ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МИСЛАВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР НАУМОВИЧ

УДК 791.036(477)“1920”

УКРАЇНСЬКЕ КІНОМИСТЕЦТВО 20-Х РОКІВ ХХ СТ.: ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

17.00.04 – кіномистецтво, телебачення
галузь знань – мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

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

Науковий консультант
Горпенко Володимир Григорович
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2018

АНОТАЦІЯ

Мирославський В. Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.04 – Кіномистецтво, телебачення. – Харківська державна академія культури, Харків, 2018.

Дисертація присвячена дослідженню організаційно-творчих трансформацій в українському кіномистецтві 20 рр. ХХ ст. які полягають в становленні та розвитку кіногалузі України (кіновиробництво, кінофікація, кінопрокат), а також вивченню становлення кіножанрів в контексті змін соціально-політичної ситуації того часу.

Виокремлено три основоположні напрямки розвитку української кінематографії: 1. становлення системи державного управління української кіногалузі; 2. формування умов кіновиробництва; 3. тематично-жанрові тенденції і пріоритети державної репертуарної політики в галузі кіномистецтва.

На основі всебічного аналізу ґрунтовної джерельної бази і залучення до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел та матеріалів періодики, реконструйовано функціонування української кіногалузі особливості її розвитку, визначено фактори, що вплинули на формування й розвиток українського кіномистецтва, як основної складової української кіногалузі.

Розділ 1 «Історіографія, джерела та методологія дослідження» складається з двох підрозділів і присвячений розгляду вивченості проблеми та методологічної бази дослідження. На сучасному етапі розвитку українського кінознавства постає завдання перегляду його історичної і теоретичної складових. Актуальним завданням вітчизняного історичного кінознавства є обґрунтоване долучення до історії національного кінематографа начального етапу формування українського кіна. Вирішення даного завдання обумовлює перегляд традиційних підходів до вивчення ґенези національного кінематографа, подолання хибної традиції тлумачити ґенезу кінематографа з позицій цілісності радянського кіномистецтва.

В історії українського кінематографа особливу роль відіграють 1920-і рр., упродовж яких відбулося створення нової моделі вітчизняного кіновиробництва (розвивалося під гаслом «нове радянське мистецтво»), становлення українського кінематографа як самобутньої національної уніфікованої системи, агресивної відносно всього, що не відповідало загальноприйнятим відповідними фахівцями положенням радянської ідеології. Вивчення структури і змісту процесів, що відбулися упродовж 1920-х рр. в українському кінематографі, – актуальне завдання історичного кінознавства.

Здійснено огляд кінознавчих та історико-культурологічних джерел, охарактеризовано письмові джерела дослідження, сукупність яких була розділена на неопубліковані (архівні) документи і опубліковані – збірники документів і матеріалів; періодичні видання.

Відзначається, що сучасний етап у розвитку досліджень історії українського кінематографа характеризується пошуком взаємодії конкретно-історичного, проблемно-хронологічного, систематизації та інших аспектів наукового дослідження. Розкриваються основні аспекти та проблеми взаємодії художника і влади за допомогою жанрового аналізу, і наукової реконструкції. Акцентується роль компаративного, історико-логічного підходів у виявленні найбільш сутнісних характеристик розвитку українського кінематографа.

Розділ 2 «Становлення системи державного управління української кіногалуззі» складається з чотирьох підрозділів, в яких висвітлюється діяльність державного апарату, спрямованою на нормалізацію роботи української кінематографії. Проаналізовано наслідки прийняття підзаконних нормативних актів та їх вплив на розвиток українського кінематографа і формування структури його управління. Розглядається вплив кадрової політики кіновідомства (ВУФКУ) на розвиток українського кіномистецтва.

Генеральною ознакою цього процесу стала участь в ньому держави і в результаті творення системи як специфічної сукупності форм і способів державного управління. З економічного погляду найбільший ефект в плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ забезпечувало об’єднання підприємств усіх функціональних

напрямів кінематографії в єдину господарську систему. Подолання організаційної роз'єднаності, скасування фінансової та юридичної незалежності суб'єктів прокату й кінопоказу давало змогу скоротити кількість ланок у схемі реалізації кінопродукції, отже спростити форми управління.

Однак плідної діяльності ВУФКУ заважало постійне втручання в його роботу кіноорганізацій РРФСР. Це втручання стало найбільш відчутно після прийняття директив XII і XIII з'їздами РКП(б), спрямованими на «оздоровлення радянської кінематографії». Таким чином, з'їзди намітили систему організаційного керівництва кінематографа по лінії господарської та ідеологічної. Інакше кажучи, був запущений механізм об'єднання кіногалузі всіх республік із створенням в Москві єдиного централізованого органу правління радянської кінематографією.

На прикладі взаємин українських і російських кіновідомств, зумовлених специфікою внутрішньої політики вибудовування вертикалі кіноуправління і розвитку кінопрокату, виявляються протиріччя, що призвели до «прокатної війні» і безкомпромісній боротьбі за присутність на світовому кіноринку.

Процес формування творчого колективу ВУФКУ проходив на тлі боротьби з проявами «дрібнобуржуазної ідеології». Починаються масові «чистки» державних установ від «неблагонадійній інтелігенції». Зміна керівництва ВУФКУ була продиктована незадовільною роботою правління, його відкритим курсом на комерціалізацію кіновиробництва і недостатню ідейну та пропагандистську складову кінокартин. З метою поліпшення якості репертуару був створений штат сценаристів і редакторів, серед яких були українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг», також до Одеси були запрошені відомі театральні режисери і молодняк, знаючий радянську ідеологію і радянський побут. Українське кіновиробництво починає розвиватися в двох напрямах – революційно-романтичних, історичних та соціальних, та картин, що мали національний характер. Варто передусім зазначити великий наплив в кінематограф українських літературних сил. Їх прихід був ініційований з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідеологічно бездоганним і

схваленим владою матеріалом. Для написання сценаріїв запрошуються найяскравіші представники українських літературних кіл.

Розділ 3 «Формування умов кіновиробництва» складається з трьох підрозділів, присвячених вивченню становлення матеріально-технічної бази українського кінематографа. Вивчено процеси організації власного виробництва кінопроекторів і іншого кіноустаткування. Особливе місце в роботі займає розгляд процесів переоснащення Одеської та Ялтинської кінофабрик, будівництво найбільшої в Європі Київської кінофабрики. Ці процеси дозволили української кіногалузі зайняти лідируюче місце в плані технічної оснащеності серед усіх кінофабрик СРСР. Також завданням в галузі кінематографії офіційно була визнана організація вітчизняного виробництва кіноплівки, апаратури, звільнення від імпортної залежності в цій області.

Першочерговим завданням для ВУФКУ стала спроба домогтися рентабельності своєї кінопродукції. Основними компонентами підвищення рентабельності вітчизняних кінофільмів були: зниження витрат по виробництву і експлуатації кінокартин, скорочення терміну виробництва і реалізації, і, відповідно, періоду обороту капіталів, підвищення комерційних характеристик фільмів. На реалізацію цих завдань були спрямовані заходи ВУФКУ: перебудова роботи кінофабрик, подальший розвиток прокатної мережі в плані збільшення її щільності, підвищення художнього рівня картин з метою збільшення глядацького попиту. Не менш істотним фактором, який гальмував виробничий процес, заважав забезпеченню його рентабельності, було посилення вимог цензури. Аналіз діяльності ВУФКУ показує, що загрозою дестабілізації кінематографії був факт втручання в цю галузь вищих інстанцій, а також методи їх впливу. Адміністративно-командні заходи регулювання кінематографією, за допомогою яких держава прагнула реалізувати свої інтереси в цій галузі, суперечили ринковій суті і принципам функціонування ВУФКУ. В період діяльності ВУФКУ (1922–1930 рр.) також спостерігалися адміністративні методи тиску на кіноринок й з боку держави.

Розділ 4 «Тематично-жанрові тенденції і пріоритети державної репертуарної політики в області кіномистецтва» складається з восьми підрозділів, в яких

комплексно досліджується виникнення і спроби подолання сценарної кризи, розробка принципів репертуарного планування кіновиробництва, реформування старих і розробка нових жанрових конструкцій, а також творчі зв'язки української кінематографії з різними творчими об'єднаннями України. Визначальним, базовим механізмом функціонування системи радянського «кінонепа» був ринок. Саме за законами ринку розвивалася в 1920-і рр. кінотеатральна мережа, в якій на перше місце ставився міській комерційний прокат. Гроші, виручені від прокату, дозволили кінопідприємствам почати і власне виробництво, яке стало швидко розвиватися і зміцнилося. І саме ринок змушував радянське кіновиробництво всупереч установкам партії випускати фільми, так чи інакше орієнтовані на глядацькі запити, виконувати, головним чином, функцію розваги.

Розробка жанрової системи українського кіномистецтва 1920-х рр. формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробництва редакторатом ВУФКУ. Поширені в кінематографі жанри, які не відповідали політиці радянської влади, залишилися в історії мистецтва. На зміну традиційним жанрам (мелодрама, драма, екранізація романсів, містика і комедія) прийшли жанри, які відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: дитячі фільми, історико-революційні, культурфільми, соціально-побутові, сатиричні комедії, фільми на українському національному матеріалі, психологічні фільми.

Жорстка цензура спільно з форсованим державним кіновиробництвом могли вирішити проблему. Однак забезпечити фінансування настільки витратної галузі держава на той момент була невзмозі. З цієї причини радянської влади довелося миритися з існуванням ринкової системи кінематографа, яка була орієнтована не на реалізацію установок партії, а на обслуговування масового глядача з метою отримання максимально можливого прибутку. Комуністична партія контролювала всі аспекти суспільного життя, включаючи мистецтво. Кінематограф, потрапивши під особливий нагляд влади, повинен був виконувати функцію формування світоглядних переконань і виховання населення в дусі марксизму-ленінізму. Допускалося створення тільки «правильних» з точки зору цензури картин. Тематика,

сценарії, сюжетні лінії, характери героїв, все те, що потрапляло в об'єктив кінокамер, мало неодмінно наповнювати глядача глибокими ідейними переконаннями, впливати на його свідомість, трансформуючи її відповідно до більшовицьких постулатів.

Також одним із багатьох соціальних завдань компартії СРСР було створення кінематографу нового типу – універсального засобу освіти і виховання мас, покликаного тотально реалізовувати ідеологічну програму радянської держави – принаймні, так бачилося деяким радянським високопосадовцям і діячам революційного мистецтва, які їх підтримували.

Більшовицька ідеологія передбачала руйнування попереднього ладу в усіх сферах життєдіяльності та затвердження нового, радянського способу існування. Кінематограф не став винятком. Попередні духовні цінності стиралися і створювалися нові, які відповідали вимогам більшовицької моралі.

Ключові слова: ВУФКУ, історія кіно, українське кіномистецтво, кінопромисловість, кінематограф, кіноосвіта, кіносценарна справа, державне управління кіногалуззю, кінорежисер, кіноактор.

SUMMARY

Myslavskyi V. N. Ukrainian cinematography in the 1920's: Organizational and creative transformations. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for the degree of the Doctor of Arts in specialty 17.00.04 – Cinema, television. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2018.

The thesis deals with organizational and creative transformations in the Ukrainian motion picture art in the 1920's: the formation and development of the Ukrainian film industry (film production, spreading of the cinema, film distribution), as well as its genre diversity, against the background of social and political changes of that period.

Three major dimensions of the development of the Ukrainian cinematography are highlighted: 1. establishment of the public administration system over the Ukrainian film industry; 2. laying the groundwork for film production; 3. thematic and genre trends and priorities of state repertoire policy concerning motion picture art.

Based on a comprehensive analysis of a solid pool of sources and involvement of previously unknown archival records and publications in the periodicals, the functioning of the Ukrainian film industry has been reconstructed; factors affecting the formation and development of the Ukrainian motion picture art as the main component of the Ukrainian cinema industry have been identified.

Section 1 "Historiography, Sources and Research Methodology" consists of two subsections and focuses on the background and methodology of the research. Present-day Ukrainian film studies face the challenge of rethinking the historical and theoretical aspects of cinematography. The vital task of the Ukrainian film studies is the reasonable inclusion of early phases of cinema development in Ukraine into the history of national cinematography. Solving this task could allow to reconsider the traditional approaches to exploration of national cinematography genesis, and to overcome a false tradition of interpreting the Ukrainian cinematography genesis in terms of integrity of Soviet motion picture art.

The 1920's were an important decade in the history of the Ukrainian cinematography. This was the period when a new model of national film production was established (under the auspices of the "New Soviet Art"); when Ukrainian cinematography evolved into an indigenous unified system which aggressively rejected everything contrary to the provisions of Soviet ideology generally accepted by the pertinent experts. Research into the structure and subject matter of the underlying processes of the Ukrainian cinematography in the 1920's is a relevant task for historical cinema studies.

Sources on film studies, history and culture have been reviewed; written sources have been characterized and divided into unpublished (archival) and published documents – collections of documents and materials, articles in periodicals.

It should be noted that a distinct feature of the current approach to exploring the history of the Ukrainian cinematography is the search for interaction between dialectical and specifically historical, problematic and chronological, systematic and other aspects of scientific research. The main aspects and problems of interaction between the artist and the authorities are clarified through genre analysis and scientific reconstruction. The role of

comparative, historical and logical approaches in identifying the essential characteristics of the Ukrainian cinematography development of is accentuated.

Section 2 “Establishment of the public administration system over the Ukrainian film industry” consists of four subsections covering the activities undertaken by the government machine for normalization of the Ukrainian cinematography. Consequences and impact of rules and regulations adopted by the government on the Ukrainian cinematography development have been analyzed; establishment of the administrative structure governing the film industry has been described. Influence of the personnel policy introduced by the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration (VUFKU) on the development of the Ukrainian motion picture art has been contemplated.

This process was dominated by governmental involvement, and resulted in the formation of a specific system with its own forms and methods of administrative control. From an economic standpoint, consolidation of enterprises engaged in all functional areas of cinematography into a single economic system was the major contributor to the performance of VUFKU’s social duties. Overcoming the organizational dissociation, elimination of financial and legal independence of film distributors enabled to reduce the number of links in the film marketing chain, and therefore to simplify the regulatory system.

However, VUFKU’s fruitful activities were constantly impeded by interference of cinema organizations from the Russian SFSR. This interference reached its pinnacle after adoption of directives aimed at “enhancement of the Soviet cinematography” by the XII and XII Congresses of the RCP(b). Thus, the Congresses outlined the economical and ideological components of the system for administrative management in cinematography. In other words, they launched a mechanism to unite cinema enterprises from all the republics, and established a unified centralized Soviet cinema administration in Moscow.

Contradictions that resulted in a “distribution war” and an uncompromising competition for the presence in the global film market are illustrated by the relationship between the Ukrainian and Russian cinema administrations, stemming from the specific internal policy of building a top-down cinema administration, and nourished by the extension of film distribution.

VUFKU's creative personnel was recruited on the backdrop of struggle against manifestations of "petty-bourgeois ideology". Sweeping purges of "untrustworthy intellectuals" were commenced at public institutions. Change of VUFKU's leadership was fueled by unsatisfactory work of the executive board, its overt policy towards commercialization of film production, and poor ideological and propagandistic content of motion pictures. In order to upgrade the repertoire quality, a staff of scriptwriters and editors was assembled to include Ukrainian writers from influential literary groups "Hart" and "Pluh". Besides, famous theatre directors and young people familiar with the Soviet ideology and Soviet everyday life were invited to Odessa studio. Ukrainian film production split up into two major vectors: revolutionary, romantic, historical and social movies versus movies with a national spirit. First of all, it should be noted that there was a massive influx of domestic literary forces in the Ukrainian cinematography. They were invited in order to override the existing lack of scripts and to provide a special script bank with ideologically impeccable and government-approved material. Script-writing jobs were offered to the brightest representatives of the Ukrainian literary schools.

Section 3 "Laying the groundwork for film production" consists of three subsections providing insight into the formation of material and technical basis of the Ukrainian cinematography. The setting-up of manufacture of film projectors and other cinema equipment has been investigated. High emphasis in this work is placed on retrofitting of Odessa and Yalta film studios and construction of Kyiv film studio – the largest film factory in Europe. These processes enabled the Ukrainian film production to move to the fore among all film studios in the USSR in terms of technical facilities. Local manufacture of cine film, cine equipment, and elimination of dependency on imports in this area were officially recognized as important goals of the Ukrainian cinematography.

VUFKU's top-priority objective was to achieve profitability of its motion pictures using the following means: reducing the cost of film production and marketing, shortening the term of film production and marketing, and, therefore, the time of capital turnover, and improving commercial worth of the films. The following measures were taken by VUFKU in order to reach these objectives: re-engineering of the work flow at film studios; further expansion of the distribution network; increasing the artistic value of motion pictures to

push up the viewers' demand. Another important factor hampering the film production process and preventing it from becoming profitable was the stiffening of censorship. Analysis of VUFKU's activities demonstrated that interventions of superior authorities and the methods these authorities employed to exert their influence posed a threat of destabilizing the cinematography. Administrative command approach to regulating the cinematography, through which the government pursued its own interests in this field, was at odds with VUFKU's market-oriented nature and principles of operation. Administrative pressure on the cinema market was also observed throughout the period of VUFKU's operation (1922–1930).

Section 4 "Thematic and genre trends and priorities of state repertoire policy concerning motion picture art" consists of eight subsections providing a comprehensive overview of the scriptwriting crisis onset and attempts of overcoming this crisis; formulation of the concept of repertoire planning in film production; reshaping of the old and creation of the new genre framework; and creative relations between the Ukrainian cinematography and various artistic associations in Ukraine. Market was the fundamental mechanism driving the functioning of the Soviet film NEP (New Economic Policy). Movie theatre network was expanding under the market laws, and commercial film distribution was in the spotlight. Money raised from film distribution enabled motion picture companies to launch their own production facilities, which rapidly started to gain momentum. It was market that forced the Soviet film production to release motion pictures aimed at satisfying the viewer's demand for entertainment, notwithstanding the political guidelines.

In the 1920's, genre system of the Ukrainian cinematography was delineated by the historical transition from economic to thematic film production planning by VUFKU's editorial board. Popular film genres that were at variance with the Soviet political agenda vanished into history of cinematography. Traditional genres (melodrama, drama, novel adaptation, mystery, comedy) were supplanted by Socialist art genres: children's films, historical and revolutionary films, cultural films, social, everyday-life, satirical comedies, films based on Ukrainian folk materials, psychological films.

This problem could be solved by stringent censorship along with accelerated state-controlled film production, but the government at that time was unable to provide sufficient funding to such a costly industry. That is why the Soviet government had to yield to the prevalence of the market system in cinematography – the viewer-oriented system aimed at profit maximization rather than serving the interests of the Party. The Communist Party controlled all aspects of public life, including art. Being under vigilant oversight of the government, cinematography had to perform the function of molding the populations' ideological mindset, and to educate viewers in the spirit of Marxism-Leninism. Only "ideologically correct" motion pictures could pass the censorship. All the things captured by a camera – themes, scripts, story lines, characters – were meant to imbue the viewers with deep ideological beliefs, affect their consciousness, and transform their outlook in accord with the Bolshevist doctrine.

One of many social objectives of the Communist Party of the Soviet Union was the creation of a new type of cinematography – a universal outreach and education medium intended to disseminate the Soviet ideology among the masses – at least, in the opinion of some high-ranking Soviet officials and revolutionary artists who supported them.

The Bolshevist ideology embarked upon destruction of the former routine in all spheres of life and establishment of a new, Soviet way of life. Cinematography was no exception. Old spiritual values were renounced and replaced by new ones, which catered the needs of the Bolshevist morality.

Key words: VUFKU, film history, Ukrainian cinema, film industry, cinema, cinema education, cinematic affairs, state cinema management, film director, film actor.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Монографія:

1. Мирославський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій : монографія. Харків : Мадрид, 2016. 344 с.

Статті в наукових фахових виданнях з мистецтвознавства:

2. Мирославський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2012. Вип. 40. С. 231–239.
3. Мирославский В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2013. Вип. 38. С. 372–381.
4. Мирославский В. Н. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2014. Вип. 39. С. 445–456.
5. Мирославский В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х годов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русакової [та ін.]. Харків, 2015. Вип. 43. С. 88–97.
6. Мирославський В. Н. Кіноосвіта в Україні в 1920-ті роки // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2016. Вип. 53. С. 186–194.
7. Мирославський В. Н. Діяльність видавництва «Укртеакіновидав» наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Ін-т культурології Акад. мистецтв України ; під ред. Ю. П. Богуцького [та ін.]. Київ, 2017. № 12. С. 199–206.
8. Мирославський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні у 1922–1930-х роках // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 1. С. 140–155.

Статті в наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз:

9. Мирославский В. Н. Музыкальное сопровождение фильмов в Украине в 1920-х годах // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 9/10. С. 105–109.
10. Мирославський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х років // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 8. С. 91–95.
11. Мирославский В. Н. Комедии в украинском кинематографе 1920-х годов // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 2. С. 109–113.
12. Мирославский В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е годы // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 127–131.
13. Мирославский В. Н. Экспортно-импортная деятельность ВУФКУ в 1920-е годы // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 72–82.
14. Мирославський В. Н. Діяльність Олександра Шуба на посаді голови правління ВУФКУ в 1927–1928 рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 4. С. 52–55.
15. Мирославський В. Н. Становлення анімації в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 5. С. 85–89.
16. Мирославський В. Н. Дитячі фільми в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. /

Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 3. С. 119–123.

17. Мирославський В. Н. Кадрова політика ВУФКУ в 1920-ті роки // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 1. С. 136–140.

Статті в закордонних наукових фахових виданнях:

18. Мирославский В. Н. Взаимоотношения Совкино и ВУФКУ в 1920-е годы // Киноведческие записки : сб. науч. тр. НИИ киноискусства / под ред. Н. И. Клеймана. М., 2015. № 110. С. 74–88.
19. Myslavskyi V. Creative relayions between theatre and cinematography in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 4. P. 71–77.
20. Myslavskyi V. Society of Friends of the Soviet Cinema in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 3. P. 84–90.
21. Myslavskyi V. “The Eleventh” : Groundbreaking Film by Dzyga Vertov // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 2. P. 44–49.

Інші монографії та довідкові видання:

22. Мирославский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы : [монография]. Харьков : Торсинг плюс, 2012. 216 с.
23. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Харьков : Скорпион П-ЛТД, 2013. 628 с.
24. Мирославский В. Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 258 с.
25. Мирославский В. Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 238 с.

26. Мирославский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930 : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 244 с.
27. Мирославский В. Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 120 с.
28. Одесса… Немое кино. 1897–1930 : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Харьков : Торсинг плюс, 2015. 376 с.
29. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / упоряд. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. 260 с.
30. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 : фильмогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 496 с.
31. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2 : биогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 464 с.
32. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 1 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 680 с.
33. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 2 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 528 с.
34. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 4 : приложения. Харьков : Дім Реклами, 2017. 352 с.
35. Мирославський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
36. Мирославський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.

Колективні монографії:

37. Мирославський В. Н. Клубний кінопрокат в Україні (1922–1930) // Історія, теорія

і практика екранних мистецтв, театру, засобів масових комунікацій, медіапедагогіки : колект. моногр. Київ : КиМУ, 2015. Т. 2. С. 77–175.

38. Мирославський В. Н. Сільська кіномережа України в 1920-х рр. // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 3. С. 62–84.
39. Мирославський В. Н. Сценарна політика ВУФКУ // Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. Т. 3. С. 103–127.
40. Мирославський В. Н. Творчі зв'язки української кінематографії у 1920-х роках // Ґенеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Т. 5. С. 119–146.
41. Мирославський В. Н. Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Т. 6. С. 121–143.

Закордонні колективні монографії:

42. Mislavskiy V. Filmographie. Films de fiction (1908–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 466–509.
43. Mislavskiy V. Films d'actualités et documentaries (1909–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 509–556.

Статті в інших виданнях:

44. Мирославский В. Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов // Науч. ведомости БелГу. [Серия]: Гуманитарные науки : сб. науч. ст. Белгород, 2016. № 21, вып. 31. С. 119–124.

45. Мислављський В. Н. Діяльність ВУФКУ в формуванні штатів кінофахівців в 1922–1930 рр. // Екранні мистецтва та педагогіка : зб. наук. ст. / Київ. міжнар. ун-т ; наук. ред. О. В. Безручко. Київ, 2016. Т. 2. С. 120–192.
46. Мислављський В. Н. Становлення кінематографічної освіти в Україні (1916–1929) // Аспекти історичного музикознавства – VIII. Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 170–208.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

47. Мислављський В. Н. Виробництво кінообладнання в Україні в 1920-ті роки // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VII круглого столу, 5 лют. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 172–187.
48. Мислављський В. Н. Фільми для дітей в українському кінематографі 1920-х років // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VII круглого столу, 27 листоп. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 69–82.
49. Мислављський В. Н. Хронологія формування нормативно-правової бази ВУФКУ // Чубасівські читання : матеріали II круглого столу, 12 берез. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 183–213.
50. Мислављський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 60–75.
51. Мислављський В. Н. Становлення української театральної мережі в 1922 році // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали Міжнар. наук.-творч. конф. з міжнар. участю, 18 квіт. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 122–130.
52. Мислављський В. Н. Кінопроцес у зв’язках із громадськістю (ТДРК) // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 24 квіт. 2017 р., м. Київ. Київ, 2017. С. 81–94.

ЗМІСТ

ВСТУП 22

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія, стан наукової розробленості проблеми та джерельна база дослідження 29

1.2 Методологія дослідження 43

Висновки до розділу 1 46

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОГАЛУЗІ

2.1 Формування нормативно-правової бази кіногалузі 49

2.2 Державна кадрова політика 85

2.3 Експортно-імпортна діяльність в українському кінематографі 118

2.4 Кінопроцес у зв'язках із громадськістю 155

Висновки до розділу 2 166

РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ УМОВ КІНОВИРОБНИЦТВА

3.1 Створення матеріально-технічної бази української кіногалузі 174

3.2 Організаційно-господарські процеси кіновиробництва 188

3.3 Виробництво кіноустаткування 203

Висновки до розділу 3 210

РОЗДІЛ 4. ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ І ПРІОРИТЕТИ ДЕРЖАВНОЇ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ КІНОМИСТЕЦТВА

4.1 Репертуарна політика ВУФКУ 214

4.1.1 Українська тематика в кіномистецтві 234

4.1.2 Кіномистецтво України про соціально-політичні катаклізми 275

4.1.3 Становлення та формування дитячого кінематографа 293

4.1.4 Соціально-побутова тематика в українському кінематографі 310

4.1.5 Особливості розвитку комедійного кіномистецтва 319

4.2 Умови виникнення та шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі 337

4.3 Становлення та розвиток творчих зв’язків в українському кіномистецтві 360
Висновки до розділу 4 384
ВИСНОВКИ 392
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 399
ДОДАТКИ 453

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Розвиток українського кінознавства на сучасному етапі актуалізує наукові розвідки щодо історичних і теоретичних аспектів вітчизняного кіномистецтва. Важливе завдання вітчизняного *історичного кінознавства* − на підставі історичного фактажу обґрунтувати належність до історії національного кінематографа початкового етапу формування українського кіно. Безумовно, це зумовлює необхідність критичного перегляду традиційних підходів до вивчення національного кінематографа, подолання хибної традиції тлумачити його витоки з позицій цілісності радянського кіномистецтва. Адже внаслідок екстериторіального та позанаціонального підходів генезису українського кінематографа було надано зросійщеного характеру.

В історії українського кінематографа особливу роль відіграють 1920-ті рр., упродовж яких відбулося створення нової моделі вітчизняного кіновиробництва (розвивалося під гаслом «нове радянське мистецтво»), становлення українського кінематографа як самобутньої національної уніфікованої системи. Тож дослідження структури і змісту процесів, що відбулися упродовж цього буремного часу в українському кінематографі, – актуальне завдання історичного кінознавства.

З позицій *теоретичного кінознавства* доцільною постає розробка структури вітчизняного кінематографа як системи взаємодіючих складників. Усталеним є тлумачення кінематографа як синоніма кіномистецтва, тобто як суто мистецького явища. Одначе мистецький аспект не вичерпує зміст кінематографа як системи і постає лише як її складова. Адже кінематограф володіє системно організованою структурою, яку утворюють кіновиробництво, кінопрокат, кіномистецтво. З огляду на системне функціонування кінематографа, можна дійти висновку, що кіновиробництво та кінопрокат містять умови народження кінематографа. За умов системного існування кіновиробництва і кінопрокату кінематограф набуває значення метасистеми. Завдання структуризації вітчизняного кінематографа, виходячи з матеріалу дослідження, вирішується на основі аналізу процесів, які відбувалися у досліджуваний період. Вивчення українського кіномистецтва 1920-х

років, коли відбувся перехід від економічного до тематичного планування кіновиробництва, передбачає визначення кардинальних змін у жанровій його структурі.

Отже, актуальність обраної теми дослідження виявляється на таких рівнях історичного і теоретичного кінознавства:

– введення до історії українського кіно історичного періоду 1922–1930 рр. як ґенези творчо-виробничої діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) як єдиного державного органу управління (аналіз діяльності ВУФКУ уможливив розгляд організаційно-творчих трансформацій українського кінематографа);

– долучення до історії національного кінематографа етапу формування та становлення українського кіномистецтва, яке зародилося в кінці 90-х рр. ХХ ст.;

– характеристика жанрової системи українського кіномистецтва 20-х рр ХХ ст.

Розв’зання взаємодіючих між собою історико-теоретичних завдань, що системно постають перед сучасною кінознавчою наукою, необхідність перегляду усталених традицій, розробки дослідницького апарату та методологічної бази, що відповідають нагальним потребам вітчизняного кінознавства, обумовлюють актуальність теми пропонованого дослідження.

Мета і завдання дослідження. *Мета* – визначити специфіку еволюції кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст. та його організаційно-творчі трансформації.

Сформульована мета дослідження обумовлює виконання наступних *завдань*:

– встановити тенденції та закономірності становлення складових українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст.;

– розглянути організаційні принципи, властиві системоутворюючим складовим кіновиробництва, та встановити їх взаємозалежність і взаємозумовленість;

– з`ясувати стан і рівень наукового вивчення українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст., визначити методи та принципи дослідження;

– визначити передумови виникнення вітчизняного кіновиробництва 1920-х рр.;

– проаналізувати параметри та технічно-виробничі характеристики створення матеріально-технічної бази кіномистецтва;

– виявити вимоги щодо підготовки та забезпечення українського кінематографа відповідними фахівцями;

– дослідити законодавчі положення та організаційні заходи державного регулювання в справі кіномистецтва, розглянути шляхи формування кіногалузі;

– проаналізувати умови створення керівних органів кіноуправління;

– виявити пріоритетні тематичні, жанрово-стилістичні напрями кіномистецтва та різновиди української кінопродукції;

– реконструювати «картину» становлення та розвитку державної політики в сфері кінематографа в період 1922–1930 рр.;

– простежити особливості взаємодії влади і творчих установ кіномистецтва.

Об'єкт дослідження – український кінематограф 1920-х рр.

Предмет дослідження – організаційно-творчі трансформації українського кіномистецтва 20-х рр. XX ст.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертаційного дослідження становить сукупність загальних та спеціальних методів наукового пізнання, використання яких дозволило досягти поставленої мети й забезпечити наукову достовірність та коректність отриманих теоретичних результатів.

Бібліографічно-статистичний метод використано для виявлення та опису літератури за кінематографічною тематикою щодо обраного періоду дослідження, її систематизації та бібліографічного аналізу. Метод контент-аналізу допоміг здійснити систематизацію публікацій за темою дослідження. Застосування історико-порівняльного методу, використаного під час опрацювання архівних джерел, періодичних видань, довідників та монографій, сприяло виявленню тенденцій становлення кінематографа в Україні, конкретизації визначальних рис його розвитку у 1922–1930 рр., установленню історичної відповідності певних подій щодо досліджуваного питання. Проблемно-хронологічний уможливив виокремлення етапів становлення кіномистецтва, визначення його хронологічних меж. Історико-логічний метод допоміг на основі вивчення газетних публікацій та архівних документів розкрити історично обумовлені закономірності трансформацій кінематографа в Україні у 1922–1930 рр.; Застосування історико-

системного методу уможливило аналіз еволюції кінематографа в її взаємозв'язку із суспільно-історичними процесами та явищами. Метод історичної реконструкції сприяв відтворенню картини становлення та управління системи української кіногалузі. У руслі мистецтвознавчого підходу за допомогою методу аналізу твору було досліджено й охарактеризовано особливості багатогранного явища українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст. Жанровий аналіз став у пригоді під час вивчення жанрової системи вітчизняного кіномистецтва досліджуваного періоду.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні *уперше:*

– на підставі комплексного аналізу здійснено дослідження процесу перетворення структурних елементів українського кінематографа на цілісну систему упродовж 1922–1930 рр.;

– вивчено вплив НЕПу на формування Всеукраїнського фотокіноуправління;

– простежено специфіку діяльності ВУФКУ від перших кінопостановок до реорганізації в Українфільм;

– виявлено трансформації творчих зв'язків українського кінематографа з літературними, театральними та іншими мистецькими спілками України;

– уведено до наукового обігу низку маловідомих та невідомих досі історичних джерел, значну частину яких складають архівні матеріали 1922–1930 рр.;

– встановлено склад, специфічні властивості та функції елементів української організаційно-творчої моделі кіномистецтва;

– висвітлено експортно-імпортну діяльність ВУФКУ в умовах жорсткого тиску з боку кіноорганізацій РРФСР;

– обґрунтовано розвиток українського кіномистецтва крізь призму його тематичних і жанрових трансформацій;

– виявлено шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі 1920-х рр.;

– розкрито сутність суперечливих взаємин ВУФКУ з кіноаматорськими об'єднаннями Києва, Харкова та Одеси;

– виокремлені характерні для доби існування ВУФКУ жанри кіномистецтва (революційна, побутова, історична драма; мелодрама; сатирична комедія; пригодницький фільм);

– класифіковано ігрові фільми на сюжетно-тематичні групи (дитяча, соціально-побутова, сатирічна, героїко-революційна).

удосконалено:

– періодизацію становлення та розвитку кіномистецтва в Україні;

набуло подальшого розвитку:

– дослідження тенденцій розвитку українського кінематографу упродовж 1922–1930 рр.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони сприятимуть заповненню «білих плям» в історії українського кіномистецтва, зокрема становлення державного апарату управління як специфічної складової організаційно-виробничої сторінки національно зорієнтованої моделі кінотворення, що сприяє створенню цілісної концепції розвитку вітчизняного кіно, подальшого осмислення кіновиробничого процесу минулого й сьогодення. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших науково-теоретичних розробках, під час створення навчальних посібників і словників, написання як окремих розділів історії українського кіно, так і узагальнюючої праці з історії українського кіномистецтва. Результати доцільно впроваджувати в навчальний процес під час читання лекційних курсів з історії вітчизняної культури та мистецтва, а також спецкурсів з історії українського кіно.

Апробація результатів дослідження. Результати досліджень і висновки, що містяться в дисертації, доповідалися та обговорювалися на 15 наукових конференціях: *міжнародні:* Міжнародна наукова конференція, присвячена 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) (Київ, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Хресний шлях Леоніда Осики» (До 75-річчя від дня народження) (Київ, 2015); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2016); *всеукраїнські:* Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і

театрального мистецтва» (Харків, 2013); VII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2015); II круглий стіл «Чубасівські читання» (Київ, 2015); VII круглий стіл «Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні» (Київ, 2015); VIII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2016); Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні питання музичного і театрального освіти» (Харків, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017); II Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2017); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018); II всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018); V Науково-практичний семінар «Ad fonts: збереження, бібліотечних фондів: традиції, фнновації, перспективи» (Харків, 2018); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2018). Текст і основні положення дисертаційної роботи апробовано під час обговорення на засіданнях кафедри культурології Харківської державної академії культури.

Публікації. Основні результати дослідження знайшли відображення в 52 публікаціях. Серед них 16 монографій та довідкових видань, 7 колективних монографій, 23 статті, з яких 7 – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України, 9 – у виданнях, що включені до міжнародних наукометричних баз, 4 – у закордонних наукових виданнях, 3 – в інших виданнях; 6 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура дисертаційної роботи зумовлена специфікою об’єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань і складається зі вступу, 4 розділів, висновків, додатків і списку використаних джерел – 875 позицій (на 52 сторінках) та 12 додатків (на 27 сторінках). Додатки містять таблиці допоміжних

цифрових даних. Загальний обсяг дисертації – 469 сторінок. Обсяг основного тексту дисертації – 398 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія, стан нау кової розробленості проблеми та джерельна база дослідження

24 серпня 1991 року – винятковий, перший в новітній історії України день, дата прийняття Акту проголошення незалежності України та створення самостійної Української держави.

Проведений 1 грудня 1991 р. республіканським референдумом 28804,1 тис. голосів громадян, які взяли участь у голосуванні, на чітко поставлене питання «Чи підтверджуєте Ви Акт проголошення незалежності України?» відповіли позитивним «Так, підтверджую». Тим самим однозначно засвідчили законодавчу правомочність рішення розбудовувати нову державу.

Головним завданням проголошеного статусу стало збереження незалежності і суверенності Української держави, однією з найбільш значущих складових якого виступив такий фактор, як недопущення помилок, зроблених на двох попередніх етапах існування української державності – у середині XVII ст. і в 1917–1920 р.

Минула від 1991 року чверть століття показує, що помилок уникнути не вдалося. Гірко, але, на превеликий жаль, це стосується багатьох сфер суспільного життя, в тому числі й культурологічно-мистецької сфери, серед якої одне з вагомих місць займає аудіовізуальний сегмент відображення навколишнього світу та формування суспільної свідомості з такою специфічною і далеко не периферійною складовою як кінематограф. Новий соціально-базисний грунт, кардинальні зміни форм власності, організаційно-структурні невизначеності та неузгодженості, розмитість морально-етичних норм тощо призвели по суті до руйнації кінематографічної галузі, в усякому разі до кричущих прорахунків. Хоча, водночас із втратами, немов би всупереч руйнівним тенденціям, вітчизняними майстрами було здобуто чимало міжнародних перемог як ігрового, так і документального, особливо публіцистичного, спрямування, навіть рівня Каннського та Берлінського

кінофестивалів. Подолання очевидних і прихованих прорахунків як об`єктивного, так і суб`єктивного походження, як минулого, так і сьогодення, що набули статус сталих у науковій думці щодо історії вітчизняної кінематографії постає як найактуальніше наукове завдання сучасного історичного кінознавства. Тим більше, що у сфері кінематографії є періоди, багато в чому подібні. Притаманна їм природа процесів, масштаби завдань, форми і формули вирішення, актуалізованості взаємодій та взаємозалежностей при всіх різночасових відмінностях можуть виявитися парадоксально схожими (або навпаки – протилежними за змістом), отже, вартими наукового розгляду.

Важливим аспектом історичного кінознавства є подолання невизначеностей та протиріч у процесі осмислення історії виникнення українського кіна. Попри реалій історичного процесу розвитку національного кінематографу, відсутня офіційно визнана дата його виникнення. Навіть автори розділу «Кіно», вміщеному в «Украинскую советскую энциклопедию» 1985 р. видання, не надають точної дати виникнення українського кіна, обмежуючись наступним визначенням: «Історія українського кіно починається з 90-х рр. 19 ст.» [724, с. 407]. Задля її встановлення доцільно спиратися на світову традицію кінознавства, згідно якої перший публічний комерційний кіносеанс постає як об'єктивний факт, який засвідчує початок історії національного кінематографа. Виходячи з цієї світової традиції, народження українського кінематографу слід пов'язувати з 2 грудня 1896 р., коли відбувся перший комерційний кіносеанс А. Федецького в приміщенні Харківського комерційного клубу. Виходячи з наведеної інформації, історія українського кіна не тільки має точну дату народження, але й триває лише на рік менше світової історії кіномистецтва.

Радянське кінознавство навіть на загальнодоступному – словниково-енциклопедичному рівні старанно обходило питання родоводу національних кінематографій країн, які входили до складу СРСР, обмежуючись лише датуванням перших кінозйомок, інколи фактів зйомок фільмів на національному матеріалі [245, с. 358]. Так, А. Федецький в оглядовій роботі С. Гінзбурга представлений «першим, хто з російських професіоналів-фотографів спробував зайнятися кінематографом»

[134, с. 32]. Хоча відомо, що А. Федецький народився в Житомирі, а працював у Києві та Харкові. Також й відомого винахідника Й. Тимченка, який працював у Харкові й Одесі, у праці Є. Теплиця визначено як «руський» [708, с. 25].

Розвитку українського кіна сприяла творча праця плеяди вітчизняних першопрохідців – Й. Тимченка, Д. Байди-Суховія, О. Олексієнка, А. Варягіна, В. Василенка, А. Гамалія, Ф. Маслова, О. Остроухова-Арбо, Д. Сахненка, Т. Поддубного.

Зусиллями дослідників історії кінематографа була давно сформована тенденція розглядати його паростки як, з одного боку, на основі підкорення законам підприємництва, і, з іншого, з позицій державної цілісності кіномистецтва, в наслідок чого було фактично екстериторіальний та позанаціональний, узагальнено уросійщений характер існування.

«У дореволюційній Росії, як і в усьому світі кінематографія виникла спочатку як галузь індустрії розваг, не як мистецтво, а як художній сурогат». Так С. Гинзбург – дослідник історії кіна, узагальнив свого часу властиві йому загальні закономірності виникнення, сутність яких полягає в наявності початкової фази розвитку у вигляді промисловості розваг, коли домінувало не мистецтво, а художній сурогат [134, с. 9], не розрізняючи, зрозуміло, кінематограф ані територіально, ані національно.

Суперечливість, бездоказовість такого підходу до концептуальних методологічних засад визначення фундаментальних основ вибудовування «тіла» історії кіно сягала такої межі, що один з оракулів радянськості українського кінематографа І. Корнієнко, визначаючи, наприклад, «що початком справжньої історії українського кіномистецтва радянська громадськість вважає 27 серпня 1919 року – день підписання В. Леніним декрету про націоналізацію кіно» [289, с. 13], вступив у полеміку з колегою, кінознавцем Б. Буряком, який, «чомусь визнає правильним твердження С. Фрейліха про те, нібито до О. Довженка були українські фільми, але не було національного мистецтва» [291, с. 18].

Започаткований в царській Росії, на наш погляд, все ж саме український, не лише за територіальними, а й за змістовими ознаками, кінематограф наприкінці

1910-х років зазнав кардинальної трансформації, пов`язаної з реалізацією сформованої в тексті «Інтернаціоналу» ідеї «Ми наш, ми новий світ побудуємо» і практично втілюваної подіями від 7 листопада 1917 року за новим стилем, датованого історичним початком радянської епохи, яка на українських теренах юридично завершилася 24 серпня 1991 року.

Світ, побудований на одних соціально-економічних засадах, квінтесенція яких станом на 1919 рік визначена формулою «українське кіно стає ареною класової боротьби» [222] кардинально по-суті, революційно по формі та всеосяжно за характером змінився. Формування *іншого* базувалося на докорінних змінах практично усіх сфер людської діяльності. Змінах, як правило, насильницьких, побудованих, в першу чергу, на руйнівних тенденціях з ілюзорною фетишизацією справедливого соціалістично-комуністичного майбутнього.

Однією з найяскравіших складових системи глобальних перебудовчих процесів являє собою саме кінематограф, що обумовлюється чи не найтіснішим зв`язом-взаємозалежністю реального світу з формами та принципами його комунікативно-інформаційного відтворення, який лежить у зовнішньо-копіїстичній, фізично-фіксаційній природі цього типу творення.

При кількісній чисельності бібліографічних одиниць у сфері українського кіна 20-х рр. XX ст. доводиться констатувати, що саме цей «рубіконний» період історичного кінопотоку залишився практично не дослідженим. Абревіатура «ВУФКУ» зустрічається часто, проте сутність цього організаційно-управлінського, функціонально-спрямовуючого, стимулюючого й обмежуючого органу не з`ясована. Початковий етап дослідження цього періоду не розпочато – документи визначеного періоду залишаються розпорошеними, практично не створено системи (бодай оглядового характеру) матеріалів як конкретної практично-бюрократичної діяльності, так і узагальнюючого співвіднесення її складових, принципової аберації результатуючих змістів, обумовлених історичним контекстом, взаємодією з Часом.

Сутнісною ознакою творення історії українського кіна виступав принцип концентрації уваги на одному, домінуючому сегменті цілого. В українському кінознавстві радянського періоду склалася стійка традиція досліджувати й

трактувати історію вітчизняного кіно винятково як історію кіно*мистецтва* [185]. В такому науковому ракурсі її продовжували вивчати й сучасні дослідники [220]. Вважаючи такий підхід в цілому як більш ніж правомірним та значущим, закцентуємо увагу на його багато в чому небезпечній однобічності. Про це свідчить начебто лише методологічний за характером, але вельми показовий з точки зору змістової достеменності той факт, що тривалий час фактично тільки один український кінознавець радянської доби О. Шимон торкався й інших аспектів розвитку українського кіно на ранньому етапі його становлення [836]. Його робота «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964), повторно видана російською у 1974 р., була єдиною в українському кінознавстві спробою системного дослідження українського кінематографа з позицій історії *кіногалузі*, що дало можливість розглядати процес принципово ширше – в контексті не лише соціально-політичного стану, а й інших (технічних, технологічних, організаційно-структурних можливостей тощо). Про потребу такої амплітуди досліджень свідчить той фактор, що окремі явища широкого розмаїття складових українського кінопроцесу не щедро, але все ж розкидані по сторінках досліджень різних років…

Гносеологія цього питання чітко, хоча й лише пунктирно, означена у виданій наприкінці 2016 року колективній монографії співробітниками ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ під назвою «Історія українського кіно» Т. 2. 1930–1945 [221], хоча проблема назрівала давно й була не лише заявлена, а й достатньо широко реалізована нами раніше, зокрема, й у виданих за кордоном монографіях 2015 року: «Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы» [371], «Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930» [372], «Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы» [373], а також у монографії, яка вийшла друком в середині 2016 року – «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» [396]. В них було здійснено перші широкі спроби фактично заявити про можливість і необхідність розглянути кінематограф у непростій взаємодії багатогранного спектру його складників: управління, репертуарної політики, кіновиробництва,

кінотехніки, кінофікації, кінопрокату, економіки, закордонних зв'язків, підготовки кадрів.

Концептуально вже у названих монографіях український кінематограф трактується як система, в якій його особлива складова – кіно як явище мистецтва виступає лише одним із елементів, бо український кінематограф в цілому містить, крім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі та інші структурні складові. Саме їхній взаємозв'язок визначає траєкторію розвитку кінематографа, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої ***моделі***, яка до цього часу залишається не розглянутою.

Вживання терміну «модель» як типологічної одиниці системно функціонуючого організму ми обумовлюємо потребою розрізнення якісного рівня співбуття сукупних одиниць різновидового характеру.

Концептуальне кредо представленого дослідження базується на переконаності в тому, що становлення кіногалузі в Україні на певному етапі набуло системного характеру, оскільки в ній виникло декілька проблемно-функціональних сфер, які почали розвиватися на основі синхронічно-діахронічних закономірностей. З нашої точки зору це сталося саме на початку 1920-х років у зв`язку з появою в ній таких елементів як урядова законодавча основа, матеріально-технічна база, загальна кінопрокатна мережа, штат кінопрацівників, низка кіноосвітніх закладів тощо.

Визначення якісного характеру процесів та факторів, що сформувалися і відповідним чином функціонували на етапі становлення вітчизняного, українського не лише за територіальною ознакою, кінематографа мають, на нашу думку, важливе значення і для сучасного кіномистецтва, а тим самим утворюють один з основних рівнів актуальності теми цього дослідження.

Системне становлення українського кінематографа не було безхмарним, оскільки будувалося на тлі протиріч часу та розмаїття історично-художніх тенденцій. Сучасному дослідникові необхідно розпізнати сплетіння складних (прогресивних і регресивних) процесів становлення українського кінематографа доби формування, бо боротьба і єдність протиріч на кожному етапі його розвитку відігравали значну каталізаторську роль й обумовлювали якісний результат –

соціально-значущий рівень, естетично-виражальний характер, ідеологічно-етичну спрямованість. Буремність притаманна розвитку вітчизняного кінематографа і в добу незалежності України. Тому встановлення типологічно схожих рис між початком і сучасністю в історії української кіногалузі також є актуальним завданням дослідження, оскільки може сприяти встановленню шляхів подолання труднощів межі XX–XXI ст. з урахуванням досвіду минулого.

Визначення специфіки кінематографа в Україні років його виникнення та становлення видається необхідним як для розуміння соціальної сутності кінематографа, так і, витоків динамічного розвитку цього мистецтва, його традицій.

Актуальність вивчення становлення кінематографа у 1922–1930 рр. (нижня хронологічна межа обумовлена виникненням ВУФКУ; верхня – реорганізацією ВУФКУ в Українфільм і його виведенням із республіканського під союзне підпорядкування) в силу первинності багатьох процесів видається нам очевидною. Крім того, актуальність дослідження охоплює необхідність в достеменній фіксації історичного процесу, розкритті недостатньо вивчених аспектів становлення вітчизняної кінематографії 1920-х рр., заповненні її малознаних, а інколи й зовсім невідомих сторінок з метою створення не тільки фактологічної повноти, а й цілісної концепції історії розвитку кіно в нашій державі. Актуальність теми пропонованої роботи обумовлюється й потребою в усебічному аналізі історичного досвіду керівництва вітчизняною кінематографією, у пошуку стійких узаємозв'язків між формами організації кіносправи, її ефективністю, конкретики історичних умов, на тлі яких вона функціонувала.

Історична проблематика українського радянського кіно 1920-х рр. формально у кінознавстві представлена достатньо широко і досліджена багатьма фахівцями. Багата на події течія Часу, яскраві непересічні постаті кіномитців, трагічне тло історичного контексту розвитку державної політики привертають увагу декількох поколінь науковців різних спеціальностей. Історіографію теми справді можна умовно поділити на два періоди: радянський та сучасний. Кожний із цих, кардинально різних, етапів має свої особливі методологічні засади. Радянську історіографію щодо питання кінематографії доцільно розділити на підперіоди:

довоєнний (1930–1941), воєнний, можливо з включенням періоду малокартиння (1941–1953) та післявоєнний або постсталінський (1954–1991).

Ця точка зору обґрунтовується наступною фактологією кінематографічних досліджень його історії: у 1930 році публікується нарис Я. Савченка «Народження українського кіно». Автор вважає початком національної революційної кінематографії три фільми О. Довженка: «Звенигора», «Арсенал» та «Земля» [645]. Він описує зміст картин, особливості побудови сцен, монтажу, стилю тощо. Автор зазначає, що до О. Довженка в українській кінематографії не було принципово-теоретичних та ідеологічно-світоглядних позицій в специфічно-кінематографічному розумінні. Така оцінка творчості українського митця непоодинока. Його сучасники, критики, колеги поділяли погляди Я. Савченка. Так, скажімо, М. Лядов стверджував, що фільми «Звенигора» О. Довженка та «Два дні» Г. Стабового, які датуються 1927 роком, можна вважати початком українського кіно [399].

Ці заяви Я. Савченка та М. Лядова не можна відносити до ряду наукових без доданку розшифровуючих слів на кшталт – «українського кіно нової формації» тощо, бо це не результат аналізу процесу в його повноті і глибині, а публіцистична заява полемічного характеру.

У 1950-х рр. одним із напрямів дослідницького осмислення стали праці, у яких робились спроби систематизувати та дати оціночне визначення стану кінематографа у 1920-х рр. та його ролі в контексті загального руху українського мистецтва кіно.

Загалом сконстатуємо в принципі парадоксальне – до середини XX ст., тобто більш як за півстоліття історія українського кіно не була досліджена і зафіксована як цілісне наукове явище. Узагальнюючим результатом українського кінознавства на кінець 1950-х рр. стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова [185], «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина [634], «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка [290]. Сукупно цей своєрідний кінознавчий багатотомник оглядово охоплював півстолітній обсяг зробленого в царині кіномистецтва, точніше – його ігрового виду і виражав не стільки особисте бачення відповідних періодів кінотворення, скільки відбивав офіційно-громадську думку з цього приводу, освячену відповідною

ідеологічною доктриною з метою вписати творчі результати в домінантну цілісність життя держави і навіть не УСРР – Української Соціалістичної Радянської Республіки або УРСР – Української Радянської Соціалістичної Республіки (назва з 1936 р.), а загалом СРСР.

Мало того, підкреслимо кричуще – ця тенденція існувала й протягом наступних десятиліть, мало того вона продовжується й зараз, а «осколочна» поява створеної науковцями спеціалізованого відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України монографії «Історія українського кіно» Т. 2 (1930–1945), яка фактично є лише науковою збіркою матеріалів на тему історії українського кіно 1930–1945 рр., а не одним з розділів її Історії, з очевидністю свідчить про державне, тепер вже новою, Незалежною державою Україна нехтування сутнісними складовими в зоні культури і мистецтва.

У 1950-х рр. одним із напрямів дослідницького осмислення стали праці, у яких робились спроби систематизації та оцінки стану кінематографа, зокрема й кінематографа 1920-х рр., але в цілому, сукупно історія українського кіно до кінця 1950-х рр. так і не зазнала комплексного фундаментального дослідження. Результатом реалізації намірів у цьому напрямку стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова [185], «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина [634] та «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка [290].

В праці Г. Журова систематизовано головні події та досягнення українського кіно. У роботі І. Корнієнка здійснено спробу дати системну характеристику закономірностей розвитку українського кіно як способу художнього відображення радянської ідеології. Це були спроби оглядово висвітлити історію українського кіномистецтва, обмежуючись матеріалом ігрових фільмів, охарактеризувати загальний стан української радянської кінематографії, називно визначити тенденції її розвитку, оцінити творчість відомих майстрів українського кіно. При всій тенденційності підходів ці роботи виконали одну з необхідних функцій історії – кількісно систематизували матеріал.

Значним внеском у вивчення українського кіно можна вважати дослідження американського кінознавця Б. Береста «Історія українського кіна» (1962) [40]. Дослідник малює цілісну картину стану української кінематографії 1920-х – 1930-х рр., спираючись на значний фактологічний матеріал. Загалом, науковий доробок Б. Береста, обумовлений незалежними від радянської ідеологічної призми концептуальними світоглядними особливостями бачення соціально-історичних тенденцій позначений відповідним суб'єктивізмом. Разом з тим робота достатньо інформативна, оскільки автор вперше висвітлив ряд фактів, які замовчувалися у радянській кінолітературі.

У 1970-х рр. з'являються дослідження радянських науковців в царині кінознавства, які мали на меті теоретично позначити особливості розвитку українського кіномистецтва. Зокрема О. Шупик вперше в українській кінотеорії робить спробу узагальнити досвід українського кінознавства 1920–1930-х рр. У її роботі «Становлення українського радянського кінознавства» (1977) на основі статей, виступів творчих працівників та кінознавців 1920-х–1930-х рр. був окреслений процес формування української кінодумки та кінокритики як складний шлях боротьби за становлення та утвердження соціалістичного реалізму [853]. Хоча, виходячи з установок Часу, робота й переповнена відповідими ідеологічними еківоками, вона залишається єдиною систематизованою спробою зафіксувати фактологію цієї сфери кіноісторії.

Меншою ідеологічною заразливістю виступає монографія «Страницы биографии украинского кино» (1974) О. Шимона, присвячена періоду становлення українського кіно [835]. У 1986 та 1987 роках з'являються перші два тома запланованого тритомного видання «Історія українського радянського кіно», перший том якого присвячений дослідженню розвитку кінематографа в 1917–1930 рр. і побудовано на визначеній заявою редакційної колегії старій ленінській концепції «Ми з кожної національної культури беремо тільки її демократичні і її соціалістичні елементи, беремо їх тільки і безумовно на противагу буржуазній культурі, буржуазному націоналізмові кожної нації» [221].

Підсумовуючи кількісно значне фактологічне наповнення доробку українських кінознавців радянської доби, зазначимо начебто вже очевидне для новітнього часу української державності – його автори стали творцями широкомасштабної міфологеми про стрімкий та безхмарний розвиток українського радянського кіномистецтва, утверджували сприйняття соціалістичного реалізму, як єдино вірного творчого методу.

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. в кіноісторіографії спостерігається принципова переорієнтація методологічно-оціночних історіографічних підходів , що проявлялася у спробі використовувати й зробити домінантним критичний аналіз подій, які відбувалися в українському кінематографі 1920-х рр.

Після розпаду СРСР формуються, а часто просто виходять на поверхню дійсно нові, науково обґрунтовані методологічні засади досліджень, які починають визначати розвиток сучасної українського кінознавства. Одним з провідних дослідників історії української культури, зокрема й українського кіно 1920–1930-х рр. виступає В. Скуратівський. До речі, саме він свого часу запропонував нове термінологічне позначування кінопроцесів, конкретно зокрема зазначаючи, що в 1920–1930-х рр. з'явилася своєрідна кінематографічна модель, яка була дивним синтезом державної кінопромисловості, відповідної державної міфології і суто «авторської», персонально-індивідуальної манери і стилю українських кінематографістів [665]. Ця тенденція підтримана зусиллями С. Тримбача, особливо в сфері творчості О. Довженка, Л. Брюховецької у сфері напрямкових особливостей кінопроцесів 1960-х та персонолізаційних підходів до кіношестидесятників України, І. Зубавіної як у сфері новітньої історії українського кіно, так і деяких актуальних аспектів теорії, З. Алфьорової з етапними дослідження кінематографа 1970-х та естетичних тенденцій розвитку кіно і телебачення як рух у майбутнє, В. Горпенка, як одного з дослідників історичної динаміки термінології мистецтва кіно, розробника сучасних засад теорії виразності, специфіки кінорежисури, одного зі співтворців методології підготовки творчих кадрів телебачення тощо, М. Братерської-Дронь та Г. Чміль з сукупністю розробок філософських аспектів кінотворення, роботами О. Безручко, О. Пашкової, Г. Черкова, Л. Новікової, В.

Кісіна, В. Чубасова, С. Марченка, Р. Ширмана тощо завершилася формуванням повноцінної методологічної бази історії та теорії українського кіно.

Проте в загальному потоці переосмислення і проростання новітніх підходів в осмисленні аудіовізуального мистецтва намітилася й інша тенденція – «революційної» переорієнтації методологічно-оціночних підходів, зокрема у ставленні до минулого. Саме цим, на нашу думку, «грішить», скажімо, суперечлива робота В. Ілляшенка «Історія українського кіномистецтва. 1893–2003», в якій автор, з точки зору рецензента цього видання, не більше, не менше, як «вперше намагається системно охопити й осмислити складний процес розвитку кіномистецтва» та має «оригінальну концепцію, трактовку подій», «не сперечається з відомими теоріями, не заперечує нічого, не посилається ні на чию думку, бо має свою» [220].

Немов би на противагу тенденції, яка притаманна роботі попереднього автора, об`єктивно-ґрунтовним за якістю, хоча й локальним за формою дослідженням з історії українського кіно ще свого часу була монографія французького кінознавця Л. Госейка «Історія українського кінематографа. 1896–1995» (2005), яка висвітлює історію українського кіно крізь призму історії створення кінострічок та життєвого шляху видатних українських кіномитців [140].

Вивченню зони кіноосвіти – функціонуванню навчальних закладів, що готували кваліфіковані, «ідеологічно підковані» кінематографічні кадри в період 1920–1930-х рр., присвячена праця Р. Росляка «Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття)» (2006) [636]. Звернемо особливу увагу на принципово-підсумкове для його позиції – причиною руйнування кіноосвіти в Україні тих часів була втрата національним кінематографом своєї автономії.

Принциповим переосмисленням історії українського кіно позначене й фундаментальне дослідження «Нариси з історії кіномистецтва України» (2006) [425]. Над підготовкою видання працювало широке коло науковців, представників різних напрямків та шкіл сучасного українського кінознавства.

Дослідники зосередилися на найважливіших аспектах кінопроцесу (розвиток українського кіно 1920-х рр. окреслив С. Тримбач).

Серед робіт, що торкаються питань кінематографа зазначеного періоду варто виділити декілька дисертаційних робіт, що так чи інакше висвітлюють обрані нами питання. У роботі «Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х рр. XX століття» (2011) О. Пуніна розглянула природу реалізації кінозасобу як конструкції (сценарної, монтажної, технічної) в тектоніці художньої прози [603]. В 2012 р. О. Кузюк у роботі «Державна політикав галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х – 1930-ті рр)» проаналізувала форми та методи діяльності радянської влади у сфері організації управління кінематографом та вплив на суспільство за допомогою кіно в кінці 1920-х – 1930-х рр. [306]. У 2013 р. Т. Самойленко у роботі «Український кінематограф 1920-х – 1930-х років (суспільно політичний аспект)» дослідила суспільно-політичні аспекти розвитку українського радянського кінематографа як елемент формування тоталітарного суспільства в 1920-х – 1930-х рр. [646].

Отже, як підсумок можна попередньо констатувати – в багатьох аспектах український радянський кінематограф кінця 1920-х рр. предстає достатньо вивченим, хоча його становлення крім світоглядних негараздів марксистсько-ленінських філософських концепцій та соцреалістичних фільтраційних викривлень розглядалося лише в контексті культурних процесів загальносоюзного масштабу, до того ж розгалужено на виробничо-тематичні складові, а дослідження, проведеного з позиції комплексної цілісності об`єкта, тобто вивчення взаємообумовленого спувфункціонування, взаємовпливів, взаємозалежностй і перетворень як в середині кіногалузі, так і в масштабах її органічно існуючої цілісності поки не створено, комплексної наукової роботи, яка б висвітлювала українську кіногалузь як системоорганізуючу модель українського кінематографа у 1920-х рр. поки немає. Водночас можна вважати, що матеріалу, накопиченого завдяки різноаспектним, різночасовим і різнометодологічним підходам достатньо для виходу на комплексно-узагальнюючий рівень розгляду проблеми.

Джерельну базу дослідження становлять архівні документи, матеріали періодики, довідкова та мемуарна література. Діловодна документація виявилася найбільш інформативним видом письмових джерел, оскільки містить комплексну інформацію про функціонування системи кінематографа і відображає процеси взаємодії всіх її основних елементів на різних рівнях, починаючи з взаємин органів державної влади з ВУФКУ і закінчуючи роботою кінопрокатних контор і окремих кінотеатрів з масовим глядачем. Це доповіді і звіти різних кінокомісій, ділове листування, статистичні дані, відомості про імпорт фільмів, акти перегляду фільмів, фінансові, виробничі та кінопрокатні плани, директиви по організації кінозйомок і прокату фільмів, протоколи і стенограми партійних, творчих, кіновиробничих та інших нарад. Значна частина діловодних документів була витягнута з фондів центральних і місцевих архівів і введена в науковий обіг. Використано документи зокрема Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО) – фонд 1238 «Державний український трест кінопромисловості Державного всесоюзного кінофотооб'єднання Українфільм», фонд 166 «Міністерство освіти України»; Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАГО) – фонд 1 «Верховна Рада України»; Державного архіву Харківської області (ДАХО) – фонд Ф.Р-1765. «Харківський крайовий (обласний) відділ тресту Українфільм Наркомату легкої промисловості УСРР»; Російського державного архіву літератури і мистецтва (РДАЛМ) – фонд 645 «Головне управління у справах художньої літератури та мистецтва (Главмистецтво) Наркомосу РРФСР», фонд 2497 «Всесоюзне державне кінофотооб'єднання Держкіно»; Російського державного архіву соціально-політичної історії (РДАСПІ) – фонд l «Центральний Комітет КПРС (ЦК КПРС)».

Важливим джерелом вивчення є тогочасна газетна й журнальна кіноперіодика, що зберігається у Національної бібліотеці України ім. В.І. Вернадського Харківській національній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка, Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна: «Кино-журнал АРК» (Москва, 1925–1926); «Кинотеатральный вестник по Екатеринославу» (Катеринослав, 1925); «Кіно» (Харків, Київ, 1925–1931); «Силуэты» (Одеса, 1922–

1925); «Советский экран» (Москва, 1925–1929); «Советское кино» (Москва, 1925–1928); «Театр, клуб, кино» (Одеса, 1927–1928); «Театр – музыка – кино» (Київ, 1925–1927); «Фото-кино» (Харків, 1922–1923); «Экран» (Харків, 1923); так і загального призначення: «Зоря» (Катеринослав, 1925–1930); «Искусство и физкультура» (Катеринослав, 1925–1926); «Искусство трудящихся» (Катеринослав, 1925); «Календарь искусств» (Харків, 1923); «Критика» (Харків, 1927–1930); «Культработник» (Харків, 1927); «Культробітник» (Харків, 1928–1930); «Культура і побут» (Харків, 1926–1927); «Мистецтво масам» (Запоріжжя, 1929); «Молодняк» (Харків, 1927–1930); «Нова генерація» (Харків, 1927–1930); «Нове мистецтво» (Харків, 1925–1928); «Новый зритель» (Москва, 1924–1929); «Новый зритель» (Одеса, 1923); «Новый ЛЕФ» (Москва, 1927–1928); «Рабочий и театр» (Ленінград, 1924–1930); «Радянське мистецтво» (Київ, 1928–1930); «Сільський театр» (Харків, 1926–1930); «Советское искусство» (Москва-Ленінград, 1925–1928); «Театр» (Київ, 1922–1923); «Театр» (Одеса, 1922); «Театр, литература, музыка» (Харків, 1922); «Театр. Литература. Искусство» (Київ, 1923); «Театральная неделя» (Одеса, 1925–1926); «Театральний тиждень» (Одеса, 1926–1927); «Театральные известия» (Харків, 1920–1922); «Фото для всіх» (Харків, 1928–1930); «Художественная жизнь» (Харків, 1922–1923); «Художественная мысль» (Харків, 1922); «Червоний шлях» (Харків, 1923–1925); «Шляхи мистецтва» (Харків, 1922–1923); «Юголеф» (Одеса, 1924–1925) та ін.

Чимало цінної інформації зберігає довідкова та мемуарна література, зокрема праці та спогади Л. Бодика, Й. Гарбера, С. Зарицького, А. Кордюма, П. Масохи, П. Нечеси, О. Прегуди, О. Швачка, Ю. Яновського та інших.

1.2 Методологія дослідження

Методологічна база наукового дослідження відображує принципову позицію дослідника. Методологічні основи, обрані для даного дослідження, сприяють розкриттю передбачуваної провідної наукової ідеї, визначенню сутності явищ розвитку українського кіномистецтва 1920 рр., розв’язанню суперечностей, що виникають у процесі дослідження, стадії, етапи розвитку, тенденції.

На етапі дослідження джерел інформації використано *бібліографічно-статистичний метод* для виявлення та опису літератури за кінематографічною тематикою щодо обраного періоду дослідження, її систематизації, та бібліографічного аналізу. В процесі опрацювання історичних джерел застосована методика сучасного джерелознавства – пошук, відбір, класифікація, критика.

Використання історико-логічного методу дозволило створити передумови для всебічного пізнання дійсності, що дало змогу на підставі вивчення газетних публікацій та архівних документів розкрити історично обумовлені закономірності перетворень кінематографу в Україні 20-х рр. ХХ ст.

Подальший аналіз наукових джерел з питань розвитку кінематографу 1920-х рр. демонструє широке коло емпіричних і теоретичних робіт, залучення різноманітних методів та засобів пізнання, не завжди типових для мистецтвознавства. Це свідчить про необхідність застосування *комплексного та міждисциплінарного методів* дослідження, які проявляються як на етапі збору інформації, так і на етапі її опрацювання, обробки, систематизації. *Міждисциплінарний метод* уможлив звернення до парадигми системності та наукового плюралізму, а також методологічних підходів, синтезованих із теоретичних напрацювань гуманітарних знань з культурології, мистецтвознавства, кінознавства щодо виявлення сутності явищ під кутом зору різних наукових дисциплін.

Основу дослідницького інструментарію у пропонованому дослідженні становить *соціокультурний підхід, який* дозволив уникнути фактографічного опису заради переваг багатофакторного підходу до вивчення предмету дослідження, обґрунтувати закономірності виникнення і функціонування українського кіномистецтва в аспекті його соціальної і культурної складових, підкреслити значення явища, що вивчається, в процесі збереження й трансляції національної культурної спадщини, базувати дослідженнння на наукових досягненнях культурології.

Загальнонауковий принцип детермінізму дозволив виявити причинно-наслідкові зв’язки між виникненням і функціонуванням кінематографу та процесами, які відбувались в українській культурі в 1922–1930 рр.

Сучасна українська кінознавча наука переживає важливий етап свого розвитку, коли розробляється широкий спектр теоретичних, історіософських, джерелознавчих проблем. Для виконання поставлених у дисертаційній роботі завдань залучено принципи об'єктивності, історизму, системний підхід, історичні методи дослідження (*хронологічний, історико-порівняльний, історико-системний, тощо*), без яких неможлива об'єктивна реконструкція стану та розвитку кіномистецтва.

Історичний підхід залучено задля осмислення генези, уточнення періодизації його розвитку на основі аналізу процесів, явищ, подій, окремих фактів історичного буття українського кінематографу 1920 рр., вивчення його конкретно-історичної зумовленості, а також виявлення рис спадкоємності, реалізованої в жанрових, стильових, родових і видових ознаках кіномистецтва.

Історико-порівняльний (історико-компаративний) метод застосовано з метою вивчення жанрових форм в українському кіномистецтві з позицій встановлення властивих їм ознак єдності та еволюційності упродовж однієї стадії розвитку – у 1920 рр.

Історико-системний метод надає можливості осмислити динаміку розвитку українського кіномистецтва як системи (системного об'єкту) на конкретно-історичному етапі.

Проблемно-хронологічний метод дозволив виокремити основні етапи розвитку українського кіномистецтва у хронологічно визначених у дослідженні межах.

Метод історичної реконструкції застосовується у дослідженні для відбудови вертикалі структури управління української кінопромисловості 1920-х рр.

Обґрунтованість і достовірність наукових положень і висновків обумовлюється тим, що основу теоретико-методологічної бази дослідження склали загальнонаукові принципи об'єктивності, історизму, системності.

Методологічною основою даного дослідження є конкретнонауковий підхід – *кінознавчий, тлумачений як складова загальної методології мистецтвознавства. Кінознавчий підхід* дозволив осягнути змістовну сутність екранних творів,

проаналізувати особливості багатогранного явища українського кіномистецтва 1920-х рр., встановити його жанрову специфіку.

Обрані методологічні підходи сприяли всебічному розкриттю сутності предмету дослідження, надати відповідні висновки і узагальнення.

Висновки до розділу 1

Праці з історії українського кінематографу представлені мемуарами і роботами радянських кінознавців в другій половині 20-х рр. XX ст., які стали творцями широкомасштабної міфологеми про стрімкий та безхмарний розвиток українського радянського кіномистецтва, утверджували сприйняття соціалістичного реалізму, як єдино вірного творчого методу. Після розпаду СРСР формуються, а часто просто виходять на поверхню дійсно нові, науково обґрунтовані методологічні засади досліджень, які починають визначати розвиток сучасної українського кінознавства. У дослідженнях науковців сучасної української незалежної держави та роботах іноземних авторів спостерігається принципова переорієнтація методологічно-оціночних історіографічних підходів, що проявлялася у спробі використовувати й зробити домінантним критичний аналіз подій, які відбувалися в українському кінематографі 1920-х рр. Але, сутнісною ознакою творення історії українського кіна виступав принцип концентрації уваги на одному, домінуючому сегменті цілого.

Аналіз стану наукової розробки проблеми показує, що до сьогодні практично не має праць, в яких були спроби фактично заявити про можливість і необхідність розглянути кінематограф у непростій взаємодії багатогранного спектру його складників: управління, репертуарної політики, кіновиробництва, кінотехніки, кінофікації, кінопрокату, економіки, закордонних зв'язків, підготовки кадрів, де український кінематограф трактується як система, в якій його особлива складова – кіно як явище мистецтва виступає лише одним із елементів, бо український кінематограф в цілому містить, крім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі та інші структурні складові. Саме їхній взаємозв'язок

визначає траєкторію розвитку кінематографа, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої ***моделі***, яка до цього часу залишається не розглянутою.

Отже, можна попередньо констатувати – в багатьох аспектах український радянський кінематограф кінця 1920-х рр. предстає достатньо вивченим, хоча його становлення крім світоглядних негараздів марксистсько-ленінських філософських концепцій та соцреалістичних фільтраційних викривлень розглядалося лише в контексті культурних процесів загальносоюзного масштабу, до того ж розгалужено на виробничо-тематичні складові, а дослідження, проведеного з позиції комплексної цілісності об`єкта, тобто вивчення взаємообумовленого спувфункціонування, взаємовпливів, взаємозалежностй і перетворень як в середині кіногалузі, так і в масштабах її органічно існуючої цілісності поки не створено, комплексної наукової роботи, яка б висвітлювала українську кіногалузь як системоорганізуючу модель українського кінематографа у 1920-х рр. поки немає. Водночас можна вважати, що матеріалу, накопиченого завдяки різноаспектним, різночасовим і різнометодологічним підходам достатньо для виходу на комплексно-узагальнюючий рівень розгляду проблеми.

Джерельний комплекс дисертаційного дослідження склали неопубліковані матеріали архівів України, періодичні видання, опубліковані збірки документів і матеріалів. У фондах центральних і обласних архівних установ України, архіві міста Харкова було опрацьовано різноманітні за походженням документи і матеріали, серед яких виявлено і досі невідомі науковому загалу.

Неопубліковані документи і матеріали представлені широким спектром законодавчих, нормативних, розпорядчих документів центральних органів влади, наркомату освіти та його структурних підрозділів, через які прямо та опосередковано визначалася і регламентувалася діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), кіновиробничих і кінопрокатних організацій, а також кінотеатрів.

Неопубліковані документи лише частково висвітлюють організаційно-творчи трансформаційні процеси українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст. Тому важливим джерелом з означеної проблеми є періодика. Матеріали періодичних

видань різнобічно відображають предмет нашого дослідження та суттєво збагачують його джерельну базу. Періодичні видання, які видавалися в добу 20-х рр. XX ст., зафіксували і зберегли різноманітну інформацію, подекуди унікальну, що допомогла всебічно висвітлити обрану тему дослідження. Документи особового походження (спогади) є важливим джерелом для більш повного дослідження розвитку кінематографії обраного періоду.

Проведення цього дослідження стало можливим завдяки дотриманню найважливіших принципів історичного дослідження: об'єктивності, історизму, системності, а також антропологічного підходу. Використання загальнонаукових і спеціальних методів наукового пошуку дало змогу відтворити діячу модель, а також з'ясувати історичний аспект функціонування органу управління української кінематографії ВУФКУ.

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОГАЛУЗІ

2.1 Формування нормативно-правової бази кіногалузі.

Приступаючи до аналізу принципів функціонування кінематографа обраного нами періода, спробуємо запропонувати визначення вихідних позиций його структурно-функціональних змін.

Оглядово-об`єктивна картина стану речей у сфері кінематографа на кінець 1910-х – початок 1920-х років, на наш погляд, свідчить, що до часу завершення складних «революційних» подій на теренах України він підійшов, базуючись на наступних засадах: 1) кардинальна зміна форм власності; 2) не менш кардинальна трансформація правових засад; 3) суттєва тематична переорієнтація; 4) концептуальна зміна персонально-уособленного героя; 5) пере фокусування аудиторного цілеспрямування; 6) жанрово-стилістична корекція впливу на аудиторію; 7) сутнісне «класове» розмежування; 8) перерозподіл зон вільного часу; 9) територіальна нестабільність; 10) психологічна хисткість уявлень майбутнього; 11) оціночна глобалізація; 12) граничність діапазону дій; 13) зниження порогу значущості основних категорій норми; 14) зсуви в дистанційних вимірах протилежностей тощо.

На нашу думку, саме ці принципи-характеристики й складали основу особливих, кардинально нових суспільно-історичних «пропонованих обставин», в яких зародкові складові кінематографічної діяльності почали перетворюватися на специфічну систему, на першому етапі лише механічну складову, яка згодом набула тенденцію перетворення в органічно цілісну специфічну структуру, що чітко простежувалося у сфері становлення естетичної цілісності кінематографічних творів, принципи яких досліджено Ю. Левіним [317].

На нашу думку не просто в контексті часу, а саме виходячи з кардинально нових історичних обставин, «незвіданості» форм, методів, способів реалізації ідеальної мети, вибудовуваня «тіла» її існування формувалася «матерія» буття,

організації, функціонування на той час нової видовищної предметності кінотворів та системи, в якій їх множинність могла існувати, взаємодіяти, впливати (докладніше про це див. в роботі В. Г. Горпенко «Пластика фільму. Кінообраз в пластичні засоби виразності», 1984) [138].

Після складних «революційних» подій на теренах України кінця 1910-х – початку 1920-х років для ствердження в правах радянської влади саме кіно набуває вдвічі важливого значення – агітаційно-пропагандистського і культосвітнього. У роки громадянської війни попит на кінохроніку і революційні картини постійно підвищувався, особливо в армії. У багатьох містах стихійно і при різних установах були організовані фотокіносекції, відділи, підвідділи тощо.

Початок формування системи державного управління українським кінематографом відноситься до 1918 року. У проміжок від 1918 до початку 1922 рр. кіногалузь в Україні зазнала три особливі організаційні стадії свого розвитку.

Перша стадія – перехід кінотеатрів і складів в окремих містах до губернських відділів народної освіти Наркомосу УСРР (губнаросвітів) і губернських відділів політико-просвітнього комітету Наркомосу УСРР (губполітосвітів), а також повітових відділів політико-освітнього комітету Наркомосу УСРР (повітнаросвітів) і повітових відділів політико-освітнього комітету Наркомосу УСРР (повітполітосвітів), у складі яких з часом утворилися особливі організаційні форми – кіносекції. Цей період характеризується відсутністю державних завдань у галузі кінематографії, підходом до кіносправи як до дохідної статті і різнобоєм у роботі кіно (в цей час керівництво республіки вирішувало більш важливі державні питання).

У цей же час частина кінотеатрів розподілилася між різними організаціями та установами, які не мали нічого спільного з культосвітніми завданнями. Перша спроба взяти під свій нагляд всі театри, особливо театри мініатюр і кінематографи, стежити за їх діяльністю, направляти її в бік культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу Радянської влади в галузі народної освіти, була зроблена 17 березня 1918 р. колегією Народної Освіти.

Звернемо вагу на те, що фактично основні процеси, які спостерігалися в кінематографії цього періоду, проходили в Україні без участі виконавчої влади. Пояснюється це досить простою причиною – до 1919 р. у тодішніх формальних і переважно тимчасових керівників Української республіки ще не могли сформуватися уявлення про конкретні завдання стосовно цієї галузі, що підтверджується відсутністю будь-яких регламентуюче-законодавчих актів, які б визначали її функціонування (як зазначалося вище, в цей час керівництво республіки вирішувало більш важливі у сфері державного будування питання). Так 8 січня 1919 р. була зроблена перша спроба примусово втрутитися в процес, на урядовому рівні систематизувати роботу кінотеатрів. Тимчасовий, отже хисткий на той час, робітничо-селянський уряд УСРР видає постанову, що зобов`язує:

«1. Усі театри і кінематографи передати у відання Відділу Освіти. 2. Покласти на Відділ Освіти обов'язок розробити інструкцію місцевим радам про порядок завідування театрами і кінематографами» [473].

Цей законодавчий акт встановлював права держави в особі Наркомосу здійснювати регулювання кінематографії шляхом видання розпоряджень, а головне – переведення в державну власність як окремих кінопідприємств, так і всієї їх сукупності загалом. Остання умова, що по суті означала спробу законодавчої націоналізації, давала змогу практично втрутитися в правові майнові засади і сформувати матеріальну базу державного сектора кінематографії.

Трохи більше року минуло від часу захоплення влади більшовиками в центрі Росії, безперервно хиталися ваги терезів влад на території майбутньої, а поки що такої нестійкої державності України. За таких умов практично неможливо було серйозно говорити про дієвість прийнятих рішень. Зрозуміло, що на перший план інтересів вийшло майнове питання. Оскільки в період воєнного комунізму більшовики намагалися знайти можливість фінансування потреб Червоної армії шляхом конфіскацій, то і на кіно дивилися як на дохідну статтю. В умовах громадянської війни кіномайно було захоплене в різних місцях різними установами, які не визнавали жодних розпоряджень центру, до останнього вважали захоплене своїми трофеями, будь-яку вимогу про здачу їх центру – посяганням на своє майно.

Отже, цей період характеризується лише формальним підпорядкуванням всіх складових кіно як майбутньої галузі єдиному органу.

Друга стадія знаменується організацією 9 січня 1919 р. Кінематографічного комітету при Відділі мистецтв Наркомосу УСРР [793, арк. 18, 20–22]. Були створені апарат управління державним сектором кінематографії у складі Наркомосу і мережа безпосередньо підпорядкованих йому місцевих органів – окружних фотокінокомітетів і кіносекцій у складі губернських виконавчих комітетів. 18 січня на посаду голови кінокомітету Наркомосом призначається кінорежисер О. Аркатов [571]. До речі, звернемо увагу на професійну орієнтацію призначеного на адміністративну посаду кінодіяча…

Надалі Кінокомітетові передаються і кінотеатри України [205]. Кінокомітет починає роботу з зосередження всієї кіносправи в Україні в руках єдиного керівного органу.

Проте централізаційна тенденція наштовхнулася на значний супротив. Протидію йому чинили з усіх боків. У цій боротьбі саме в середовищі кінопрацівників остаточно формується думка про необхідність перейти до повного об'єднання всіх сил, засобів і можливостей у всіх складових кіносправи. Отже, йшлося не про заперечення спрямування, а навпаки – про кількісну половинчастість прийнятого рішення…

Немов би дослухавшись до домінуючої думки практичних кінопрацівників, 25 лютого 1919 р. Рада Народних Комісарів (Раднарком) УСРР видає Декрет «Про електротеатри» [495]. Відповідно до Декрету три харківські кінотеатри з усім обладнанням та інвентарем, а також фільми і діапозитиви наукового та культурно-виховного характеру оголошувалися власністю УСРР і передавалися у відання кінокомітету. Отже, в результаті сталася, певним чином у прихованій, точніше, в не зовсім очевидній формі, зміна власності…

В організаційному порядку Кінокомітет підпорядкувався підвідділу мистецтв, останній – позашкільному підвідділу Наросвіти, а Наросвіта – Наркомосу [417]. Така громіздка схема з очевидністю гальмувала роботу. Після вжитих заходів щодо обліку фото- і кіномайна кінокомітет піддався ревізії, результатом якої стало

доручення Наркомоса тому самому складу комітету розширити його і реорганізувати у Всеукраїнський. Щоб розвантажити діяльність Всеукраїнського кінокомітету щодо адміністративного нагляду над кінофотопромисловістю, а також забезпечити управління, реквізувати підприємства та театри і встановити живий зв'язок між центром і позашкільними підвідділами місцевих відділів Наросвіти, Народний Комісаріат Освіти створює філіальні відділення, а сам Всеукраїнський комітет в середині березня 1919 р. взагалі переводять з Харкова до Києва.

18 березня 1919 р. Всеукраїнський кінокомітет приступив до організації губернських відділів у Харкові, Катеринославі, Одесі, Ялті, Ростові-на-Дону [94], що конструктивно систематизувало організаційну форму органу. Губернські філії включали такі відділи: загальний, обліково-контрольний, цензури та рецензії, кіно- і фотохроніки, науковий і експлуатаційний. На чолі відділення стояла комісія у складі голови і двох членів, призначуваних Всеукраїнським кінокомітетом. Колегії відділення надавалося право нагляду та контролю за діяльністю місцевих підвідділів (кіносекцій) [480]. За зовнішніми ознаками форма управління передбачала колективний, отже, відкритий спосіб керування – елементарну, найнижчу форму народовладдя… Проте…

Одним з головних дефектів системи управління Комітетом була надмірна централізація керівних функцій вищестоящою організацією – Наркомосом. Однак такий же недолік спостерігався і з боку завідувача фотокіновідділу стосовно підлеглих керівників функціональних напрямів, що зрештою закономірно призвело до формування неефективної стратегії Комітету щодо здійснення своєї основної діяльності, навіть у межах агітаційної «програми мінімум».

Радянські і партійні органи відзначали низький професійний рівень керівництва цієї установи. Комітету майже нічого було протиставити лінії, здійснюваної Наркомосом. Не було також можливості залучити професіоналів до управлінської діяльності, бо більшість дореволюційних діячів кінематографа, його організаторів емігрувала. Серед причин, що зумовили низьку ефективність кінокомітету в плані здійснення пропагандистської діяльності, мали місце як внутрішньо-організаційні, так і зовнішні.

Тривала громадянська війна, супроводжувана надзвичайними заходами радянського уряду, потребувала створення інформаційної підтримки заходів правлячого режиму. Кінематографія була визнана одним з найважливіших засобів агітації. Ідея розвивати кіно з метою посилення впливу пролетаріату на інші класи суспільства прозвучала вже в березні 1919 р. на VIII з'їзді РКП(б). Організація широкомасштабної кінопропаганди вимагала створення відповідного апарату, забезпечення матеріальної та фінансової основи цієї діяльності. Важливим супутнім завданням було встановлення контролю над приватними кіноорганізаціями для запобігання контрагітації і контрпропаганди, відповідності їх вирішальним завданням держави. Серед найбільш істотних факторів, що виключали можливість розвитку кінокомітету, була сильна інфляція з повною відміною грошового обігу перед НЕПом, громадянська війна, що супроводжується господарською розрухою – складністю транспортних сполучень тощо.

Третя стадія – реорганізація Всеукраїнського кінокомітету у Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) в лютому 1922 р. [41]. Із закінченням громадянської війни завершилося проведення агітаційних кампаній – рейсів поїздів, інших акцій, що складали основу функціонування кінокомітету в початковий період його існування. Кінокомітет був поставлений перед необхідністю перегляду своєї діяльності. Наприкінці 1920 – у середині 1921 рр. спостерігається посилення його уваги до господарської сторони функціонування державного сектора кінематографії, спроби організувати його роботу відповідно до принципу самоокупності.

Кіноробітники поставили собі мету з ідеологічного боку радянізувати фільми, а з організаційного – створити єдиний центр. Долаючи внутрішні тертя і зовнішній опір, ця група вела роботу по створенню потужного, самостійного главку – єдиного керівного центру, який міг би одноосібно розпоряджатися сконцентрованим кіногосподарством, доцільно використовувати одержувані ресурси для відновлення кіновиробництва. Варто зазначити, що тодішній Нарком Освіти Г. Гринько підтримав кінопрацівників, наполіг на здійсненні давно назрілої реформи й надалі підтримував і допомагав у реалізації цього процесу.

Рішення про реорганізацію Всеукраїнського кінокомітету і переведення його на рейки госпрозрахунку було прийнято в першій декаді лютого 1922 р. Про це свідчать опубліковані резолюції Політосвітсекції Всеукраїнської наради з політосвітроботи губагітпропів і губполітосвітів, що проходила у Харкові з 2 по 8 лютого 1922 р. По Худсектору Політосвіти було прийнято аж вісім резолюцій, зокрема три про реорганізацію кінокомітету. На нараді розглядався проект перетворення Всеукраїнського кінокомітету в трест, який мав здійснювати свою діяльність на основі госпрозрахунку. Із метою реалізації проекту трестування кіногалузі вирішено тимчасово передати окремі функції регіональних кінокомітетів регіональним політосвітам і затвердити проект в цілому: «6. Незалежні окружні фотокінокомітети скасувати. 7. Губфотокінокомітети підпорядкувати місцевим губполітосвітам. 8. Трестування фотокіновідділу залишити в силі» [623].

Наприкінці лютого Всеукраїнський фотокінокомітет перейменовується у Всеукраїнське кінофотоуправління під керівництвом колишнього директора кінокомітету В. Прокоф'єва, який на початку березня переїжджає з Києва до Харкова (вул. Московська, 3) [75].

З економічного погляду найбільший ефект в плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ забезпечувало об'єднання підприємств усіх функціональних напрямів кінематографії в єдину господарську систему. Подолання організаційної роз'єднаності, скасування фінансової та юридичної незалежності суб'єктів прокату й кінопоказу давало змогу скоротити кількість ланок у схемі реалізації кінопродукції, отже спростити форми управління.

У березні-квітні 1922 р., у сформ ованому госпрозрахунковому тресті ВУФКУ обирається правління, призначається дирекція губернських і районних відділень. Але, крім фінансово-господарської реорганізації, необхідно було об'єднати й усю кіносправу України та сконцентрувати керівництво ним в єдиному центрі.

Відзначимо, що ВУФКУ підпорядковувалося не безпосередньо Наркомосу, а безпосередньо одному з його підрозділів – Головполітосвіті. З метою концентрації кіносправи 11 квітня 1922 р. видається наказ № 57 по Головному Політосвітньому комітетові за підписом голови Головполітосвіти Дубка. У наказі було встановлено,

що після формування ВУФКУ йому надається монопольне право завідування та управління всіма галузями фото- і кіновиробництва, експлуатації всіх кінотеатрів, які знаходиться на території України, а також підсобних підприємств, що обслуговують фото- і кінопромисловість. Зокрема Головполітосвіта наказувала: «1. Негайно передати в розпорядження всеукраїнського фотокіноуправління існуючі на місцях фотокіновідділи й усі взагалі підприємства всіх галузей фотокінопромисловості, а також всі кінематографи, незалежно від того, кому вони належать і в чиєму веденні знаходяться. 2. Разом з ними передати тому ж управлінню все майно зазначених фотокінопідприємств і кінематографів з усім їхнім активом, інвентарем, обладнанням, електричними установками, арматурою тощо. 3. З часу отримання на місцях цього наказу припинити будь-яке втручання у справи переданих установ і підприємств, а також кінематографів, знявши їх з усіх видів Держпостачання і припинивши виплати всіх видів, причому розрахунок має бути в день фактичної передачі. <…> 5. Усі зазначені вище заходи мають бути проведені на всій території кожної губернії, що обслуговується цією губполітосвітою, для того щоб в розпорядження Всеукрфотокіноуправління були передані не тільки підприємства за всіма галузями фотокінопромисловості й кінематографії, розташовані в губернських містах, але і всі інші, що знаходяться в повітових містах, селах, містечках, селищах тощо…» [796].

21 квітня 1922 р. видається наказ № 474 по Народному Комісаріату Освіти УСРР [573]. Цей наказ повністю дублював всі сім статей наказу Головполітосвіти № 57 і був обов’язковим до виконання губернським відділом народної освіти.

Відсутність відповідних повноважень у видавців наказів Головполітосвіти і Наркомосу призвело до того, що ці накази були звернені тільки до губполітосвіти і губнаросвіти, тобто по лінії одного відомства, а поряд з цим вводилися в дію накази, щоб всі кінотеатри і кіномайно, незалежно від того, кому вони належали й у чиєму віданні були, передати ВУФКУ. Тобто Наркомос, і тим більше Головполітосвіта, виходили за межі своєї компетенції, і, звичайно, на непідвідомчі ним організації та органи виконавчої влади ці накази не поширювалися.

У зв’язку з цим 24/27 квітня 1922 р. видається спільний наказ Наркомосу і НКВС УСРР за підписами наркома внутрішніх справ В. Манцева і наркома освіти Г. Гринько. Цей наказ зобов’язав організації, що не підвідомчі Наркомосу, виконати умови передачі «підприємств у всіх галузях фотокінопромисловості» ВУФКУ. А обов’язок виконувати положення цього наказу покладалося на всі губвиконкоми України: «З причини сформування Фотокіноуправління, якому надані в монопольне завідування і управління усі кінематографи України, незалежно від того, в чиєму віданні вони знаходяться, і всі підприємства фотокінопромисловості, Наркомосом і Головполітосвітою зроблені відповідні розпорядження всім підлеглим органам, Наркомвнусправ і Наркомос пропонують усім губвиконкомам: 1. Запропонувати міськрадам, виконкомам, волвиконкомам та ін. підпорядкованим органам управління на місцях посприяти негайна передачі Всеукрфотокіноуправлінню всіх кінематографів і всіх кінопідприємств фотокінопромисловості з обладнанням, інвентарем і взагалі всім їхнім майном і активом. 2. Усунути будь-яке втручання у справи установ, підприємств та кінематографів і надалі керуватися винятково директивами Всеукраїнського фотокіноуправління…» [794; 574].

Наказ НКВС і Наркомосу компенсував брак юридичної сили попереднього наказу Наркомосу, необхідної для впливу на різні відомства та організації, забезпечивши до того ж ВУФКУ підтримку губернських органів державної влади. Однак поняття про монополію в ньому як і раніше залишилося невизначеним. У наказі монополія поширювалася винятково на «завідування, управління» всіма галузями фото- і кінопромисловості, а також експлуатацію кінотеатрів. Таким чином, у визначенні монополії не було прописано поняття *право володіння*, яке виходило за межі управління та завідування й далеко не збігалося з експлуатацією, оскільки можна управляти, завідувати й експлуатувати і водночас не бути власником [146]. Ця юридична неточність формулювання наказів заважає тлумаченню на місцях прав, закріплених за ВУФКУ.

Через кілька місяців після видання вищезазначених наказів стало очевидно, що вони не надавали необхідних прав ВУФКУ на кінопідприємства і різне кіномайно. І тоді виникла гостра необхідність, замість розрізнених розпоряджень,

наказів і декретів, видати єдиний, незаперечний закон, що визначав би, з одного боку, юридичний стан ВУФКУ, а з іншого – його виняткове монопольне право на всі види кінопромисловості, підприємства та майно. З початку 1922 р. свої права впливу на всі галузі кінопромисловості ВУФКУ відстоювало, спираючись переважно на згадані, поспішно видані накази Наркомосу і НКВС. Видаючи ці накази, Наркомос і НКВС мали на меті передати всю повноту влади над усією кінематографічною промисловістю єдиному органу – ВУФКУ. 18 червня 1922 р. «для управління фото- і кінопромисловістю УСРР, її організації, експлуатації й виробництва, а також для організації всіх додаткових виробництв» Наркомос УСРР затверджує «Положення про фотокіноуправління» [795]. Положення підписали Народний Комісар Освіти Г. Гринько та заступник Голови Головполітосвіти Г. Дубко.

Відповідно до «Типового положення про об'єднання державних промислових підприємств (трестів)» від 17 січня 1922 р., «Положення про ВУФКУ» містило такі розділи: «Основні положення», «Завдання управління», «Майнові права керування», «Компетенція управління», «Порядок роботи управління», «Фінансування та матеріальне забезпечення». У положенні пропонувалося, що ВУФКУ веде свою діяльність на всій території республіки з прямим безпосереднім підпорядкуванням йому всіх органів і підприємств фотокіносправи. Діяльність свою управління мало здійснювати на підставі планів, затверджених на кожне півріччя Головполітосвітою, їй же воно мало періодично звітувати, однак при цьому роботу свою здійснюватиме повністю самостійно. Управління мало право на торговельні та виробничі взаємовідносини з будь-якими організаціями та приватними особами в межах Радянської федерації, а також укладання торговельних та виробничих контрактів з будь-якими країнами, але на підставі спеціальних постанов. Велика частина статей «Положення про ВУФКУ» була складена на підставі «Типового положення про трести» [795].

Однак дві статті «Положення про ВУФКУ» не мали аналогів у «Типовому положенні про трести»: «17. У своїй діяльності Управління керується: а) у виробничо-економічній частині – планами, які затверджує Головполітосвіта; б) у

частині політико-просвітницькій та ідеологічній – директивам Головполітосвіти. <…> 28. Жодні підприємства в галузі фотокіносправи на території УСРР не можуть з'явитися і не можуть бути дозволені без попередньої на те згоди Фотокіноуправління УСРР…» [795].

Видання Наркомосом УСРР «Положення про ВУФКУ» в межах урядової програми переходу на госпрозрахунок всіх підприємств України стало першим підзаконним актом на рівні комісаріату, що визначав господарську та ідеологічну діяльність ВУФКУ, а також структуру його управлінського апарату.

Відповідно до Положення ВУФКУ мало відносно самостійний статус, але зобов'язане керуватися фінансовими планами та ідеологічними директивами Головполітосвіти (ст. 17). Стосовно кіномонополій у Положенні пропонувалося, що будь-які види діяльності в галузі кіновиробництва та кінопрокату без попереднього на те дозволу ВУФКУ на території України заборонені (ст. 28). Але, як і раніше, туманними залишалися формулювання щодо монопольного володіння існуючими кінопідприємствами і кінотеатрами. Відповідно до положень статей 13 і 14 положення, всі кінопідприємства, кіноустанови і усе кіномайно «переходить у відання управління, яке відповідає за їх стан». «Управління є єдиним повновладним розпорядником» всіх кінопідприємств, кіноустанов, що «керує та розпоряджається згаданим підприємствами повністю самостійно як в господарсько-експлуатаційному, так і у фінансово-кошторисному відношенні».

Так було зроблено перший реальний крок до перетворення сукупності елементів кіносправи на особливу організаційну одиницю – ***кіногалузь***. Хоча до реальної діяльнісної синхронізації було ще дуже далеко.

Досить важливим кроком для фактичного оволодіння діяльнісними важелями всієї кіносправи, визначення правового становища української кінематографії і перспектив її розвитку опосередковано стає видання кодифікованого акту ВУЦВК «Кодекс законів про народну освіту».

Восени 1922 р. Наркомос зробив спробу ввести освіту в жорсткі межі закону – розробив проект «Закону про народну освіту УСРР». Але ні Раднарком УСРР, ні президія ВУЦВК, хоча й мали законне право затвердити цей кодекс, не зробили

цього, оскільки вважали це вище своєї компетенції [278]. Тим не менш, проект «Закону про народну освіту УСРР» [279, с. 1] був представлений III сесії ВУЦВК VI скликання 16 жовтня 1922 р. 22 листопада 1922 р. «Кодекс законів про народну освіту УСРР» був прийнятий і набув чинності 25 листопада [467].

Кодекс не створював нових норм стосовно колишньої системи законів. Він синхронізував розрізнені та хаотичні постанови про освіту й об'єднував їх в єдиний нормативно-правовий акт. Мета Кодексу, як визначалося в постанові про введення його в дію, – об'єднання і систематизація всіх раніше існуючих відповідних норм. Глава 5 «Кінематографія» складалася з шести статей [277] і не передбачала додаткових прав держави у галузі кінематографії, а лише уточнювала та підтверджувала її монопольні права на все кіновиробництво і різні кінопідприємства. Стаття 759 визначала призначення кінематографа та його мету. Стаття 760 логічно завершувала попередню статтю і визначала, яким шляхом і за яким планом має розвиватися кінематограф у творчому плані. Стаття 761 вказувала, що, крім ВУФКУ, будь-яка установа та особи не мають права на території Української республіки на кіновиробництво, прокат і демонстрацію фільмів. Таким чином, ця стаття передавала всю кінематографічну справу ВУФКУ, але недолік її полягав у надмірній стислості. Згідно зі статтею 762 законодавець з метою надання максимуму сприятливих умов для розвитку державної кінодіяльності мав передати в розпорядження ВУФКУ також і будівлі. Будівлі варто розуміти в сенсі фактично займаної площі кінематографічним підприємством, бо закон припускав експлуатацію тільки кінопідприємств і, звичайно, не мав на увазі перетворення ВУФКУ на крупного домовласника або Управління будинками. З цієї статті випливало, що байдуже, в чиєму віданні знаходяться кінопідприємство й приміщення, займане ним, адже вони вважалися власністю ВУФКУ, але все кінематографічне майно було власністю держави, і ВУФКУ лише могло їм розпоряджатися. З цього випливало, що на всій території України право володіння кіномайном було надано виняткова ВУФКУ. На думку фахівців того часу, «стаття недостатньо опукла, бо вона не розкривала прав юридичної особи, які належать Управлінню» [146, с. 10]. Звичайно, з погляду всього закону і з сукупності прав, що

належать ВУФКУ, випливає, що воно було юридичною особою з усіма подальшими правовими наслідками.

Деякі колізії в статтях 761 і 763 пояснюються недостатньою розробленістю і неузгодженістю статей закону. У статті 751 ВУФКУ підпорядковане Головполітосвіти, але при цьому не визначся межі цієї підпорядкованості. А у ст. 763 ВУФКУ визначалося, що воно знаходиться на госпрозрахунку. Зі статті 764, згідно з якою управління залучалось до агіткампаній Головполітосвіти, можна зробити висновок, що головний сенс підпорядкованості полягав в ідеологічному керівництві діяльністю Управління, але не вказував на загальну підпорядкованість [146, с. 11]. Інакше кажучи, госпрозрахункова організація ВУФКУ підпорядковувалася винятково ідеологічній установі – Головполітосвіті, і в документі не визначено ступінь цієї підпорядкованості. Врегулювання цих та інших розбіжностей відбулося надалі, в процесі реорганізації ВУФКУ.

Незважаючи на те що положення глави «Кінематографія» були недостатньо детально прописані, «Кодекс законів про народну освіту» вніс певне роз'яснення щодо прав держави в особі ВУФКУ на всю кінематографію. У законі виняткове право на володіння й експлуатацію всього кіновиробництва держава закріпила за ВУФКУ, що значно полегшувало його роботу в управлінні кіногалуззю в республіці та зародженню такої значущої її складової як українська кінопромисловість.

Робота уряду щодо нарощування темпів виробництва також вплинула на розвиток української кіногалузі. 30 липня 1924 р. ВУЦВК і Раднарком УСРР, на підставі Декрету ВУЦВК «Про державні промислові підприємства, що діють на засадах комерційного розрахунку (трести)» від 2 липня 1923 р., видали другу редакцію «Положення про Всеукраїнське Фотокіноуправління».

В одинадцяти статтях Положення точніше формулювався статус ВУФКУ, визначалася його нормативно-правова база, що регулює механізм монополізації кіно у сфері експортно-імпортних операцій, фінансово-майнову та організаційно-структурну діяльність [556]. 10 вересня 1924 р. Українська Економічна Рада затвердила «Положення про ВУФКУ» [91, с. 31].

На відміну від «Кодексу законів про народну освіту» і «Положення про ВУФКУ» першої редакції, в «Положенні про ВУФКУ» другої редакції конкретніше визначалися підпорядкованість відомства, його завдання, права та обов'язки в галузі монополізації кіно. Відповідно до статей 761–764 Кодексу чільне положення в управлінні українською кінематографією займала Головполітосвіта. Усе кіновиробництво, кінопрокат і демонстрування фільмів були монополією держави і перебували у віданні та управлінні Головполітосвіти в особі підпорядкованого йому органу – ВУФКУ, що притягалося Головполітосвітою до проведення поточних агітаційно-пропагандистських кампаній. Усе кінематографічне майно на території УСРР у вигляді будівель, обладнання та інвентарю було власністю держави і знаходилося в розпорядженні ВУФКУ.

Відповідно до статей 1–6 та 8 «Положення про ВУФКУ» 1924 р. фотокіноуправління було органом Наркомосу УСРР у складі Головполітосвіти, що здійснює культурно-освітні та політико-ідеологічні завдання у сфері фото- і кіносправи за його директивами. Указане завдання ВУФКУ виконувало шляхом здійснення державної монополії на кінематографічну справу в усіх галузях і стадіях виробництва, прокату і демонстрування фільмів. Усі кінофабрики та майстерні були власністю держави, але знаходилися у винятковому віданні та управлінні ВУФКУ. Монопольна діяльність ВУФКУ поширювалася на всю територію УСРР. Таким чином, ВУФКУ, як самостійний орган, безпосередньо підпорядковувалося Наркомосу, а не його органу – Головполітосвіти. Наркомос, зі свого боку, отримував всі повноваження УРНГ відповідно до статті 8 «Декрету про трести». Однак у Положенні не було прописано розподілу повноважень стосовно ВУФКУ між Наркомосом і Головполітосвітою. Оскільки згідно з Положенням ВУФКУ було одночасно «госпрозрахунковим трестом і органом Наркомосу в складі Головполітосвіти», то у функції Головполітосвіти, очевидно, входило лише керівництво ідеологічною діяльністю ВУФКУ.

Далі поєднувати ці два несумісних підходи означало постійно наражатися на конфлікти, викликані спробою отримати одночасно комерційну вигоду й проводити агітаційно-пропагандистську роботу. В умовах кризи та катастрофічного браку

державних коштів, комерційна діяльність була єдиним способом виживання кінематографії, а її перехід на повну комерціалізацію також був неможливий через загрозу втрати контролю над «великим німим» з боку партії. Використання ж кінематографа винятково в пропагандистських цілях за умови необхідності постійних і значних фінансових вкладень, очевидно, спричинило б його фінансовий крах. Запропонований варіант мав задовольнити одночасно і ринок, і ідеологію [635, с. 206].

Після затвердження УЕР «Положення про ВУФКУ» (10 вересня 1924 р.), був підготовлений проект «Статуту ВУФКУ». Він складався з семи розділів: «Загальні положення», «Майно тресту», «Фінансування тресту», «Виробництво та реалізація продукції», «Порядок зміни статуту», «Ліквідація тресту». Але на відміну від типового статуту, мав 33 статті, замість 35. Розглянемо відмінність статутів, адже за цим стоять принципові відмінності моделі функціонування надзвичайно дієвого органу впливу на суспільну свідомість. У статті 1 типового статуту про трести регламентувалося утворення будь-якого тресту «для з'єднаного управління на засадах комерційного розрахунку з метою отримання прибутку». У «Статуті ВУФКУ» стаття 1 виглядала таким чином: «1. Всеукраїнське Фотокіноуправління є органом Народного Комісаріату Освіти, що виконує культурно-освітню та політико-ідеологічну роботу у сфері кіносправи за його завданням і діє на господарському розрахунку. Зазначену діяльність Всеукраїнське фотокіноуправління виконує шляхом: а) здійснення на території УСРР державної монополії на кінематографію у всіх її сферах і стадіях, зокрема виробництва, прокату, демонстрування, закупівлі та збуту кінофільмів, монопольного ввезення закордонної кінопродукції в УСРР та вивезення української кінопродукції закордон з дотриманням чинних законів про зовнішню торгівлю, відкриття та експлуатації кінотеатрів безпосередньо або шляхом здачі в оренду тощо; б) ведення підсобних операцій з виробництва, закупівлі і збуту кіноапаратури, кіноустаткування і фототоварів» [736].

Таким чином вектор проголошуваного демократизму управління поступився місцем монополізації владою правово-організуючих важелів керівництва.

Стаття 6 типового статуту, відповідно до якої «у своїй торгово-промислової діяльності трест підпорядковується всім законоположенням про промисловість і підлягає всім видам обкладання, установленим для державних підприємств, що діють на основі комерційного розрахунку», не була включена до Статуту ВУФКУ. Відсутність такої статті пояснюється тим, що ВУФКУ, як культурно-освітня організація, звільнялася від сплати промислового податку на підставі цитованої вище постанови ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР «Про звільнення від промислового податку кінотеатрів і операцій зі знімання й оброблення фільмів» від 21 листопада 1924 р.

У статті 9 типового статуту визначалися цілі та завдання тресту: «Трест володіє, користується і розпоряджається наданим йому майном для здійснення своїх господарських і торгово-промислових завдань з метою отримання прибутку і зобов'язаний існувати на рахунок коштів, наданих йому за статутом, і зберегти наданий йому основний капітал…».

У «Статуті ВУФКУ» ця ж стаття, але під № 8 була складена таким чином: «Всеукраїнське Фотокіноуправління володіє, користується і розпоряджається наданим йому майном для здійснення своїх господарських, виробничих та торгово-промислових завдань, ***з метою отримання прибутку, необхідного для досягнення переслідуваних ним культурно-освітніх цілей*** [курсив наш – В. М.], і має існувати за рахунок коштів, наданих цією постановою, і зберігати наданий йому основний капітал…» [736; 683]. Правда, у цій статті вказувалося, що першочергове значення в діяльності ВУФКУ мають культурно-просвітницькі цілі, а комерційний складник діяльності – лише засіб досягнення мети. Як з`ясувалося пізніше, тут була закладена своєрідна міна уповільненої дії, сутність якої – беззастережний контроль у змістовій сфері та необмежені можливості здобуття особистої (персональної) вигоди.

Стаття 19 типового статуту і, відповідно, стаття 18 «Статуту ВУФКУ» були майже ідентичними. Оскільки ВУФКУ проводило операції не тільки в адміністративно-господарському, виробничому та комерційному полі, а й стосовно здійснення культурно-освітніх і політико-ідеологічних завдань у сфері кіносправи, то його діяльність в статуті дробилася на дві категорії: «А. У сфері ідеологічної та

культурно-освітньої діяльності: здійснення завдань і заходів Народного Комісаріату Освіти, спрямованих до використання кінематографії для політичного і культурного виховання трудящих мас, залучення наукових і мистецьких сил для літературної та художньої обробки кіносценаріїв та сюжетів для кінофільм, влаштування конкурсів і призначення премій за кращі кіносценарії, організації редакційних колегій, наукових експедицій для вивчення кіновиробництва і кінопостановок за кордоном, влаштування кіновиставок, кіностудій, видання кіножурналу тощо. Б. У сфері адміністративно-господарської, виробничої та комерційної…» [683].

Завдяки прийнятому статуту ВУФКУ отримало велику автономію у своїй діяльності. Як і всі трести, починаючи з 1923 р., відомство могло фінансуватися як за рахунок держави, так і шляхом залучення кооперативного і приватного капіталів.

Ця модель концептуально вибудувана в сучасній кінематографічній галузі України при багатьох принципових за зовнішніми ознаками відмінностях. Державне агентство України з питань кіно, визначене Постановою Кабінету міністрів України від 17 липня 2014 р. № 277, Київ в Положенні про Державне агентство України з питань кіно як центральний орган виконавчої влади, діяльність якого спрямовується і координується Кабінетом міністрів України через Міністра культури і який реалізує державну політику у сфері кінематографії, структурно аналогічний ВУФКУ, а саме не виступає кіновиробником, а делегує ці функції безпосереднім фільмотворцям – кіностудіям, творчим об`єднанням, авторським колективам тощо, тобто воно зберігає статус Наркмосу.

Статті 1 «Положення про ВУФКУ» і «Статуту ВУФКУ» кардинально відрізнялися. На підставі цієї статті положення ВУФКУ було органом Наркомосу УСРР у складі Головполітосвіти, що здійснював культурно-освітні та політико-ідеологічні завдання у сфері фото- і кіносправи за його директивами. Статут визначав ВУФКУ як відомство, яке є органом Наркомосу, що виконує культурно-освітню та політико-ідеологічну роботу у сфері кіносправи відповідно до його розпоряджень. Головполітосвіта в статуті взагалі не згадується. Також в статуті детально роз’яснюються аспекти фінансової, адміністративної, ідеологічної та культурно-просвітницької діяльності кіновідомства.

Проте до «Статуту ВУФКУ» не були внесені зміни відповідно до статей 3 і 4 постанови УЕР від 2 травня 1925 р.: «3. Вважати за необхідне на найближчі 2–3 роки прибутку Всеукраїнського фотокіноуправління не відчужувати, а направляти на посилення основного й оборотного капіталів цієї установи. 4. Доручити Наркомосу і Наркомфіну УСРР узгодити план подальшого збільшення основного й оборотного капіталу ВУФКУ за рахунок прибутків і визначити граничну суму, до якої мав бути доведений основний капітал у найближчі три роки» [797].

Таку, необхідну для сприятливого розвитку кіногалузі постанову було прийнято 10 червня 1925 р. ВУЦВК і Раднарком УСРР видали постанову «Про зміну і доповнення положення про Всеукраїнське фотокіноуправління», у якому «Положення про ВУФКУ» доповнювалося статтею 8.1 в такій редакції: «…Підлягаючий відрахуванню до доходу скарбниці чистий прибуток Всеукраїнського фотокіноуправління, який обумовлено Комісією народного комісаріату фінансів УСРР, протягом перших трьох років надходить на збільшення оборотного капіталу Всеукраїнського фотокіноуправління та розширення виробництва» [486].

У травні 1926 р. Колегія Наркомосу УСРР, заслухавши звіт про операційну діяльність ВУФКУ за 1924/25 господарський рік, прийшла до висновку, що за цей час ВУФКУ зробило величезну роботу в усіх галузях своєї діяльності. Воно має певні досягнення у впровадженні кіномонополій на території УСРР, не допускає прорахунків у роботі, забезпечує доцільний напрям діяльності. Усі ці досягнення, на думку Колегії, зміцнили фінансове становище ВУФКУ [171].

Подальшій стабільній роботі ВУФКУ заважало втручання в його діяльність кіноорганізацій РРФСР, яці були настільки відчутні, що Наркомос звернувся до Раднаркому УСРР з проханням дозволити змінити статут кіноуправління. Але Раднарком не задовольнив клопотання Наркомосу. Кінематографія всіх союзних республік потрапила під пильний нагляд ЦК ВКП(б).

У 1923 р. радянська кінематографія переживала важкий час. Її фінансова база була слабкою, а держава, маючи напружений бюджет, не могла кинути на розвиток кіногалузі значні кошти. Кіноорганізації, за відсутності врегульованого прокату,

боролися між собою за володіння кіноринком. XII і XIII з'їзди РКП(б) видали відповідні директиви, спрямовані на оздоровлення радянської кінематографії. Зрештою були об'єднані існуючі кіноорганізації в межах союзних республік на основі збереження монополії прокату в кожній республіці. Для суворого і систематичного контролю та керівництва ідеологічним аспектом справи кінематографа при Наркомосі союзних республік були створені спеціальні органи – художні ради. Таким чином, з'їзди намітили систему організаційного керівництва кінематографа по господарській та ідеологічній лініям. Інакше кажучи, був запущений механізм об'єднання кіногалузі всіх республік із створенням у Москві єдиного централізованого органу управління радянською кінематографією.

З 2 по 19 грудня 1927 р. проходив XV з'їзд ВКП(б), на якому також прозвучала критика стану справ радянської кінематографії [308, с. 1181]. 22 грудня 1927 р., напередодні I Всесоюзної Фотокіноконференції Робмису, Президія Всеукраїнського Робмису в пункті 4 постанови «Про Всесоюзні фотокіноконференції» зазначала: «Визнати за доцільне створення єдиного планувального органу з кіновиробництва за умови забезпечення подальшого розвитку існуючих національних кіноорганізацій, зокрема ВУФКУ» [469].

27 грудня газета «Кіно» опублікувала звіт про I Всесоюзну фотокіноконференцію Робмису. У резолюції, прийнятій конференцією, пропозиція про перепідпорядкування кіномережі РРФСР Радкіно не була підтримана. Українська делегація також висловилася проти ідеї об'єднання кінопромисловості й перепідпорядкування її ВРНГ. До цього протесту приєдналася і білоруська делегація [234]. Нарком освіти УСРР М. Скрипник, зокрема, підкреслював: «Треба сказати, що у нас ВУФКУ не трест, не акц. т-во, як інші кіноорганізації в РРФСР, це частина Наркомосу, це не главк, а управління, і цим визначається характер роботи. Мріючи про координацію в масштабі СРСР, деякі хочуть поставити питання про передачу всієї кінопромисловості в єдиний орган ВРНГ, Наркомторг тощо, для чого звертаються в ЦК Робмису. Але ми не хочемо бути бідними родичами, ми бажаємо будувати свою національну культуру, ми боролися і будемо боротися проти того, щоб нас звели нанівець. Ми вважаємо, що наша лінія відповідає всім принципам

культурного зростання країни і що ми спільно з вами дружно маємо працювати на загальному фронті. Ми поставили собі за мету створити українських режисерів, акторів і сценаристів, висуваючи на перший план свою культурну творчість, свої культурні цінності» [530].

Відразу ж після завершення конференції Всеробмису одеський журнал «Театр, клуб, кіно» провів опитування серед представників української культури. Думки були одностайні: нікого не влаштовувала перспектива централізованого розвитку кінематографа. У подібній перебудові багато хто угледів спробу нівелювати національні особливості республіканських кінематографій.

Прийнятий на конференції проект зазнав різкої критики і в колах чиновників Наркомосу та ВУФКУ. Голова правління ВУФКУ О. Шуб виступив із засудженням спроби перепідпорядкування кінематографії. Він уважав, що робити з кінематографа джерело доходів – категорична помилка, адже кіно насамперед має бути потужним знаряддям в руках партії та радянської держави для підняття культурного рівня мас [851].

Член правління ВУФКУ, директор Одеської кінофабрики П. Нечес у своїх роздумах про перспективи кінематографа також дотримувався думки, що керівництво «десятої музи» має знаходитися в руках Наркомосу. Але в переході кінематографа на інші рейки Нечес бачив не тільки втрату виховного та просвітницького завдання кіно, а й втрату національної ідентичності. Як аргумент, він навів висловлювання деяких відповідальних працівників Радкіно, які відверто заявляли на конференції: «…чому ви ставите картини з неукраїнськими сюжетами? Вистачить вам ставити “гопак”, “галушки”» [438]. Ці тенденції, на думку Нечеси, призвели до того, що конференція ухвалила об’єднати кінопромисловість і передати її ВРНГ.

Перекоси в роботі кінопромисловості спонукали ЦК ВКП(б) скликати в 1928 р. Всесоюзну партійну кінонараду, яка стала надалі фундаментом реорганізації всього радянського кінематографа. За ініціативою ЦК ВКП(б) перед Всесоюзною нарадою з кінематографії було проведено широке попереднє обговорення питань радянського кіно. Підготовка до наради йшла в багатьох напрямах: скликання

партійних нарад на місцях, обговорення питань кіно в партійних, комсомольських і профспілкових організаціях, проведення диспутів і дискусій у періодичній пресі, видання брошур з різних проблем кінематографії [636, с. 24].

15 липня 1927 р. секретаріат ЦК ВКП(б) обговорював деталі проведення Всесоюзної наради з питань кінематографії. У доповідній записці Агітпропу ЦК, який ініціював проведення наради, зазначалося: «У СРСР ми маємо 10 кіноорганізацій різної потужності. Продукція здебільшого незадовільна як з боку художнього оформлення, так і особливо з боку ідеології. Кіно відстає від серйозних запитів мас, недостатньо популяризує гасла партії та Рад. влади і слабо відображає новий життєвий уклад. В умовах великої кількості кіноорганізацій, вони працюють без будь-якої ув'язки в союзному масштабі, кожна за своїми планами, ставлячи перед собою головно комерційні завдання, конкуруючи, дублюючи роботу, знижуючи таким чином якість фільмів, приносячи непродуктивні витрати тощо. У кращому стані Радкіно, але його продукція не відіграє вирішальної ролі на ринку (50 %). Отже, необхідно узгодити роботу кіноорганізацій в союзному масштабі, поставити єдине ідеологічне керівництво кінороботою, наблизивши кіно до сучасних завдань партії та радянської влади. У самій практиці кіносправи накопичилося багато позитивного і негативного досвіду. Все це з необхідністю вимагає розробки загальної парт. лінії в найважливіших питаннях кінематографії. Для цієї мети АПО ЦК вважає за необхідне скликати Всесоюзну кінонараду за типом театральної наради» [617].

Секретаріат ЦК затвердив цю пропозицію. Було намічено провести кінонараду в січні 1928 р. з участю всіх основних кіноорганізацій, а також представників ЦК України, ЦК Грузії, ЦК Білорусії, ЦК Азербайджану та інших зацікавлених організацій (Наркомосу, Головполітосвіти, Головреперткома, ЦК Робмису, ВЦРПС, ТДРК, ЦК ВЛКСМ).

Напередодні скликання кінонаради 30 січня 1928 р. відбулася І Всеукраїнська партійна нарада у справах кінематографії. Зі вступною промовою виступив заст. завідувача Агітпропу ЦК КП(б)У М. Постоловський. Надалі були заслухані доповіді голови правління ВУФКУ О. Шуба «Про роботу ВУФКУ», голови Головреперткому

Озерського «Про художню політику в кінематографії», зав. відділу преси ЦК КП(б)У А. Хвилі «Про кінопресу та кінокритику», Маркітана «Кіно і громадськість» [114; 568]. На нараді обговорювалися становище та недоліки кіновиробництва, організаційні, ідеологічні та художні питання. Ішлося головно про доцільність передавання кінематографа у відання ВРНГ і об'єднання у всесоюзний кіносиндикат. Прихильники об'єднання висловлювали думку, що це дасть змогу стати кінематографії на тверду господарську ґрунт і здешевить виробництво. Але більшість делегатів дали рішучу відсіч цій точки зору: «Кіно – насамперед зброя культури, а не комерційне підприємство – і відірвати його від Наркомосу ніяк не можна. – Ішлося на нараді. – Крім того, кіно в національних республіках – величезний фактор для вирішення проблеми національної культури, зброя ознайомлення трудящих з історією культури й господарством народу і його революційною боротьбою» [348].

Цю позицію підтримав у своїй доповіді Народний комісар освіти М. Скрипник: «Зараз у декого виникає думка про організацію тресту: всі кіноорганізації передати ВРНГ. Нарада ж, яка відбулася днями в Москві, яке було скликано Радкіно, займалося зокрема цим питанням. Це питання зараз стоїть дуже гостро. Передати кіно в ВРНГ – означає розглядати кіносправу як винятково комерційну організацію. На мою думку, нашої нараді треба з усією рішучістю висловитися проти цієї помилкової, невірною і шкідливою лінії. Партійна нарада, на мою думку, має розглянути питання з точки зору того, якими шляхами організувати кінороботу так, щоб вона краще обслуговувала проблеми політичної освіти, проблеми усвідомлення широких мас. Одним з найважливіших завдань є, щоб кінотворчість наша йшла шляхом будівництва нашої нової соціалістичної української національної культури. І тут, користуюся нагодою, хочу заявити про свій протест проти тих думок, що нібито українське кіно має свої особливості, на Україні є своє національна життя і його потрібно виражати в кінотворчості, а решту загальнопролетарська культура і тому необхідно все це об'єднати в руках єдиної всесоюзної кіноорганізації, залишивши національним кіноорганізацією лише те, що є суто національним. Я думаю, що наша кінонарада мусить прямо та відверто, по

більшовицькому гостро поставити питання й стати на захист нашого культурного розвитку і в цій галузі творчості!» [660].

Доповідь М. Скрипника на партійної кінонараді і становище української кінематографії проаналізував завідувач виробничим відділом ВУФКУ С. Орелович: «Тенденція знищення української кінематографії, вже зараз відіграє велику роль у розвитку української культури і не меншу роль у розвитку всієї радянської кінематографії, обережно, але наполегливо зауважувалося як у виступах окремих кінодіячів так і в статтях деяких російських журналів. Один з них журнал "Життя мистецтва" був прекрасною ілюстрацією т. Скрипника, коли він виступив в цій справі. Вказуючи на шкідливість і антиленінський характер цих тенденцій, що йдуть врозріз з національною політикою радянської влади, т. Скрипник зазначив ту ж тенденцію і в критиці наших українських фільм в РРФСР, які іноді зустрічають там незалежно від своєї якості далеко не теплий прийом. Нарада одноголосно засудила ці спроби звести кіно до голої комерційній роботі і знищити таку величезну культурно-національну базу, якою є українське кіновиробництво» [510].

Нарада у своїх постановах дала гострий відсіч цим тенденціям: ніяких кінотрестів, ніяких переходів у відання ВРНГ. Навпаки, було прийнято рішення організувати при ЦК ВКП(б) Комісію у справах кіно «для повного і всебічного політичного управління кінематографією, особливо у сфері розгляду й затвердження тематичних планів кіновиробничих організацій, щоб змусити кінематографію виконати в найближчий період соціальне замовлення й усунути випадки паралелізму в роботі, які були досі» [270].

Деякі кіноробітники вважали, що постанова конференції ще не визначає, що кінопромисловість негайно перейде в руки ВРНГ. Вони сподівалися, що рішуче значення матиме всесоюзна нарада у справах кіно при агітпропі ЦК ВКП, яка, безумовно, уважно поставиться до думки республіканських кіноорганізацій. Але організаторів Всесоюзної кінонаради передусім цікавила загальна радянізація кіновиробництва, можливість підпорядкування його єдиному центру для більш ефективного контролю й управління.

Перша всесоюзна партійна нарада з кіно при ЦК ВКП(б), скликана для виявлення недоліків у роботі кінопромисловості й окреслення нових заходів на майбутнє проходила в Москві з 15 по 21 березня 1928 р. На кінонараду з'їхалося понад 200 кінопрацівників, з них 140 з правом вирішального голосу. До президії наради були обрані С. Косіор, А. Криницький, М. Скрипник, М. Постоловський, К. Шведчиков, Н. Крупська, М. Мещеряков та інші. Нарада від імені ЦК ВКП(б) нараду відкрив Секретар ЦК С. Косіор. У своїй доповіді він підкреслив, що «кіно це знаряддя і культури, і комерції, і що воно має розвиватися» [225], зумовивши таким чином подальший напрям роботи наради.

Прийняті нарадою директиви легко прогнозувалися територіальним зрізом учасників наради. Нарком освіти України М. Скрипник у зв'язку з цим констатував: «Всього на нараду запрошено 158 чол.; з них за списком ЦК – 45, з різних московських організацій – 58, разом – 103 з 158 запрошених. Таким чином, ми маємо зосередити увагу цієї наради на питаннях, які відомі, відомі і опрацьовані переважно працівниками центру, в Москві. Через це ціла низка питань кінороботи зараз залишається притлумленою, у тіні, не привертає до себе уваги» [602, с. 182].

З доповіддю про підсумки і завдання радянської кінематографії виступив А. Криницький, який говорив про національне кіновиробництво [215]. Він вважав, що ВУФКУ, Держкінпром Грузії, Білдержкіно та інші не повинні обмежуватися тільки національною тематикою, але при цьому підкреслював, що обробка місцевого матеріалу має переважати в їх продукції. Його доповідь викликала жваве обговорення. Після були вислухані доповіді К. Шведчикова «Про організаційно-господарські справи кінематографії», М. Мещерякова «Кіно на селі», К. Мальцева «Радянська громадськість і кіно», М. Смирнова «Преса і кіно» [423].

Партнарада намітила три основні завдання радянської кінематографії: «По-перше, зробити кіно на ділі в руках пролетаріату зброєю керівництва, виховання і організації мас навколо завдань соціалістичного будівництва та культурного піднесення. По-друге зібрати такі кадри творчих працівників кіно, які забезпечили б ідеологічну витриманість і художню цінність картин, наблизили б кіно до робітника

і селянина. По-третє, орієнтувати кіно на робітника і селянина не тільки за змістом картин, що випускаються, а й стосовно організаційно-господарської лінії» [527, с. 7].

Шведчиков запропонував організувати всесоюзне акціонерне товариство, куди б увійшли всі кіноорганізації, а також ВРНГ, Наркомос, Наркомторг та інші. На думку Шведчикова, коли кіносправа буде зосереджена у веденні ВРНГ, це дасть змогу ширше розвинути кіновиробництво. Але при цьому необхідно ідеологічне керівництво залишити за Наркомосом республік.

Доповідь т. Шведчикова викликала бурхливе обговорення. Було висловлено чимало пропозицій і конкретних заходів, щодо поліпшення кіновиробництва. Що стосується підпорядкування кіно ВРНГ, то делегати національного кіновиробництва висловлювалися проти такої точки зору, вважаючи це недоцільним і шкідливим. Головний мотив – не те, що кіно винятково господарський фактор, а те, що воно є фактором культурної та пропагандистської роботи, а в житті національних республік воно є одним з головних засобів освіти та національної культури. Також на кінонараді висловлювалася думка про посилення «справи забезпечення ідеологічної визначеності та художньої цінності картин радянської продукції» [641].

На кінонараді були прийняті три резолюції: «Підсумки будівництва кіно в СРСР і завдання радянської кінематографії», «Організаційні та господарські питання радянської кінематографії», «Кіно у селі». Наведемо дві статті резолюції «Організаційні та господарські питання радянської кінематографії»: «Ст. 4. Зберегти існуючу монополію прокату і визнати нераціональним створення кіносиндикату у всесоюзному масштабі. <…> Ст. 9. Вважати доцільним створення єдиного всесоюзного регулюючого і плануючого центру (комітету) з питань кінопрокату та з питань експорту та імпорту при Наркомторгу СРСР» [471, с. 70-71].

Член правління й технічний директор ВУФКУ З. Сідерський, який також представляв Україну на кінонараді, зокрема, зазначав, що синдицирування кінопромисловості та підпорядкування її ВРНГ могло б призвести до так званого «господарського ухилу» й перетворити кінематограф на винятково господарську організацію. Також він вважав, що створення кіносиндикату викличе дезорганізацію роботи на зарубіжному ринку, а головне, завдасть непоправної шкоди національним

кінематографій: «У справі виконання своїх завдань культурно-виховних та пропагандистських особливо великі досягнення мають кінематографічні організації національних республік. Ніхто не може заперечувати те, що в особі кіноорганізацій національних республік, крім загальноосвітньої та виховної роботи, яку вони проводять, є потужний фактор, що сприяє розвитку національної культури? Адже наша національна політика, наш курс на зростання культури національних республік є не що інше, як етап нашої класової боротьби, етап нашої революції. Деякі на сторінках нашої преси домовилися навіть до того, що через утворення синдикату треба прибрати до рук ці “дрібні” національні кіноорганізації, щоб вони економічно залежали від міцніших. Хіба це не означає повну ліквідацію одного з найбільших культурних досягнень цілої низки національних радянських республік?» [651].

Таким чином, прийняття кінонарадою резолюції залишило за республіканськими кіноорганізаціями фінансово-господарську автономію, але право діяльності республіканських кіноорганізацій у сфері експортно-імпортних операцій передали Наркомторгу СРСР. Представникам ВУФКУ, Білдержкіно та інших кіноорганізацій вдалося відстояти намір перепідпорядкування кінопромисловості ВРНГ.

Наприкінці 1928 р. Наркомос УСРР приступив до розробки нового положення про ВУФКУ. Це було обумовлено двома причинами. По-перше, як уже зазначалося, Всесоюзна нарада залишила ВУФКУ, як втім, і інші республіканські кіновідомства в підпорядкуванні Наркомосу. По-друге, промисловість в кінці 1920-х років інтенсивно розвивалася, і в зв’язку з цим уряд прийняв рішення переглянути чинне законодавство про трести.

5 березня 1929 р. Наркомос УСРР затвердив третю редакцію «Положення про Всеукраїнське управління у справах фото і кіно». У цій редакції були скориговані назва управління (хоча абревіатура ВУФКУ залишилася незмінною) і формулювання кіномонополії: «Колегія Наркомосу затвердила вчора нове положення про всеукраїнське управління у справах фото і кіно. Це управління є органом Наркомосу України і здійснює на території УСРР державну монополію в усіх галузях і стадіях кіновиробництва і кінематографії. Управління у справах фото і

кіно мусить проводити рішучу боротьбу з усякими способами і діями, спрямованими на порушення державної кіномонополії. У своїй ідеологічній і культурно-освітній роботі управління має бути близько пов'язано з робітничо-селянської громадськістю, професійними, літературно-мистецькими організаціями, утворивши художня рада з широким представництвом в ньому робочих мас, літературних і громадських організацій» [158; 159].

Коригування назви було продиктоване необхідністю, оскільки до цього часу ВУФКУ вже знаходилося в частковому підпорядкуванні «Комітету у справах кінематографії та фотографії СРСР» («кінокомітету СРСР»), який був наспіх утворений 29 січня 1929 р. постановою Раднаркому СРСР. Кінокомітет СРСР мав обробляти й подавати на затвердження уряду СРСР основні директиви з розвитку кінофотосправи в СРСР; здійснювати загальний нагляд та управління розвитком кінофотосправи; уживати заходів, що сприяють розвитку кінофотовиробництва та кіномережі на території СРСР; визначати напрям поведінки своїх представників у всіх установах для участі в обговоренні питань, пов'язаних з розвитком кінофотосправи; вирішувати спори, що виникають між кіноорганізацією та Наркомосом у справах, пов'язаних з експортом та імпортом картин, плівки, хімікатів, апаратури тощо [559]. 21 січня 1930 р. Раднарком СРСР вніс деякі корективи до статті 5 «Положення про кінокомітет», що розширювали його повноваження [581].

«Кінокомітет» діяв при Раднаркомі СРСР і займався здебільшого розробкою загальних питань з розвитку фото- і кіносправи, в його повноваження входили загальний нагляд і наглядово-коректувальні функції. У його компетенцію не входили господарські функції, а сам «Кінокомітет» не мав власного технічного апарату і користувався апаратом Управління Справами Раднаркому СРСР [559]. Склад нового органу включав 31 члена, 27 з яких представляли РРФСР. Організація «кінокомітету» викликана не безпідставне занепокоєння у керівників українського кінематографа. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов і Нарком Освіти М. Скрипник звернулися до Політбюро ЦК КП(б)У за роз'ясненнями функцій «кінокомітету» і вимогою змінити його склад на користь союзних республік [809, арк. 26].

Як зазначалося вище, 5 березня 1929 р., Наркомос УСРР затвердила чергове положення, у якому ВУФКУ називалося «Всеукраїнське управління у справах фото і кіно». На підставі постанови Наркомосу від 5 березня, ВУЦВК і Раднарком УСРР 15 січня 1930 р. затвердили «Положення Всеукраїнського управління у справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ)» [790, арк. 3–4].

Статті 1 і 3 цього документа з невеликою зміною повторювали аналогічні статті другої редакції положення 1924 р. [790, арк. 3]. Стаття 2 «Про кіно монополію» залишилася майже незмінною, але була розширена – в ній з'явилося доповнення, згідно з яким «Державним установам і підприємствам, кооперативним, професійним, громадським та науковим організаціям було надано право купувати у всіх кіновиробничих організацій СРСР фільми науково-освітнього спрямування і демонструвати їх за відповідними правилами» [790, арк. 3]. Це доповнення було внесено згідно з постановою ВЦВК і Раднаркому СРСР від 19 червня 1929 р. [474].

Особливо принципові зміни стосувалися механізму оподаткування. З прибутку ВУФКУ згідно з річним балансом виплачувався прибутковий податок, покривалися витрати попередніх років і проводилося відрахування 3 % до фонду вищої та середньої технічної освіти. Із залишків прибутку податки розподілялася таким чином: 10 % відраховувалося в фонд поліпшення побуту робітників і службовців; 20 % – у резервний капітал, поки він не досягне розмірів, установлених статутом; 25 % – на розширення підприємств ВУФКУ, при цьому кошти залишалися у веденні ВУФКУ; 20 % – у фонд будівництва кінотеатрів в робочих районах, селах і в слабо кінофікованих місцевостях (центральний фонд кінофікації УСРР); сума, що залишилася зараховувалася як прибуток держбюджету УСРР, причому – звернемо на це особливу увагу – вона мала також цільове спрямування: на розвиток кіносправи [790, арк. 4].

З введенням в дію положення «Про Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ)» скасовувалися всі попередні постанови про ВУФКУ 1924–1925 рр.

Як вже зазначалося положення про ВУФКУ видавалися в 1922 і 1924 рр. На базі цих положень приймалися статути ВУФКУ, відповідно в 1923 і 1925 рр.

«Положення Всеукраїнського управління у справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ)», прийняте в 1929 р., у зв'язку з подіями централізації управління кінематографом, не отримало подальшого розвитку в 1930 р. і чергова редакція статуту була затверджена лише 1 травня 1932 р.

Протягом 1929 р. відбувався пошук створення єдиного оптимального органу управління кіносправою. Одним з варіантів передбачалося створення всесоюзного кіносиндикату, який займався б прокатом фільмів на території Радянського Союзу, узгодженням тематичних і виробничих планів кіноорганізацій, наданням технічної допомоги. Заступник голови Головреперткому РРФСР П. Бляхін запропонував приступити до створення «єдиного всесоюзного регулюючого і плануючого центру з питань кінопрокату, експорту та імпорту». Чиновник уважав, що в управлінні кінематографом немає єдиної політики, немає досить стійкою керівної лінії, немає вмілого маневрування. «Методи роботи, – зазначив Бляхін, – як і раніше, мають безсистемний, кустарний характер, без достатньо ясного врахування перспектив Радянської кінематографії загалом, без плану. Зміцнів запах "вузької комерції" на цій ділянці, що вимагає термінових санітарних заходів. Окрім того, з кожним днем стає все більш очевидною необхідність створення всесоюзного центру, який поширив би свій вплив на регулювання зростання кінопромисловості, підготовку кадрів кваліфікованих працівників і їхній правильний розподіл у кіноорганізацією, насамперед режисерів, операторів і сценаристів. Для того щоб переконатися в необхідності такого роду регулювання, досить нагадати існуючий стан справ» [49, с. 9].

Такий варіант не влаштовував правління ВУФКУ. У зверненні до ЦК КП(б)У від 5 вересня 1929 р. відмічалося, що організаційне підпорядкування радянської кінематографії єдиному органу, хоча б і у формі синдицирування, спотворює роботу радянського кіно. Головними мають залишатися культурно-виховні та ідеологічні питання, а не матеріально-технічні [809, арк. 17]. Ця заява залишилася без уваги, і не ніяк не вплинула на подальший хід подій.

На межі 1920–1930-х рр. загальна централізація управління виробництвом захлеснула все народне господарство СРСР, особливо після прийняття V

Всесоюзним з'їздом Рад затвердженого урядом п'ятирічного плану народногосподарського будівництва [476]. Уряд СРСР створював принципово нову модель управління політикою, економікою, культурою країни. Створюються всесоюзні об'єднання «Союздрук», «Союзтекстиль», «Союзхліб», «Союзвугілля», «Союзспирт» та ін. Метою цих організацій було об'єднання однорідних підприємств, трестів союзного і республіканського значення для централізованого планування, регулювання та технічного керівництва їх виробництвом. Кіно, маючи статус «найважливішого з мистецтв», відповідно також, переводилося на загальний магістральний шлях.

«Кінокомітет СРСР», організований при Раднаркомі СРСР, як координаційний, хоча в основному, як наглядовий орган радянської фото- і кінопромисловості був проміжною ланкою в справі подальшої централізації управління всією кінсправою в СРСР.

У травні 1929 р. під керівництвом заст. голови Раднаркому СРСР Я. Рудзутака відбулося перше засідання «кінокомітету», на якому «були обрані до ради Рудзутак, Лежава, Керженцев, Сідерський, Шведчиков, Лобов, Воробйов» [72]. Засідання затвердило положення про кінофікацію, про кредитування торгуючих кіноапаратурою організацій для просування її до сільського споживача, і, що цікаво, «кінокомітет» першою своєю постановою визнав необхідним організацію при ВРНГ спеціального постачальницького органу, а також спеціальних планових осередків фото- і кінопромисловості [72]. Таким чином, стає очевидним, що «кінокомітет СРСР» був організований, зокрема для подальшого підпорядкування всієї кіносправи СРСР у відання ВРНГ. Подальші події з впровадження цього плану розвивалися досить бурхливо. У червні 1929 р. «кінокомітет СРСР» прийняв постанову «Про фотокінопромисловость», згідно з яким при ВРНГ СРСР організовано «Фотокінокомітет» для об'єднання заходів з розвитку фото- і кінопромисловості в РРФСР. У функції комітету входило узгодження роботи підприємств фото- і кінопромисловості, проведення раціоналізації на цих підприємствах, вивчення постановки справи виробництва фото- і кіноапаратів, матеріалів і хімікатів, питання стандартизації продукції та укладення з капітальним

будівництвом [759]. У вересні 1929 р., знову спливає на поверхню ідея створення всесоюзного кіно синдикату з підпорядкуванням йому всіх кінотеатрів СРСР [137].

28 січня 1930 р. ВРНГ СРСР з метою поліпшення роботи з планування та загальної координації виробництва фотокінопродукції видав постанову «Про організацію при Президії ВРНГ СРСР Всесоюзного фотокінокомітету і Ради у справах кінопромисловості» [647].

8 лютого 1930 р. для якнайшвидшої перебудови кінопромисловості на засіданні Правління «Кінокомітету СРСР» обговорювалося питання «Про об'єднання кінопромисловості». Президія постановила визнати за необхідне створення загальносоюзного об'єднання з кінофотопромисловості в системі ВРНГ СРСР з підпорядкуванням йому всієї справи з виробництва всієї кіно- і фотоапаратури і всіх кіновиробничих і кінопрокатних організацій [615, л. 1–1 об.].

І нарешті 13 лютого 1930 р. Раднарком СРСР видає постанову «Про створення загальносоюзного об'єднання з кінофотопромисловості» у веденні ВРНГ СРСР [488]. У сформованому об'єднанні, який отримав у подальшому назву Союзкіно, зосереджувалась уся справа з виробництва кіно- і фотоапаратури (знімальної проекційної, освітлювальної тощо), фотокіноприладів і матеріалів (плівок, платівок, паперу, фотохімікатів тощо), а також всі види виробництва кінокартин, їхнього прокату й експлуатації. ВРНГ у найкоротший термін пропонувалося подати у РТО конкретний план виробництва кіноплівки, а також кіно- і фотоапаратури нового об'єднання; перелік всіх підприємств і організацій, які мали увійти до його складу; з президією «кінокомітету» узгодити принципи статуту об'єднання, водночас варто передбачити: «а) щоб були забезпечені в об'єднанні культурно-національні інтереси окремих союзних і автономних республік; б) щоб було організовано у складі об'єднання раду за участю представників цих республік, професійних спілок та інших громадських організацій» [488]. Зрештою 26 лютого «Кінокомітет СРСР», як такий, що зробив свою справу, був скасований [492]. Концентрація складових сфери кіно завершувалася. У підпорядкування Союзкіно передавалися Науково-дослідний інститут з фото- і кінопромисловості, московський і ленінградський технікуми кінематографії. Під керівництвом Макєєва (НКРКІ) було створено спеціальну

комісію для координації методів роботи кінопрокату та управління кіномережею на периферії [248].

Ці адміністративно-організаційні кроки мали бути оприлюднені і потребували «освячування» громадськістю. З цією метою 18 лютого К. Шведчиков виступив на сторінках офіційного органу керівних органів радянської влади газети «Известия» зі статтею «Загальносоюзне об'єднання з кіно- і фотопромисловості», у якій всебічно підтримав об'єднання всіх кіноорганізацій і створення Всесоюзного акціонерного кінооб'єднання [832].

Але, 5 березня замість усіма очікуваного голови Радкіно К. Шведчикова, на посаду керівника радянської кінематографії був призначений партійний функціонер М. Рютін, що схилило чашу керівних терезів у бік безпосереднього партійного впливу. У квітні було сформовано правління фотокінооб'єднання, до якого увійшли Рютин (голова правління), Шведчиков (заст. голови правління), Сутирін, Гринфельд, Алмазов, Козак і Воробйов [42].

Слід зазначити, паралельно з прийняттям постанови про утворення всесоюзного об'єднання Союзкіно були сформовані союзні трести, які об'єднали кіномеханічну і хімічну промисловість. До складу тресту увійшли шість російських і українських промислових підприємств, Московська та Ленінградська кінофабрики, російські кінопрокатні організації, республіканські трести з виробництва та прокату фільмів (Радкіно, ВУФКУ, Білдержкіно, Східкіно, Аздержкіно, Азеркіно, Арменкіно, Чувашкіно, Держкінпром Грузії, Узбеккіно) [863]. Усі ці організації фінансувалися Союзкіно. Експортом та імпортом кіноустаткування відав госпрозрахунковий трест Інторгкіно (організований в 1929 р.), який увійшов у відання Союзкіно з 1 квітня [238].

З перших же днів роботи Союзкіно, його керівництво висунуло ідею скасування республіканських кіновиробничих організацій і намагалося отримати підтримку в Раднаркомі. Однак ідея необхідності існування національних форм і тенденцій у сфері кіно не зникла. Наприкінці квітня голова Союзкіно М. Рютін в інтерв'ю газеті «Кіно» зазначав: «Тепер можна вважати встановленими такі форми керівництва кіноорганізацією на місцях: усі кінофабрики, за винятком українських,

будуть підпорядковані безпосередньо кінооб'єднанням. На місцях, у союзних республіках кіноорганізації будуть перетворені на трести союзного значення з прокату та експлуатації. На Україну в трест ВУФКУ, як виняток, будуть входити і фабрики з виробництва фільм. Оптико-механічний трест також входитиме до кінооб'єднання…» [42].

Як випливає з цитованих документів, ВУФКУ залишилося єдиною республіканською кіноорганізацією, для якої Політбюро ЦК зробило виняток і дозволило зберегти відносну автономію. Мабуть, це рішення обумовлене тим, що кінопромисловість в Україні була досить добре розвинена, і мала широку підтримку у керівництва КП(б)У. Але через кілька років ВУФКУ чекала така ж сумна доля – повне підпорядкування союзному кіновідомству, і як наслідок – виведення української кінематографії з національної культури.

Наприкінці травня 1930 р. на другому розширеному засіданні правління Союзкіно за участю представників усіх республіканських кіноорганізацій піднімалися питання про ліквідацію одних і про реорганізацію інших кіноорганізацій, а також були «розглянуті контрольні цифри на 1930–1931 рр.» [42].

Голова правління Союзкіно Рютин, мабуть, усвідомив, які наслідки можуть бути від майже силового методу об'єднання республіканських кіноорганізацій. У своєму виступі він критично висловився про рішення Політбюро, яке все ж доведеться виконувати [613]. Зрештою національні кіноорганізації звернулися за допомогою до керівництва партійних і урядових республіканських органів.

Розуміючи, які негативні наслідки для української кінематографії може мати створення єдиного центру управління кінематографом, Раднарком УСРР у зверненні в Раднарком СРСР від 11 лютого 1930 р. рішуче заперечував проти створення Союзкіно [801]. Безумовно, гіршим для українського кінематографа була втрата автономії і права на самовизначення у творчих, фінансових, технологічних аспектах. Але проблема полягала ще й у тому, що Союзкіно фізично не справлялося з вирішенням питань, які йому були доручені. Це значно гальмувало кінопроцес в 1930 р. Робота Союзкіно була погано організованою. Ослаблений контроль республіканських кінематографій давав можливість їх керівництву і партійним

діячам на місцях не виконувати наказів спрямованих на зміну в структурі управління.

Захищаючи інтереси українського кінематографа, ЦК КП(б)У направляє в Політбюро ЦК ВКП(б) звернення, у якому повідомляє, що створене Союзкіно настільки централізує управління кінематографічним процесом, що республіка майже залишається без цієї «важливої культурної справи», і пропонував залишити в зміненому вигляді ВУФКУ з повною підзвітністю Об'єднанню в Москві [810]. Тобто український уряд розуміє, що централізація не означає повної ліквідації національних кіноорганізацій, бо це загрожує дестабілізацією і хаосом в кінематографічній справі.

Протягом п'яти місяців тривали суперечки, не даючи змоги Союзкіно приступити до організації кіносправи в масштабах Союзу. Особливо важко просувалися переговори з Україною. Як «жест доброї волі» 11 травня 1930 р. РПО СРСР своєю постановою «Про основні положення статуту загальносоюзного об'єднання кінопромисловості» підпорядковує українському кінотресту Одеську та Київську кінофабрики, а 31 травня ВРНГ СРСР на підставі постанови Політбюро ЦК ВКП(б) «Про статут Всесоюзного фотокінооб'єднання й підприємств і організацій, що входять до його складу» від 25 квітня 1930 р., приймає постанову про передачу Київського кіноінституту у відання ВУФКУ [648].

В цей же час правління Союзкіно приймає рішення, що стосуються українського тресту. 1 червня голова Правління Союзкіно М. Рютин в листі голові українського кіновідомством І. Воробйову наказував: «Правління "Союзкіно" пропонує Вам розробити і надати йому по можливості не пізніше 5. VI ц. р. Проект статуту кінотресту загальносоюзного значення з виробництву, прокату та експлуатації картин в УСРР згідно з нормами постанови РПО від 11. ц. р» [805, арк. 696].

6 червня М. Рютин в листі І. Воробйову повідомив про необхідність віддати наказ «про припинення самостійного існування» ВУФКУ та передачі його з усім активом і пасивом до складу Союзкіно в якості Всесоюзного Тресту з виробництва, прокату та експлуатації кінофільмів Українкіно [805, арк. 700–700 зв.].

13 червня затверджуються структура і штати українського тресту, 15 червня Раднарком СРСР затвердив статут Державного всесоюзного кінофотооб'єднання Союзкіно. Статут складався з 8 розділів, які налічують 25 статей [737], а 28 червня приймається постанова про затвердження його статуту [612; 805, арк. 720–721]. РПО СРСР 11 серпня статтею 3 постанови № 150 «Про зміну постанови СТО від 11/V 30 р. Про основні положення статуту загальносоюзного об'єднання кінопромисловості» підтверджував розширення повноважень українського тресту: «За кінотрестами загальносоюзного значення на території УСРР і ЗРФСР, крім функцій з прокату та експлуатації кінофільмів, зберегти виробничі функції. Підпорядкувати кінотресту на території УСРР Київську та Одеську кінофабрики» [804, арк. 433].

13 серпня правління Союзкіно приймає постанову про будівництво кіномеханічного заводу в Одесі та про відкриття однорічних курсів сценаристів Київської кінофабрики при Київському інституті кінематографії [708].

У серпні заступник голови Союзкіно К. Шведчиков, який виступав від імені правління зі звітом про його роботу за півроку, визнав, що план з кіновиробництва не виконується: «Програма була намічена в 140 одиниць, тобто 83 % <…> Є погіршення порівняно з 1928/29 р., особливо незавидною є якість політосвітфільмів» [600].

Шведчиков підкреслював, що республіканські органи не підпорядковувалися початковому рішенню ЦК про підпорядкування кіноорганізацій, що знаходилися в їхньому віданні, московському центру й один за одним, наслідуючи приклад України, відвоювали право на самостійне керівництво своєї кінодіяльності. Також, – гарячкував Шведчиков, – вони змусили ЦК відступити в цьому питанні від початкових планів реформування галузі. На думку Шведчикова, як цей факт, так і багато інших об'єктивні обставини не сприяли стабільній роботі Союзкіно. Збори одноголосно прийшло до думки, що головна причина всіх бід кіногалузі – «опортуністична лінія керівництва» і «безсумнівні елементи шкідництва» [614].

6 жовтня відбулися відкриті партзбори Союзкіно, присвячені виключенню з партії М. Рютина. На ньому колишній голова Правління Союзкіно отримав звання

«дворушника». Про виключення з партії Рютина повідомлялося в статті «кінопрацівниками мають бути на чеку!», Опублікованій в газеті «Кіно» 10 жовтня: «Рютин викритий, – повідомлялося в газеті, – але в кінематографії залишилося ще чимало чужих елементів, що іноді прикриваються маскою ударництва і соцзмагання, а насправді продовжують робити фільми, чужі епосі бурхливого соціалістичного будівництва. <…> Перед партійними, профспілковими та громадськими організаціями на кіновиробництві у всій гостроті продовжує стояти питання про нещадну, рішучу боротьбу з усіма проявами правого опортунізму, з "лівими загинами" і примиренське ставлення до них. Тільки борючись за ленінську єдність партії, викриваючи в зародку будь-які прояви відходу від її генеральної лінії, можна створити дійсно пролетарську радянську кінематографію "кінопрацівники мають бути напоготові"» [236]. Викривальний матеріал опублікував і журнал «Рабис» [323].

У газеті «Правда» з'явився відкритий лист робітників московського заводу «Електрозаводу», що вимагають «негайно послати робочу бригаду електрозаводчан для виявлення опортуністичного керівництва Рютина». У листопаді після кількох перевірок діяльності Союзкіно Рютина заарештували. Відзначимо, що після поспішного арешту М. Рютина Союзкіно місяць залишалося без керівника. 20 листопада в клубі кінопрацівників відбулися загальні збори співробітників Союзкіно, присвячене чищенні цієї організації [210]. На зборах підкреслювалося про опортуністичних гріхах апарату Союзкіно, про те, що правління не вирішувало головного політичного питання про зміну лінії радянської кінематографії, про невиконання виробничого плану. Майже все брали участь в дебатах визнали лінію правління правоопортуністичною [314]. На другий день після зборів, 21 листопада, Президія ВРНГ СРСР призначила Головою Правління Союзкіно Б. Шумяцького.

У 1930 р. в Україні, очевидно, під враженням московських процесів раптом згадали про постанову ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР річної давності «Про чищення апарату державних органів, кооперативних і громадських організацій» [482]. У серпні була проведена чистка апарату Українфільм за широкої участі тих, «хто у своїй повсякденній роботі має ті чи інші стосунки з управлінням Українфільму,

може і, цілком зрозуміло, мусить допомогти оздоровити апарат Управління, усунувши з нього всіх, хто заважає будувати соціалістичну культуру в її найважливішій сфері» [430].

1 листопада 1930 р. ВЦВК і Раднарком УСРР під тиском центру видають постанову «Про скасування положення про Всеукраїнське фотокіноуправління та статуту цього управління» [490]. Відповідно до норм постанови скасовувалися всі раніше прийняті постанови про становище та статуті ВУФКУ: «Постанови ВУЦВК і РНК УСРР від 30 липня 1924 р. “Положення про Всеукраїнське фотокіноуправління” (З. У. УСРР 1924 р. № 19, ст. 169) і від 10 червня 1925 р. “Про зміну і доповнення положення про Всеукраїнський фотокінокомітет” (З. У. УСРР 1925 р. № 32, ст. 251) і постанову Української економічної наради від 2 травня 1925 р. “Про затвердження статуту ВУФКУ” (З. У. УСРР 1925 від. 2, № 14/15, ст. 34)».

Таким чином, на базі ВУФКУ був створений Державний український трест кінопромисловості Українфільм. 9 листопада 1930 р. Президія ВРНГ СРСР затвердила статути десяти республіканських кіноорганізацій, зокрема Українфільму. У статуті було чітко прописано, що трест Українфільм «перебуває у віданні ВРНГ СРСР і входить до складу кінофотооб’єднання Союзкіно», яке, відповідно, і наділялося правами призначати керівництво Українфільму. Художньо-ідеологічне керівництво роботою тресту покладалося на Наркомос УСРР спільно з Правлінням Союзкіно [789].

Після прийняття цієї постанови, в листопаді 1930 р. голова правління українського кіновідомства видає наказ № 100 «Про зміну назви ВУФКУ на “Українфільм”»: «У зв’язку з затвердженням Уставу н/Тресту постановою ВРНГ СРСР від 9/XI ц. р. ч. 1575 з цього числа Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) змінює цю назву на Державний український трест кінопромисловості “Українфільм”, і тому пропонується всім н/підприємствам, відділам, учбовим закладам і торгівельним установам негайно змінити свої штампи і печатки за таким зразком: ВРНГ СРСР Державний Український Трест Кінопромисловості “Українфільм”. На печатках мала бути тільки назва тресту і його підприємства без державного гербу. Новий Статут Тресту при цьому надсилається» [806]. Про

перейменування ВУФКУ преса повідомила 9 і 11 грудня [498]. 25 листопада, на підставі доповіді М. Скрипника Президія ВЦВК ухвалила: «5. У зв'язку з тим, що ВУФКУ визначено трестом загальносоюзного значення постанову свою від 15 січня 1930 року про затвердження уставу про Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії (протокол № 32/424, п. 11) скасувати. Визнати за потрібне точне визначення взаємин між "Українфільмом" та республіканськими органами, зокрема Народним комісаріатом освіти УСРР. Доручити Раді Народних Комісарів проробити це питання і в порядку законодавчої ініціативи звернутися з відповідним внесенням до Союзного Уряду» [804, арк. 111].

10 січня 1932 р. Постановою Раднаркому СРСР «найважливіше з мистецтв» поряд з десятьма іншими галузями промисловості було перепідпорядковано Наркомату легкої промисловості разом з текстильною, пеньки-джутовою, трикотажною, шкіряно-взуттєвою, жиропарфумерною, кісткообробною і сірниковою промисловістю. Волею урядової постанови «найважливіше з мистецтв» виявилося по сусідству з відділом, котрий відає виробництвом… сірників [587].

1 липня 1933 р. Раднарком УСРР видав постанову «Про затвердження положення Всеукраїнського тресту кіно-фото-промисловості УСРР (Українфільм)». Згідно з нормами закону Українфільм підпорядкувався безпосередньо уряду, але був поки ще самостійною господарською організацією, яка діяла на принципах госпрозрахунку. Українфільм займався виробництвом художніх, науково-навчальних, технічних, хронікально-документальних фільмів, розвитком і використанням кіномережі, плануванням і регулюванням фотосправи в Україні, «…здійсненням методичного нагляду та керівництва масовою роботою навчального кіно». Художньо-ідеологічну роботу тресту забезпечувала мистецька рада, яка діяла під керівництвом Наркомосу, тобто його контроль номінально залишався [579].

2.2 Державна кадрова політика

Коли радянська влада остаточно утвердилася в Україні, з'ясувалося, що новій владі дісталися, як зауважив театральний критик І. Туркельтауб, «самі художні

огризки» [718]. Потреба Української республіки у фахівцях на різних ділянках культурного будівництва була настільки гострою, що 3 березня 1921 р. для правильного і планомірного використання в державному масштабі культурно-освітніх працівників Раднарком видає спеціальну постанову, згідно з якою запроваджувався суворий облік людей, що працювали в освіті й мистецтві, зокрема акторів, режисерів та інших кінопрацівників.

Постанова «Про облік культурно-освітніх працівників» [494] наказувала вчителям, артистам, музикантам, художникам, режисерам, фотографам, кінопрацівникам, які перебувають на службі на підприємствах та установах за своєю за своєю спеціальністю, з'явитися в місцеве управління з обліку та розподілу робочої сили для заповнення облікових карток. З моменту оголошення обліку жоден працівник освіти і мистецтв не мав права залишати свого місця перебування без спеціального дозволу місцевої Управробсили [397, с. 72].

Ця постанова стала одним з перших заходів своєрідного закріпачення людини, який широко використовувався пізніше, зокрема стосовно сільського населення, як дієвий важіль насильницького обмежування можливостей людини, тобто антидемократизму.

Трудова мобілізація, на думку влади, мала велике значення для залучення культпрацівників на службу радянській культурі, зокрема кінематографії. Однак організаційна робота ще не забезпечувала вирішення головного завдання – створення особливої, нової за змістом, відповідної впровадженій доктрині державобудування радянської кінематографії. Але й вживані кардинальні заходи не могли дати бажаних результатів, адже цьому заважав такий фактор, як гранична обмеженість виробничих можливостей тодішньої кінематографії. Створення фільму технологічно потребувало чималих зусиль. Тому кожну, навіть свідомо слабку картину, необхідно було ввести в обіг заради загальної справи, хоча завідувач відділом мистецтв Головполітосвіти УСРР Р. Пельше визнавав, що «кінематограф – організаційно» був підконтрольний владі, «але ідейно – далеко ще ні» [529].

Це зізнання ставило на порядок денний проблему кадрів, їх світоглядно-професійної озброєності. Від загального гасла «Ми наш, ми новый мир…»

необхідно було переходити до конкретного формування фахівців відповідного спрямування.

До складу першого правління ВУФКУ входило п’ятеро осіб, обраних адміністративною радою і затверджених урядом: колишній голова Всеукраїнського кінокомітету В. Прокоф’єв, що зайняв пост голови правління, секретар правління Дніпровський [780], завідувач фінансово-кошторисної частиною І. Розенблат, член правління і з липня 1922 по 1923 рр., заступник директора Ялтинської кінофабрики, колишній командувач військовими частинами особливого призначення П. Нечес, заступник уповноваженого Левін. Директором всіх кінофабрик ВУФКУ був призначений знову ж митець – Г. Тасін [262]. Одеське та Київське відділення очолили М. Капчинський і М. Стародуб відповідно [781; 777]. Велика частина співробітників нового апарату, не мала досвіду роботи в управлінні кінематографом. Лише Розенблат до революції володів кількома кінотеатрами в Одесі і мав певний досвід роботи в організаційній сфері кіно.

Свою роботу ВУФКУ почало зі «збирання» всієї кіносправи України під єдине керівництво, систематизації роботи кінопрокату, кінотеатрів, і кінофабрик. Але організація власного кіновиробництва відразу наштовхнулася на відсутність необхідної сировини (кіноплівки, хімікатів), кіноустаткування. До того ж стан колишніх павільйонів Д. Харитонова в Одесі, а також І. Єрмолєва і О. Ханжонкова в Ялті виявилося гнітючим – пограбоване обладнання, напівзруйновані приміщення. Але, головне, в Україні не було творчих сил, здатних налагодити процес кіновиробництва, адже переважна частина кінопрацівників покинула Україну в роки громадянської війни. І тоді керівництво ВУФКУ приймає рішення запрошувати з Москви на роботу в Україну кіноспеціалістів з дореволюційним стажем, а в деяких випадках з Берліну і Парижу (парадоксальним чином цей захід перегукується з сучасними кадровими питаннями в управлінській системі нашої сучасності). Таким чином, більшість режисерів, операторів, художників і акторів, які працювали тоді в Україні, були росіяни, які з тих чи інших причин не спромоглися знайти собі застосування в московських кіноорганізацією. Тому 1922–1923 рр. можна

охарактеризувати, як період виробництва проросійських за тематичним спрямуванням та виконавським складом фільмів в Україні.

Голова правління ВУФКУ Прокоф'єв відзначав: «Ми не зупинимося перед витратами коштів і вживемо всіх заходів до того, щоб кращих артистів кіноекрана, які знаходяться закордоном, повернути в Ялту. – Тим більше, що пропозиції від них ми вже отримали» [723].

З найяскравішими представниками російського дореволюційного кінорежисерами В. Тюріним, П. Чардиніним, Я. Протазановим велися переговори про співпрацю з ВУФКУ. Однак навіть досвідчені, знані майстри кіно на той час ще цілком перебували у владі старих, звичних методик роботи, й у своїй творчості майже неминуче підміняли сутність проголошуваних новими, притаманними часові, революційних ідей лише їх видимістю.

Кінокритик А. Лебедєв провів навіть своєрідну тарифікацію режисерів на підставі двох критеріїв: «1. Наскільки режисер розуміє (і відчуває) революцію та все, що навколо неї. 2. Наскільки великий обсяг його майстерності». Стосовно Гардіна він, скажімо, написав: «Гардін. Художник, який – на збитку. Коли намагається показати революцію або її відблиски ("Слюсар і канцлер", "Привид бродить по Європі", "Хміль") – виходить безсило й плоско. Ця людина – уся в минулому» [247]. Подібної точки зору, до речі, дотримувався і критик Х. Херсонський.

За повідомленнями преси, В. Гардін в лютому і березні 1922 р. проводив у Москві підготовчі роботи до зйомки картини «Слюсар і канцлер» за сценарієм А. Луначарського з акторами колишнього театру Корша [776; 778]. Але, очевидно, закінчити зйомки картини Гардіну не вдалося і восени Гардін прийняв пропозицію ВУФКУ про зйомку в Україні кількох фільмів.

До перших зйомок ігрових фільмів ВУФКУ приступило в Криму в колишньому павільйоні І. Єрмолєва. Очолив зйомки В. Гардін. У цих зйомках взяли участь оператор Б. Завелєв, художник В. Єгоров, актори З. Баранцевич, І. Таланов, О. Фреліх. Пізніше для роботи був запрошений також оператор Л. Форестьє. За повідомленням преси ВУФКУ планувало здійснити постановки «Ста відсотків

американської крові», в серіях за романом Е. Сінклера, «Залізної п'яти» за Джеком Лондоном і «Червоної маски» за Е. По. «Таким чином, те, про що досі могли лише мріяти навіть в середовищі російської кінематографії – в Москві, виведено зі сфери проектів і незабаром одержують життя перші художні картини радянського виробництва» – зазначав оглядач «Театральної Москви» [243].

До кінця 1922 р. кістяк московської кіногрупи поповнили актриса Московського Академічного театру В. Валецька і В. Максимов. Також велися переговори з російськими кінопрацівниками за кордоном – І. Мозжухіним, Н. Лисенко, В. Гайдаровим, О. Гзовською і режисером Я. Протазановим.

Таким чином, в російську кіногрупу входили В. Гардін, В. Єгоров, Б. Завелєв, З. Баранцевич, О. Фреліх, І. Таланов, а також трупа допоміжних акторів, у складі В. Колпашнікова, Абрамова, Л. Негрі та ін. Що стосується електротехніків, машиністів, реквізиторів-бутафорів, теслярів тощо, то це були досвідчені фахівці, техніки і робітники, які раніше довгий час працювали на фабриках І. Єрмолєва і О. Ханжонкова.

Процес формування творчого колективу ВУФКУ проходив на тлі боротьби з проявами «дрібнобуржуазної ідеології». Так, 28 жовтня 1922 р. за рішенням політбюро ЦК КП(б)У була утворена спеціальна комісія. До складу комісії увійшли секретар ЦК КП(б)У С. Косіор, голова Головполітосвіти С. Діманштейн, а також нарком внутрішніх справ В. Манцев (замість Косіора невдовзі призначили наркома Освіти В. Затонського). З 1923 р. за їх участю починаються масові «чистки» державних установ від «неблагонадійній інтелігенції».

Протягом двох років роботи у ВУФКУ (1922–1924 рр.) Гардін поставив вісім фільмів. Багато з них не піднялися до рівня значних художніх явищ. І все ж діяльність Гардіна, безумовно, позитивно вплинула на розвиток української кінематографії. Він приніс на виробництво достатньо багатий як на той час мистецький та технологічний досвід, вміння чітко організовувати і продуктивно використовувати на знімальному майданчику робочий час. Хоча загалом темпи випуску фільмів здебільшого залишалися на старому рівні («Поєдинок» був знятий за 20 днів – з 23 вересня по 13 жовтня 1922 р.; «Отаман Хміль» – за півтора місяці,

«Слюсар і канцлер» – до трьох місяців) [130, с. 15–16, 19–20; 131, с. 154]. Тематика гардінівських картин була різна: «Хміль» – епоха громадянської війни, бандитизм, біла еміграція; «Поміщик» – побут кріпаків і поміщиків; «Слюсар і канцлер» – світова війна і боротьба за робітничо-селянську владу; «Остап Бандура» – селянство від епохи кріпосного права до жовтневої революції.

Картини В. Гардіна були нерівнозначні й отримували полярні відгуки в пресі. «Поєдинок» («Остання ставка містера Еніока») називали навіть «кращою російською продукцією 1922 р.» [554], а про фільм «Поміщик» писали, що при всіх недоліках, він «викликав бурю оплесків, чого до цього не бувало» [564]. Першим з українських фільмів випуску 1923–24 рр. для демонстрування в Америці, Німеччині, Франції та Японії був куплений «Поміщик» [123, с. 18]. Зокрема щодо цього фільму було зазначено: «Сюжет сильно підфарбований революцією… від цього не виграла ні основна фабула, ні революція. Революціонер, вождь робітників, грає в карти на ставку “Життя або смерть”, “виграв” смерть, а фабрикант відправляється “побиватися” в натовп страйкуючих робітників». Приблизно в тому ж дусі критикувався і фільм «Привид бродить по Європі», – за показ якоїсь взагалі імперії та її глави, що прийняв на себе «гріхи притлумлених класів» [123, с. 18].

У рецензії на фільм «Привид бродить по Європі» Херсонський зазначав, що картину «може бути, із задоволенням подивиться челядь з потерпілих крах імператорських кораблів». Херсонський вважав картину ідейно та художньо двозначною: «…Герой картини – імператор, йому віддали всі свої симпатії й автор сценарію Тасін і постановник Гардін. І навіть перестаралися: їх фантастичний, неправдоподібний імператор бачить такі кошмари, до яких не додумався б і божевільний Фердинанд іспанський – гоголівський Поприщин. Його замучили привиди-примари народного натовпу. Його муки тривають протягом семи частин картини, після яких глядач починає вже навіть співчувати бідоласі.

Замучивши вкінець свого героя психічно, постановники, нарешті, в останній картині спалюють його в палаці руками ожилих “примар” – месників. Мстять так, як загризають вовки знесиленого звіра, – таким виступає уявлення революції, бо нічого іншого про неї не показано. І симпатії в картині на боці неіснуючого страждальця.

<…> Далеко звідси до революційної трагедії, як нескромно назвав картину Всеукраїнський фотокіновідділ, який її випустив! “Народ” виведений зовсім незрозумілий: за поведінкою він нагадує табір циган і волоцюг» [206].

Із загального рівня українських картин того часу виділявся фільм В. Гардіна «Остап Бандура», – завдяки чудовій, проникливої грі української акторки Марії Заньковецької, що виступила в ролі матері героя, убитого в боротьбі за радянську владу. «І поруч з чудовою артисткою і задушевною розумною людиною – Марією Костянтинівною Заньковецькою, яку я знімав в “Остапі Бандурі”, – згадував В. Гардін, – молоді кіногерої здавалися блідими і порожніми» [131, с. 154].

У середині січня 1923 р. представники ВУФКУ приїхали до Москви. Однією з цілей поїздки був підбір сценаріїв і запрошення на роботу в Україні кінопрацівників. Для подальшої кінороботи були знову запрошені москвичі: З. Баранцевич, В. Гардін. В. Єгоров, Б. Завелєв, О. Фреліх, В. Валицький, А. Ребікова, І. Худолєєв, оператори: Є. Славинський і Л. Форестьє. Паралельно велися переговори з режисером І. Перестіані, акторами В. Максимовим і К. Хохловим. Сценарії замовлені в Москві В. Маяковському, С. Глаголю, Ю. Зозулі, В. Туркіну і П. Новікову. Голова правління ВУФКУ В. Прокоф’єв за кордоном проводив переговори про залучення відомих російських режисерів і акторів, що знаходяться в еміграції – І. Мозжухіним, Н. Кованько та ін. Також повідомлялося, про те, що в Берліні О. Толстой пообіцяв Прокоф’єву написати для ВУФКУ сценарій про життя російської еміграції [46]. У пресі повідомлялося і про намір приїзду наприкінці квітня з Парижа в Ялту Мозжухіна і Лисенко, для участі у зйомках двох фільмів за сценаріями Мозжухіна. Також у пресі повідомлялося про очікування приїзду з Берліну режисера Я. Протазанова і акторів Г. Хмари і А. Нільсен. Я. Протазанов, за повідомленням преси, мав поставити «Овід» за Е. Войничем [73].

Також ВУФКУ вело переговори з московською єврейської художньою студією про приїзд колективу до Одеси для зйомки картини за п’єсою «Гадібук». Навесні 1923 р. в Україну приїхали для роботи на Одеській кінофабриці досвідчений професіонал – режисер П. Чардинін, оператори Є. Славинський і Б. Завелєв,

художник Єгоров, актори: Ребікова, В. Валицька, М. Панов, І. Худолєєв, С. Кузнєцов. Про приїзд Чардиніна неодноразово повідомлялося в пресі з початку грудня 1922 р. у зв'язку з початком його роботи в компанії «Єлін, Задорожний і К°». Навесні Чардинін приїхав до Криму, але фірма до цього часу вже згорнула свою кіновиробничу діяльність, і режисер був запрошений ВУФКУ на Одеську кінофабрику, де поставив 17 картин. Режисер дійсно вражав своєю працездатністю і невтомністю навіть найвимогливіших кінематографістів. З нагоди святкування 20-річчя творчої діяльності П. Чардиніна в пресі повідомлялося, що «винесено клопотання про нагородження його званням заслуженого режисера Республіки» [317].

П. Чардинін не прийняв революцію. У жовтні 1919 р. в інтерв'ю журналу «Мельпомена» він заявив: «Незабаром мною буде поставлена картина, що змальовує жахи одеської надзвичайки за сценарієм художника Жемінського, котрий особисто пережив всі жахи Ч. К.» [814], і незадовго до заняття більшовиками Одеси, в 1920 р. емігрував. Тому замість цієї невідповідної фактам історії була придумана легенда про те, що в 1918 р. через поставлені революційні картини «Червоний Касян» і «Сім повішених» П. Чардинін був ув`язнений білогвардійцями до в'язниці. І «не бажаючи працювати в кіноорганізаціях, що належали білим, виїхав закордон» [858].

П. Чардиніну сучасність давалася надсилу. У його фільмах, на думку сучасників, не було повнокровних художніх образів, «а життя народних мас малювалося мимохідь і теж схематично». Насправді це було «старе кіно, яке прагнуло стати новим». Сучасний матеріал художньо осмислити дореволюційним кінофахівцям виявилося не просто.

У 1923 р. ВУФКУ приймаються сценарії І. Бабеля «Джиммі Хіггінс» за романом Е. Сінклера та О. Толстого «Кульгавий пан», який планувався в постановці П. Чардиніна. Також у пресі повідомлялося влітку про запрошення В. Прокоф'єва зайняти пост голови Держкіно, а восени про його відставку з поста голови ВУФКУ [604]. У тому ж році було прийнято і нове правління ВУФКУ – голова правління З.Хелмно; завідувач виробництвом Г. Тасін; завідувач прокатом Я. Соболєв; завідувач технічною частиною М. Домбровський; керуючий справами

І. Брюховецький; комерційний директор Г. Козюлін-Григор'єв; завідувач фінансово-кошторисної частиною І. Розенблат. Директора Одеської кінофабрики М. Капчинського змінив Г. Тасін, директором Ялтинської кінофабрики призначили інженера, до революції власника прокатної контори в Одесі Я. Корна. Відділення ВУФКУ в Одесі та Києві як і раніше очолювали М. Стародуб і М. Капчинський.

Зміна керівництва ВУФКУ була продиктована незадовільною роботою правління, його відкритим курсом на комерціалізацію кіновиробництва і недостатню ідейну та пропагандистську складову кінокартин. Про це було заявлено на Всеукраїнській нараді завгубполітосвітами, що проходила з 7 по 12 травня 1923 р. На нараді «в цілях випрямлення ідеологічної лінії ВУФКУ» була прийнята резолюція, згідно з якою вирішено було клопотати перед ЦК КП(б)У про поповнення ВУФКУ і його відділів партробітниками [519]. Як згадував Нечес, «новому управлінню ВУФКУ на чолі з Хелмно дісталися від старого управління борги, обшарпані кінотеатри і порожнеча на полицях прокату» [441, с. 182]. У своїй доповіді Хелмно зазначав, що у зв'язку з поганою роботою у сфері операційної діяльності до 1 листопада 1923 р. ВУФКУ виявилося у важкому фінансовому становищі. Також чиновник підкреслював, що в справі виробництва радянських фільмів попереднє правління не використало всіх наявних можливостей для налагодження роботи зі створення сценаріїв і залучення до роботи кваліфікованих творчих працівників [171]. Але минув певний час, і «від хаосу, який побачив тут Хелмно на початку своєї діяльності голови управління ВУФКУ, не залишилося й сліду» [441, с. 181]. Хелмно почав вибудовувати чітку структуру ВУФКУ, особисто займаючись господарськими та адміністративними справами.

До кінця 1923 р. основний склад російської кіногрупи ВУФКУ залишався майже незмінним. Режисери – В. Гардін і П. Чардинін. Оператори – Б. Завелєв, Л. Форестьє, Є. Славинський, Г. Дробін. Художники – І. Суворов і В. Єгоров. Актори: З. Баранцевич, І. Таланов, В. Максимов, М. Салтиков, М. Панов, І. Худолєєв, О. Фреліх та ін. Але при цьому комсомольські органи не забувають про майбутні кадри українських кінопрацівників. У вересні 1923 р. ЦК ЛКСМУ виносить рішення «про проведення набору комсомольців на кіностудію ВУФКУ в

Одесі та клопотання перед ЦК КПУ про надання певної кількості стипендій студійцям» [123, с. 19]. У 1924 р. XIII з'їзд ЦК ВКП(б) доручив ЦК партії «посилити кіносправу достатньою кількістю комуністів як по лінії господарської, так і по лінії ідеологічної, і спільно з ЦКК зробити перевірку особового складу працівників кіно» [153].

У 1924 р. майже все кіновиробництво концентрується на Одеській кінофабриці. Завдяки Хелмно, на Одеській кінофабриці з метою поліпшення якості репертуару був створений штат сценаристів і редакторів, серед яких були українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко. З ініціативи З. Хелмно до Одеси були запрошені відомі театральні режисери – Л. Курбас і М. Терещенко.

З. Хелмно вважав, що саме ті театральні режисери, які не мають досвіду роботи в кіно, але творчо цікаві, забезпечать гарну якість українських фільмів: «Щоб домогтися цього, треба насамперед вирішити питання добору відповідного кадру працівників, переважно режисерів і досвідчених операторів (помічників). Що стосується режисерів, то нам здається, що ми маємо залучати до роботи молодих режисерів, які вже проявили себе в театральній діяльності, хоча й не досвідчені в сфері виробництва кінофільмів. Ми вважаємо, що спільна творча робота молодого, але здібного кінорежисера з досвідченим оператором у крайньому випадку загрожує випуском слабкої з технічного погляду картини, але дасть надію на постановку хороших картин надалі завдяки припливу свіжих режисерських сил. Робота старих режисерів гарантує нам гарне технічне виконання картини, але не дає ніякої впевненості, що ці картини будуть нас задовольняти своїм внутрішнім змістом. Пояснюється це головно тим, що старі працівники кіно пройшли тривалий шлях у старих промислових кінофірмах і всмоктали кров і плоть несерйозного, іноді навіть презирливого ставлення до художніх вимог, які ми тепер ставимо до картини» [767].

ВУФКУ бере курс на виробництво кіножурналу «Маховик», який складався з хронікальних сюжетів і короткометражних фільмів. Улітку 1924 р. ВУФКУ укладає річний контракт з режисером театру «Березіль» Л. Курбасом. Разом з Курбасом з ВУФКУ починають співпрацювати Березільці, режисер О. Перегуда і художник

В. Меллер, оператор Д. Фельдман, сценарист і режисер Г. Стабовий, режисер А. Лундін, актори українських театрів М. Заньковецька і Д. Капка, а також актори «Березоля» А. Бучма, П. Долина, В. Василько, Й. Гірняк, С. Шагайда, Н. Пилипенко. Таким чином, творчий кістяк співробітників ВУФКУ зміцнюється діячами українських театрів. У 1924 р. з ВУФКУ починають співпрацювати українські літератори прозаїк М. Борисов, письменник Д. Бузько, драматург С. Лазурін, прозаїк М. Майский. Відбуваються зміни і в складі правління ВУФКУ. Крісло головного редактора займає поет, ватажок київських панфутуристів М. Семенко, а директором Ялтинської кінофабрики призначається колишній завідувач Харківським Політконтролем ОДПУ С. Орелович. У 1924 р., як запевняв З. Хелмно, на всіх керівних посадах працювали винятково члени партії.

20 листопада 1924 р. голова ВУФКУ З. Хелмно на пленумі ЦК Всеробмису дав характеристику українському кіно: «Але іноді наші картини нікуди не годяться, бо у нас немає автора, який знає радянську ідеологію і радянський побут. Немає ще радянського режисера, який може дати картині потрібну форму. Нам пропонують шлях ідеологічного керівництва, але цей організаційний шлях повільний і важкий. Ідеологічне керівництво – це метод театральної роботи, і я просив би не порівнювати кіно з вмираючим театром, який все одно вмирає, неминуче помре в умовах соціалістичного ладу. ВУФКУ має своє виробництво. Але треба пройти важкий шлях, щоб випускати стрічки, які ми з повним правом могли б називати своїми. Наше виробництво ми поділяємо на два класи: виробництво картин революційно-романтичних і картин історичного та соціального змісту. На другий план ми ставимо випуск картин, що мають національний характер» [203]. Також у доповіді Хелмно відзначив і інші фактори, які, на його думку, заважають стабільному розвитку кіновиробництва: «Заважають нам неврегульованість і надмірність персональних ставок, не обґрунтовано вороже ставлення московських кіноорганізацій до ВУФКУ і, нарешті, загальне болюче питання – питання податкове» [203].

У 1925 р. українське кіновиробництво ще не може вийти на необхідний якісний і кількісний рівень. На екрани виходить лише 8 ігрових картин. Як і раніше,

кіновиробництво переважно базується на постановці картин для кіножурналу «Маховик». І, як і раніше, більшість працівників були безпартійними. Наприклад, на Ялтинській кінофабриці зі 122 працівників тільки 9 були членами партії і 16 комсомольцями. У зв'язку з цим проводяться організаційні заходи, спрямовані на зміцнення кадрів ВУФКУ. ЦК КП(б)У 25 квітня 1925 р. приймає спеціальну постанову про роботу ВУФКУ. На першому, місці стояло питання про залучення «відповідних працівників на господарську роботу й ідеологічно витриманих редакторів». У травні 1925 р. секретаріат ЦКК прийняв постанову за доповіддю комісії, яка перевіряла діяльність ВУФКУ й Одеської кінофабрики. У звіті комісії зазначалися недоліки в ідеологічному керівництві на кінофабриці. З метою його зміцнення постановою пропонувалося призначити комуністів на всі адміністративні посади кінофабрики [808].

Незадовільний стан радянської кінематографії партійні органи пов'язували з тим, що кількість режисерів збільшувалася, але їх якісний склад був незадовільним. «Молодь що прийшла в кінематограф була більш передова в порівнянні з дореволюційними режисерами, але була недостатньо ідеологічно міцна і в значній частині підпала під вплив дореволюційної режисури. 97,3% режисури непролетарського походження…», – зазначав у доповідній записці заступник завідувача Агітпропом ЦК ВКП(б) [619].

З листопада 1925 р. директором Одеської кінофабрики призначено колишнього кадрового військового, який з 1922 р. працював заступником директора Ялтинської та Одеської кінофабрик, П. Нечеса.

У кадровій політиці кіновідомства відбувається зміна орієнтирів. До творчого складу ВУФКУ входять: дружина Л. Курбаса, актриса «Березолю» В. Чистякова, театральні актори М. Ляров і Д. Зеркалова, випускник Київського театрального інституту С. Свашенко, театральний художник С. Зарицький. З Москви запрошується художник з дореволюційним стажем О. Уткін. Тепер у меншій мірі керівництво орієнтується на залучення кіноспеціалістів з Москви (запрошення на роботу отримали лише колишній слідчий П. Сазонов, театральний режисер

Б. Глаголін, режисер В. Виськовський, який так і не приступив до роботи, оператор Д. Сода).

Тепер орієнтир на зміцнення кадрів української кінематографії – Німеччина. Переговори з німецькими фахівцями ВУФКУ почало вести на початку 1925 р. Запрошення до співпраці отримали 4 оператора, 2 архітектора, 2 лаборанта і 2 освітлювача [445]. У листопаді 1925 р. з Німеччини приїхали на роботу до ВУФКУ оператори М. Гольд і Й. Рона, художники К. Гаакер і Г. Байзенгерц, а також лаборант Оцегівській.

У 1926 р. ВУФКУ різко нарощує темпи кіновиробництва, кількість випущених ігрових картин збільшилася втричі, і склало 23. Відповідно збільшився і штат творчих кінопрацівників. І оскільки, на думку керівництва ВУФКУ, в Україні не було своїх гідних кіноспеціалістів, їх запрошують з-за кордону. Приступають до роботи, приїхавши в листопаді 1925 р. німецькі кінофахівці. До їхніх лав вливаються оператор А. Кюн, художник Р. Шарфенберг й освітлювач Лінден. Велика частина німецьких фахівців, пропрацювавши два роки, повернулася на батьківщину.

З часом стає очевидним, що кінофахівці іноземці не виправдали покладених надій. І керівництво ВУФКУ змушене було визнати, що «вельми слабо виправдали себе іноземці», «намагалися насаджувати звичаї старої буржуазної кінематографії». Однак і німецькі фахівці не завжди був задоволені станом справ в українській кінематографії. Німецький освітлювач Ф. Шнекенгауз зокрема зазначав: «Автору цих рядків у минулому році, як кіноосвітлювачеві, довелося за рекомендацією “Фільмгеверкшафт” поїхати до СРСР і поступити на роботу на кінофабрику ВУФКУ в Ялті, де, здавалося, наші мрії про пролетарське кіно мають утілюватися в реальні форми. Треба прямо сказати: робота ведеться тут далеко не задовільно. Термін постановки картин від 5 до 9 місяців. Вартість постановки не відповідає її якості. Процес виробництва – при підвищенні продуктивності праці міг би бути значно скорочений і здешевлений. Необхідно усунути всі ці, безумовно, ненормальні явища. Треба забезпечити запрошеним з Німеччини кінофахівцям можливість впровадження в життя технічних поліпшень, спрямованих на

раціоналізацію виробництва. Потрібно оголосити рішучу боротьбу з будь-якими інтригами й чварами. Тільки за цих умов збережені будуть в країні значні грошові суми, що витрачаються на придбання іноземних картин непролетарського змісту. Тільки тоді за умови правильної та господарсько-доцільної постановки справи радянська кінематографія зрушить з мертвої точки й обслуговуватиме пролетарів не тільки СРСР, але й інших країн» [843].

Серед іноземних фахівців відзначимо турецького актора і режисера Е. Мухсин-Бея, що поставив в Україну картини «Спартак» (1926 р., про повстання в Римі рабів під проводом Спартака) і «Таміла» (1927 р., про колоніальне життя Африки). Вибір керівництва ВУФКУ залишається загадкою. Запрошення режисера з країни, у якій кінематограф тільки починав формуватися, – крок досить ризикований. Зрештою картини «Спартак» і «Таміла» провалилися. До цього Мухсин-Бей зазнав фіаско у себе на батьківщині, де в 1920–1921 рр. намагався налагодити кіновиробництво. Оглядач журналу «Радянський екран» зазначав: «Ертугрул Мухсин-Бей, як не намагався поставити на ноги цю цікаву та потрібну справу, з цього нічого не вийшло, оскільки в питаннях кінематографії він виявився повним дилетантом. Практика запрошення після ліквідації турецького кіновиробництва Всеукраїнським фотокіноуправлінням на посаду штатного режисера зайвий раз підкреслила його повну кінематографічну неграмотність і визначила, що справу молодого національного кіновиробництва не можна довіряти в руки авантюристів» [164]. Однак заради справедливості відзначимо, що Мухсин-Бей до приїзду в Україну в 1925 р. стажувався в театрі В.Мейєрхольда, і перебував у штаті Першої кінофабрики Радкіно (у виробничому плані Першої кінофабрики були заплановані до постановки Мухсин-Беєм сценарії «Юна» і «П’ять хвилин» [141]).

Поряд з іноземцями запрошуються і російський фахівці. З Москви приїжджають режисер і художник В. Баллюзек, художник Н. Альтман, режисер і сценарист Г. Грічер-Черіковер, режисер і актор В. Вільнер, режисери О. Анощенко і В. Тюрін, оператори О. Рилло, М. Козловський та О. Станке. З Ленінграда приїздять оператори Ф. Вериго-Даровський і В. Лемке.

У пресі також повідомлялося про перехід до ВУФКУ московського режисера С. Митрича. Митрич до цього працював у Радкіно, де поставив чотири картини. В Україні він мав поставити картину «Барчук із Старостіна» (сцен. Слісаренко, опер. Г. Дробін). Однак, зйомки так і не були закінчені. Також до роботи не приступив театральний режисер О. Грановський, який мав у квітні приступити до постановки сценарію, спеціально для нього написаного І. Бабелем. Також у квітні мав приступити до роботи, режисер Лапицький, який дав принципову згоду, працювати у ВУФКУ, але очевидно не поставив в Україні, жодного фільму. В цей же час преса неодноразово повідомляла про перехід до ВУФКУ режисера Держкінпрому Грузії І. Перестіані і те, що він приступив до постановки фільмів «Кривавий цар» («Микола II») і «Джиммі Хіггінс» за романом Сінклера, в обробці І. Бабеля. Але свій перший фільм в Україні Перестіані поставив лише через два роки.

Відзначимо, що III Всеукраїнська нарада працівників ВУФКУ «постановила тримати курс на високохудожні фільми, нещадно боротися з халтурою, не робити дешевих, або поспішно зроблених фільмів, власне московським режисерам, особливо молодим» [433], а П. Нечес уважав помилковим за будь-яких обставин запрошувати іменитих акторів з Москви чи Ленінграда. Усе це він називав «хронічною нестачею і хворобою фабрик» [437].

У 1926 р. починається багаторічна співпраця з ВУФКУ В. Маяковського. Представництво ВУФКУ в Москві письмово звернулося до поета з пропозицією написати два сценарії на тему «комсомольський побут і занепадницькі настрої в комсомолі» і на тему психологічної підготовки оборони СРСР. Маяковський відгукнувся на цю пропозицію і підкреслив в одному, зі своїх листів, що робота в ВУФКУ його вельми цікавить [360, с. 96].

6 серпня 1926 р., перебуваючи в Ялті, Маяковський уклав з ВУФКУ договір на сценарії двох фільмів: «Діти», «Слон і сірник». 17 серпня він отримує пропозицію написати ще два сценарії: «Електрифікація» і «Закута фільмою» («Серце кіно»), і вже 11 жовтня, під час перебування в Харкові, здає останній для запуску у виробництво. Тоді ж він укладає договір ще на два нових сценарії: «Дві

епохи» («Любов Шкафолюбова»), який зобов'язується закінчити до 30 жовтня, і «Декабрюхів і Октябрюхів», строком, здачі якого намічалося 20 листопада.

6 липня 1927 р. Московське представництво ВУФКУ знову звернулося до Маяковського з письмовою пропозицією підготувати сценарії «Історія одного нагана» і «Геть жир!» (повний текст першого і лібрето другий були передані представництву 30 вересня). У жовтні, відвідавши Київ, Маяковський уклав договори на обидва сценарії, а 8 березня 1928 р. під час повторного відвідування Києва здав остаточно завершену роботу, зокрема виправлений варіант «Історії одного нагана». 5 серпня 1927 р. Маяковський домовився з Ялтинською кінофабрикою про написання сценарію «Інженер Д'Арсі», і через двадцять днів, у точній відповідності зі своїми зобов'язаннями, представив цілком закінчений примірник сценарію. 30 вересня 1927 р. Маяковський здав московському представництву ВУФКУ сценарій «Історія одного нагана» і лібрето сценарію «Геть жир».

8 березня 1928 р. в Києві, Маяковський здав ВУФКУ сценарії «Товариш Копитко» («Геть жир») і «Життя одного нагана». Із сценаріїв, підготовлених Маяковським для ВУФКУ, поставлені були тільки два: «Діти» (що вийшов під назвою «Троє») і «Октябрюхів і Декабрюхів».

Взаємовідносини ВУФКУ з Маяковським, в деякій мірі можуть пролити світло на ситуацію, що панувала в українському кінематографі в той час. Як зазначалося вище, Маяковський був зацікавлений у співпраці з ВУФКУ, оскільки був захоплений кінематографом. Відповідаючи на анкету в журналі «Новий глядач» (1926 р., № 35 від 31 серпня) поет повідомив, що вважає халтурою, написання літераторами сценаріїв поза зв'язку з кінофабрикою. При цьому додавав, що сам планує з'явитися на кінофабриці для реалізації своєї роботи. Судячи з листа члена правління ВУФКУ Б. Ліфшиця від 15 вересня 1926 р. Репертком України сприйняв слова Маяковського як підтвердження того, що він здав ВУФКУ халтурні сценарії. Репертком відмовився їх приймати, і разом з листом Ліфшиця Маяковському були відіслані сценарії для подальшо го їх «відшліфовування». «Надсилаю <…>, – писав Ліфшиц, – по одному примірнику переданих нам сцен[аріїв] і прошу їх

відшліфувати, позбавивши ознак халтури, що має витоки в неповному знайомстві зі справою!».

У відповідному листі (від 26 вересня 1926 р.) Маяковський зазначав, що «з сумом дізнався про відстрочку платежів до 6–7 жовтня» при цьому висловлював надію, що належний йому гонорар він отримає в призначений термін. Також поет обґрунтував принцип свій роботи над сценаріями і необхідності особистої присутності на зйомках: «2) Сценарії відправляю тільки коригувати, оскільки при самій великий педантичності не міг знайти нічого, що вимагає змін. Зміни буду робити тільки після обговорення сценаріїв з режисером-постановником, а остаточну редакцію написів дам тільки під час монтажу фільми. Таку роботу мав проводити кожен сценарист над кожним сценарієм, незалежно від попередніх літературних якостей сценарію. Як ви пам'ятаєте, про це я і говорив при замовленні і при здачі сценаріїв і навіть просив внесення в договір пункту про оплату мені дороги до місця постановки з метою "втручання у виробництво". Саме таке ставлення я вважаю сумлінністю сценариста, про це я і згадував у своїй замітці. Для мене зрозуміло, що ви в момент написання листа не читали самі моєї замітки. Вона не може мати двох тлумачень. Фантастична її передача, очевидно, результат "конкуруючих сценаристів", завсідників редакційних кошиків» [360, с. 96].

Керівництво ВУФКУ очевидно, було не готове прийняти творчі пошуки Маяковського і майже всі його сценарії не були прийняті. 10 квітня 1928 Маяковський отримав телеграму ВУФКУ, у якій повідомлялося, що сценарії «Товариш Копитко» («Геть жир») і «Життя одного нагана» Реперткомом відхилені, й поету пропонувалося повернути отриманий аванс у розмірі 2000 карб. У телеграмі ВУФКУ від 5 травня 1928 р. повідомлялося, що за постановою Вищого кінорепертуарного комітету від 6 квітня 1928 р. сценарії не дозволені до постановки, причини заборони не називають. Природно подібне ставлення викликало категоричний протест з боку Маяковського. Про це можна судити з листа поета голові правління ВУФКУ І. Воробйову від 25 липня 1928 р.: «1) Абсолютно неприйнятне і дивно просте посилання на "заборону" Головреперткому. Коли? Чому? Як? Мені здається, що таке мотивування стосовно радянського

письменника неприпустиме і навряд чи воно могло мати місце без вказівки на причини і без можливості змін по лінії реперткомівських указівок. Думаю, що в кожної неупередженої людини викличе здивування заборона з ідеологічних міркувань сценарію письменника, літератора, що провадить одинадцять років велику літературно-публіцистичну роботу без єдиного вицензурованого нашими органами слова. Прошу вас розпорядитися про надсилання мені вмотивованої виписки заборони. 2) Сценарії мною робилися на безпосереднє замовлення т. Шуба і неодноразово були прийняті як лібрето і тема з пропозиціями про доповнення і зміни, вряди мною і були внесені найбільш сумлінним чином. У зв'язку з вимогою про повернення повністю авансу ця робота (+ три поїздки до Києва), очевидно, розглядалася як розважальна частина моїх взаємин з ВУФКУ. 3) У всіх моїх взаєминах з сценарною частиною ВУФКУ була суцільна недомовка – мене перекидали від редактора до редактора, редактори вигадували неіснуючі в кіно принципи, особливі на кожен день, і явно вірили тільки в свої сценарні здібності. Думаю, що стосовно художньої частини сценаріїв моя кваліфікація дає мені підстави наполягати на необхідності проведення в картинах і моїх сценарних "принципів". Навряд чи таке ставлення редакторів допомагає кампанії, жене з кіно кваліфіковані літературні сили. Якщо ми не зуміємо домовитися про здані сценарії, я, звичайно, поверну аванси, але вважав за краще [б] повернути їх роботою – сценарієм за завданням ВУФКУ» [360, с. 120–121].

У повторній телеграмі ВУФКУ повідомляло, що не прийняло пропозицію Маяковського погасити заборгованість написанням іншого сценарію і не погодилося з вимогами поета врахувати при поверненні авансу його витрати, пов'язані з поїздками до Києва. На цьому співпраця ВУФКУ з Маяковським закінчилося. Можливо, подібне ставлення до Маяковського з боку І. Воробйова, призначеного на пост голови ВУФКУ в березні 1928 р., пояснюється бажанням розвивати українську кінематографію силами винятково українських фахівців. Єдиним представником іншої республіки, який працював в Україні, був І. Перестіані, який поставив для ВУФКУ 2 фільми в 1928 р.

1926 р. став переломним для української кінематографії в якісному та кількісному відношенні. Варто передусім згадати про великий наплив у кінематограф українських літературних сил. Їх прихід був ініційований з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідеологічно бездоганним і схваленим владою матеріалом. Для написання сценаріїв запрошуються найяскравіші представники українських літературних кіл: поет М. Бажан, письменники Г. Шкурупій, Г. Епік, М. Панченко, Ю. Яновський, прозаїк і драматург В. Радиш. У режисуру приходять О. Довженко, А. Кордюм і Ф. Лопатинський. 1926 р. став стартовим майданчиком для українських операторів, серед яких насамперед варто відзначити Д. Демуцького, О. Калюжного, М. Бєльського, Й. Гудиму. Короткочасний період масового приходу в кінематограф українських письменників як сценаристів, редакторів, журналістів є українізацією кіномистецтва.

Окремо варто згадати про діяльність в українському кінематографі відомого художника-архітектора, професора В. Кричевського. Він прийшов на Одеську кінофабрику в травні 1926 р., маючи за плечима багатий творчий досвід і чудове знання національної культури і мистецтва. З 1906 р. Кричевський відмінно оформляє декілька спектаклів («Тарас Бульба», «Продана наречена», «Загибель надії» та ін.). У передреволюційні роки, на підставі зібраного ним багатого етнографічного, художнього та архітектурного матеріалу, Кричевський почав роботу над капітальною працею про походження українського народного орнаменту. Принципи та методика роботи художника, без перебільшення, можна назвати новаторськими для свого часу, адже вони значно вплинули на формування молодих творчих кадрів і поліпшення постановочно-виробничого процесу загалом (Кричевський оформив фільми «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Звенигора», «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Бурлачка», «Черевики» тощо).

Відбуваються значні кадрові зміни і в апараті ВУФКУ. Головного редактора ВУФКУ поета М. Семенка змінює письменник О. Досвітній. У редакторському відділі працюють письменники Д. Бузько, Г. Косинка, Г. Шкурупій, сценарист С. Лазурін, Вольський. Редактором видань і головним редактором журналу «Кіно»

призначено поета М. Бажана. Обласні відділи ВУФКУ очолюють М. Басс (Харківський), М. Гальперін (Київський), Л. Поляк (Одеський). У квітні директором Одеської кінофабрики призначається член правління ВУФКУ, у минулому співробітник дипломатичного корпусу Г. Лапчинський. На цій посаді він змінив Л. Главацького, який очолював кінофабрику з 1924 р.

Підйом українського кіно, що намітився в 1924 р., з середини 1927 починає згортатися. У тому ж 1927 р. виходить у відставку Нарком освіти України О. Шумський, який займав цей пост з 14 березня 1924 р. Підкреслимо, що саме Шумський призначив головою правління ВУФКУ З. Хелмно, який зробив чимало в процесі українізації кінематографа. З березня 1927 р. пост Наркома освіти займає М. Скрипник. У зв'язку з цим призначенням відбуваються зміни і в керівництві ВУФКУ. 28 травня 1927 р. з посади голови правління ВУФКУ знімають З. Хелмно, а на його місце призначають О. Шуба (з 11 грудня 1926 р. заст. голови ВУФКУ).

Ці кадрові перестановки М. Скрипник пояснював тим, що керівництво Хелмно, на думку громадськості, профспілок працівників мистецтв, кінопрацівників і сценаристів, спрямоване було переважно на вилучення прибутку й поставило ВУФКУ на рейки комерції. «Ми перевірили в себе на Політбюро ЦК КП(б)У цю лінію ВУФКУ, – зазначав М. Скрипник, – зробили необхідні вказівки <…> а Хелмно ми зняли, і замінили іншим товаришем». Цю кадрову перестановку нарком освіти вважав правильною. У березні 1928 р. в своїй доповіді на Першої всесоюзної партійній нараді з кінематографії, М. Скрипник відзначав позитивні зміни в роботі ВУФКУ після призначення головою правління О. Шуба:

«Коли тут один товариш запитав, що сталося у вас і ВУФКУ, що змінилося після того, коли ви зломили хребет товаришеві Хелмно, я скажу таке: якщо до того не було жодної профспілки, жодного зібрання робітників або селян, де б не таврували ВУФКУ, ми маємо тепер зовсім іншу картину через рік після нашої перевірки ВУФКУ і зміни його курсу. Ми маємо – ще не остаточно, ще неповно, – але вже маємо лінію впливу наших профспілок на постановку картин. Ми маємо введення в Художню рада представників Всеукраїнської Ради Профспілок. Ми маємо більш організований вплив наших комуністичних літераторів. Ми маємо вже

окремі спроби, ще можна, підтягнути наших комуністів до режисури, сценаріїв і інший кінороботі. Цього мало, це ще перші кроки, і немало чого не дорабляється, але це правильний напрям. У цьому пояснення характеру тих наших резолюцій, які місяць тому прийняті на Всеукраїнській партійній кінонараді» [602, с. 188].

Однак призначення О. Шуба головою правління ВУФКУ мало як позитивні, так і, більшою мірою, негативні наслідки для української кінематографії. Після зміщення Хелмно ще якийсь час процеси українізації кіно тривали. 29 травня 1927 р. Колегія Наркомосу України затверджує «Резолюцію про художню роботу ВУФКУ», прийняту раніше на кінонараді, під керівництвом голови правління З. Хелмно. Суть цієї резолюції зводилася до вжиття рішучих заходів щодо посилення ідеологічного та художнього керівництва постановкою картин і посилити цей напрям діяльності ВУФКУ новими працівниками, головно українськими літераторами та митцями [628].

Відзначимо, що М. Скрипник ще 3 квітня 1927 р. на з'їзді працівників мистецтв визнав, що в українському кіно відчувається гостра нестача українських авторів. Нарком освіти зокрема зазначав: «Я вже говорив, що кадрів авторів у нас занадто мало. Серед яких немає українських працівників і взагалі українських письменників. Взагалі, наша кінопродукція ще тільки робить перші кроки до того, щоб стати на шлях використання наших українських мотивів, як до змісту кіносценаріїв, так і до постановки, до видовий частини кіно тощо. Це завдання українізації ще стоїть перед нашим кіно» [661, с. 60].

Після прийняття правління О. Шуб разом зі своїми однодумцями критикував методи керівництва Хелмно. У серпні 1927 р. на нараді, присвяченій організації в Києві ТДРК були заслухані доповіді представників правління ВУФКУ О. Шуба про курс відомства на тісну співпрацю з кіногромадськістю і Л. Могилевського про розвиток кіногромадськості в Союзі і ненормальних взаємовідносинах колишнього правління ВУФКУ з українською громадськістю. Нарада ухвалила резолюцію за доповіддю О. Шуба «Українська кінематографія та кіногромадськість», вітаючи перелом у політиці ВУФКУ й організацію Всеукраїнського ТДРК [418].

У листопаді 1927 р. О. Шуб позначив свою позицію стосовно принципів українізації кіно. На сторінках журналу «Кіно» чиновник відзначав: «З одного боку, робилися спроби трактувати завдання національної кінематографії у вузьконаціональному, навіть націоналістичному сенсі цього слова, також робилися спроби вимагати від нас обмеження поля діяльності нашого кіно винятково українськими темами, проводити нашу роботу винятково силами українських працівників, вигнати з нашої кінематографії все неукраїнське, все те, що "пахне" Москвою. Це ухил ультранаціоналістичного, шовіністичного порядку, побудований на нерозумінні того, що не лише українські теми й не лише українські працівники визначають національне обличчя нашої кінематографії. Це означає – не розуміти того, що великі творці української культури (Т. Шевченко, І. Франко, М. Коцюбинський, М. Драгоманов та інші) свого часу підняли українську культуру на відповідну висоту не самоізоляцією в межах своєї української хати, а, власне, як співаки інтернаціоналізму, як співаки об'єднання боротьби пригноблених усього світу за звільнення всіх трудящих. Це свідчить про нерозуміння того, що створювати українську культуру – це зовсім не означає створювати її винятково українськими темами. Це свідчить про нерозуміння того, що лінія розвитку національної культури має йти через національне до інтернаціонального, що вся суть зростання та розвитку національної культури під керівництвом нашої партії й пролетаріату полягає в зближенні національної культури та інтернаціональної» [849].

Усі заходи з українізації кінематографа, прийняті Хелмно, на думку його наступника, зводилися здебільшого до того, щоб українська кінематографія ставала все більш і більш українською як за змістом, так і за кількістю працівників ВУФКУ. У своїй доповіді «Перспективи української кінематографії» О. Шуб наводив такі цифри: 85 % сценаристів – українці. З 15 картин вироблених ВУФКУ в 1926 р. – шість на українські теми, а дев'ять – на загальні українські теми. У 1927 р. з 31 картини – 15 були на українські теми. Тематичний план на 1928 р. припускав уже 60 % українських тем. З 18 режисерів, що працюють на Одеській кінофабриці, половина була українцями [484, с. 5].

Серед перегинів кадрової політики того часу зазначалися утиски кінематографістів не українців, які працювали на кінофабрику ВУФКУ. Наведемо фрагмент спогадів Г. Тасіна, опублікованих через десять років після зазначених подій: «І тут я маю сказати про отруйну, шкідливу роль буржуазних націоналістів, які, починаючи з 1926 р., діяли в українській кінематографії. Ця їхня руйнівна діяльність протягом низки років позначилася на останніх провалах українських кіностудій. Я давно мріяв поставити фільм на матеріалі фольклору, багатої творчості українського народу. Мені всіма способами перешкоджали в цьому націоналістичні шкідники. Різні Гадзінські, Лопатинські, Стабові та інші націоналістичні "керівники" сценарних відділів і ВУОРКу ("Всеукраїнська організація революційних кінематографістів") відверто сказали, що я не українець за національністю, і я не повинен братися за українські фільми» [701, с. 37].

6 грудня 1927 р. на Київській кіноконференції О. Шуб критикував тих, хто закликав не брати російських режисерів на роботу, і забороняти приймати сценарії у російських письменників. «Хто думав в галузі 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, наданими недавно нашою партією» [484, с. 5]. Також О. Шуб підкреслював, що не можна створювати радянські фільми руками старих, відсталих працівників, і власними силами українська кінематографія не зможе забезпечити зрослі потреби українського ринку. Чиновник запропонував заповнювати цей дефіцит картинами з інших республік [484, с. 5]. Нова політика ВУФКУ була підтримана на диспуті «Про шляхи української кінематографії» 9 січня 1928 р. в Києві, на якому також з доповіддю виступав Шуб.

Нова кадрова політика О. Шуба призвела до того, що в 1927 р. з 17 авторів, чиї сценарії перебували в роботі, п'ятеро були запрошені з РРФСР: Є. Валерська, Д. Мар'ян, В. Маяковський, М. Ердман, В. Юрезанській. Українських літераторів представляли письменники О. Досвітній, М. Йогансен, К. Полоннік, М. Яловий.

З восьми режисерів, що прийшли в ВУФКУ в 1927 р., троє були з РРФСР: Б. Глаголін, М. Охлопков, М. Більшинцов. Серед українських постановників двоє

були випускниками Одеського кіно технікуму: М. Білинський та В. Юнаківський. Режисери П. Долина, М. Шор та О. Соловйов кіноосвіти не мали.

З дев'яти операторів, які прийшли в ВУФКУ в 1927 р., п'ятеро були випускниками кінотехнікуму: В. Горіцин, О. Ємельянов, Я. Куліш, О. Лаврик, Ю. Тамарський; четверо – досвідченими професіоналами з Москви (М. Козловський, О. Рилло, О. Станке, М. Фаркаш).

У 1927 р. у пресі повідомлялося про звільнення Дзиґи Вертова з Радкіно за велику перевитрату коштів на виробництво фільму «Шоста частина світу». А в серпні він вже приступив до роботи над задуманим фільмом «Людина з кіноапаратом» в штаті ВУФКУ.

Штат апарату ВУФКУ в 1927 р. виглядав таким чином: обласні відділи ВУФКУ очолюють М. Басс (Харківський), М. Бакалейник (Київський), І. Сквирський (Одеський). Директором Одеської кінофабрики знову призначений П. Нечес. Редакторами на Одеській кінофабриці працювали запрошений Костянтин Фельдман (колишній директор Першої кінофабрики Радкіно) і В. Фартучний. Редактор Одеської кінофабрики Ю. Яновський наказом голови Правління ВУФКУ О. Шуба від 20 серпня 1927 р. був звільнений з посади редактора Одеської кінофабрики з досить необґрунтованою мотивацією – «за абсолютне незнання кінематографії й псування картин своїм монтажем, а також складання гумористичних написів, чужих радянському духу» [800].

О. Шуб на посту голови правління ВУФКУ протримався недовго – менше року. Вельми дивним виглядає і його призначення керівником української кінематографії – лише через п'ять місяців після призначення заступником голови. Діяльність О. Шуба, як зазначалося вище, була суперечливою. За такий короткий термін перебування на керівній посаді, він зміг локалізувати тривалий роками конфлікт ВУФКУ і ВУРПС, що закінчився підписанням взаємовигідної угоди і поліпшенням постачання клубів фільмами. Також діяльність О. Шуба сприяла зняттю обопільної блокади ВУФКУ і Радкіно, що дало можливість українським фільмам отримати широкий прокат на території РРФСР та інших республік [844; 845]. О. Шуб також був ініціатором скасування громіздкої системи прокату за

коефіцієнтами. Про це він заявив на ІІ Пленумі ВУК Робмису в листопаді 1927 р. (наміри О. Шуба реформувати прокат отримали втілення в квітня 1929 р. [200]).

При правлінні О. Шуба також був впроваджений принцип складання та публічного обговорення тематичних планів кіновиробництва. У доповіді «Перспективи ВУФКУ» у ТДРК О. Шуб зазначав: «Правління ВУФКУ припускає перебудувати всю роботу на основі твердого планування: мають вироблятися попередні тематичні плани, залізні сценарії тощо. Дріб'язкову опіку окремих адміністраторів на виробництві планується змінити колективним художньо-ідеологічним керівництвом через художні ради фабрик. Необхідно зробити відступи від суто комерційного ухилу, що панував в ВУФКУ, налагодити виробництво дитячих, наукових та хронікальних фільмів» [531].

Водночас суперечливою була і його позиція стосовно статусу українського кіно. Виступаючи на сторінках журналу «Кіно», як категоричний противник створення єдиного керівного центру радянської кінематографією, він зазначав: «Ясно, що ставити питання про об'єднання всіх національних кіноорганізацій під єдиним керівництвом, ставити цю справу так і вирішувати її легким помахом руки, як це намагається тов. Луначарський, – це все одно, що ставити питання про об'єднання під єдиним керівництвом шкільної справи всіх національних республік. Встановлення єдності управління всією союзної кінематографією призведе до руйнування цієї ділянки національної культури, до гегемонії однієї кіноорганізації над усіма іншими. <…> Нам доводиться, з іншого боку, боротися зі спробою ліквідувати самостійні національні кіноорганізації і підпорядкувати їх єдиному керівництву, точніше кажучи, підпорядкувати їх Радкіно» [849].

О. Шуб також категорично не підтримав ідею виведення кінематографії з підпорядкування Наркомосів і переведення її ведення ВРНГ. У своєму виступі він висловився про помилковість прийняття такої постанови, проект якої був представлений на Всесоюзній кінонараді в Москві в грудні 1927 р.: «Партія ніяк не може стати на цей шлях затирання національного обличчя культурного будівництва в кожній окремій радянській республіці, і Всесоюзна партійна кінонарада, яка мала незабаром проводитися при ЦК ВКП(б), поза будь-яким сумнівом, відкине цю

подвійну шкідливу постанову кінонаради при ЦК Робмису про передачу кіно у відання ВРНГ і про створення непотрібного єдиного керівного центру радянської кінематографії» [851].

Водночас у своїй доповіді на Першій всесоюзній партнараді з кінематографії в березні 1928 р. О. Шуб зазначав: «Не можна звужувати завдання національних кіноорганізацій, ніби ці організації покликані тільки до того, щоб робити винятково національні картини, що Держкінпром Грузії має право ставити тільки грузинські картини, що ВУФКУ має право ставити тільки картини з українського побуту, Білдержкіно – тільки картини з білоруського побуту. Перед національними кіноорганізацією стоїть завдання не тільки бути чинником розвитку національної культури через постановки винятково своїх національних картин, а завдання їх полягає в тому, щоб вони виявляли творчі здібності кожної національності, щоб вони на загальних проблемах висували загальні питання культурно-мистецької роботи» [602, с. 56].

Відзначимо ще частку авантюризму, притаманну керівництву О. Шуба. На Всеукраїнській партнараді в кінці січня 1927 р. він заявив, що з введенням в дію Київської кінофабрики обсяги кіновиробництва зростуть до 70–75 картин на рік. Надалі він всіх переконував, що ВУФКУ зможе експортувати за кордон щонайменше 100 фільмів на рік [850]. І все ж на початку березня 1928 р. Наркомос України видав постанову про звільнення Шуба від виконання обов’язків голови правління та переведення його в розпорядження Наркомосу. Цією ж постановою на посаду голови правління ВУФКУ призначався І. Воробйов [446]. Через кілька місяців українські письменники Д. Бузько, Г. Шкурупій, Г. Косинка, В. Атаманюк і М. Ятко, що працюють у ВУФКУ написали в Наркомос України колективний лист [802], у якому розглядали становище українського кіно між 21 березня і 11 травня 1928 р. і вимагали розслідування діяльності колишнього голови правління ВУФКУ О. Шуба. Копії листа були направлені в ЦК КП(б)У, НК РСІ, газети «Комуніст» і «Пролетарська правда». Зокрема в листі розкривалися критичний стан фінансово-господарської бази ВУФКУ (необдумані витрати на кіновиробництво), незаконне звільнення творчих співробітників (зокрема Ю. Яновського та М. Семенко за

критику, і «старих спеців прокату» не згодних з його реформами). Частина критики зводилася до особистих якостей колишнього керівника ВУФКУ, до його кадрової політики, що полягала в особистих симпатіях і антипатіях Шуба як критеріях добору співробітників, а не професійних якостях. Також у листі критикувалася небажання керівника радитися зі співробітниками про прийняття рішень.

Але головний докір керівній діяльності О. Шуба, полягав у його «промосковності», небажанні давати можливість самостійно розвиватися українському кіно без «допомоги ззовні». Зокрема в листі критикувалася і кадрова політика Шуба, заснована на надмірній орієнтації на кіногалузь РРФСР і широке залучення до роботи «фахівців» з Москви: «Ставлячись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб їде до Москви й там набирає низку режисерів, що з них лише один Шпиковський мав сумнівний стаж зі своєю “Чашкою чаю”, решта – нікому невідомі імена…

Режисери Ердман, Шпиковський, Капчинський, Соловйов, Смирнов, Кравченко, Дзиган, Бенуардов і ще – люди, що ставлять або ставили фільми під час господарювання т. Шуба, лишились в більшій частині на фабриці ще й досі й, звичайно, що виробничий план ВУФКУ на 1928 р. буде блискучо провалений.

Тим часом, у Москві т. Шуб сам, не повідомляючи нікого, ні Правління, ні художній відділ ВУФКУ, провадить далі набір “культурних сил”.

Там з’являється якийсь “відповідальний редактор” Болтянський, що підписується “головний”. Не задовольняючись зарплатнею, він вимагає ще кошти “на вивчення умов праці робітників мистецтва в Москві”.

На кінофабрику приїздить “Потьомкінський герой” Фельдман і пробує примусити укр[аїнських] режисерів говорити російською мовою, заводить шовіністичну склоку. Тов. Шуб, проклинаючи “петлюрівство” своїх співробітників, примушений його звільнити, компенсує його умовою на сценарії, що за нею Фельдман ще й досі акуратно одержує щомісячно по 200 карб., хоч його писання бракується» [634, с. 343, 345–346].

Але з призначенням нового голови правління ВУФКУ ситуація докорінно не змінилася. Хоча, віддамо належне, майже відмовилися залучати до роботи фахівців з

Москви. На Всеукраїнській виробничій кінонараді у зв'язку з початком роботи Київської кінофабрики була прийнята резолюція, яка визнала необхідним укомплектувати українську кінематографію «висококваліфікованими художніми силами, переважно українськими, але не зупинятися і перед запрошенням на роботу як для Київської, так і для Одеської фабрик висококваліфікованих художніх працівників з поза меж України» [113, с. 20]. У період 1928–1930 рр. з двадцяти чотирьох режисерів почали працювати на кінофабриці ВУФКУ запрошені з боку лише двоє – І. Перестіані та запрошений раніше М. Шпиківський. Для роботи в мультиплікаційний кабінет Київської кінофабрики був запрошений московський художник Фрідберг-Арман [190].

З трьох авторів сценаріїв лише один був з Москви. Але при цьому, і залучених до роботи українських літераторів було всього четверо – поет В. Ярошенко, письменники Г. Брасюк і М. Ятко, драматург О. Корнійчук.

Усі шістнадцять операторів, які прийшли до ВУФКУ в 1928–1930 рр., були винятково випускниками Одеського кінотехнікуму (серед них Ю. Вовченко, Г. Хімченко, М. Топчій).

В цей же час з ВУФКУ почали співпрацювати одинадцять художників, серед яких С. Худяков, І. Шпінель, В. Каплуновський, В. Кричевський. Також у пресі постійно повідомлялося про спробу ВУФКУ налагодити співпрацю з закордонними письменниками та режисерами. Французький публіцист Л. Мусінак побував у Києві і потім опублікував в «Юманіте» серію статей про діяльність українських кінематографістів. Тут він знайомився з роботами українських режисерів і діяльністю ВУФКУ. Про перебування Мусінака в Україні детально сповіщала українська преса. Про спробу налагодити співпрацю з ВУФКУ Л. Мусінак повідомляв С. Ейзенштейну в листах 1928–1929 рр.: «Лист С. Ейзенштейну 25 липня 1928 р. Ви, можливо, знаєте, що ВУФКУ уклало зі мною договір на два сценарії з життя французьких робітників. Один ось уже два місяці, як я послав до Києва, – відповіді немає» [411, с. 224].

«Лист С. Ейзенштейну 20 травня 1929 р. Я закінчую для ВУФКУ сценарій "Електричний стілець". Там багатий матеріал для Довженка, але я не знаю, що

ВУФКУ буде з ним робити… Там все має базуватися на революційній дії. Усе інше – література… Мені, звичайно, дуже б хотілося самому уточнити розкадрування, але для кого? Росія занадто далека, а працювати цікаво тільки в тісному зв'язку з режисером. В іншому випадку завжди виходить щось приблизне» [411, с. 236].

У своїй переписці з ВУФКУ, Л. Мусінак повідомив, що французький режисер Альберто Кавальканті також бажає працювати в українській кінематографії [226]. Зі свого боку, українські кіноробітники робили кроки до співпраці з білоруськими письменниками Я. Купалом, Я. Коласом, з діячами літератури і мистецтва зарубіжних країн А. Барбюсом, Й. Івенсом, кінематографістами Японії. Передбачалася постановка одного з романів польського письменника С. Жеромського. За участю румунського письменника П. Істраті був екранізований його роман «Кира Киралина», про що докладно повідомляла преса:

«Як відомо, ВУФКУ незабаром випустить на екран фільму "Кира Киралина", поставлену режисером Глаголіним за участю артистки Валерської за однойменним романом Панаіта Істраті. Під час перебування в Києві знаменитий письменник брав участь у випуску цього фільму. Зараз Панаіт Істраті разом з грецьким літературним критиком Ніко Казанцаку пише для ВУФКУ сценарій з життя балканських народів під назвою "Три товариші". Картина буде трактувати історію народження ідеї Балканської Федерації. Крім того, Панаіт Істраті підписав з ВУФКУ угоду про постановку фільму за його останнім твором "Гайдуки"» [525].

Приїзд Істраті до Києва і Харкова проходив в межах двотижневої поїздки по СРСР. Свої враження про поїздку, відвідування ВУФКУ і переглянутих фільмів, письменник відобразив у своїй статті [526]. Під час перебування в Україні в січні 1928 р. Істраті уклав договір з ВУФКУ, а в березні, сповістив про свій приїзд на Одеську кінофабрику. Через рік преса повідомила про те, що французький письменник А. Барбюс розробляє для ВУФКУ сценарій на основі свого оповідання «Справедливість» [15].

У 1928–1930 рр. в штаті апарату ВУФКУ відбуваються деякі зміни. На посаду технічного директора по черзі призначалися З. Сідерський і П. Нечес. Директором Одеської кінофабрики був призначений революціонер зі стажем С. Орелович.

Київську кінофабрику очолив заступник голови правління ВУФКУ П. Косячний (наприкінці 1930 р. його змінив С. Орелович). Редакторами ВУФКУ в цей час працювали Д. Загул, М. Макотинський, М. Харитонов, письменник Г. Шкурупій, поет В. Ярошенко. З 1929 р. головним редактором ВУФКУ призначається поет і критик Я. Савченко. В цей же час починають працювати редакторами Одеської кінофабрики В. Гадзінський і В. Фартучний. Обласні отелення ВУФКУ очолюють М. Катцент (Одеський), П. Петровський (Харківський), А. Тверський (Київський).

Новий голова правління ВУФКУ І. Воробйов також змушений був визнати незадовільним матеріальний стан справ в українському кінематографі і гостру нестачу кадрів. Він зазначав, що коли не змінити систему кіноосвіти, то становище українського кінематографа може ще більше погіршитися: «Отже, першочергове завдання, яке стоїть на цей день перед українським кінематографом, – це організація тих кадрів, які ми зараз маємо, організація в сенсі скупчення кращих сил і доцільного використання. Треба від слів перейти до справи. Треба, насамперед, придивитися до того молодняку, який вийшов з кінематографічних вузів, треба підібрати з них кращих і ввести певну лінію на подальше виховання і розвиток їх, треба створиш належні умови для цього розвитку. Тут постає питання про тип школи, яка забезпечила б нам розгортання роботи в цьому напрямі. Такою школою, нам здається, має бути спеціальний експериментально-дослідний інститут, добре оснащений і забезпечений професурою, до якого потрапляли б люди добре підготовлені, з певним багажем загальних знань, з більш-менш широкої культурою, тобто люди, які мають освіту технікуму чи інституту» [104].

Воробйов у своїй статті більшою мірою розглядав поповнення штату кінофабрик молодими фахівцями, які володіють, насамперед, високою культурою і великими знаннями. Проблему нестачі кваліфікованих кадрів в кінематографі намагалися вирішити в найвищих кабінетах. Партійні органи бачили кадрову політику в «очищенні» від «старих» кіноспеціалістів та залученні в кінематограф фахівців робітничо-селянського стану. 11 січня 1929 ЦК ВКП(б) видає постанову «Про керівні кадри працівників кінематографії», у якому, зокрема, зазначалося: «3. Найважливішими завданнями у сфері добору та поліпшення кадрів працівників

кінематографії є, окрім забезпечення товариської обстановки для роботи для старих фахівців кіносправи, які можуть пристосуватися до запитів радянського кіно, залучення пролетарських сил, особливо з-поміж культпрацівників профспілок і комсомолу, підготовка нових кадрових працівників, переважно з лав пролетарської громадськості, видалення з кінематографії ділків старого типу, які проводять в роботі чужу ідеологію. З метою зміцнення основних кадрів радянської кінематографії та забезпечення сприяння кіноорганізації їхній роботі ЦК постановляє:

1. Запропонувати фракціям правлінь кіноорганізацій і фракціям літературних організацій пролетарських і селянських письменників зміцнити кадри сценаристів шляхом: а) залучення до постійної роботи із підготовки лібрето і сценаріїв пролетарських і селянських письменників і встановлення постійного зв'язку між цими організаціями письменників і кіноорганізацій. <…> б) зміцнення і подальшого розвитку сценарних майстерень при кінофабриці із залученням для роботи в них молодих сценаристів.

3. ЦК вважає за необхідне, щоб Наркомоси союзних республік в місячний термін спільно з кіноорганізацією переглянули програми навчання в кінотехнікумі, з метою тісної ув'язки їх з виробничими потребами кіноорганізацій. Необхідно залучити до викладацької роботи в кінотехнікумі найбільш кваліфікованих, практичних працівників кіно при комплектуванні кінотехнікуму довести робітничо-селянську групу до 75%» [730; 471; 478].

Ця постанова поклала початок тотальному політичному контролю за ідеологічними компаніями в кінематографі. Вона санкціонувала «видалення з кінематографії ділків старого типу, які проводять в роботі чужу ідеологію», і одночасне висунення кадрів з робітничого середовища на керівні пости. Художньо-ідеологічне керівництво кіноорганізацій тепер має здійснюватися під наглядом Головмистецтва і його відділів. Наркомосу союзних республік доручається переглянути кадровий склад кіноорганізацій. Наркомат РСІ отримує розпорядження про чергову перевірку благонадійності працівників кіноорганізацій, що послужило початком кампанії тотальних «чисток».

Проблема кризи кадрів стала темою бурхливого обговорення. В українській кінопресі почалася полеміка про кадрову політику в світлі постанови «Про керівні кадри працівників кінематографії». Колегія Наркомосу УСРР приймає постанову «Про промфінплан ВУФКУ на 1929–1930 р.», один пункт якого регулював процес працевлаштування молодих кіноспеціалістів: «ж) посилити відбір працівників, які закінчили художні та спеціальні ВНЗ, залучаючи їх до роботи на кіновиробництві та забезпечуючи їм можливість відбувати певну практику і проводити експериментальну роботу» [590].

Ця постанова мала позитивні наслідки в оновленні штатів кінофабрик молодими кінофахівці. «На Одеській кінофабриці, де ставлення до молоді, яка закінчила ДТК, було раніше дуже неприхильним, – зазначав співробітник Одеського кінотехнікуму М. Харитонов, – на сьогодні є значні зміни в цьому. Замість двох-трьох операторів і стількох же асистентів режисерів ми маємо на сьогодні близько 23% режисерів-постановників, більше 40 % операторів і близько 60 % асистентів режисерів з колишніх студентів ДТК» [766].

Колектив українських кінематографістів зростав день у день, поповнився молодими, талановитими людьми. Зі своїм першим сценарієм прийшов на виробництво П. Панч, почали працювати М. Бажан, Ю. Яновський, О. Каплер, В. Сосюра, О. Копиленко, М. Майський та інші літератори. Кінорежисурою захопилися Л. Курбас, Г. Стабовий, А. Кордюм, П. Долина, операторами стали талановитий фотограф Д. Демуцький, І. Вельський.

Сильним був акторський склад. Разом з російськими виконавцями, які вже володіли чималим досвідом – М. Салтиковим, О. Фреліхом, В. Максимовим, І. Худолєєвим, М. Ляровим, З. Баранцевич, М. Пановим, І. Капраловим та іншими, з наростаючим успіхом виступають в кінофільмах і талановиті українські актори – А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Крушельницький, С. Ватуля і багато інших.

Чимало корисного почерпнули, наприклад, початківці-оператори в чудових майстрів кінозйомки Є. Славинського і Б. Завелєва. Славинський незабаром після демобілізації з лав Червоної армії приїхав працювати в Україну, де зняв низку

фільмів, зокрема «Шведський сірник» (1922 р.), культурфільми «За чорне золото» (1924 р.) і три картини В. Гардіна («Поміщик», «Слюсар і канцлер», «Остап Бандура»). Широко відомою була й творчість Б. Завелєва, який надовго пов'язав своє життя з української кінематографією. Його роботи вирізнялися високою образотворчої культурою, невичерпною вигадкою.

«Роботу оператора Б. Завелєва потрібно особливо підкреслити і відзначити, – зазначав рецензент про фільм "Привид бродить по Європі", – прекрасними знімками, добре виконаними трюками оператор врятував картину відчуження». Це був справжній професіонал, з рухомим, схильним до винахідництва складом розуму, дивно мила людина, – пише В. Гардін. Плідним виявилося співробітництво з іншими кінематографістами: операторами Л. Форестьє, Ф. Вериго-Даровським, художниками В. Єгоровим, І. Суворовим, А. Уткіним, художником і режисером Б. Балюзеком.

Гостра нестача професійних кадрів на тлі постійно зростаючого обсягу кіновиробництва була великою проблемою. Через дефіцит необхідних кіноспеціалістів в українському (і не тільки) кіновиробництві існувала практика доручати роботу фахівцям суміжної професії, що природно призводило до зниження художнього рівня картин. Приміром, по одному фільму поставили письменники С. Лазурін і В. Радиш, актори В. Ковригін, А. Бучма. По одному сценарію написали помічник режисера й режисер документального кіно В. Заноза, художник О. Гончарський, актор О. Куц, оператор неігрового кіно С. Чернявський. Актор О. Індлін поставив один фільм за власним сценарієм. Художник К. Болотов поставив два фільми тощо.

У другій половині 1920-х років, коли українське кустарне кіновиробництво перероджується в одну з найбільш оснащених кіногалузей в СРСР, виникає гостра потреба в українських кінофахівці. Частково цю потребу зміг задовольнити відкрився в Одесі Державний технікум кінематографії. Аналіз політики держави в галузі підготовки фахівців для кінематографа в 1920-х показав необхідність її докорінного реформування. Оскільки рівень навчальних закладів не відповідав рівню розвитку кінопромисловості, необхідно було реформувати управлінську

складову шляхом об'єднання всіх навчальних закладів, що мають кінофакультету під егідою ВУФКУ. Об'єднання навчальних закладів, які готують киноспеціалістів дозволило не тільки викорінити дублювання в освіті і підготовці фахівців одного і того ж напрямку, але і на початку 1930-х років створити в Україні якісно нову, цілісну систему кіноосвіти.

2.3 Експортно-імпортна діяльність в українському кінематографі.

ВУФКУ з перших тижнів своєї роботи почало збирати докупи усе кіногосподарство України. Але ситуація полягала в тому, що майже все кіноустаткування було вивезене за кордон або приховане власниками, які саботували радянську владу. І якщо роботу кінотеатрів вдалося налагодити шляхом здачі їх в оренду колишнім власникам та іншим зацікавленим особам і організаціям, то кіновиробництво виявилося майже повністю паралізованим через відсутність «сирої» плівки й кінознімального обладнання.

Становлення української кінематографії проходило на тлі тотального голоду, з яким йшла боротьба на державному рівні. Природно, в такій ситуації кінематограф виявився на задвірках інтересів уряду.

Складно встановити точну дату початку співпраці ВУФКУ з іноземними компаніями. Можна припустити, що торгові операції ВУФКУ могло почати не раніше зими 1922 р. 1 березня Наркоміндел УСРР за клопотанням Наркомосу УСРР дозволив в’їзд в Україну представникам Інтернаціонального акціонерного кіносуспільства (ІФА), який запропонував організувати в Україні свою агентуру для постачання науково-популярних і навчальних фільмів з господарської тематики виробництва ІФА [397, с. 101]. У грудні 1922 р. очікувалася партія кіноплівки з Константинополя (3 000 метрів). За повідомленнями преси вже в березні 1922 р. ВУФКУ мало отримати переважно з Німеччини велику партію наукових фільмів. У квітні 1922 р. преса повідомляла, що ВУФКУ розглядає отримане від фотофабрики Крамсейдера в Мюнхені пропозицію на монопольне представництво її продукції на всю Федерацію. Крім того, повідомлялося про отриманий від компанії «Вікар-

фільм» лист із пропозицією ВУФКУ придбати низку фільмів на пільгових умовах. У цей же час німецька кінофірма «Цезар-фільм» і італійська «Амброзіо» направили Одеському окружному відділенню ВУФКУ листи з пропозицією відправити в Росію свої кращі фільми. З пропозицією про демонстрації в Україні фільму «Психея» у постановці П. Чардиніна звернулася до ВУФКУ ризька кінофірма «Лат-фільм» [240]. З усіма зазначеними фірмами, за повідомленнями преси велися переговори. Також в цей же час ВУФКУ отримало цілу низку пропозицій від кількох іноземних кінофірм про відновлення торгових відносин.

Найбільш солідними були пропозиції берлінських фірм, які спеціально підготували для України серії наукових і культурно-освітніх фільмів. Влітку, за повідомленнями преси, з Німеччини ВУФКУ планувало отримати пакет картин випуску 1922 р. Серед них багато фільмів за участю відомих російських артистів. Серед вже отриманих картин преса відзначала французьку стрічки «Люди гинуть за метал» у постановці І. Єрмолєва і англійську картину «Гамлет» у постановці Г. Крега. Остання демонструвалася із запрошенням перекладача.

Але очевидно, що 1922 р. був для ВУФКУ роком намірів. Ніяких серйозних покупок відомство через відсутність коштів, здійснити не могло (кошти які надходили від прокату були мізерними). Очевидно, так і залишилося на папері змішане товариство в Одесі для виробництва фільмів. Як пайовики до громади увійшли Одеське відділення ВУФКУ, Зовнішторг і кінопідприємець К. Борисов [499].

Ситуація, що склалася навколо кіновідомства була катастрофічною. На засіданні президії Київського губвідділу Всеробмису, що проходив 31 серпня, було заслухано доповідь секретаря правління ВУФКУ Дніпровського про становище кіносправи на Україні й зокрема в Києві. Учасники наради дійшли висновку – кінопромисловість переживає серйозну кризу. Через відсутність виробництва і можливості його відновлення, особливо через ті готові картини, які б «давали змогу за своїм змістом, хоча б деякою мірою, реалізувати завдання держави з обслуговування пролетарських і військових організацій відповідним або навіть терпимим репертуаром», була констатована малоприємна перспектива, вихід з якої

постанова президії намічала в організації Всеукраїнського державного кіносиндикату за участю приватнопідприємницького капіталу, пов'язаного з західноєвропейською кінематографією. Також було визнано доцільним для виходу з кризи перейти ВУФКУ від діяльності місцево-господарського порядку до роботи в міжнародному відношенні, координуючи свою діяльність із зовнішторгом РРФСР.

Для отримання в прокат іноземних фільмів ВУФКУ заснувало спільно з закордонними фірмами, Наркомзовнішторгом УСРР акціонерне товариство «Українфільм». Статут цього товариства, затверджений Головполітосвітою, був переданий на розгляд в концесійний комітет при Українській економічній раді на початку листопада 1922 р. До засновників увійшли приватні підприємці І. Спектор, М. Бистрицький Л. Шафір. А також як пайовики – кілька німецьких фірм і московські фінансисти. Товариство планувало здійснювати прокат і продаж фільмів, хімікатів, фотокіноапаратури та технічного кіноустаткування [460].

1923 р. став певною мірою переломним та окреслив основні напрями міжнародної діяльності ВУФКУ: поповнення прокатного фонду, закупівлю негативної плівки, хімікатів, кінознімального обладнання для налагодження власного кіновиробництва, продаж своєї кінопродукції, а також налагодження спільного з іноземними фірмами кіновиробництва (кінопродукції).

Експортні операції були спочатку дуже скромні, оскільки власне кіновиробництво знаходилося ще в зародковому стані. Одначе, у січні 1923 р. картину «Голод і боротьба з ним» було відправлено до Москви для демонстрації на Всеросійському з'їзді рад. У червні ВУФКУ уклало з різними московськими кіноорганізаціями договір про обмін кінохронікою, а надалі продало картину «Хміль» в РРФСР. Також в РРФСР на Московський і Петербурзький райони продали картини «Привид бродить по Європі» і «Поміщик». Але найголовнішим досягненням ВУФКУ в торгово-експортних операціях став продаж картин «Привид бродить по Європі» і «Поміщик». Один примірник фільму «Привид бродить по Європі» був у січні відправлений до Берліну за телеграфним розпорядженням голови ВУФКУ В. Прокоф'єва, а в лютому, за повідомленнями преси, була продана «в кількох примірниках на Великоросію, а також і закордон, і вже демонструється в

Берліні» [263] і користується успіхом у публіки. У квітні ВУФКУ отримало раніше куплені 100 наукових програм. Крім того, були укладені договори із закордонними фірмами «Атлантік», «Іфа», «Амброзіо» і «Пате» на спільну експлуатацію в Україні картин, що випускаються цими фірмами. У листопаді в деякі країни Західної Європи була продана картина «Хміль».

Завдяки отриманому державному фінансуванню ВУФКУ змогло раціоналізувати роботу кінопрокатної мережі. У зарубіжних фірм проводилися закупівлі найпопулярніших фільмів. Таким чином, за відгуками фахівців, прокатне справа в Україні на майбутній сезон було повністю забезпечено. У Харкові в січні відбулися прем'єри фільмів «Жебрачка Стамбула», «Доктор Мабузе» «Сумурум», «Авантюриста з Монте-Карло», «Член парламенту» за участю І. Мозжухіна і Н. Лисенко. В Одесі широко рекламували італійські картини «Таємниця індійського Раджі», «Таємниця замку Нансі», «Принц доларів», «Любов починається завтра», «Шлях зірок», «Жахлива дійсність», «Камо грядєши», за романом Сенкевича, а також російські фільми «Ванька-ключник», «Красуня Іола», «Мати», «Загадковий світ» та інші. У лютому-березні в Одесі демонструвалися картини «Юдіф і Олоферн» (грандіозна американська картина), італійська картина «Пристрасть дикуна» за участю Ф. Бертіні, «Федора», «Нана» (за романом Золя в двох серіях за участю Ф. Бертині), «Жебрачка зі Стамбула», «Перлина Гарему», «Леді Гамільтон», «Доктор Мабузе» та ін. [855]. Влітку преса повідомила укладенні Одеським відділенням ВУФКУ договори з найбільшими італійськими кінофірмами «Чінес», «Амброзіо» й «Італа», у зв'язку з чим до Одеси була доставлена перша партія в 40 кінобойовиків: «Сінабар» (4 серії), «Форт № 34», «Цигани», «Червона любов», «Танго Мерців» (3 серії), «Горизонталь», «Острів та Материк», «Скляний будинок», «Боротьба з хижаками», «Злодій», «Безмежна пристрасть», «Тріумф смерті», «Священна жертва», «Дві спокусниці», «Сафо» в декількох серіях за участю артиста МХАТ Леонідова, «Зоряна ніч» та ін. Крім італійських фільмів, в Одесу доставили німецькі картини «Золота мумія», «Обітниця Ельки», «Ніч кохання», «Живий труп» (за Л. Толстим), «Дитя вулиці», «Індійська гробниця» та ін.

ВУФКУ також придбало 150 наукових фільмів, більша частина яких індустріального характеру, решта вузькоспеціалізовані, а також низку картин за творами російських та іноземних письменників [242]. До того ж були укладені договори з іноземними

кінофільмами «Атлантік», «Іфа», «Амброзіо» і «Пате» на спільну експлуатацію на Україні картин. Крім того, в пресі повідомлялося, що Одеським відділенням ВУФКУ отримано з Мілана від великої англо-американської кінофірми пропозицію про укладення договору на демонстрацію великого пакета картин на всю Україну.

У 1923 р. ВУФКУ поряд з іноземними фільмами («Таємниці чорного материка», «Принцеса устриць», «Лукреція Борджіа», «Сафо», «Монна Вианне», «Трагедія кохання», «Три мушкетери», «Вільгельм Телль» та ін.) закупило картини Держкіно і Півзахкіно («За владу рад», «Камергер його величності», «Раскольніков», «Палац і Фортеця»). З Півзахкіно, згідно з яким ВУФКУ отримував від російської кінофірми картини для експлуатації в держкінотеатрах України і Криму, дозволених українською цензурою [779].

У 1923 р. ВУФКУ також вело переговори і з Туркестаном, Сібревкомом і Пролеткіно. З Пролеткіно був укладений договір про роботу в Україні і Криму. За цим договором ВУФКУ і Пролеткіно проводили спільну кампанію з розширення мережі пересувних та стаціонарних кінотеатрів. Пролеткіно при цьому не могло створювати власний виробничий і прокатний апарат, а проводило всю свою роботу винятково через ВУФКУ.

У 1924 р. ВУФКУ поряд з іноземними фільмами «Таємниці чорного материка», «Принцеса устриць», «Лукреція Борджіа», «Сафо», «Монна Віанна», «Трагедія кохання», «Три мушкетери», «Вільгельм Телль» та ін. Закупило картини Держкіно і Півзахкіно: «За владу рад», «Комедіантка», «Камергер його величності», «Раскольников», «Палац і Фортеця». Вартість придбання закордоном фільмів і кіноустаткування в 1924 р. загалом склала 1 000 000 карб. [303].

Велика частка закуплених картин була «комерційною». Це пояснюється тим, що в умовах госпрозрахункової діяльності ВУФКУ необхідно було самостійно знаходити кошти для реконструкції кінотеатрів, налагодження власного кіновиробництва, роботи кінопрокатної мережі. Щоб приховати свою схильність до «комерційного ухилу», керівники відомства використовували повідомлення про те, що західні фірми, користуючись величезним прокатним дефіцитом, мовляв, намагалися активно просувати на український ринок свою продукцію, зобов'язуючи за кожну «літературну, наукову чи художню» стрічку купувати десять «трюкових, безідейних картин».

Як тільки розпочалися відрядження російських кінопрацівників до Німеччини з метою тамування прокатного голоду, з'ясувалося, що багато з них хотіли б зробити закупки монопольно на весь Союз. Таким чином, конкуренція в Німеччині російських кінофірм «Півзахкіно», «Кіно-Москва» та інших російських представництв, призвела до появи своєрідних паразитичних контор, які займалися переважно перепродажем іноземної продукції на російський ринок за значно завищеними цінами. Виниклий прокатний хаос змусив російський уряд уживати екстрених заходів для нормалізації ситуації. У травні 1923 р. в РРФСР видається спеціальна постанова, яка регулювала механізм придбання іноземних картин та продажу радянських фільмів за кордон. А в квітні 1924 р. Всесоюзна нарада з кіносправи приймає постанову про організацію «Єдиного бюро» для виробництва безпосередніх торгових операцій на зовнішньому ринку [253].

У грудні 1922 р. настає сприятливий момент для подальшого формування кіногалузі в Україні. ВУФКУ отримує урядове фінансування зі спеціального золотого фонду. 20 грудня голова ВУФКУ В. Прокоф'єв разом із завідувачем відділу центрального прокату Я. Соболєвим виїхали у службове відрядження до Берліна, з наміром при необхідності відвідати й інші столиці країн Західної Європи. Мета поїздки – забезпечення приналежних ВУФКУ кіноательє виробничим сировиною і технічним обладнанням, а також оновлення прокатного фонду українських державних кінотеатрів. Делегація разом з тим ставила метою придбання для України необхідного технічного обладнання, яке дало б можливість поставити кінотеатральну справу на високий рівень. За час перебування в Берліні українська делегація провела переговори з найбільшими німецькими фірмами про створення змішаних акціонерних товариств. За час перебування В. Прокоф'єва в Берліні було закуплено новітнє кіноустаткування й укладені договори на поставку сирої плівки, також вдалося встановити зв'язок з низкою іноземних фірм з метою забезпечення ВУФКУ кредитами. Велися переговори й з найбільшими західними фірмами «Кодак», «Пате», «Герц». Причому представники фірм «Кодак» і «Пате» виїхали до Берліна для переговорів та укладення договорів на поставку сирої плівки. До

Берліна виїхав і директор Київського відділення ВУФКУ М. Стародуб для майбутньої реалізації договору, укладеного з іноземними кінофірмами.

Завдяки відрядженню до Німеччини дирекції ВУФКУ вдалося налагодити міцний діловий зв'язок з низкою великих німецьких фірм («Крупп-Ернеман» та ін.), укласти кілька дуже серйозних угод, отримати великий кредит, придбати плівку, хімікати, обладнання та апаратуру (знімальну кінотехніку, освітлювальні прилади тощо) для ательє і лабораторій. Перша партія товарів, отриманих з Німеччини, містила 10 000 м негативної плівки, 118 000 м позитивної, 35 фільмів, проектори «Крупп-Ернеман», дві кінознімальні камери «Дебрі» й велику кількість хімікатів. Однак разом з необхідним устаткуванням була закуплена й сумнівна техніка – проекційні ліхтарі для проекції на екран і апарат-патент «Іка» для навчання стрілянині по рухомим мішеням [242].

На проведеному в березні в Харкові пленумі ВУФКУ голова ВУФКУ В. Прокоф'єв, який повернувся з Німеччини, зробив доповідь про перспективи радянського кіновиробництва за кордоном. В. Прокоф'єв був задоволений результатами поїздки і вважав, що вона виконана на 200%, і що з отриманням замовлень продуктивність ВУФКУ збільшиться в чотири рази. Щодо перспектив кіновиробництва Прокоф'єв заявив, що «робота буде налагоджена в належному масштабі і технічно виробничий апарат буде міцно зорганізуватися. <…> А через три роки кінематографічна промисловість стане другою цукровою промисловістю на Україні» [46, с. 20].

Підкреслимо, що майже все своє перебування за кордоном В. Прокоф'єв присвятив ознайомленню з сучасною технікою кіновиробництва, відвідував ательє, лабораторії, фабрики і технічні майстерні, і дійшов висновку, що недостатньо обмежитися лише придбанням новітнього кіноустаткування. Необхідно приїжджати на місце і вчитися. В. Прокоф'єв розпорядився вибрати найбільш кваліфікованих фахівців ВУФКУ для майбутнього відрядження за кордон з метою навчання.

Ще кілька слів про ще одну показову подію. У червні 1923 р. у Харкові розміщується українське відділення всесоюзного акціонерного товариства «Пролеткіно». Підписаний договір між українським відділенням «Пролеткіно» і ВУФКУ з Наркомосом і Головполітосвітою УСРР надавав право прокату власної

кінопродукції на території всій республіці. Надалі представництва «Пролеткіно» відкрилися в Катеринославі, Полтаві, Києві та Вінниці [496].

У 1924 р. між правлінням «Кіно-Москви» і правлінням ВУФКУ було досягнуто згоду про передачу «Кіно-Москві» генерального представництва ВУФКУ на весь СРСР [249]. З італійськими та французькими кінофільмами підписується угода про обмін кінохронікою. А в Америку і Канаду продається фільм «П'ять років радянської влади». Паралельно триває закупівля різного іноземного кіноустаткування. Восени з-за кордону повертається делегація ВУФКУ, яка закупила велику партію нових фільмів і нове кіноустаткування для всіх ательє ВУФКУ.

Також ВУФКУ починає тісно співпрацювати з Асоціацією революційної кінематографії (АРК). Основною метою роботи АРК було підвищення кваліфікації працівників кіно, а також об'єднання навколо кінопромисловості всієї партійної і радянської громадськості під гаслом «кіно – могутній засіб боротьби за комуністичну культуру». З цією метою для АРК створюється низка наукових кабінетів: виробничий (з операторським, лабораторним відділами), помічників режисерів, режисерський, акторський. По роботі на селі – музичні ілюстрації до картин, прокатний, кіноекономіки, сценарний, науковий фільм і кабінет міжнародного зв'язку з іноземними працівниками кіно, центральне довідкове бюро з питань кінематографії, дослідний кабінет з роботи над вивченням глядача, музей кіно і центральну кінобібліотеку. У 1925–1926 рр. представництва АРК організовуються в Криму, Одесі, Харкові, Києві, Катеринославі.

По лінії прокату в 1925–1927 рр. також проходить розширення діяльності відомства. ВУФКУ купує у Держкіно картини «Старець Василь Грязнов», «Пригоди Містера Веста», «Тепла компанія», «На крилах увись», «Банда батьки Книша», «Євдокія Рожновська» і «Червоний газ». Держкіно, своєю чергою, придбало для експлуатації в Урало-Сибірському, Південно-Східному районах картини ВУФКУ «Розповідь про сім повішених», «Отаман Хміль», «Поміщик», «Слюсар і канцлер», «Поєдинок», «Кандидат в президенти» і «Хазяїн чорних скель». У московської кіноорганізації Міжробпом-Русь ВУФКУ закупило картини «Ведмежа весілля»,

«Колезький реєстратор», «Закрійник із Торжка», «Цеглинки», «Шахова гарячка» [450]. У 1927 р. Держкінпрому Грузії ВУФКУ продало 21 фільм, відповідно, закупивши у нього 12. Білдержкіно продало 14 фільмів, куплено – 2. Узбеккіно – 20 картин, куплено – 2. Держвійськкіно куплено 2 картини, а також шість у «Міжробпом-Русь» . Також ВУФКУ продало Радкіно 9 картин на загальну суму – 571000 карб., купивши у Радкіно на таку ж суму 30 картин російського виробництва [844; 845].

За кордоном у 1927 р. ВУФКУ планувало купити 104 програми, причому відбір їх намічався більш ретельний, ніж раніше. На думку комерційного директора ВУФКУ Л. Кертеса така кількість закуплених програм мала повністю задовольнити потреби ринку України.

Часом виходу української кінематографії на іноземні ринки можна вважати другу половину 1927 р. До цього про українське кіно за кордоном майже нічого не знали. Тільки після підписання угоди між ВУФКУ і Радкіно, що зайняло міцні позиції на міжнародній арені, з'явилася можливість експортувати українські фільми за кордон. «Питання про вихід на закордонний ринок також стоїть перед нами: після «Панцерника "Потьомкіна"» і «Матері» інші союзні кіноорганізації не тільки вийшли, а навіть завоювали видне місце на європейському ринку, – відзначав голова правління ВУФКУ О. Шуб. – Завдяки самоізоляції ВУФКУ досі не має жодних зовнішніх відносин. І продукція в середньому не гірше продукції інших радянських організацій. Нам треба наполегливо домагатися можливості вийти на зарубіжний ринок. Перші кроки в цьому напрямі ВУФКУ вже зробило» [846].

Український кіноринок становив лише 20 % союзного, 80 % союзної території до 1927 р. було для української кінематографії закрито. У 1927 р. ВУФКУ змогло реалізувати кіноорганізаціям інших республік фільмів на суму близько 700 000 карб. і ще мало в наявність для продажу картин власного виробництва на 1 200 000 карб. [848]. Однак у зв'язку з виходом на союзний ринок, перед ВУФКУ постало питання про виробництво не менше 70 копій кожного фільму.

У РРФСР на відміну від України на початку 1920-х рр. не було єдиної кіноорганізації, яка б контролювала кіновиробництво і кінопрокат в республіці. До

декрету РНК РРФСР від 19 грудня 1922 р., який організував Держкіно, експорт та імпорт в галузі кінематографії мали випадковий характер. Усі існуючі підприємства конкурували між собою. Усе, що стосувалося експорту, за радянським законодавством перебувало у віданні Зовнішторгу. Після набрання чинності декрету від 19 грудня 1922 р., у якому серед повноважень Держкіно надавалася й монополія на кіно, Зовнішторг і Наркомос визнали, що й права на операції з придбання фільмів за кордоном мають належати також Держкіно, в порядку наданої йому монополії. Президія Держплану прийняла імпортний план на 1923 р. всього у розмірі 100 000 карб. золотом. Після звернення Держкіно до низки інстанцій, за підтримки НКО імпортний план був збільшений до 3 000 000 карб. золотом.

На практиці Держкіно користувалося належним авторитетом, а існуючі великі підприємства, користуючись своїм економічним розвитком і зв'язками із закордонним ринком, встановленими до видання декрету про монополії, продовжували конкурувати з Держкіно. Розуміючи, що Держкіно не в змозі використовувати й ті необмежені права, які він отримав, Наркомос, постановою від 13 березня 1924 р., запропонував створити нове Центральне Бюро з імпорту та експорту в галузі кінематографії. Але ця пропозиція не була підтримана урядом, і конкуренція Держкіно з окремими кінопідприємствами тривала доти, поки питання про імпорт іноземних фільмів 1923–1924 рр. не було врегульоване Плановою комісією Зовнішторгу без участі всіх зацікавлених кінопідприємств.

Для закупівлі за кордоном фільмів і кіноплівки було виділено для всіх кінопідприємств СРСР всього лише 250 000 карб. золотом. Внаслідок чого, окремі кінопідприємства увійшли в безпосередні переговори з зовнішторгом, бажаючи отримати дозвіл індивідуально здійснювати необхідний їм імпорт і експорт. Зрештою обсяг імпорту Півзаххкіно в 1924 р. склав 339667 карб. золотом, а загальна цифра імпорту всіх кінопідприємств за 1924 р. досягла значної цифри – 3 100 000 карб. золотом [848]. Таким чином, проект централізації імпорту через Держкіно провалився.

У першій половині 1920-х рр. все частіше в РРФСР звучать заклики про створення за кордоном спеціальної експортно-імпортної організації, що працювала б

на комерційних засадах під загальним контролем Наркомзовнішторга. Створення подібної структури мало покласти край тому положенню, при якому радянська кінематографія на закордонному ринку була представлена кількома кіноорганізаціями, які конкурують між собою. Крім того. ці розрізнені організації були малопотужними окремо і не мали змоги вступити безпосередньо в переговори з іноземними кіноробітниками, вимушеними купувати картини у посередників за завищеними цінами. Об'єднання ж експортно-імпортних операцій в єдиній організації надасть можливість проводити закупівлі більш якісного матеріалу на більш вигідних умовах.

У зв'язку з відсутністю механізму централізованих експортно-імпортних операцій, у 1924 р. на Всесоюзної кінонараді розглядалася можливість врегулювання процесів імпорту та експорту у всесоюзному масштабі. Було запропоновано два варіанти – створення єдиного закупівельного всесоюзного центру, або акціонування між кінопідприємствами окремих союзних республік.

До 1925 р. планового продажу картин за кордон не було, якщо не вважати єдину операцію з Німеччиною по картині «Палац і фортеця» і розгорнутої Міжробпомом і Півзахкіно в США і Європі кампанією допомоги голодуючим Поволжя. Щодо систематичного експорту радянських картин почався, лише з 1925 р., завдяки організації компанії Радкіно. Німецька фірма «Ллойд-кіно-фільм» наприкінці 1925 р. придбала на Німеччину з Польщею, Прибалтикою і Фінляндією 13 картин виробництва Міжробпом-Русь, поклавши цим початок стабільного кіноекспорту. Надалі «Панцерник "Потьомкін"» був проданий у 25 країн, «Мати» – в 10.

Першим завданням, яке стояло перед Радкіно в цій області, при його організації в березні 1925 р. було забезпечення централізованого кінопрокату. Подолавши перші труднощі організаційного періоду, вирішивши питання про необхідні для перших закупівельних операцій кредити, Радкіно в травні 1925 р. організовує при берлінському, а в червні при паризькому торгпредстві, а надалі в Нью-Йорку та Лондоні свої відділення, які починають працювати передусім у сфері імпорту кінокартин [2].

У практиці своєї роботи, завдяки можливості виступати на міжнародній арені як монополіст від РРФСР (якщо не СРСР), Радкіно вдалося домогтися низки суттєвих досягнень у галузі укладення договорів, а головне – зменшити ціни на закупівлю іноземних картин.

Завдяки монополії Радкіно поступово планувало витісняти з ринку посередників, що стоять між кіновиробниками і кінопрокатниками. Зокрема, Радкіно вперше уклало прямі договори з найбільшими американськими фірмами «Універсал», «Парамаунт», «Ферст-національ», «Інтер-океан», які раніше не працювали з СРСР, а продавали свої картини через європейських посередників. Також Радкіно вдалося отримати знижки на закупівлю кіноустаткування й хімікатів і збільшення часу розрахунку за кредитами від 2–3 місяців до року [231].

З часом Радкіно вдалося нормалізувати ситуацію з придбанням знімальної техніки французьких компаній «Дебрі» і «Еклер», тобто домовитися про прямі поставки, а не через німецьких посередників. Це було обумовлено тим, що Радкіно, як єдина організація, що представляє РРФСР, змогла отримати кращі умови, на правах великого клієнта. Проте поки не вдалося домовитися про прийнятні умови з німецькою компанією «Агфа», і тому Радкіно уклало договори з фірмами «Герц», «Пате» та ін.

Однак у 1925 р. в СРСР з експортом картин справа йшла не кращим чином. Головна причина – неприйнятність змісту радянських картин для глядачів Європи та Америки. Також варто зазначити, що ще не була налагоджена попередня робота з просування картин: реклама в пресі, видання достатньої кількості ілюстрованих проспектів, організація громадських переглядів за кордоном.

Ще однією перешкодою в просуванні радянських картин на європейський ринок були закони в галузі кіно, прийняті в Західних країнах. У Німеччині, наприклад, прокатом іноземних картин могли, за існуючими законами, займатися лише німецькі фірми, які експортують у відповідні країни фільми власного виробництва. Крім того, великі німецькі контори були пов’язані з американськими фірмами. Аналогічна ситуація була у Франції. В Англії, також були видані відповідні закони, спрямовані не стільки на збереження валюти, яку отримують

американські кінокомпанії, скільки в боротьбі з чужою ідеологією, яку американські кінокомпанії імпортують разом зі своїми фільмами, що заповнюють 90 % англійських екранів. Уряди Німеччини і Франції ввели, так званий, контингент, регулюючий ввезення іноземних фільмів в суворій відповідності з кількістю вітчизняної продукції (компанія, що випустила два фільми, отримує право на придбання одного імпортного).

Крім того, радянській кінопродукції довелося увійти в жорстку конкуренцію з американською, французькою, італійською, шведською, датською та англійською кінематографіями. Тим не менше, робота Радкіно в просуванні на Захід радянської кінопродукції, дала з часом позитивний результат. За різними джерелами динаміка кіноекспорту в 1925–1927 рр. виглядає таким чином: прибуток від експорту картин в 1925 р. становила 50000 карб. В 1926 р. вдалося продати 39 радянських картин у 32 країни на загальну суму близько 400000 карб. За перше півріччя 1927 р. експортні операції перевищили показник 1926 р. [710].

ВУФКУ, виробництво якого з 1924 по 1928 рр. збільшилося втроє, в експорті не досягло відчутних результатів, виступаючи з продажем своїх фільмів на зовнішньому ринку окремо від кіноорганізацій РРФСР і Держкінпрому Грузії, які проводили свої експортні операції через Радкіно.

Радянська кінематографія здійснювала свої експортні операції через 14 представництв Зовнішторгу в різних країнах, яким, за надані ними послуги, Радкіно і кіноорганізації інших союзних республік, володіли правом імпортно-експортної діяльності, виплачували комісійні від своїх доходів у межах від 2% до 5%. Наприкінці 1926 р. з метою просування своєї продукції в Америку кіноорганізації Радкіно, Міжробпомфільм і ВУФКУ стали пайовиками акціонерного товариства Амкіно.

У звіті про стан кінематографії РРФСР за 1925–1928 рр. Г. Болтянський зазначав, що за цей час вдалося продати 62 картини в 54 країни: «Не залишилося жодної великої держави, де б в тих чи інших кількостях не купувалися радянські фільми. Частка участі в загальному експортному балансі за окремими кіноорганізаціями приблизно така: продукція Радкіно – 65 %, продукція

Міжробпом-Фільму – 32 %, Держкінпрому Грузії – 2 % і Держвійськкіно – 1 %. <…> За кількістю споживання радянських фільм на першому місці йдуть Прибалтика, Австрія, Німеччина, Південна Америка, Польща, Китай, Греція, Чехословаччина, Туреччина тощо. Крім художніх фільмів, закордон споживає також і нашу хроніку. Другий рік як "Радкіно-журнал", регулярно купується і демонструється в США, в Чехословаччині та у Франції. Якщо простежити за роками динаміку ціннісного зростання радянського кіноекспорту, то він малюється в такому вигляді: 1925/26 р. – 145; 1926/27 – 296; 1927/28 – 340. Таким чином, ми маємо в наявності відносно швидке зростання радянського кіноекспорту». До середини 1929 р. була опублікована статистика експорту радянських фільмів, згідно з якою в 1925–1929 рр. радянські картини закупили 54 країни: Прибалтика – 41, Польща – 33, Австрія – 31, Німеччина – 30, Чехословаччина – 28, Південна Америка – 22, Греція – 19, Франція – 19, Фінляндія – 18, Голландія – 17, Норвегія і Угорщина по 15, Італія і Швейцарія по 14 тощо [815, с. 63].

З 1925 р. ВУФКУ починає проводити широкомасштабну роботу з пропаганди українських фільмів у РРФСР. У російській столиці відкривається представництво ВУФКУ (вул. Станкевича, 23), а в подальшому кінотеатр «Ермітаж». Відкриття кінотеатру відбулися 25 жовтня 1927 р. Кінотеатр був прекрасно облаштований – зимове фойє і зимовий сад, для музичного супроводу картин був запрошений симфонічний оркестр у складі 35 музикантів. На відкритті кінотеатру демонструвався фільм «Тарас Трясило».

Також ВУФКУ широко використовувало громадські покази і брало участь у різних виставках. Фільм «Звенигора» був показаний на громадському перегляді в Москві, а потім його планували відправити в Париж і Берлін. У межах культурних зв'язків між РРФСР і УСРР ВУФКУ проводить у Москві «тиждень українського мистецтва». Резонанс спричинила картина «Арсенал» [198].

Наприкінці 1927 р. ВУФКУ відправляє в Париж і Берлін фільми «Тарас Шевченко», «Сорочинський ярмарок», «Микола Джеря», «Свіжий вітер», «Алім», «Блукаючі зірки», «Сумка дипкур'єра», «ПКП», «Звенигора». Перегляд фільму «Звенигора» в Парижі відбувся в залі торгпредства разом з картиною «Тарас

Трясило». Фільм «Одинадцятий» був показаний в Москві на широкому громадському перегляді кінопрацівників, літераторів, художників, а також членів уряду і представників партійних і профспілкових організації. А затим перегляд фільму відбувся в Парижі. Протягом 1928 р. ВУФКУ організувало в Ленінграді ознайомчі покази картин «Тарас Трясило», «Спартак», «Синій пакет» «Сорочинський ярмарок», «Звенигора», «Проданий апетит», «Митя», «Два дні».

До Чехословаччини представляти українські фільми був відряджений член правління ВУФКУ Є. Черняк. 18 квітня в празькому торгпредстві відбувся перегляд для преси та запрошених гостей. Було показано уривки зі «Звенигори», «Тараса Трясила», «Тараса Шевченка» і «Сорочинського ярмарку». Це було перше знайомство з українським кінематографом у Чехословаччині. У цей же час український кінематограф був вперше представлений у Польщі. У Варшаві відбувся показ фільму «Тарас Шевченко» з цензурними скороченнями. Надалі «Тарас Шевченко» демонструвався на екранах Львова, Торонто, Нью-Йорка, Праги, Чернівців та Парижа. Громадські перегляди фільму «Тарас Трясило» відбулися на Буковині і в Празі. У турне зі своїм фільмом відправляється Дзиґа Вертов. У Парижі та Берліні режисер представляє свою картину «Людина з кіноапаратом».

Влаштовуючи громадські перегляди українських фільмів за кордоном, керівництво ВУФКУ загалом не розраховувало на комерційний успіх. Головне завдання показу цих картин полягало в ознайомленні німецького глядача з українською кінопродукцією, з перспективою більш активного її просування в майбутньому.

Дуже важливим напрямом у популяризації українського кінематографа була участь в різних радянських і зарубіжних виставках. Окремі українські фільми посилалися на виставки, починаючи з 1924 р. [729]. Але широкомасштабна участь у виставках починається з 1928 р. На міжнародній виставці в Кельні ВУФКУ експонувала вітрини з фотознімками творчих працівників, зразки рекламних плакатів, спеціальних періодичних журналів. Поряд з цими експонатами був представлений фільм «Одинадцятий».

15 березня 1928 р. Політбюро ЦК ВКП(б) видає постанову про участь радянської делегації у Міжнародній кінематографічній виставці в Гаазі. Крім російських кінокомпаній, до участі у роботі виставки залучили й представників ВУФКУ. Відкриття виставки відбулося 14 квітня. На ній демонструвалися українські фільми «Звенигора», «Два дні», «Одинадцятий», «Дніпробуд», «Крим», збірна програма кінофрагментів з інших фільмів, фотомонтажі за картинами «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Джиммі Хіггінс» та ін. Експонати та фільми ВУФКУ викликали широкий інтерес. Приміром, чилійська кінофірми «Геральдо-фільм» замовила у ВУФКУ кінохроніку з життя в Україні.

У 1930 р. ВУФКУ планує взяти участь у Виставці українського мистецтва, яка мала відбутися в Берліні. На виставці планувалося експонувати фотографії видатних українських фільмів, роботи мультиплікаційної майстерні, рекламні афіші та інші матеріали, що ілюструють як виробничу, так культурно-освітню діяльність ВУФКУ.

Завдяки участі у виставках та організації громадських переглядів про продукцію ВУФКУ довідалися в багатьох країнах. Були опубліковані численні рецензії на фільми «Сорочинський ярмарок», «Тарас Трясило», «Звенигора», «Гамбург», «Тарас Шевченко», «Арсенал», «Одинадцятий», «Земля», «Людина з кіноапаратом», «Навесні» в періодичних виданнях Берліна, Праги, Торонто, Брюсселі, Римі, Софії, Бухаресті, Нью-Йорку, Барселоні.

Однак у 1927–1928 рр. Колегія Наркомосу УСРР і ВУК Робмису визнала незадовільною роботу ВУФКУ, пов’язану з експортом української кінопродукції та пропагандою українських фільмів за кордоном. У зв’язку з цим видається низка постанов, спрямованих на нормалізацію цих процесів: «15. Великим недоліком в роботі ВУФКУ Колегія вважає відсутність закордонних зв’язків і вивозу продукції за кордон у той час, коли інші кіноорганізації союзу вже мають у цій галузі роботи значні досягнення. Колегія пропонує ВУФКУ протягом найближчого півріччя вжити рішучих заходів до налагодження справи експорту своїх картин за кордон» [628].

Після втручання Наркомосу і Робмису ВУФКУ починає розгортати свою роботу за кордоном. У 1927 р. ВУФКУ вислало через торгпредство СРСР до Німеччини тридцять три картини: «Блукаючі зірки», «Маска зірвана», «ПКП»,

«Спартак», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило»; до Франції: «Алім», «Блукаючі зірки», «Митя», «Тарас Трясило» і «Тарас Шевченко»; в Турцію; «Алім», «Гамбург», «Маска зірвана», «Трипільська трагедія», «Укразія»; до Чехословаччини: «Блукаючі зірки», «Гамбург», «Тарас Шевченко», «Укразія»; в Грецію «Алім», «Боротьба велетнів» і «В пазурах радянської влади». А голова правління ВУФКУ О.Шуб в 1927 р. зробив через пресу авантюристичну заяву, згідно з якою ВУФКУ за рік зможе продати за кордон 100 картин, що дасть кілька мільйонів валютних надходжень державі. Насправді в пункті «Просування продукції» протоколу президії ВУК «Про промфінплан ВУФКУ на 1927–1928 рр.» від 7 лютого 1928 р. зазначала відсутність у плані достатнього обґрунтування передбачуваного розміру експорту фільмів виробництва ВУФКУ за межі УСРР».

Навесні 1928 р. журнали періодично повідомляють про роботу ВУФКУ у просуванні своїх фільмів за межами України. За повідомленнями преси картини «Звенигора» і «Два дні» продані в Голландію, Бельгію, Латвію, Аргентину, Мексику, Канаду, Англію, Туреччину, Грецію та США. У Москву для перепрокату на екранах РРФСР відправляються картини «Людина з лісу» і «Проданий апетит». У Ленінграді одночасно в п’яти кінотеатрах з великим успіхом демонструється «Арсенал». Фільми «Плітка», «В павутині», «Василина», «Сорочинський ярмарок» і «Черевики» (всього 13 картин) за посередництвом директора французької фірми «Пате-Нор» Л. Енфруа, відправляються в Бельгію, Італію, Іспанію, Францію та Португалію (про показ цих фільмів у Франції повідомляла преса в 1929 р.). ВУФКУ, зі свого боку, закупило в «Пате-Нор» 500 000 м позитивної плівки «Кодак». До торгпредства в Парижі і Берліні відправляються картини «Проданий апетит», «Черевики», «Василина», «Одинадцятий» і «Наговір». У Францію і Німеччину відправляється фільм «Крізь сльози». З турецькою фірмою «Ірис-фільм» ВУФКУ укладає монопольний контракт на демонстрацію українських фільмів у Туреччині. Також ведуться переговори про прокат українських фільмів у Франції, Німеччині, Австрії, Чехословаччині. Водночас ВУФКУ отримує пропозицію відправити картини власного виробництва для прокату в Китай, Японію, Маньчжурію та інші країни Далекого Сходу [383, с. 72].

Кілька іноземних компаній висловлюють бажання придбати фільм О. Довженка «Звенигора». Інша картина Довженка «Арсенал» протягом листопада і грудня 1929 р. з великим успіхом демонструвалася в Нью-Йорку. Також успіхом у західної публіки користувалися українські картини «Навесні» і «Проданий апетит», що демонструвалися в Парижі. Однак, звернемо увагу на той факт, що ці фільми за кордоном сприймалися як російські – тенденція, що з часом набуде подальшого поширення. У 1928 р. відбулося перше знайомство американських глядачів з українським кінематографом. У жовтні ВУФКУ укладає угоду з Союзом українських робітничих організацій у США про покупку картин для всіх українських клубів Америки. 12 грудня в Нью-Йорку відбулася прем'єра фільму «Тарас Шевченко». Надалі картина демонструвалася в Мінеаполісі, Сент-Луїсі та Лос-Анджелесі, а в 1929 р. в Америці в широкому прокаті демонструвався фільм «Два дні».

У 1928 р. ВУФКУ вже було пов'язано договірними відносинами з просування своєї продукції в Грецію, Туреччину, держави Прибалтики, Швецію, Норвегію, Данію, Чехословаччину, Польщу, Америку, Канаду, Мексику, Аргентину. З метою більш інтенсивного і планомірного просування своєї продукції ВУФКУ укладає генеральний договір з головною експортною конторою Держторгу УСРР, яка мала своїх представників при всіх торгпредства СРСР. Цей договір не поширювався на Францію і Німеччину, де ВУФКУ самостійно організувало власні представництва. За даними станом на 1 липня 1928 р. ВУФКУ експортувало в усі зазначені країни близько 30 повнометражних картин в кількості 100 копій [254, с. 364].

На прохання ВУФКУ 26 квітня 1929 р. Торгпредство СРСР у Німеччині підписало з фірмою «Прометеус» угоду на предмет спільного прокату фільмів Довженка «Звенигора», «Арсенал» з правом їх перемонтажу (для адаптації під європейський ринок).

У кінофабрики «Міжробпом-Русь» ВУФКУ закуповує фільми «Крижаний Дім», «Білий Орел», «Її син» та ін. Крім того, ВУФКУ отримало від Радкіно в обмін на свої картини 30 картин радянського і зарубіжного виробництва. У іноземних

кінофірм закуповують картини «Ткачі» (за Гауптманом), «Любов Жанни Ней» (за Еренбургом), «Відень у танках» та інші.

Згодом, після ліквідації, так званої примусової взаємної «блокади» ВУФКУ і Радкіно, українські фільми змогли потрапити в Німеччину, Австрію, Чехословаччину, а також в Америку, Скандинавію, Прибалтику, Іспанію, Португалію та ін.

Як уже зазначалося, операціями з продажу радянських фільмів за кордоном займалися спеціальні відділи при торгпредствах СРСР, які одержували за реалізацію кожного фільму від компанії-виробника від 2 % до 5 %. Але подібний підхід до продажу фільмів за кордон викликав численні протести з боку республіканських кіновідомств. Представники цих кіноструктур вважали, що продукція саме їх відомства погано продається через погано налагоджену роботу торгпредства в галузі кіно, і відсутності необхідних фахівців. Вихід зі становища вбачався в організації за кордоном спеціальних структур з продажу фільмів, за аналогією з іншими організаціями, які представляють в різних країнах союзні і республіканські трести. Автор книги «Радянські фільми за кордоном: Три роки за кордоном» Є.Чвялев, який спеціально займався питаннями експорту радянських фільмів, на сторінках журналу «Кіно і культура» зокрема підкреслював: «Радянському кіно необхідно отримати прямий вихід на зовнішній ринок. Зараз ми не маємо свого робочого апарату за кордоном. Усі переговори, складні кінооперації, купівля-продаж картин – все це проводиться досі апаратами торгпредств, абсолютно не пристосованими до цієї вузької, специфічної роботи і які не мали відповідних фахівців. Не дивна тому та сумна і на перший погляд малозрозуміла обставина, що наші картини за кордоном, незважаючи на загальний успіх у пресі, в матеріальному відношенні не приносять нам гроші. Причина полягає передусім у відсутності щодо кінематографічних справ на зовнішніх ринках спеціальних ланок, пристосованих до реалізації картин. Тому надання кінематографії прав на безпосередній вихід на зовнішній ринок і на створення там своїх робочих осередків (подібно “Хлібекспорту”, “Нафтосіндікату”, “Гумтресту” та ін.), дасть змогу витягувати з продажу картин їхню повну вартість і в багато разів збільшити кіноекспорт, зробивши його істотною прибутковою статтею

в загальному експортному балансі країни. Без отримання цих прав, без спеціальних робочих апаратів, що складаються з досвідчених кінопрацівників, що знають радянську кінематографію, ми, як і раніше, будемо топтатися з кіноекспортом на одному місці, не добираючи із зовнішнього ринку сотень тисяч доларів і залишаючи їх за кордоном в руках різних перекупників і спекулянтів довкола наших картин» [815, с. 68–69].

У зазначеній вище монографії Є. Чвялев зокрема зазначав: «Радянські кінематографічні організації позбавлені права посилати за кордон для реалізації картин своїх досвідчених кінопрацівників, і змушені проводити цю роботу через універсальних "спеців" торгпредства, які попутно з реалізацією кишок, смоли, пуху, цвяхів і інших товарів у вільний час торгують і кінокартинами. Звичайно, нічого, крім шкоди справі, від такої постановки не виходить <…> Система реалізації картин через торгпредства громіздка, нездатна вступити в тісні контакти і союзи з кінофірмами і знаходиться в повному протиріччі зі світовою практикою кіноторгівлі» [816, с. 40].

ВУФКУ, як втім, й інші кіноорганізації Союзу, також не мало змоги самостійно здійснювати експорт своїх фільмів. Низький показник продажів українських фільмів, на думку керівництва ВУФКУ, був наслідком того, що фотокіновідділ при торгпредстві СРСР в Берліні приділяв мало уваги експорту вуфківській кінопродукції. У зв’язку з цим, найбільш реальним кроком поліпшення ситуації керівництву ВУФКУ бачилося створення окремої української кіноструктури. Про це писав у своїй доповідній в ЦК КП(б)У голова правління ВУФКУ І. Воробйов: «Хоча утворена спеціальна кіноконтора при Берлінському торгпредстві, але вона, ні в якому разі не задовольняє вимог кіноорганізації. Тому потрібно справу експорту перебудувати на зовсім інших принципах, на основі надання більшої самостійності у сфері збуту радянських фільм на зарубіжному ринку» [803, арк. 13].

Пропозицію про створення за кордоном власних представництв, ВУФКУ відправило також в різні інстанції СРСР і УСРР. Позиція ВУФКУ була підтримана Наркомторгом УСРР, який у зв’язку з цим увійшов в листування з Наркомторгом

СРСР і Торговим представництвом СРСР у Німеччині, але отримав категоричну відмову. Наведемо фрагмент листа торгпреда СРСР у Німеччині К. Бегга від 21 липня 1928 р., у якому він обґрунтовував причину відмови у створенні представництва ВУФКУ в Німеччині: «Ознайомившись зі змістом Вашого листа з приводу організації в Берліні Представництва ВУФКУ, ми вважаємо за необхідне, повідомити Вам таке: упродовж останнього року Радкіно неодноразово ставило в різних інстанціях, а також перед нами питання про створення в Берліні представництва Радкіно, яке поряд з наявним у нас фотокіновідділом мало займатися питаннями експорту картин. І НКТ і ми відхилили це питання, тому що ніякої необхідності в створенні нового представницького апарату, що займається паралельною роботою, ми не знаходили і не знаходимо. Крім того, для нас було зрозуміло, що якби Радкіно отримало права послати сюди свого представника, то, безсумнівно, й інші кіноорганізації, як ВУФКУ, Білдержкіно та ін., також побажали б мати своїх представників тут і, посилаючись на рішення щодо Радкіно, домоглися б позитивних результатів. Наявність декількох представників різних кіноорганізацій, які не можуть знайти єдиної лінії по роботі всередині СРСР, призвело б тут до того, що кожен дбав би про інтереси тільки своєї, яка послала його організації, що вилилося б у форму конкуренції на зовнішньому ринку і відбилося б на інтересах усіх експортують організацій.

Маючи на увазі згадані перспективи роботи представників кіноорганізацій, ми вважали за необхідне заперечувати самим категоричним чином проти створення таких у Німеччині. Тепер питання про представництво кіноорганізації знову піднято Вами. Нічого не маючи проти тов. Гольверка персонально, ми з принципових міркувань проти представництва ВУФКУ в Німеччині за мотивами, які нами вказані вище. Думки деяких працівників ВУФКУ та інших організацій про те, що нібито працівники Фот-Кіно-Відділу Торгпредства приділяють переважно увагу роботі з картинами Радкіно і залишає осторонь картини ВУФКУ, є помилковим і ні на чому не заснованим. Основне, від чого залежить успіх збуту кінопродукції і ВУФКУ, і Радкіно, і Міжробпома “Русь” та інших кіно організацій, – це якість картин у їхньому художньому та технічному виконанні і їхня прийнятність для закордонного

ринку з боку сюжету. Потрібно прямо сказати, що картини ВУФКУ, надіслані нам для продажу в своїй абсолютній більшості з боку і технічної та художньої вкрай не високої якості. Сюжети картин також особливого інтересу у покупців не викликають. Якістю картин і нічим іншим, пояснюються незначні досягнення з продажу картин ВУФКУ, як нашого Фото-Кіно-Відділу, так і спеціальної комісії ВУФКУ, що знаходилася тут кілька місяців. <…>

У висновку, нам хотілося б відзначити, що оскільки вирішено роботу з експорту та імпорту виділити в спеціальну оперативну одиницю, чи буде це акціонерне товариство, або контора, або спецвідділ поки невідомо, остільки питання про створення представництв і представників кіноорганізацій для роботи закордоном взагалі відпадає. Наші міркування про форму експортної та імпортної роботі за фільмами ми повідомимо Вам в найближчі дні. Вважаю за необхідне і настійно прошу НКТРГ 1) відкликати голову ВУФКУ і 2) не допускати присилання нових представників ін. кіноорганізацій» [798].

На незадовільну роботу торгпредств у сфері продажу фільмів звертав увагу й голова Радкіно К. Шведчиков. На Першій всесоюзній партнараді з кінематографії він, зокрема, зазначав: «Щодо експорту та імпорту. Експортом та імпортом займалося досі переважно Радкіно і обслуговувало навіть кінокартини інших республік, особливо з експорту. Радкіно почало займатися експортом в початку 1926 р., коли кіновиробничі організації дали певну кількість кінокартин, які можна було вивезти за кордон, враховуючи їхні художні якості. За ці два роки Радкіно відносно успішно виконало ці операції. За 1925–1926 р. було продано картин на 280 тис. карб., а в 1927–1928 р. – на 620 тис. карб., причому в 1925–1926 р. було картин-країн 111, а в 1927–1928 р. картин-країн 419. До цих пір ми працювали через апарат торгпредств. Апарат торгпредств не пристосований до того, щоб нормально і добре вести просування наших картин в тій чи іншій країні. Для того щоб розмістити картини в тій чи іншій країні, потрібні неабиякі вправність і вміння більшості торгпредств і людей, які винятково займалися б питанням кіноекспорту. Ця робота, звичайно, доручається якому-небудь співробітнику, їже зайнятому іншою роботою, тому цей співробітник не може проявити достатньої ініціативи й здебільшого сидить

біля моря і чекає поди. Якщо хто-небудь прийде купити картину – добре, а не прийде, то ще краще, менше клопоту. Це питання було висвітлено на нараді кіновиробничих організацій, і було вирішено утворити спільну контору для просування наших картин. Коли буде організована така контора, тоді можна буде більш успішно просувати наші кінокартини за кордон. Які перспективи просування наших картин за кордон у подальшому? Я особисто вважаю, можливо, помиляюся, просування наших картин за кордон буде важчим, ніж було досі» [602, с. 252].

Пропозицію Шведчикова не підтримала українська делегація. У своїй доповіді член правління ВУФКУ Є. Черняк підкреслював, що необхідно створити організацію, непідвладну Радкіно, яка буде представляти інтереси всіх кіноорганізацій: «У нас є два шляхи просувати радянську фільму за кордон. Перший шлях – це використання капіталістичних організацій. Другий шлях закордонні робочі організації, які будуть показувати наші картини закордонним робочим навіть і у випадку, якщо капіталістичні організації відмовляться купувати наші картини. Українська делегація висловлюється проти пропозиції Радкіно про організацію закордонних контор з експорту наших картин тощо. Ми вважаємо, що така контора очолювана представником Радкіно, створить лише тертя між різними кіноорганізаціями, охочими експортувати свої картини. Ми пропонуємо організувати всесоюзне товариство з експорту та імпорту картин за участю в ньому всіх кіноорганізацій та представника Наркомторгу. Така організація не буде залежна від виробляючих картини кіноорганізацій і буде з господарської точки зору зацікавлена в просуванні всіх фільм, вироблених в Союзі» [602, с. 351–352].

Нарком освіти М. Скрипник зазначив необхідність створення всесоюзного комітету при Раднаркомі, який би регулював експорт усіх кіноорганізацій: «Вихід на закордонний ринок і ввезення картин повинні бути централізовані в єдиному плані. Ми маємо знати, що вивозити і що ввозити. До речі, про те, що вивозити. Деякі кінематографісти вважають, що до інших наших революційних фільмів треба прилаштовувати кінці, прийнятні для закордону! Стосовно експорту ми не мусимо від свого революційного первородства відмовлятися. Ми маємо давати революційні високоідейні картини, і, якщо стосовно прокату усунемо недоліки, на які тов.

Мюнценберг вказував тут, ми будемо мати ще більші успіхи. Ми висловлюємося за створення спеціального загальносоюзного комітету при Раднаркомі, який мусить твердо регулювати виробництво, будівництво та вихід на закордонний ринок всіх кіноорганізацій» [602, с. 327].

Створення подібної організації підтримали і в РРФСР. У 1929 р. III пленум ЦП фотокіносекції Робмису вважав за необхідне «прискорити організацію єдиної закордонної контори кіноорганізацій з метою врегулювання експорту фільмів». У вересні 1930 р. на пленумі правління РАППу звучала різка критика роботи у сфері експортно-імпортних операцій, і було запропоновано організувати спеціальну організацію: «3) Випрямити політичну лінію в галузі експортно-імпортної справи, утворити спеціальну експортно-імпортну організацію, одночасно прийнявши заходи до чищення за кордоном кіноконтор і підбору експортно-імпортних працівників, здатних поєднувати знання кінематографії з проведенням чіткої класової лінії. Організувати регулярний громадський контроль над справою ввезення та вивезення кінокартин» [201, с. 66].

Тепер наведемо деякі цифри. Станом на січень 1929 р. в торгпредстві в Берліні малося на наявність для продажу 90 назв радянських фільмів, з них: Радкіно – 45, ВУФКУ – 26, Міжробпом – 16, Держвійськкіно – 3. Картин виробництва Міжробпом було продано 14, Радкіно – 18, Держвійськкіно – 2, ВУФКУ – 2. Таким чином, показник продажів у процентному співвідношенні був таким: Міжробпом – 87,5 %, Держвійськкіно – 66,7 %, Радкіно – 40 % і ВУФКУ – 7,7 %. У грошовому еквіваленті експорт українських фільмів виглядав таким чином: у 1927/28 операційному р. 20 000 карб., у 1928/29 р. – 150 000, а на 1929/30 р. планувалося отримати 225 000. Відсутність необхідної уваги з боку Торгпредства СРСР в Берліні, на думку керівництва ВУФКУ, призвело до того, що кіноуправління змогло за реалізацію своїх фільмів в 1929 р. отримати лише 150 000 карб. [295, с. 5].

Слід зазначити, що продаж будь-якого радянського фільму за кордоном був завданням не з легких. У більшій своїй частині радянські фільми не задовольняли західних покупців ідеологічною установкою і низьким технічним рівнем. У той час середні американські фільми виручають на зовнішньому ринку від 400 000 до

600 000 карб., радянські «бойовики» – десяту частину цих сум. Наприклад, з 65 радянських фільмів, проданих за кордон, тільки сім отримали понад 50 000 карб. Кожен: «Панцерник “Потьомкін”», «Кінець Санкт-Петербурга», «Крила холопа», «По закону», «Колезький реєстратор», «Ведмеже весілля» і «Мати»). 35 фільмів – більше 10 000 карб., а інші і того менше. За трирічний період експортної діяльності Радкіно продаж за кордон фільмів компанії скла лише 1 560 000 карб. [254, с. 363].

Успіх експорту фільмів за кордон, на думку фахівців, полягав у вмінні задовольнити культурні запити іноземного глядача, подолавши при цьому перешкоди іноземної цензури. Тому радянські фільми, щоб зробитися експортними, мали бути «міцними» плюс розкривати тему, зрозумілу й злободенну для іноземного глядача, «винятково ретельно, і художньо її розробити, не допускати у фільмах ні найменшого натяку на фальш, навіть у технічних дрібницях».

У пресі розгорнулася полеміка щодо перспектив експорту радянських фільмів. Одні висловлювання зводилися до того, що недостатньо обмежуватися випуском фільмів, які задовольняють культурні потреби внутрішнього ринку. Необхідно ще ставити картини, що задовольняють культурні потреби світового кіноринку, з широкими загальносвітовими і загальнолюдськими проблемами. Картини цього порядку мають складати основне ядро радянського кіноекспорту, який можна збільшити ще й фільмами, розрахованими тільки на внутрішній ринок, але не позбавленими інтересу й зрозумілими для іноземних глядачів. Крім того, пропонувалося ввести у виробничих планах кінофабрик поділ на так звані «міжнародні» або «експортні» картини. Другим заходом, на думку прихильників виробництва «експортних» картин, яке зможе зіграти не менш важливу роль у розвитку радянського кіноекспорту, – має стати кредитування як виробництва «експортних» фільмів, так і звичайних фільмів, придатних для експорту.

Але подібну думку громадськість зустріла вороже. У цьому намірі вбачалися спроби потурати смакам західного глядача й «ухил радянської кінематографії вправо, в бік наслідування буржуазному кіно і сповзання з класовою лінії».

Головними перешкодам небажання купувати українські фільми за кордоном, за твердженням співробітників Торгпредства, було їх низька технічна якість і

художній рівень. Крім того, на їхню думку, українська продукція була занадто політизована. Подібне ставлення до українських фільмів Торгпредства в Берліні викликало протест у ВУФКУ, оскільки, воно, по-перше, суперечило резолюціям Кінопартнаради, у яких підкреслювалося, що «ні в якому разі не можна радянській кінематографії пристосовуватися до смаків буржуазних іноземних глядачів». По-друге, продукція ВУФКУ, за повідомленнями в пресі, становила 40 % всієї продукції СРСР. І, по-третє, за межами України перебуває понад 8 000 000 українців, які цікавляться і хочуть бачити українські фільми [757].

Також в журналі «Кіно» повідомлялося, що співробітникам ВУФКУ відрядженим до Берліна, для прояснення ситуації, пов'язаної з низьким рівнем продажу українських фільмів було заявлено: «Сюжети ваших картин та оформлення дуже смутні, занадто підкреслена ідеологія. Зарубіжний глядач не цікавиться українською дійсністю і побутом, зарубіжний глядач знає тільки Росію. Ваші картини з життя бідноти не цікаві закордонному глядачеві, йому потрібні розкіш, красуні, модні костюми; вибирайте сюжети з широким розмахом, без ідеологічної надлишку» [368].

Однак насправді ситуація була не настільки однозначна. У звіті одного зі співробітників ВУФКУ за матеріалами роботи Торгпредства СРСР у Німеччині аналізуються причини відсутності інтересу до української продукції за кордоном. Недоліки українських фільмів, висловлені співробітниками Торгпредства, зводилися до такого: «Сюжети і режисерське оформлення: фільми ВУФКУ мають надто грубу ідеологію, мають надто вузький український ухил, тобто різні моменти в цих фільмах внаслідок їх національної української особливості – масовому глядачеві в Європі не зрозумілі. Загалом покупець і глядач не цікавляться – українська це фільма чи ні, вони вважають все радянськими фільмами. Тому багато характерних особливостей українського побуту (див., наприклад, "Черевички", "Сорочинський ярмарок") не доходять до глядача, і виходить нудна фільма. <…> Маса європейського робочого глядача не хоче дивитися бідності обстановки, у якій вона сама живе. Вона воліє бачити не те, що є насправді, а те, що може бути, і чого насправді немає, вона хоче дивитися розкішне, багате життя, красивих людей тощо.

Історичні картини викликають теж мало інтересу, особливо такі, де головна особа мало або взагалі не відомо в історії Заходу (див. “Тарас Трясило”, “Тарас Шевченко” і тощо). Щоб викликати інтерес історичною картиною, потрібно грандіозна постановка, розкіш і пишність і великі витрати на такі фільми, що нам, звичайно, зробити важко. <…> Фільми, де представлена закордонне життя, (наприклад, “Джиммі Хіггінс” і “Проданий апетит”) викликають просто глузування з боку покупців. Для них такі фільми є комедійними, бо надто важко нам поставити фільму, яка дійсно відображає закордонне життя, з її спеціальними типами людей, будівель, вулиць, костюмів тощо. Стара продукція ВУФКУ (до 1928 р.) абсолютно не прийнятна внаслідок відсталості в сюжеті, наївного підходу сценариста й режисера, відсталості в техніці, архітектурі й узагалі в усіх відношеннях. Що стосується нової продукції, то така значно краще, але загалом має ті ж недоліки» [803, арк. 89].

За словами співробітників Торгпредства, майже за всіма позиціями українські картини не влаштовували німецьких покупців. Винятком була операторська робота, «більш менш прийнятна, особливо в останній продукції». Стосовно акторської гри – «не робиться ставка на хорошого актора»; декорації – «малі декорації, тобто в порівнянні з декораціями, які показуються в закордонних фільмах»; костюми – «старомодні, погано зшиті, не сидять на плечах акторів, з поганого матеріалу»; грим – «фальшиві вуса й борода сильно виділяються, помітно, що не справжні, теж з перуками»; оброблення кіноплівки – «невисокої якості в лабораторному відношенні… з подряпинами, з серпанком на негативі, плями, а особливо нерівності друку» [803, арк. 89–92]. Також у звіті наводилися конкретні зауваження до конкретних фільмів: “Два дні” – уважається кращою картиною, але, на жаль, ідеологія для капіталістичного світу занадто різка, тобто яскраво виражена. Покупці відзначали гарне виконання товару. Картина вже три рази перемонтована і перероблена, за допомогою написів, але германська цензура досі картину не пропустила, посилаючись на те, що вона дуже тенденційна. У картині особливо сподобався артист Замичковський.

“Тарас Трясило” – театральність і перевантаженість. “У павутині” і “Муть” – застаріле оформлення. “Сорочинський ярмарок”, “Тарас Шевченко”, “Черевички” – незрозумілі з погляду національних особливостей. Загалом костюмованими фільмами мало цікавляться. “Боротьба велетнів” – ідеологічно неприйнятна. “Сумка дипкур’єра” – слабка. “Звенигора” – технічно неприйнятна. Сюжет сумбурний, незрозумілий. “Проданий апетит” абсурдність сюжету. Зарубіжні обставини наївні, тобто в подачі закордонного життя відчувається підробка вулиць, будівель, костюмів і взагалі всього закордонного життя. “Наговір”, “Василина”, “Троє” – не підходять через слабке трактування нашого побуту. Сюжет не захоплює через бідність побутової обстановки.

Нові картини як “Лавина”, “Буря”, “Джиммі Хіггінс”, “За стіною” – поки не відомі, але можна сказати, що великого інтересу не викличуть» [803, арк. 95].

Як позитивний приклад, яким має бути успішний в комерційному відношенні фільм, співробітники Торгпредства наводили картину «Нащадок Чингізхана» В. Пудовкіна: «ось ставили б такі картини, як, наприклад «Нащадок Чингізхана», який нам вже дав 300 000 марок, «Булат Батир», «Баби рязанські», «Каторга» тощо. Ці картини і в СРСР йдуть і тут подобаються. Потрібно сюжети вибирати з більш широким розмахом, загальнолюдські, соціальні теми – необхідно їх подавати, уникаючи всякої халтури, не пересмикуючи ідеології, залишатися в художніх межах. Картина може і розважати. Бути цікавою і напруженою, але разом з тим може мати 100 % ідеологію, яка не випирає і не лякає, яка не помітна в загальному, але помітна для того, який хоче її помітити» [803, арк. 93].

Із огляду на всі зауваження та побажання співробітників Торгпредства, у звіті наводилися конкретні висновки про необхідні заходи для поліпшення конкурентоспроможності закордоном українських фільмів. Стосовно декорацій – «нам краще ставити такі декорації, які за кордоном вже не так легко можуть ставити внаслідок їхньої специфічності, або взагалі вибирати такі сюжети, де павільйонні декорації не є головною річчю»; костюми – «фільми потрібно чим швидше випускати на ринок, щоб костюми не застаріли (якщо там є модні костюми)»; грим – «потрібно по можливості уникати великого гримування борід тощо, особливо в

головних ролях, які постійно знімаються крупним планом і де рано чи пізно виявляється нестача в гримі»; операторська робота – «має бути поліпшена в сучасному сенсі, бо вона теж певною мірою піддається моді і поліпшенню у зв'язку з новою панхроматичною плівкою, яка нам необхідна в самому найближчому часі, щоб в цьому відношенні ми залишалися б на висоті»; обробка плівки – «Ми мусимо отримати з плівки все, що вона дасть в кращому вигляді і в негативах, і позитивах» [803, арк. 89–92].

Підсумовуючи рекомендації щодо поліпшення якості українських фільмів, у звіті зазначалося, що найважливіші умови для завоювання іноземного ринку – це «підходящі сюжети, екзотика й оригінальність в натурі та декораціях, ставка на режисера і актора, застосування нової панхроматичної плівки і абсолютно хороша лабораторна робота» [803, арк. 94].

Для поліпшення якості українських фільмів, у звіті також пропонувалося у разі продажу закордоном фільмів, частину отриманої валюти витрачати на закупівлю обладнання і частіше відрядити фахівців ВУФКУ для вивчення західного кіновиробництва [93].

Співробітник ВУФКУ, на підставі результатів своїх спостережень і показника продажів українських фільмів у Німеччині, дійшов висновку, що представники російських кіноорганізацій мають тісні зв'язки з німецькими кінокомпаніям: «Наша ж Вуфківська продукція завдяки тому, що ми зобов'язані виробляти фільми українського характеру, маємо труднощі з тим, щоб їхати до районів сфери Московської кінопродукції, нам дуже важко робити фільми загальнорадянського масштабу і вибирати екзотичні сюжети. Тому наше становище з цього погляду трохи складніше, ніж для московської кінопродукції» [803, арк. 93].

Постійне зростання обсягів кіновиробництва і розширення кіномережі в союзних республіках вимагала все більших валютних витрат на закупівлю за кордоном плівки. Тим часом, радянський уряд, готуючись до індустріалізації країни, приймає рішення на кілька років заморозити імпортні контингенти на придбання закордонної кіноплівки. У зв'язку з цим з кожним роком дефіцит плівки ставав все більш відчутним. Уже в 1926 р. через наступ «плівкового голоду» довелося навіть

тимчасово припиняти роботу окремих кіновиробництв. Голова правління Радкіно К. Шведчиков був змушений виступити із заявою в пресі про те, що найгостріший дефіцит плівки гальмує розвиток радянської кінематографії, і Радкіно змушене кожен новий фільм випускати тиражем в 42 копії, що абсолютно не покривало необхідні потреби кіномережі. Раднарком УСРР у своєму листі до Раднаркому СРСР також відзначав критичне становище української кінопромисловості у зв'язку з різким дефіцитом пінки, яке загрожує повної зупинки Одеській і Ялтинській кінофабрик.

До цього часу вже на Союзному рівні було прийнято рішення про будівництво радянської кіноплівкової промисловості і почався гарячковий пошук зарубіжного партнера, який би взявся налагодити в СРСР виробництво гостро необхідної кіноплівки. Таким партнером стала французька фірма «Сосьєте індустріель де матьер пластик». У 1926 р. з фірмою було укладено договір на будівництво кіноплівкової фабрики в Переславль-Заліському. 1 вересня 1928 р. ВУФКУ підписує договір з французькою фірмою «Люм'єр» на будівництво кіноплівкової фабрики в Шостці. Згідно з угодою, французька сторона зобов'язувалася надавати технічну допомогу в організації виробництва кінофотоплівок за так званим «французьким методом». До осені 1929 р. монтаж фабрики був повністю закінчений.

У 1926 р. і Радкіно і ВУФКУ перебували в стані жорсткої економії кіноплівки, оскільки, як зазначалося вище, імпортний контингент був урізаний для всіх республік. 2 квітня 1926 р. Ліцензійною радою при Наркомторзі СРСР був озвучений річний контингент іноземного імпорту фото-і кіноматеріалів – в 1926–1927 рр. був визначений 2 600 000 карб. (в 1923–1924 – 3 750 000 карб.). Для РРФСР – 1 508 000 карб., або 58 %; для УСРР – 650 000 карб., або 25 %. Річні показники кіновиробництва та кінопрокату кожної республіки були такими: В УСРР було випущено в 1924–1925 рр. 12 картин, що склало 20,3 % загальносоюзного випуску; у РРФСР – 41, або 69,5 %; у 1925–1926 рр. в УСРР – 28, або 32,2 %; у РРФСР – 46, або 52,9 %. Виробничий план випуску фільмів на 1926–1927 рр. в УСРР – 32, або 30 %; у РРФСР – 50, або 45 %. Міцність кінопрокату становила в УСРР – 20 %; у РРФСР – 67 %. Таким чином, середній відсоток в УСРР склав 25 %; у РРФСР – 60 % [23].

Радкіно заперечувало проти постанови Ліцензійної Наради в РПО, і клопотало за скасування постанови і за перерозподілу фото- і кіноконтингенту, причому для РРФСР вимагало не менш 70 %. Унаслідок опротестування Радкіно Економічна Рада РРФСР прийняла постанову, згідно з якою контингент для РРФСР визначався в 70 %, а решта 30 % контингенту призначалася для розподілу між іншими союзними республіками. З цих 30 % для УСРР, за проектом Радкіно, припадало всього 15–16 %. Надалі, на нараді в Наркомторзі 2 вересня 1926 р. було встановлено, що фотокіноконтингент на 1926–1927 операційний рік буде зменшений на 200 000 карб. і складе 2 400 000. На цій же нараді було встановлено принцип, що насамперед будуть задовольнятися виробничі потреби і 70 % виділеної суми піде на виробництво, а 30 % – на прокат. У відсотковому відношенні контингент був розподілений таким чином: РРФСР отримувало 56,5 %, УСРР – 27 %. На решту союзних республік – 15,5 %. Але узгодження знову не було досягнуто, поки, нарешті, на засіданні колегії Наркомторгу був остаточно розподілений фото- і кіноконтингент на 1926–1927 рр. Загальна сума, яка виділялася на СРСР, знову була урізана на 200 000 карб. і склала 2 200 000, з якої на РРФСР припадало 54¾ %, або 1 095 000 карб.; на УСРР – 23¼ %, або 465 000. На решту союзних республік – 22 % [23].

Таким чином, після тривалих дебатів сума імпортного контингенту загалом у СРСР була урізана на 400 000 карб., а в процентному відношенні фінансування РРФСР і УСРР було зменшено, тоді як республіканські кіноорганізації отримали на 6,5 % більше. Динаміка запланованого й отриманого контингенту для РРФСР і УСРР була такою: РРФСР 58 % – 56,5 % – 54¾ %; УСРР – 25 % – 27 % – 23¼ %. Якщо виходити із зазначеного вище середнього показника виробництва і прокату в УСРР і РРФСР (25 і 60 %), то Радкіно зрештою недоотримало 5¼ %, а ВУФКУ, відповідно, 1¾ %.

Надалі Голова правління ВУФКУ О. Шуб на сторінках журналу «Кіно» наводив інші цифри, причому заявляв, що ВУФКУ в 1928 р. із запуском Київської кінофабрики зробить 100 картин і за кількістю випущених картин обжене Радкіно: «За останній рік ВУФКУ отримало з союзного імпортного контингенту 20 %, тоді як

Радкіно, виробництво якого не на багато більше, отримало понад 65 %. У наступному році наше виробництво випередить виробництво Радкіно, тому цілком природною є вимога ВУФКУ отримати більшу в порівнянні з Радкіно частину союзного імпортного контингенту <…> Разом з продукцією Київської кінофабрики, українська кіноіндустрія, починаючи з наступного року, буде випускати до 100 картин на рік, обслуговуючи половину власної потреби картинами власного виробництва». Відзначимо, що в 1927/28 господарському році Радкіно випустило 50 фільмів, а ВУФКУ, відповідно, 37» [47, с. 3].

В. Киршон, коментуючи відпущений Радкіно імпортний контингент на 1927–1928 господарський рік, зазначав: «На 1927–1928 р. імпортний контингент визначений для Радкіно в абсолютно нікчемному розмірі. Тим часом, тільки на одну плівку, потрібну для виробництва радянських фільм і виготовлення потрібних копій для обслуговування ринку РРФСР, необхідно 22 550 000 метрів (плівки позитивної) і 1 700 000 метрів (плівки негативної). Отже, розвиток радянської кінематографії не може бути міцним, якщо не буде налагоджено виробництво кіноплівки в СРСР. Зрозуміло, що при контингенті 1927–1928 р. ми не можемо продовжувати розвитку радянського кіновиробництва» [265, с. 34].

Експортний план на 1928/29 операційний рік передбачав реалізацію продукції на досить скромну суму (у порівнянні з заявою О. Шуба) – 150 000 карб. і протягом трьох кварталів був виконаний майже на 70 %. Договори були підписані з 16 країнами на суму 55 650 доларів, зокрема через торгпредства 15 фільмів виробництва ВУФКУ минулого та поточного років [803, арк. 12].

Наприкінці 1929 р. у зв’язку з катастрофічним дефіцитом плівки в радянській кінопромисловості, кінокомітету при РНК СРСР спеціальну постанову про економію негативної і позитивної плівки. Кіноорганізацією доручалося встановити обов’язкову пропорцію між витраченої негативною плівкою і метражем фільму, не більше ніж 1:7, максимально скоротити виробництво рекламних фільмів, встановити мінімальний жорсткий відсоток для монтажного та лабораторного браку. Також постанова наказувала вжити заходів з підняття кваліфікації кіномеханіків з тим, щоб

термін служби фільму, що становить в середньому 136–145 екрано-днів, був збільшений до 250 [856].

Відзначимо також і перші скромні спроби ВУФКУ налагодити спільне кіновиробництво. У лютому ВУФКУ уклало договори з російськими компаніями «Єлін, Задорожний і К°» на спільну зйомку фільмів під маркою «Російська художня серія» та фірмою «Екран» на спільну зйомку в Криму.

Т-во «Єлін, Задорожний і К°» перша прокатна організація з часів НЕПу в РРФСР, заснована в жовтні 1921 р. Крім прокату в Москві, компанія посилено розвивала свою діяльність у Південно-Західному регіоні. Восени за повідомленнями в пресі компанія планувала приступити до кіновиробництва, і першою постановкою в Криму був намічений «Овід». Також у пресі повідомлялося, що компанією запрошений із закордону на посаду головного режисера П. Чардинін. Його прибуття очікувалося на початку грудня 1922 р. Під керівництвом Чардиніна планувалося провести зйомки трьох фільмів, переважно історичного характеру. Завідуючою літературним відділом запросили бути О. Блажевич. Зйомки деяких фільмів передбачалася провести в Криму, де вже почалися підготовчі роботи. Проте на початку грудня Чардинін не приїхав, і компанія продовжувала спантеличувати публіку: «По відділу виробництва фірма очікує наприкінці грудня П. Чардиніна, що вже отримав дозвіл на виїзд з Латвії та повідомив телеграмою про своє швидке прибуття. У цей час підбирається в терміновому порядку матеріал для постановок, остаточне ж фіксування репертуару вирішено відкласти до прибуття П. Чардиніна. Проводиться запис артистів і прийом сценаріїв на прочитання. З приїздом Чардиніна робота прийме більш конкретні форми, і товариство сподівається до лютого місяця вже розпочати зйомки. Фірмою зроблена заявка на інсценізацію роману Честертона “Людина, яка була Четвергом”». У січні Чардинін теж не приїхав. У черговому рекламному оголошення про плани компанії на сезон 1923 р. повідомлялося: «Фірмою укладено договір з Всеукраїнським фотокіноуправлінням на спільну роботу з виробництва, причому згідно з договором фірма спільно з управлінням ставить три великі кінокартини під маркою “Російська Художня Серія”. Картини ці

будуть зніматися в колишньому Борисівському павільйоні в Одесі, а натурні зйомки в Криму. Початок зйомок заплановано на 15 березня…» [179].

А спільні зйомки в Криму з компанією «Екран» мав провести законтрактований ВУФКУ російський режисер В. Гардін. Очевидно, ці проекти так і залишилися нереалізованими. Компанія «Єлін, Задорожний і К°», широко розрекламована в пресі припинила своє існування, а «Екран» так і не здійснила якихось значних постановок. У пресі постійно повідомлялося про листування Чардиніна з компанією «Єлін, Задорожний і К°», навіть було опубліковано телеграму, яка підтверджувала приїзд режисера в Крим. Зрештою Чардинін приїхав, але попрацювати в компанії йому так і не довелося. Єдині матеріали про співпрацю компанії з ВУФКУ стосуються винятково прокату. У ВУФКУ «Єлін, Задорожний і К°» купила для показу в Московському і Петроградському районах дві картини «Привид бродить по Європі» і «Остання ставка містера Енніока». ВУФКУ ж, згідно з договором, від 20 червня 1923 отримало право на прокат терміном на 30 місяців картин, «Ліліан», «Геліотроп», «Парізетт», «Тарзан», «Будинок ненависті», а так само 40 сюжетів за участю Ч.Чапліна – усього 150 000 метрів. Причому всі фільми, до цього не демонструвалися в РРФСР. Після закінчення терміну дії договору ВУФКУ зобов'язувалося повернути всі фільми та рекламні матеріали. Раніше для прокату в Україні Криму, Південно-Західному районі та Білорусії компанія «Єлін, Задорожний і К°» придбала картини «Жебрачка зі Стамбула», «Доктор Мабузе», «Володарка світу», «Умираючі народи» [178].

Ще дві невдалі спроби спільного кіновиробництва ВУФКУ, але вже з іноземними компаніями мали місце в 1923 і 1928 рр. Одним з перших кроків українського кіновідомства в галузі міжнародного співробітництва стало підписання 30 березня 1923 р. в Берліні договору з італійською фірмою Скотті. З боку ВУФКУ договір підписав завідувач комерційним відділом Я. Соболєв. Документ стосувався фінансування італійською компанією українського кіновиробництва. При цьому прибуток розподілявся таким чином: ВУФКУ – 55 %, Скотті – 45 %. Вагомою на ті часи була і загальна сума інвестицій – 100 000 доларів! [792, арк. 54 зв.]. Договір набував чинності з моменту його затвердження ВУФКУ і Наркомзовнішторгом.

Проте договір не був затверджений, оскільки, незважаючи на те що ВУФКУ належав більший відсоток від прибутку, на думку експертів, кінофірма Скотті перебувала в більш вигідному становищі. Прибуток італійської компанії, хоч і не мав перевищувати 45 % на вкладений капітал, проте у разі збитковості всі вкладені нею гроші підлягали поверненню. Інакше кажучи, договір був більш вигідний італійській стороні, оскільки згідно з договором був відсутній підприємницький ризик – усі збитки торгового та виробничого характеру лягали на ВУФКУ.

Наслідком невдалої спроби ВУФКУ налагодити спільне кіновиробництво стали численні перевірки, за матеріалами яких було порушено карну справу. У цих діях голова правління ВУФКУ В. Прокоф'єв угледів спроби знайти компрометуючі матеріали на керівництво кіновідомством і написав скаргу в ЦК КП(б)У. Як наслідок – розслідування затягнулося більше ніж на рік і в липні 1924 р. слідчий, який розслідував цю справу, звернувся до Наркомосу УСРР з пропозицією провести масштабну ревізію діяльності ВУФКУ. Однак йому було відмовлено. Заступник наркома освіти Я. Ряппо письмово повідомив слідчого, що повторне створення комісії для проведення ревізії не доцільне: «Прокурору при Наркомюсті т. Яковлєву. На ваше ставлення від 29. VII за № 9/12730 повідомляю, що Ревізійна комісія закінчила свою роботу з обстеження діяльності ВУФКУ й отримані дані зафіксовані в акті. Зібрати цю комісію знову не надається можливим, призначити нову комісію для повторення всієї роботи не доцільне…» [792, арк. 36].

Очевидно, в Наркомосі хотіли зам'яти цю малоприємну кримінальну справу, яку було зовсім недоречно (нарком освіти О. Шумський трохи більше місяця заступив на цю посаду). Взаємовідносини з німецькою фірмою «Національфільм» було більш «плідним», але також не закінчилося спільним кіновиробництвом. У січні 1928 р. договір від імені ВУФКУ підписало Торгпредство СРСР у Німеччині [803, арк. 7–9]. Одним з ініціаторів підписання цього договору був член правління ВУФКУ Є. Черняк, який займався популяризацією української кінематографії за кордоном.

Документ передбачав спільну зйомку чотирьох фільмів з рівними частками витрат. Передбачуваний прибуток також мав ділитися порівну. На термін дії

договору, ВУФКУ не мало права виробляти спільні кінозйомки з іншими німецькими компаніями. Зйомки на території СРСР мала здійснювати німецька кіногрупа (режисер, актори, художник тощо), а для зйомок в Німеччині – українська чи російська. Знімальна група також включала двох операторів (як правило, одного німецького, одного українського чи російського). Відповідно, і фінансування кінозйомок покладалося на компанію тієї країни, у якій вони будуть проходити. Перший фільм планувалося зняти в СРСР із залученням німецьких режисера і акторів [803, арк. 7–7 зв.]. Також у договорі були визначені взаєморозрахунки у сфері прокату спільно вироблених картин. Крім того, договір передбачав прокат українських фільмів в Німеччині на вигідних для ВУФКУ умовах.

На засіданні правління ВУФКУ, який проходив 3–4 березня 1928 р. приймається рішення направити «Національфільму» сценарії «Чернігівка», «Бондарівна», «Сагайдачний» і замовити сценарії за класичними українською або російською літературним творам, зокрема «Дубровський» по Пушкіну [799].

Але і з цією компанією стосунки не склалися. Торгпред СРСР у Німеччині К. Бегг в листі ВУФКУ від 21 липня 1928 р. повідомляв: «Договір з “Національфільмом” на продукцію ВУФКУ був невигідним для нас, ми здали всі свої позиції та допустили його у вигляді експерименту, оскільки бачили, що на наші умови, за якими ми реалізуємо картини Радкіно та Міжробпому “Русь”, фірма не піде. І, незважаючи на всі наші поступки й винятково вигідні умови для фірми “Національфільм”, жодної картини ВУФКУ не взяла, оскільки побоювалася, що вона не виручить від експлуатації тих витрат, з якими пов’язаний випуск картин у прокат. Приїзд тов. Гольверка жодною мірою не вплинув і не міг вплинути на те, щоб фірма взялася за виконання договору» [798, арк. 289 зв.].

Перша згадка в пресі про співпрацю ВУФКУ з «Національфільмом» з’являється 5 лютого в бюлетені ВУФКУ «Кіно-вісті». На сторінках цього видання зокрема повідомлялося: «Німецька фірма “Національ” веде з ВУФКУ переговори про організацію українсько-німецького кіноспівтовариства для спільної експлуатації за кордоном фільмів ВУФКУ, а також спільного виробництва за кордоном фільмів і експлуатації їх в СРСР» [728].

Наступні повідомлення в пресі були більш чіткі. Багато видань опублікували оголошення ВУФКУ, у якому зокрема повідомлялося: «Відряджені за кордон представники ВУФКУ тт. Черняк і Гольверк підписали в Берліні угоду з однією з найбільших німецьких фірм “Національ-фільм” про спільну експлуатацію за кордоном українських фільмів, а також про спільне виробництво фільмів та експлуатацію їх у нас. Варто відзначити, що після підписання з німецькою фірмою “Національ” обопільно вигідної угоди, член Правління ВУФКУ т. Черняк, який приїхав до Праги для переговорів з чехословацькими кінопромисловцями, після приїзду був арештований і висланий з Чехословаччини» [685].

У липні ВУФКУ через підзвітні засоби масової інформації повідомляє про початок зйомок першого спільного фільму: «На підставі договору, складеного з німецькою фірмою “Національ-фільм” ВУФКУ відправило в Берлін сценарій Д. Мар’яна “Кінець Олександра І”. Цю картину ВУФКУ ставитиме разом з “Національ-фільмом”. Фільм зніматиме на Україні німецький режисер з німецькими акторами і оператором». 17 липня московська газета «Кіно» публікує інформацію, отриману від ВУФКУ з новими подробицями про співпрацю українського кіновідомством з німецькою компанією: «Німецька фірма “Національ” вживає спільно з ВУФКУ постановку картини “Кінець Олександра І” за легендою про “Федора Кузьмича”» [822]. Але, крім новини про спільну зйомку ВУФКУ, на сторінках московської газети повідомлялося про масштабне скорочення на Одеській кінофабриці: «На одеській фабриці ВУФКУ скорочено штат службовців. Звільнено понад 70 осіб. Серед скорочених – режисери, оператори, актори, робітники і службовці» [110].

Проте менше ніж через місяць ВУФКУ спростовує свою ж інформацію, опубліковану в своєму ж журналі «Кіно»: «…Жодного фільму про кінець Олександра І ВУФКУ разом з “Національ” не ставить. У цю фірму ВУФКУ відправило сценарій Д. Мар’яна “Декабристи на Україні”, щоб, може, поставити його, але ні слова про знаменитого Федора Кузьмича <…> Що переговори з "Національ" про спільне виробництво з ВУФКУ були, то це факт, і факт цілком виправданий. ВУФКУ довелося докласти всіх зусиль, щоб широким фронтом вийти

на міжнародну арену. Договір з “Національ” мав допомогти цьому. Але ніяких легенд про Федора Кузьмича ніхто й не думав ставити» [629].

Такий розвиток подій дає підставу припускати, що не все було чисто в наміченій співпраці і ВУФКУ намагалася замовчати деякі факти. Можливо, поштовхом до такої поведінки ВУФКУ стала публікація в республіканській газеті «Харківський пролетар». Ця публікація ґрунтувалася на цитованій вище статті в московській газеті «Кіно». Автор матеріалу, який сховався за ініціалами Ілля Р-й, жорстко критикував діяльність кіноуправління, подвійні стандарти роботи його голови І. Воробйова і скорочення кінопрацівників Одеської кінофабрики: «Не виключається, звичайно, і та можливість, що ВУФКУ за рахунок згортання свого кіновиробництва живитиме нові кінотеатри легендами про “Федора Кузьмича” – виробництва ВУФКУ – “Національ”» [209].

У кінці статті автор дійшов невтішного висновку: «…необачно політика ВУФКУ, незважаючи на цілу низку директив, виданих всесоюзною партійною нарадою з питань кіно, загнала українську кінематографію в глухий кут, і тепер вона шукає виходу разом із німецькою фірмою “Національ”. Висока стіна, що розділяє українську кінематографію й українську ж радянську кінодійсність, має бути, нарешті, зруйнована, бо тільки спільними зусиллями можна уникнути небажаних наслідків у політиці ВУФКУ» [209].

Безумовно, викликають подив спроби ВУФКУ підписати договори про співпрацю з компаніями Скотті й «Націнальфільм». Відзначимо, що ці фірми майже не відігравали вагомої ролі на арені європейського кінобізнесу. Про виробничу діяльність італійської фірми Скотті інформації в найбільшій базі даних IMDb виявити не вдалося. Про німецьку ж компанію цей ресурс повідомляє, що за час своєї діяльності «Націнальфільм» випустив у 1926–1927 рр. лише дві картини [870] і надалі, очевидно, припинив своє існування.

2.4 Кінопроцес у зв’язках із громадськістю.

У 1924 р. комуністи Асоціації революційної кінематографії (АРК) і Головполітосвіти Наркомосу звернулися до агітпропвідділу ЦК ВКП(б) з

пропозицією створити Товариство Друзів Радянського Кіно (ТДРК). Установча конференція ТДРК відбулася 12 листопада 1924 р. у Москві. Одним із завдань ТДРК мало стати «залучення в сферу радянської громадськості режисерів, сценаристів та інших працівників кінематографії», «наближення кіно до робітників і селянським масам, боротьба з проникненням у свідомість глядачів впливу буржуазної і дрібнобуржуазної ідеології». З цією метою ТДРК мало провести широку кампанію по залученню робітників і селян в суспільство, сприяти зростанню «ідеологічно здорових художніх молодих сил, особливо сприяючи висуненню комуністів і комсомольців на сценарну, режисерську та операторську роботи».

Просвітня діяльність Товариства мала чітку соціальну спрямованість і мусила «піднятися до рівня найважливіших політичних, державних завдань, сприяти підвищенню культурного рівня, свідомості робітників і селян». Планувалося, що суспільство працюватиме в тісному контакті з партійними, державними, профспілковими, комсомольськими організаціями, а також з професійною організацією кінематографістів АРК. Пропагувати радянські фільми, влаштовувати їхні перегляди та обговорення [397, с. 134].

Статут ТДРК був затверджений Народним комісаріатом внутрішніх справ РРФСР 24 липня 1925 р. і розповсюджувався на територію РРФСР. Відповідно до статуту організація ТДРК в інших республіках могла здійснюватися самостійно. У статуті чітко визначалися цілі і завдання суспільства: «1. ТДРК ставлять собі завданням об'єднання трудящих РРФСР в організацію, що має метою: а) всесвітнього сприяння будівництву радянського кіно як знаряддя освіти мас, пропаганди ідей комунізму та радянського будівництва; б) боротьби проти проникнення в кіно явної та замаскованої пропаганди буржуазної або дрібнобуржуазної ідеології; в) наближення кіно до робітників і селянських мас.

2. У здійснення цих цілей ТДРК ставить перед собою такі практичні завдання: а) ознайомлення широких трудящих мас із роллю та значенням кіно і його завданнями в Радянському Союзі шляхом влаштування лекцій, доповідей, виставок і з'їздів, поширення кінолітератури, плакатів тощо; б) ознайомлення мас з кінотехнікою, кіновиробництвом і радянським кінобудівництвом, а також вивчення

ставлення мас (критичне обговорення фільмів у селі, на фабриках, заводах, серед червоноармійців); в) активне сприяння розвитку кінопромисловості; г) сприяння розвитку мережі стаціонарних і пересувних кіноустановок для робітничих і селянських мас, шкіл і частин Червоної армії та флоту; д) сприяння всім науковим пошукам, що стосуються кіно; є) сприяння створенню наукового та освітнього кінематографа.

3. ТДРК має такі права: а) організовувати лекції, демонстрації картин, виставки і з'їзди, присвячені питанням радянської кінематографії, а також влаштовувати збори для колективно-критичного опрацювання демонстрованих картин; б) видавати різну літературу, листівки, плакати тощо про кіно; в) улаштовувати конкурси як на технічні поліпшення кіно, вироблення конструкцій, придатних для умов СРСР, так і на кіносценарії тощо» [874, с. 84–85].

З метою популяризації технічних знань в галузі кінематографії серед членів ТДРК планувалося відкриття спеціальних гуртків. Такі гуртки передусім вирішили створювати лише в тих організаціях ТДРК, де є достатня кількість практичних працівників, зайнятих у кіновиробництві (Москва, Ленінград, Одеса, Київ тощо).

3 квітня 1926 р. на пленумі Ради товариства головою правління був обраний Ф. Дзержинський. У своїй промові Дзержинський висунув гасло ТДРК – «Кіно в село і робочі квартали» [744]. У роботі ТДРК також брали участь Дзиґа Вертов, В. Киршон, В. Туркін та ін. На пленумі зазначалося, що за рік роботи в осередках ТДРК складалося близько 40000 членів, а кількість низових осередків зростає з кожним днем.

В Україні ТДРК набуло дуже швидкого розвитку. Активну участь у роботі організації брали О. Довженко, А. Бучма, О. Корнійчук, А. Кордюм, М. Бажан та інші майстри української культури. З 1928 р. ТДРК видає «Кіногазету», яка є його власним органом. Саме в ТДРК формуються майбутні кінематографісти – Л. Юдін, М. Слуцький, Л. Френкель, О. Панкратьєв, О. Мишурин і відомий у цій плеяді Л. Луков. У кіноательє Харківського електромеханічного заводу Луков знімає свої перші короткометражки «Йдемо в майбутнє», «Більшовицька весна», «Шлях перемог». Разом з групою комсомольців він ставить фільм «Корінці комуни»,

випущеної в прокат у квітні 1930 р. У Харкові члени ТДРК випускають щомісячний хронікальний «Екран-журнал», а в Києві та Одесі – «Піонерський екран» [140, с. 53].

Перша організація ТДРК була створена в Одесі в травні 1925 р. за ініціативою працівників Одеської кінофабрики [97]. У проекті статуту одеського ТДРК з-поміж завдань, поставлених перед суспільством, було всесвітнє сприяння будівництву радянського кіно, як «знаряддю освіти мас, пропаганди ідей комунізму і радянського будівництва», боротьба проти проникнення в кіно «явної і замаскованої пропаганди буржуазної і дрібнобуржуазної ідеології», наближення кіно до робітників, і селянських мас шляхом організації широкої культурно-освітньої роботи з фільмом, поширення кінолітератури, проведення громадських переглядів тощо. У листопаді одеське ТДРК організовує тримісячні курси кіномеханіків для села [98].

Другий випуск курсів кіномеханіків у квітні дав 30 фахівців. В цей же час ТДРК займається розробкою проекту організації в Одесі кіностанції з обстеження кінонатури, і експериментальної лабораторії при ній – з вивчення та обробці типажу. Співробітники кіностанції мали фіксувати і систематизувати в спеціальних альбомах фотографії місцевостей з докладними описами можливостей використання цих пейзажів у кіно. Усе це, на думку ініціаторів створення кіностанції, мало значно полегшити роботу кіноорганізацій, скоротити час постановок, витрати тощо. Станом на 1 червня 1926 р. в балансі одеського ТДРК значилося в приході 4550 карб. 72 к., у витраті 3807 карб., а в залишку 643 карб. 72 к. [501].

З 15 липня 1927 р. в Одесі розпочався прийом заяв на другий набір на курси кіномеханіків. Заняття мали розпочатися 1 серпня. Термін навчання – шість місяців.

Правління ТДРК також вирішило влаштувати кампанію збирання коштів на будівництво літака «Кінопрацівник України». Крім того, затверджено положення про навчально-експериментальну секцію «Кіномол», яка мала на меті навчальну й експериментальну кінороботу для створення радянських фільмів. Колектив вів заняття з техніки акторської виразності, техніці руху, енциклопедії кіно, психології та ін.

У грудні 1927 р. відбулася перереєстрація членів ТДРК і вибори нового правління. Також у цей час розгорнула свою роботу сценарна секція. Продовжив свою роботу дискусійний клуб, при якому організовано колектив кінопропагандистів і рецензентів. У завдання колективу входило керівництво дискусіями, поглибленого аналізу композиції кінокартини, розробка принципових положень радянської кінокритики, обслуговування осередків ТДРК. Колектив пропагандистів ТДРК також передбачав розгорнути широку роботу по кінопросвітництву в робочих клубах, запланував лекції на теми «Як робиться кінокартина», «Дефекти кінопроекції» та ін. Надалі була організована музична секція, яка займалася теоретичними та практичними питаннями музичної ілюстрації в кіно. Саме «ілюстрації», що свідчить про відповідний рівень теоретичного осмислення тогочасного кінематографа.

У березні 1928 р. відбувся третій випуск слухачів курсів сільських кіномеханіків, організованих одеським ТДРК. З 95 слухачів, які закінчили курси, 50 отримали кваліфікацію кіномеханіка першого розряду і 43 – другого [124].

У середині квітня 1928 р. в Одесі було заплановано скликання Всеукраїнського з'їзду ТДРК. На з'їзді планувалося підвести підсумки роботи товариства в Україні, обрати Всеукраїнське Центральне правління ТДРК, роль якого до цього, за пропозицією Центральної Ради ТДРК в Москві, була делегована Одеському ТДРК. На з'їзді також планувалося розробити подальші організаційні форми роботи.

Почин одеситів виявився вдалим, і в пресі все частіше висловлюється думка про необхідність відкриття Всеукраїнського ТДРК в Харкові. Надалі заговорили про необхідність організації ТДРК і в Києві. Я. Галин на сторінках київського журналу «Театр – музика – кіно» зокрема зазначав: «Здавалося б, що таке культурне місто як Київ, що нараховує більше десятка заповнюваних щодня кінематографів, має кінотехнікум, фотокіновідділення при Художньому інституті, відділення ВУФКУ, мало давно організувати ТДРК (Товариство Друзів Радянського Кіно). Насправді ж далі двох-трьох заміток на сторінках місцевої преси питання про організацію ТДРК у нас не рушило» [126].

У середині 1920-х рр. все частіше звучить критика ВУФКУ щодо небажання відомства налагоджувати нормальні взаємини з місцевими організаціями працівників мистецтва і ТДРК. ВУФКУ не тільки не допомагало гуртуванню кіногромадськості навколо ВУФКУ, але й гальмувало роботу ТДРК в Одесі, яке навіть змушене було звернутися за підтримкою до московської кіногромадськості [407; 349]. Так, Пленум ВУК Робмису визнав, що ВУФКУ досі не шукало зв'язку з радянською громадськістю, зокрема з радянськими літературними мистецькими організаціями [78].

Після зміни складу правління ВУФКУ відомство почало кампанію по організації в Києві керівного кіногромадського центру – Всеукраїнського ТДРК. Хелмно і його команда критикувалися за низку помилок у сфері ідеологічно-художнього керівництва. Низький рівень української кінопродукції пояснювався ухиляннням ВУФКУ від співпраці з культурними організаціями, від широкої робітничої та сільської громадськості. У пресі зазначалося, що після зміни правління відбувся перелом у політиці ВУФКУ, яке стало на шлях тісної співпраці з громадськістю, і що всі, хто зацікавлений у розвитку молодої української кінематографії – «повинні об'єднатися і всіляко сприяти організації навколо ВУФКУ культурних сил і всіх друзів радянського кіно». В Києві в серпні 1927 р. відбулася нарада представників всіх кіногуртків та осередків ТДРК, кіносемінару імені М. Лисенка, Художнього інституту, Київського театрального технікуму, Агітпропу і ВУФКУ. Нарада постановила негайно приступити до організації в Києві центру Української культури – ТДРК. На нараді було обрано оргбюро у складі 13 осіб, і робоча трійка у складі голови О. Шуба, заступника Л. Могилевського і секретаря Г. Затворницького [511].

Всеукраїнське ТДРК ставило за мету об'єднати трудящих України, які зацікавлені в розвитку української кінематографії: а) всіляко допомагати будівництву радянського кіно, як знаряддю освіти мас, пропаганди ідей комунізму і радянського будівництва; б) боротьбу проти явної і замаскованою пропаганди буржуазної, або дрібнобуржуазної ідеології в кіно; в) наближати кіно до робітничих і селянських мас тощо.

Основною діяльністю ТДРК було: а) знайомити маси з кінотехнікою, кіновиробництвом; б) знайомити широкі маси з роллю і значенням кіно, влаштовуючи лекції, доповіді, виставки, поширюючи кінолітературу; в) активно допомагати розвитку кінопромисловості; г) впливати на ідеологічно художню лінію виробництва; д) допомагати всім науковим винаходам у сфері кіно; е) допомагати організації наукового та освітнього кіно».

У березні 1928 р. в Києві відбулася перша окружна конференція ТДРК, скликана Оргбюро ТДРК. У роботі конференції взяло участь більше 150 делегатів. Конференція заслухала доповідь голови правління ВУФКУ про роботу ВУФКУ, який викликав бурхливі дебати, а також доповідь представника Оргбюро Лазорішака про організацію ТДРК, про цілі і завдання і важливості цієї організації у справі допомоги будівництву українського кіно. Після прийняття резолюції конференція обрала постійне Правління ТДРК Київщини в кількості 23 чоловік. Президія була обрана у складі: голова – Лазорішак (партійний працівник), заступник – Т. Бенін (зав. Політосвіти), Л. Могилевський – (секретар ВУФКУ); члени Президії: О. Шуб (ВУФКУ), Савченко («Пролетарська Правда»), Іванісова (Театральний технікум) [534].

Київське відділення ТДРК намітило основні шляхи свого розвитку: «1. Знайомство широких трудящих мас Київщини з роллю і значенням кіно і досягненнями радянської, зокрема української кінематографії. 2. Вивчення вимог і запитів глядача-робітника, селянина службовця. 3. Вирішення разом з ВУФКУ питання щодо створення і розпосюдження дитячого, юнацького, сільського, виробничого культурфільма. 4. Широке розгортання справи фотокіноаматорства, ознайомлення робітничого складу Київщини з кінотехнікою та виявлення відповідних молодих кадрів, які б поповнювали лави кінопрацівників (режисерів, акторів, операторів). 5. Поширення мережі робітників, сільських, дитячих і червоноармійських театрів. 6. Рішення організаційних питань в мережі низових осередків, зв’язку з ними, їх участі в роботі секцій Правління та у фінансових справах».

За перші два місяці роботи суспільство налагодило зв'язок з ТДРК РРФСР, з окртовариствами в Маріуполі, Вінниці, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, з осередками в Сумах, Прилуках, Тульчині, Житомирі, Фастові, Жмеринці та ін. Також Київське ТДРК отримувало листи з проханням дати вказівки з організації осередків ТДРК. За чотири місяці існування товариство налічувало вже більше 1000 членів [168; 349], що свідчить про широкий інтерес громадськості до сфери кіно.

У 1928 р. ТДРК в Україні починає широко розгортати практичну роботу. Організовується ТДРК в Маріуполі у складі 20 осіб. За рік ця група збільшилася до 600 членів, об'єднаних у 8 осередків. Були придбані кінознімальний і проекційний апарати для практичної роботи, відкриті курси кіномеханіків, на які відряджалися селяни тих сіл, у яких були стаціонарні кіноустановки. У 1929 р. в республіці налічувалося 19 організацій ТДРК, а менш ніж через два роки – уже 164, що охопили кінороботою 150 000 осіб.

Однак на роботу ТДРК було чимало нарікань. Переважно через те, що ВУФКУ мало уваги звертало на цю громадську організацію і не проводило вечорів з представниками правління з доповідями для громадськості про стан справ в українській кінематографії. Ще однією не менш важливою причиною незадовільної роботи ТДРК, її бідою була відсутність необхідного фінансування.

20 травня 1929 р. закінчив свою роботу Перший з'їзд Товариств друзів радянського кіно. Цей з'їзд підвів підсумки діяльності організації кіногромадськості і намітив чергові завдання з розгортання роботи, з метою «всебічно допомогти радянської кінематографії у тій великій роботі, яку вона проводить». З'їзд також юридично оформив розрізнені організації ТДРК, які були засновані в Україні.

З 12 по 19 грудня 1929 р., з ініціативи харківського ТДРК і ХОРПС з метою «широкої популяризації досягнень радянської і зокрема української кінематографії» проходив Тиждень української кінокультури. Для участі в урочистостях до Харкова приїхали режисери О. Довженко, Дзиґа Вертов, А. Кордюм, сценаристи М. Бажан, Антоненко-Давидович та ін. У програмі Тижня демонструвалися кращі українські фільми, а також був організований диспут з питань розвитку кінематографії.

Діяльність ТДРК не обмежувалося лекційною і навчальною роботою, кінопереглядами з обговореннями, підготовкою сільських кіномеханіків. Важливе місце в діяльності товариства займало фото- і кіноаматорство. При ТДРК організовувалися Кінематографічні експериментальні майстерні (КЕМ), у яких брали участь переважно студенти, та Кінематограф робітничої молоді (Кіноробмол).

Перша КЕМ була організована в Ленінграді при Півзахкіно Ф. Ермлером та Е. Іогансоном 23 листопада 1924 р. Гасло Ленінградського КЕМ: «Політичність мистецтва, колективність творчості на службі класових інтересів, здатність кожного бути членом творчого колективу КЕМ». У параграфі 4 «Основних положень» КЕМ зазначалося: «ми не маємо вчителів у минулому, не знаємо шкіл і течій, до яких приєднаємося; ми насамперед винахідники класового відображення, згідно з класовим завданням». За нетривалий час КЕМ здійснив три постановки: «Скарлатина» (науковий фільм, 500 м.), «Старе і нове» – (сучасно-побутовий, 1 500 м.), «Справжній чекіст» (пригодницький, 2 000 м.) [142].

В Україні КЕМ організовували на два роки пізніше. У 1926 р. в Києві, з ініціативи студентів Художнього інституту і Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, була організована група кіно молоді, що поставила своєю метою створити постійний знімальний колектив. Протягом трьох років роботи за підтримки київського ТДРК, майстерня провела 250 лабораторних занять, поставила 24 експериментальних досвідів (аналіз жанру, соціально-класового визначення масок-типів кіно, систем виховання натурматеріалу в кіно тощо). Роботу київської КЕМ очолив режисер Г. Затворницький. Крім нього, до керівного складу входили професор В. Підгаєцький, Г. Семенович і П. Єзерський. Трохи пізніше було організовано одеську КЕМ під керівництвом режисера і сценариста О. Перегуди, яка мала «знаходити зміст і форми радянського кіно». До складу майстерні входили кіноробітники та студенти кінотехнікуму.

Київські кіноаматори в 1927–1929 рр. зняли кілька ігрових і хронікальних фільмів: короткометражну картину «Сон звичайної людини» (1927 р.), культурфільму «Вчися плавати» (1928 р.), ігровий короткометражний фільм

«Піковий валет» (1928 р., реж. Г. Затворницький, про ворожнечу двох братів у прикордонній зоні), «Дайош!» (1929 р., реж. Г. Затворницький, кінофрагмент на тему громадянської війни в Україні). Спеціальна комісія правління ВУФКУ, схваливши картину «Даєш», визнала можливим використовувати КЕМ на кіновиробництві. Також КЕМ розробляла фільми-каталоги на актуальні теми (антирелігійність, бюрократизм, соціальна гігієна, безробіття й українізація). Цей експеримент мав установити новий жанр кіно – «позаігрову фільму».

Окрім цієї роботи, колектив КЕМ організував при київському ТДРК Кіноробмол, метою якого була підготовка кваліфікованих інструкторів низових осередків ТДРК. У 1927 р. колектив київського Кіноробмола поставив культурфільми «Місто» (реж. Л.Френкель; опер. А. Шимков) і «Пошта» (реж. Ф. Артем'єв; опер.: А. Гафт, Б. Івашкевич). У 1928 р. експериментальна група фотокіноаматорської секції київського ТДРК поставила кіноновелу «Людина з хлібом» (про життя перших сільських комунарів).

На тлі киян, досягнення одеських кіноаматорів виглядали скромніше. Одеське ТДРК обмежилося зйомкою документальних сюжетів. У 1927–1928 рр. було знято кілька сюжетів. Дебютували одеські кіноаматори зйомкою сюжету «Святкування 1-го травня в Одесі» (1927 р., сюжет демонструвався у російському «Радкіножурналі»). Восени цього ж року одеське ТДРК разом із Всеукраїнським товариством робочої ініціативи приступило до зйомок документального фільму присвяченого винахідництву. У 1928 р. вийшли дві документальні роботи: «30-річчя добровільного пожежного товариства», знята за замовленням Одеського пожежного товариства і навчальна картина «Товариш з райкому» (реж.: А. Яблонський і М. Юдін; опер. Б. Небіліцкій).

Найбільш плідними виявилися харківські кіноаматори. У 1929 р. при Окружному ЛКСМ України та харківському ТДРК був організований колектив робітничої молоді Кіноробмол, що складався переважно з молодих робітників харківських підприємств, які ставили собі за мету підготовку працівників радянського кіно. Харківський Кіноробмол складався з 30 осіб. У 1929 р. виходять дві документальні стрічки «VII з'їзд ЛКСМУ» (реж. Я. Печьорін) і «Комсомолія в

Харкові» (про роботу Харківського окружкому комсомолу). У 1930 р. режисер-аматор Л. Луков спільно з оператором Київської кінофабрики А. Козаковим підготував три монтажних фільми: «Більшовицька весна» (про підготовку до весняної посівної кампанії), «Шлях перемог» (присвячений Червоної армії), «Крокуємо у майбутнє» (про участь комсомолу України в боротьбі за виконання завдань першого року п'ятирічки).

Також Леонід Луков був ініціатором зйомки силами харківського Кіноробмола ігрової картини «Накип» (1930 р., реж.: Л. Луков, Г. Старчевський; опер. М. Гумберт, про боротьбу комсомольців з пристосуванцями, що бажали захопити керівні пости у вузі). Картина мала винятковий успіх і вийшла в широкий прокат.

Серед досягнень харківських кіноаматорів необхідно згадати перший об'ємний анімаційний фільм «Полуничне варення» спільного виробництва Київської кінофабрики і харківського ТДРК (1929 р., реж. і худ.-мульт.: Б. Зелігер, Т. Злочевський, Д. Муха; екранізація народної української казки про пригоди двох малюків і ведмедика, які прагнули спробувати полуничне варення) [395, с. 88].

Також українські кіноаматори випускали документальні кіножурнали. Кіноаматори Харкова випускали загальноміський хронікальний «Екран-журнал», Києва та Одеси – «Екран піонера».

Однак діяльність Кіноробмола не завжди отримувала підтримку ВУФКУ. Комсомольські видання неодноразово повідомляли про негативне ставлення кіновідомства до організації молодіжних кінооб'єднань. Незважаючи на те, що Агітпроп ЦК КП(б)У визнав доцільність існування молодіжних кіноколективів, ВУФКУ жодним чином не сприяло роботі кіноробмолів [404].

До 1929 р. в Україні не було Центральної Ради ТДРК. Суспільство існувало тільки на місцях, і Окружні ради працювали кожен на свій ризик і страх, без загального керівництва. У 1929 р. було організовано Всеукраїнське Оргбюро для скликання і проведення Всеукраїнського з'їзду ТДРК і виборів Всеукраїнської ради. Оргбюро уклало договір з центральним правлінням ВУФКУ, за яким кіновідомство зобов'язувалося в один із понеділків в січні або лютому надати ТДРК всі свої

комерційні кінотеатри по Україні зі всією апаратурою і електроенергією та надати необхідні фільми. Працювати в кінотеатрах мусили безкоштовно члени ТДРК.

Якщо проаналізувати зв'язок кінопроцесу з громадськістю, то його варто розділити на два періоди. Перший період – це коли навколо ТДРК концентрувалися «елементи хворі на кіноманію», що ставили своєю метою зробити кар'єру в кіно. І другий – коли з часом ТДРК позбулося подібного роду публіки і почало активно залучати робітників, революційну інтелігенцію та представників села. І з'їзд ТДРК у 1929 р. визначив основний напрям діяльності товариства – робити ставку на активіста-робітника й активіста-селянина, які «будуть нести в маси культуру кіно й таким чином підносити кінематографію на вищий щабель, допомагаючи їй у повсякденній практичній роботі». Також з'їзд одноголосно заявив: «Нам потрібні не кіномани, не кіноневдахи, не випадковий елемент, а трудящі маси, що прагнуть культури й самі активно беруть участь у культурному будівництві» [428].

Висновки до розділу 2

Початок перетворення окремих елементів кінематографічної діяльності зародкового періоду (кінець XIX – початок XX ст.) в систему функціонування на теренах України припадає на 1918 рік, час відносного завершення кардинальних «революційних» подій і розпочався, базуючись, на наш погляд, на наступних засадах: 1) кардинальна зміна форм власності; 2) не менш кардинальна трансформація правових засад; 3) суттєва тематична переорієнтація; 4) концептуальна зміна персонально-убособленного героя; 5) перефокусування аудиторного цілеспрямування; 6) жанрово-стилістична корекція впливу на аудиторію; 7) сутнісне «класове» розмежування; 8) перерозподіл зон вільного часу; 9) територіальна нестабільність; 10) психологічна хисткість уявлень майбутнього; 11) оціночна глобалізація; 12) граничність діапазону дій; 13) зниження порогу значущості основних категорій норми; 14) зсуви в дистанційних вимірах протилежностей тощо.

Генеральною ознакою цього процесу стала участь в ньому держави і в результаті творення системи як специфічної сукупності форм і способів державного управління протягом 1918–1922 років зазнала три особливі стадії свого становлення.

Перша – спроба взяти під свій нагляд всі театри, особливо театри мініатюр і кінематографи, стежити за їх діяльністю, направляти її в бік культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу Радянської влади в галузі народної освіти, була зроблена 17 березня 1918 р. колегією створеного на той час управлінського органу – Народної Освіти, що означало перехід кінотеатрів і складів в окремих містах до губернських відділів народної освіти Наркомосу УСРР (губнаросвітів) і губернських відділів політико-просвітнього комітету Наркомосу УСРР (губполітосвітів), а також повітових відділів політико-освітнього комітету Наркомосу УСРР (повітнаросвітів) і повітових відділів політико-освітнього комітету Наркомосу УСРР (повітполітосвітів), у складі яких з часом утворилися особливі організаційні форми – кіносекції. Проте у тодішніх формальних і переважно тимчасових керівників Української республіки ще не могли сформуватися уявлення про конкретні завдання стосовно цієї галузі, що підтверджується відсутністю будь-яких регламентуюче-законодавчих актів, які б визначали її функціонування.

Цей період характеризується фактичною відсутністю державних завдань у галузі кінематографії, підходом до кіносправи як до дохідної статті і різнобоєм у роботі кіно.

8 січня 1919 р. була зроблена перша спроба примусово втрутитися в процес, на урядовому рівні систематизувати роботу кінотеатрів, які на той час підпорядковувалися різним відомствам. Тимчасовий, отже хисткий, робітничо-селянський уряд УСРР видає постанову, що зобов`язує всі організації, причетні до видовищної діяльності, передати усі театри і кінематографи у відання Відділу Освіти.

Друга стадія знаменується утворенням (9 січня 1919 р.) Всеукраїнського Кінокомітету при Відділі мистецтв Наркомосу УСРР.

Третя стадія – реорганізація в лютому 1922 р. Всеукраїнського кінокомітету у Всеукраїнське кінофотоуправління (ВУФКУ).

З економічного погляду найбільший ефект в плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ забезпечувало об'єднання підприємств усіх функціональних напрямів кінематографії в єдину господарську систему. Подолання організаційної роз'єднаності, скасування фінансової та юридичної незалежності суб'єктів прокату й кінопоказу давало змогу скоротити кількість ланок у схемі реалізації кінопродукції, отже спростити форми управління.

Найважливіші перетворення в системі управління української кінематографії припадають на 1922–1929 роки, в період розвитку НЕПу. Українська кінематографія переводиться на рейки господарського розрахунку. Громіздкий в управлінні кінокомітет не виправдав поставлених партій завдань, і в березні 1922 р. реорганізується у Всеукраїнське фотокіноуправління. Організований трест мав будувати свою роботу на принципах самоокупності. Таким чином, це був перший крок до формування української кінопромисловості з циклами кіновиробництва, кінопрокату і кінофікації.

Із метою реалізації поставлених більшовицьким урядом завдань необхідно було насамперед сформувати нормативно-правову базу українського кінематографа. Так, 18 червня 1922 р. Наркомос УРСР стверджує «Положення про фотокіноуправління». Відповідно до Положення ВУФКУ мало відносно самостійний статус, але зобов'язане керуватися фінансовими планами та ідеологічними директивами Головполітосвіти. Але все ж «Положення про фотокіноуправління» було недосконале і для фактичного оволодіння всією кіносправою, у визначенні правового становища української кінематографії і для перспектив її розвитку стає видання кодифікованого акту ВУЦВК «Кодекс законів про народну освіту», 22 листопада 1922 р. Це був перший в Україні кодекс законів, прийнятий на урядовому рівні, у якому в розділі «Кінематографія» визначався статус ВУФКУ і його господарська діяльність. Цей кодекс не передбачав додаткових прав держави у галузі кінематографії, а лише уточнював і підтверджував її монопольні права на усе кіновиробництво і різні кінопідприємства. Незважаючи на різнорідні недоробки, прийняття цього кодексу зіграло вирішальну роль в подальшому розвитку української кіногалузі.

У процесі перекладу всієї української промисловості на господарський розрахунок 30 липня 1924 р. ВУЦВК і Раднарком УСРР, на підставі Декрету ВУЦВК «Про державні промислові підприємства, діючі на засадах комерційного розрахунку (трести)» від 2 липня 1923 р., видали другу редакцію «Положення про Всеукраїнське фотокіноуправління». На відміну від «Кодексу законів про народну освіту» і «Положення про ВУФКУ» першої редакції, в «Положенні про ВУФКУ» другої редакції, конкретніше визначалися підпорядкованість відомства, його завдання, права та обов'язки в галузі монополізації кіно. Так необхідну для сприятливого розвитку кіногалузі постанову було прийнято 10 червня 1925 р. ВУЦВК і Раднарком УСРР видали постанову «Про зміни і доповнення до положення про Всеукраїнське фотокіноуправління», у якій «Положення про ВУФКУ» доповнювалося статтею 8.1, де пропонувалося протягом перших трьох років прибуток від господарської діяльності ВУФКУ направляти на збільшення оборотних коштів і на розширення кіновиробництва. 5 березня 1929 р. Наркомос УРСР затвердив третю редакцію «Положення про Всеукраїнське управління у справах фото і кіно». У цій редакції були скориговані назва управління (хоча абревіатура ВУФКУ залишилася незмінною) і формулювання кіномонополії.

Однак плідної діяльності ВУФКУ заважало постійне втручання в його роботу кіноорганізацій РРФСР. Це втручання стало найбільш відчутно після прийняття директив XII і XIII з'їздами РКП(б), спрямованими на «оздоровлення радянської кінематографії». Таким чином, з'їзди намітили систему організаційного керівництва кінематографа по лінії господарської та ідеологічної. Інакше кажучи, був запущений механізм об'єднання кіногалузі всіх республік із створенням в Москві єдиного централізованого органу правління радянської кінематографією. Якщо в постановах XII і XIII з'їздів РКП(б) питання економіки знайшли лише часткове відображення, то XV з'їзд, підкреслюючи значення кіно як могутнього знаряддя агітації й комуністичного виховання, видав директиву, згідно з якою кінематограф мав стати прибутковою статтею держави.

Після завершення роботи з'їзду в Москві розглядався проект перекладу усій кінематографії з підпорядкування Наркомосів у відання ВРНГ. В 1928 р. ЦК ВКП(б)

скликає Всесоюзну партійну кінонараду, яка стала надалі фундаментом реорганізації всього радянського кінематографа. 29 січня 1929 р. постановою Раднаркому СРСР був створений «Комітету у справах кінематографії та фотографії СРСР», якому були частково підпорядковані всі республіканські кінотрести. І, нарешті, 13 лютого 1930 р. Раднарком СРСР видає постанову «Про створення загальносоюзного об'єднання по кінофотопромисловості» у веденні ВРНГ СРСР. Після організації Союзкіно української кінематографії майже повністю переходить під юрисдикцію Союзного органу утрачає свою автономію і права на самовизначення у творчих, фінансових, технологічних аспектах. Український уряд розумів, що централізація не має означати повної ліквідації національних кіноорганізацій, бо це загрожує дестабілізацією та хаосом в кінематографічній справі, але змушений був підкоритися рішенню Політбюро ЦК ВКП (б).

Після закінчення громадянської війни в Україні відчувався гострий дефіцит професійних кінопрацівників. Після постановки всіх творчих працівників на облік з'ясувалося, що український кінематограф не може нормально функціонувати, оскільки майже всі кінофахівці, що працювали в Україні, мігрували. Однак організаційна робота ще не забезпечувала вирішення головного завдання – створення нової за змістом радянської кінематографії. Решта режисери, оператори та інші фахівці з дореволюційним стажем не могли вирішити поставлених партією завдань засобами кінематографа. Керівництво ВУФКУ приймає рішення запрошувати з Москви на роботу в Україну кіноспеціалістів з дореволюційним стажем, а в деяких випадках з Берліна і Парижа. Таким чином, більшість режисерів, операторів, художників і акторів, які працювали тоді в Україні, були росіяни, які з тих чи інших причин не зуміли знайти собі застосування в московських кіноорганізацією. Тому, 1922–1923 рр. можна охарактеризувати, як період виробництва російських ільмів в Україні.

Процес формування творчого колективу ВУФКУ проходив на тлі боротьби з проявами «дрібнобуржуазної ідеології». 28 жовтня 1922 р. за рішенням політбюро ЦК КП(б)У була утворена спеціальна комісія. З 1923 р. починаються масові «чистки» державних установ від «неблагонадійній інтелігенції». Зміна керівництва

ВУФКУ була продиктована незадовільною роботою правління, його відкритим курсом на комерціалізацію кіновиробництва і недостатню ідейну та пропагандистську складову кінокартин. У 1924 р. майже все кіновиробництво концентрується на Одеській кінофабриці. З метою поліпшення якості репертуару був створений штат сценаристів і редакторів, серед яких були українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг», також до Одеси були запрошені відомі театральні режисери і молодняк, знаючий радянську ідеологію і радянський побут. Українське кіновиробництво починає розвиватися в двох напрямах – революційно-романтичних, історичних та соціальних, та картин, що мали національний характер. З 1925 року орієнтир на зміцнення кадрів української кінематографії – Німеччина. У 1926 р. ВУФКУ різко нарощує темпи кіновиробництва, і кількість випущених ігрових картин збільшилася втричі. З часом стає очевидним, що кінофахівці іноземці не виправдали покладених надій. 1926 р. став переломним для української кінематографії в якісному і кількісному відношенні. Варто передусім зазначити великий наплив в кінематограф українських літературних сил. Їх прихід був ініційований з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідеологічно бездоганним і схваленим владою матеріалом. Для написання сценаріїв запрошуються найяскравіші представники українських літературних кіл

З самого початку своєї діяльності ВУФКУ до низки спроб організувати експортно-імпортні операції з кінофірмами різних країн і радянських республік. Буквально з початку 1923 року, завдяки фінансовій підтримці Наркомторга, кіновідомство налагоджує тісні зв’язки з представниками французьких і німецьких кінофірм з метою придбання такої необхідної позитивної та негативної кіноплівки, хімікатів, а також кінообладнання. Протягом 1923–1924 років керівництво ВУФКУ укладає договори з італійськими, німецькими та французькими кінокомпаніями на прокат в Україні їхніх ігрових і науково-популярних фільмів.

Але успішному веденню справ перешкоджає недостатнє фінансування з боку держави. І ВУФКУ, як самостійний госпрозрахунковий трест, починає більшою мірою освоювати різні напрями міжнародної діяльності з метою поповнення

прокатного фонду й налагодження власного кіновиробництва, продажу за кордон своєї кінопродукції, а також організації спільного з іноземними фірмами кіновиробництва. Спроби випускати кінопродукцію в 1923 і 1928 роках італійської кінофірмою Скотті та німецьким «Національфільмом» через надмірну бюрократизацію зазнали фіаско.

Як тільки з'явилася можливість у радянських кінофірм здійснювати торгові операції за кордоном, з'ясувалося, що багато кінофірми намагалися отримати монопольне право прокату фільмів на весь СРСР. Це призвело до необґрунтованої конкуренції радянських кінофірм за кордоном. З метою уникнути цього хаосу, на Всесоюзній кінонараді приймається рішення про створення єдиного центру, за допомогою якого мала нормалізуватися ситуація з експортно-імпортними операціями кіноорганізацій всього Союзу. У травні 1924 р. видається спеціальне постанова, яка регулює механізм придбання іноземних картин та продажу радянських фільмів за кордон. А в квітні 1924 р. Всесоюзна нарада з кіносправи приймає постанову про організацію «Єдиного бюро» для виробництва безпосередніх торгових операцій на зовнішньому ринку.

Подібні заходи, пов'язані з централізацією в масштабах Союзу експортних операцій, негативно відбилися на експортній діяльності українського кіновідомства. Створені при торгпредстві СРСР спеціальні відділи були зацікавлені передусім реалізовувати кінопродукцію РРФСР. А ВУФКУ, незважаючи на те, що обсяг його продукції зріс з 1924 по 1928 рік утричі, не змогло самостійно успішно реалізовувати свої фільми на зовнішньому ринку. Змінити ситуацію, що склалася керівництво ВУФКУ бачило в створенні за кордоном власних представництв. Позиція українського кіновідомством була підтримана Наркомторга УРСР, який у зв'язку з цим увійшов в переписку з Наркомторга СРСР. Але союзне відомство категорично відкинуло пропозицію української сторони.

Проте в межах культурних зв'язків ВУФКУ відправляє до Чехословаччини, Польщі, Німеччини, Франції й Америки найбільш яскраві та цікаві українські фільми: «Звенигора», «ПКП», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Сорочинський

ярмарок», «Одинадцятий», «Свіжий вітер», «Нічний візник», «Людина з кіноапаратом», «Арсенал», «Два дні», «Земля» тощо.

Після закінчення громадянської війни і початком культурного будівництва радянська влада і партійні органи пильно стежили за розвитком кінематографічної галузі. З метою залучення в сферу радянської громадськості режисерів, сценаристів та інших працівників кінематографії, в 1925 році агітпропвідділ ЦК ВКП(б) Створив Товариство Друзів Радянського Кіно (ТДРК). Головним завданням товариства був контроль за ідеологічної і художньої лінією кінематографії з метою наближення кіно до робітників і селянських мас, боротьбою з проникненням в свідомість глядачів впливу буржуазної і дрібнобуржуазної ідеології. Для цього суспільство постійно влаштовувало громадські перегляди і обговорення найбільш цікавих з його точки зору картин, різноманітні лекції.

Поряд з просвітницькою діяльністю ТДРК організовувало курси кіномеханіків для села, сценарні секції і стояло у витоків розвитку аматорської кінематографії та фотографії. При ТДРК організовувалося Кінематографічні експериментальні майстерні (КИМ), у яких брали участь переважно студенти та Кінематограф Робітничої молоді (Кіноробмол). Також була зроблена спроба об’єднання трудящих, зацікавлених у розвитку українського кінематографа. У кінці 1920-х років майже в усіх великих містах України працювали відділення Всеукраїнського ТДРК. Однак діяльність Кіноробмола не завжди отримувала підтримку ВУФКУ. Комсомольські видання неодноразово повідомляли про негативне ставлення кіновідомства до організації молодіжних кінооб’єднань. Незважаючи на те що Агітпроп ЦК КП(б)У визнав доцільність існування молодіжних кіноколективів, ВУФКУ не сприяло роботі кіноробмолів, оскільки не вважало їхню роботу серйозною.

РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ УМОВ КІНОВИРОБНИЦТВА

3.1 Створення матеріально-технічної бази української кіногалузі

В умовах кардинальних змін форм власності найважливішим фактором, завдяки якому ВУФКУ вдалося порівняно широко розгорнути виробництво фільмів, стало зміцнення матеріально-технічної бази української кінематографії і, насамперед, освоєння випуску власної кінопродукції.

Отримане ВУФКУ майно перебувало в катастрофічному стані: кінотеатри зруйновані, апаратура вивезена, обстановка розкрадена тощо. У 1922 р. під контролем ВУФКУ опинилися майже 393 практично непридатних до експлуатації кінозали (167 заводських).

Велика частина кінотеатрів була відновлена і обладнана апаратурою, деякі відбудовані заново. Також ВУФКУ отримує в своє відання ательє і кіноконтори Києва та Харкова, розширює і модернізує ательє Гроссмана, Харитонова та Борисова в Одесі, а також ательє в Києві і колишні ательє Єрмол'єва і Ханжонкова в Ялті (останні на умовах оренди).

Через відсутність кадрів, правління змушене було запросити кінопрацівників старої формації, людей з дореволюційним стажем. Тому перші постановки були дуже слабкі не тільки з ідеологічної, але й з художньої точки зору. Після втрати можливості працювати в кримських ательє ВУФКУ зосередило всі свої сили в Одесі.

ВУФКУ створило чотири обласних та окружних центри: Харків, Катеринослав, Одеса та Київ, у всіх губернських містах були створені Губвідділи (надалі, після реорганізації залишилося три відділення: Харківське, Київське та Одеське, з певною часткою самостійності). Також були взяті на облік всі без винятку кінотеатри і кіноапарати, а також кінопрокатні контори. Їх матеріал був відібраний і розподілений між прокатними центрами округів (обласних відділів). Частина кінотеатрів була здана різним установам, організаціям і приватним особам з

умовою їх відновлення і постачання фільмами винятково від ВУФКУ. Інша частина кінотеатрів залишилася в безпосередній експлуатації ВУФКУ.

У 1922 р. ВУФКУ оперувало трьома знімальними базами – в Києві, Одесі та Ялті. На Київській кінофабриці виробничий відділ планував постановку національних українських фільмів.

Колишнє Харитонівське ательє в Одесі могло б задовольнити запити ВУФКУ, але воно знаходилося технічно в жахливому стані. Тоді ВУФКУ влітку 1922 орендувало ялтинські павільйони – колишні Ханжонкова і Єрмол'єва. Перший з них був відновлений, і в ньому, на початку осені почалася робота. Надалі вся робота зосередилася на Одеській кінофабриці, Ялті відводилася підсобна роль у роботі «над натурою».

При цьому ВУФКУ необхідно було самостійно вишукувати кошти на фінансування власного кіновиробництва. Так, Одеське відділення проводило кінозйомки в Одеській і Подільській губерніях, виробляло фотозйомки «зборів, урочистих моментів суспільного і політичного життя, а також поточної роботи установ, організацій і підприємств – на першу вимогу в фотопавільйоні», здавало в прокат картини. Крім кінопрокату, фото- і кінозйомок на замовлення ВУФКУ виготовляло діапозитиви, реалізовувало фото- і кіноапарати, хімікати фотопапір і фотопластини, а також відкрило майстерні художніх портретів.

Крім того, ВУФКУ намагається налагодити власне виробництво фотоприладдя і кіноплівки. За повідомленнями преси в січні 1923 р. в Одесі була випущена перша партія фотопластинок і почалася підготовка до виробництва бромистого паперу [251]. В цей же час в УСРР і РРФСР робляться спроби налагодити власне виробництво кіноплівки. Точніше не виробництво, а змив емульсії зі старих плівок і нанесення нової. У Москві дослідним виробництвом займався М. Мінервин на базі власної кінофірми «Мінерва» на кошти фотокіновідділу [598]. В Одесі за завданням ВУФКУ професор Кирилов та його асистент Бочин сконструювали машину для «поливання плівки» [207]. Надалі, за повідомленнями преси, в Одесі ВУФКУ відкрила фабрику з виготовлення фотопластинок, фотопаперу і кіноплівки.

У 1927 р. була організована науково-дослідна кінолабораторія. Лабораторія займалася аналізом хімікатів і кіноплівки. Завідувачем лабораторії був призначений Я. Мазо. Згідно з документами, фабриками та лабораторіями ВУФКУ було випущено в 1923/24 господарському році 27 000 метрів негативної та позитивної плівки, у 1924/25 р. – 574 503 м, 1925/26 р. – 1 548 677 м. [681]. Безумовно, така кількість плівки жодним чином не могло задовольнити зростаючі потреби виробництва, але для того часу це було важливою подією.

Перший Всеукраїнський з'їзд працівників мистецтв, що проходив у Харкові, велику увагу приділив питанням кіновиробництва і кінофікації села. З'їзд констатував значне досягнення ВУФКУ у сфері виробництва нових фільмів і обладнання кінотеатрів. Одним із поставлених з'їздом завдань була підготовка кіномеханіків, які водночас були б культосвітніми працівниками села. У той час Одеська кінофабрика мала шість режисерських груп, у складі яких П. Чардинін, А. Лундін, В. Баллюзек, П. Сазонов і Ф. Лопатинський. Ялтинська кінофабрика запланувала випустити один бойовик, два постановочних і два середньометражних фільмів. Режисерський склад: В. Турін, О. Анощенко і Г. Тасін. До майбутнього виробничого року режисерські трупи на обох фабриках планувалося збільшити. До 1926 р. кількість режисерських груп на Одеській кінофабриці зросла з 6 до 7, а на Ялтинській – з 1 до 3, у 1927 р. – на двох кінофабриках працювали 23 групи (на Одеській – 13). У 1927/28 операційному році на Ялтинській кінофабриці працювали 7–8 режисерських груп, а на Одеській 12. Після руйнування Ялтинської кінофабрики внаслідок землетрусу, її співробітники були переведені в штат Одеської кінофабрики, і загальна кількість режисерських груп зменшилася до 21. Але до початку зими 1928 р. через брак павільйонів і відмови від зйомки зимової натури кількість режисерських груп було вирішено скоротити до 15–16 [503]. Але реально взимку працювали 5–6 груп, і лише до середини весни їх кількість вдалося збільшити до 11. У 1929 р. кількість режисерських груп становила 16.

До листопада 1923 р. в штатах ВУФКУ значилося понад 2000 співробітників. З них в управлінському апараті – 212, на виробництві – 94 і в кінотеатрах – 1852. До січня 1925 р. загальна кількість людей, зайнятих у кінематографії, зросла на одну третину при деякому скороченні адміністративного персоналу та помітному,

збільшенню виробничого складу і кінофікаторів (відповідно – 185, 260 і 2473 чоловік). Станом на 1 жовтня 1923 на Одеській і Ялтинській кінофабриці працювало 47 осіб, на 1 жовтня 1924 р. – 162, на 1 жовтня 1925 р. – 300, на 1 жовтня 1926 – 512, у 1927 р. – 541, у 1929 р. – більше 1 000 творчих, інженерно-технічних працівників та обслуговуючого персоналу. У 1926 р. на Одеській кінофабриці працювали сім режисерів, дев'ять операторів, чотири художника, тридцять акторів. Весь штат фабрики становив 319 осіб, серед них 24 жінки і 25 комсомольців. У середньому оклад становив 60 карб., максимальний – 300. Серед працівників – п'ять спеціалістів-іноземців (два оператора, два художника й один лаборант). Режисери: А. Лундін, П. Сазонов, Л. Шеффер, С. Уейтінг, П. Чардинін, О. Анощенко, В. Висковський та І. Перестіані (з серпня). Помрежі: В. Ковригін, В. Заноза, Л. Канн, М. Шор, Дубірштейн і Д. Ердман. Актори: І. Капралов, М. Салтиков, М. Панов, М. Ляров, Г. Спранце, О. Сашин, О. Мерлатті, А. Мальський, В. Піддубний, О. Оленич, та ін. Оператори: Б. Завелєв, Г. Дробін, Д. Фельдман, Л. Форестьє, В. Лемке і Ф. Вериго-Даровський. Художник І. Суворов [823]. У 1927 р. на Одеській кінофабриці працювало 380 чоловік. З них робітників – 201, службовців – 129, підлітків – 12. Партосередок налічував до 100 осіб. У 1929 р. на Одеській кінофабриці працювало 280 осіб, плюс 35 тимчасових співробітників.

Кількісний показник кіновиробництва виглядав таким чином: у 1923 р. випущено п'ять фільмів, у 1924 р. – 22, у 1925 р. – 15, у 1926 р. (до червня) – 17 картин [823]. На 1 жовтня 1927 р. по реєстру продукції ВУФКУ налічувалося 245 випущених фільмів із загальним метражем у 164 429 метрів. За типом картини розподілялися таким чином: художньо-ігрові – 67 (121633 м); виробничі, наукові, видові – 42 (15 043 м); червоноармійські – 31 (6 249 м); суспільно-партійні свята і з'їзди – 47 (6 709 м); хроніка і кінотиждень – 58 (14 795 м).

Постійно зростали і капіталовкладення в кінематографію республіки, розширюються постановочні можливості студій. Наприклад, капіталовкладення в Одеську кінофабрику за три роки збільшилися майже в сім разів, а кошти, які відпускаються на постановку фільмів – у дванадцять разів. Основний капітал ВУФКУ з 1 жовтня 1924 р. по 1 жовтня 1925 р. збільшився з 837 196 до 1 499 528 карб., оборотний, відповідно, з 588 240 до 803 909. У 1924

р. на технічне оснащення Одеської кінофабрики було відпущено 462 000 карб., Ялтинської – 134 000. Капіталізація кінофабрик склала 600 000 карб., капіталізація кінотеатрів – 112 000, був повністю покритий дефіцит виробництва [439]. У затвердженому господарському і фінансовому плані 1925/26 господарського року дохідна частина ВУФКУ становила 8 064 048 карб., а видаткова – 6 635 690. Таким чином, чистий прибуток склав 1 432 356 карб. У 1926/27 р. дохідна частина склала 1 238 7274 карб., видаткова – 9 941 378, прибуток – 445 895. У 1928/29 господарському році бюджет Одеської кінофабрики становив 1 308 000 карб., з них 108 000 призначалися на ремонт та обладнання [281].

Найважливішим принципом функціонування української кіногалузі був планово-господарський метод роботи. ВУФКУ, як втім, й інші госпрозрахункові трести будувало свою роботу як щорічне фінансове планування.

У березні 1923 р. в Харкові проходив пленум ВУФКУ, на якому був затверджений перший виробничий план ВУФКУ. Відомство зобов'язувалося з початку знімального сезону (15 червня) випустити 24 картини, з яких 10 – агітаційного змісту.

У листопаді 1925 р. ВУФКУ затвердив новий промфінплан, який був значно збільшений у порівнянні з попереднім – планувалося поставити 27 повнометражних і близько 35 короткометражних картин [261]. Одеська кінофабрика ВУФКУ, крім картин, що перебувають у виробництві, намітила до випуску два бойовика, чотири постановочних фільми і п'ять середньометражних.

Промфінплан на 1926/27 господарський рік (38 ігрових фільмів і 12 культурфільми з загальними витратами на суму 1 991 100 карб.) виявився нереальним і не відповідав фінансової здатності ВУФКУ. Зрештою план першого півріччя був виконаний лише на 23 %. Представники ВУФКУ це пояснювали збільшенням існуючих податків, а також введенням нового патентного податку. У зв'язку з таким станом справ і можливістю реального планування на 1927/28 господарський рік, Колегія Наркомосу прийняла рішення клопотати перед РНК про зменшення податків до розмірів нормального відрахування, які забезпечували б розвиток кіновиробництва.

У 1927/28 операційному році планувалося поставити 39 фільмів. Причому, на Ялтинській кінофабриці мали поставити 15 картин, а на Одеській – 24. На розширеному засіданні Президії ВУК спільно з делегатами Тарифно-економічної наради було заслухано доповідь про стан ВУФКУ і скорегований промфінплан на друге півріччя 1927/28 р. По ситуації невиконання виробничого плану Президія ВУК затвердив спеціальну резолюцію: «1. Констатуючи важкий фінансовий стан ВУФКУ, визнати, що цей стан є наслідком безплановісті будівництва Київської кінофабрики, неув'язки цього будівництва з економічним становищем ВУФКУ, а також у наслідок господарських дефектів у виробництві (Одеська кінофабрика). 2. Констатувати, що початковий проект промфінплану ВУФКУ на 1927/28 р. був складений нереально як у сфері фінансів, так і виробництва. 3. Констатувати, що нереальність будівництва виробничого плану (виконання плану в 1-му півріччі лише на 23%) довела до довгих простоїв у виробництві (змушені простої становили біля 40% всього виробничого часу 1-го півріччя)» [593].

У виробничому плані на 1928/29 операційний рік було заплановано виробництво 31 ігрового фільму і 37 повнометражних культурфільмів на суму 2 250 000 карб. Одеська кінофабрика мала виробити 20 ігрових фільмів з кошторисом у 1 200 000 карб., а Київська – 11 ігрових фільмів і 37 культурфільмів на кошти, що залишилися. При перевірці Одеської кінофабрики з'ясувалося, що виробництво картин, з причини відсутності сценаріїв, за останні п'ять місяців різко зменшилося, і виконано тільки на 20 %. За 5 місяців фабрика сплатила за вимушені простої 14 000 карб. 71 000 карб. правління ВУФКУ заплатило за 50 сценаріїв, які в подальшому були забраковані. Чималі кошти були витрачені на сплату компенсації незаконно звільненим співробітникам.

З доповіді голови правління ВУФКУ І. Воробйова на пленумі ВУК Робмису випливало, що за перше півріччя 1928/29 операційного року кіновиробничий план не виконано на 10 %, тоді як собівартість збільшилася на 11 % [624]. Пленум дійшов висновку, що причиною непродуктивної кінороботи є такі фактори: «а) несвоєчасне забезпечення сценарним матеріалом; б) несвоєчасна режисерська розробка та підготовка кожного сценарію; в) нездійснення необхідним чином скорочення часу

зйомки; г) недостатнє завантаження робочого часу, здебільшого знімальних груп; д) не притягнення до справжньої відповідальності адміністративних та режисерських кадрів із раціоналізації виробничих процесів; е) наявність непродуктивних, зайвих витрат на окремі моменти знімального процесу, зокрема наявність зайвих експедицій, що відбивається на собівартості» [624].

У зв'язку з переходом промисловості СРСР на п'ятирічне господарсько-виробниче планування (п'ятирічки) українська кінематографія переглянула власне планування. За результатами проведених розрахунків українська кіномережа для стабільної роботи вимагала збільшення кількості назв від 160 до 222 з 1928/29 по 1932/33 господарські роки відповідно. Причому частка українських ігрових фільмів має становити від 30 в 1928/29 господарському році до 65 в 1932/33 р. Зростання випуску культурфільмів планувався від 37 в 1928/29 господарському році до 99 в 1932/33 р. Усього ж за п'ятирічку в Україні планувалося випустити 315 ігрових картин, 251 культурфільмів і близько 750 короткометражних хронікальних картин.

Однак у перший же 1928/29 господарський рік п'ятирічки план випуску ігрових фільмів був виконаний лише на 97 %. Не виконаний був і план наступного 1929/30 р. У зв'язку з невиконанням плану Наркомос УСРР виніс постанову: «Розподіл коштів між політичними, освітніми та художніми фільмами згідно з постановою РНК СРСР, треба перевести таким чином, щоб кошти, відпущені на виробництво політичних, освітніх фільмів, становили не менше 30 % відпущених на загальне виробництво. Незважаючи на те, що промфінплан ВУФКУ складений з великою фінансовою напругою, поставити питання перед Держбанком і Промбанком про необхідність збільшити як довгострокові, так і короткострокові кредити для ВУФКУ.

Подальше виконання плану також не мало оптимістичних прогнозів. Скоригований план на 1930/31 р. припускав випуск 40 ігрових картин (Київська кінофабрика – 22, Одеська – 18) із середнім метражем 1800 м, з розрахунку, що виробництво кожного фільму займатиме 5 місяців, і кожен режисер протягом року поставить дві картини. План на виробництво культурно-освітніх фільмів було збільшено до 85 (Київська кінофабрика – 58, Одеська – 27), з середнім метражем

1 800 м, з розрахунку, що виробництво кожного фільму займає 4½ місяці із середньою вартістю 43 000 карб. Однак підрахунки показали, що виробництво такої кількості картин не можливе через брак персоналу. За середнього навантаження оператора в 4½, лише Київській кінофабриці необхідно для виконання плану мати в штаті 53 оператори, замість 32. Причиною подальшого невиконання плану могла стати нестача на обох кінофабриках 40 кінокамер. Планові показники української кінематографії стали причиною гострої полеміки в пресі в 1929–1930 рр.

Невміле планування (тривалість зйомки), а іноді й зловживання впливали на вартість виробництва кожного окремого фільму. У 1925/26 р. був характерний тим, що українська кінематографія, накопичивши значні кошти, широко і не завжди доцільно їх витрачала. Різке розширення кіновиробництва призвело до того, в ВУФКУ заполонили різні «кінофахівці», іноді, не маючи над собою відповідного контролю, витрачали буквально в болото сотні тисяч державних карб. Багато з них після однієї-двох картин закінчували свою кар'єру. З 24 картин десять поставили випадкові гастролери, які поставивши один фільм, закінчили свою роботу в українській кінематографії, залишивши ВУФКУ малоцікаві картини.

За даними ВУФКУ, в 1925/26 р. середня вартість картини становила 103 287 карб. 10 коп. (середня тривалість постановки – 6,17 місяців). У 1926/27 р. середня собівартість картини становила 69 200 карб. 47 коп. (середня тривалість постановки – 4,73 місяці). За даними П. Нечеси, у 1926 р. картина в середньому обходилася ВУФКУ 117 000 карб., а в 1927 р. – 63 000 карб. За даними О.Шуба, вартість виробництва одного фільму зі 103 000 карб. у 1927 р. зменшилася до 67 000 у 1927 р. [484, с. 5]. У 1926 р. додаткові витрати становили 33 %, у 1927 р. – 17 % [435]. Однак здебільшого запланований кошторис в 40–50 000 карб. виливався в 100–150 000 карб., а в деяких випадках виробництво картин обходилося ще дорожче.

Фільми «В пазурах радянської влади», «Синій пакет», «Трипільська трагедія», «Вася-реформатор», «ПКП», «Підозрілий багаж», «Спартак», «Вибух», «Тіні Бельведера», «Кіра Кириліна», «Сигнали з моря», «Справа 128», «Ордер на арешт», «Митя» – принесли ВУФКУ великі збитки. На їх виробництво було витрачено 2 424

798 карб., а отримано всього 664798. Так картина «Боротьба велетнів» (обійшлася в 252 000 карб.), «ПКП» (206 000), «Тіні Бельведера» (148 856), стали повним провалом, які не вернули і 20% витрат [821, с. 87-88].

Виробництво картин 1927/28 р. «Одна ніч», «Борислав сміється», «В павутині», «Таміла», «Цемент», «Непереможні» обійшлося ВУФКУ в 802 750 карб., а касові збори склали лише 188 400 карб.

Безумовно, собівартість виробництва картин в Україні була дуже високою і перевищувала собівартість виробництва картин кінофабрик РРФСР. За відомостями київського «Торгово-промислового Бюлетеня» фільм «Тарас Шевченко», зйомки якого тривали протягом року, обійшовся в 375 000 карб. За відомостями того ж «Бюлетеня» середня вартість картин ВУФКУ становила 250 000 карб. Зауважимо, що наймасштабніша картина РРФСР «Панцерник “Потьомкін”» коштувала менше 200 000 карб. [684].

Таким чином, перевищення витрат запланованих на виробництво кожного фільму приносило колосальні збитки. У жовтні 1927 р. Наркомос УСРР прийняв спеціальну резолюцію з приводу державного й господарського плану ВУФКУ на 1926/27 фінансовий рік:

«2. Комітет НКО відзначає зростання виробництва ВУФКУ за останні місяці, а також і заходи ВУФКУ до повного навантаження фабрик і затвердження елементів плановості в їх роботі. Водночас Колегія відзначає надзвичайну високу вартість виробництва картин ВУФКУ, що принесло в минулому році збиток більш ніж 800 000 карб. на виробництві та, мабуть, і в цьому році, але треба мати на увазі, що абсолютна сума збитків має припадати, замість 16 картин минулого року, на 25 картин цього року, що стосовно кожної картини має зменшити збитки, що вже є значним досягненням. Колегія вважає, що збитковість виробництва картин є не стільки наслідком попередньої обмеженості ринку експлуатації картин, скільки значною мірою результатом непланованої та нераціональної роботи фабрик. Колегія НКО пропонує вжити рішучих заходів для здешевлення виробництва та доведення його до беззбитковості» [628].

З метою впорядкування фінансового становища ВУФКУ було запропоновано уникати постановок дорогих картин, ліквідувати прогалини на виробництві, припинити видавати великі аванси за сценарії, зменшити кількість експедицій, знизити вартість виробництва картин. Сучасники відзначали, що в 1927 р. намітилося поліпшення організації та раціоналізації виробництва, скорочення непродуктивних витрат, зменшення виробничого браку плівки, який досягав 200%. На початку 1927 р. по повідомленням режисера Одеської кінофабрики П. Долини накладні витрати зменшилися на 8%, що дало економію 41247 карб. Судячи зі звітів, були знижені накладні витрати з 37% до 26%, ущільнений штат Одеської кінофабрики з 53 чоловік до 38, термін виробництва картин знижений з 13–18 місяців до 3–5 [57].

Тим не менш, в 1928 р. ВУК Робмису критикував ВУФКУ за постійну перевитрату коштів на постановку картин до 50% і наказував відомству становити реальний кошторис постановок і посилити контроль за його виконанням. На IV Пленумі ВУК Робмису стосовно собівартості фільмів ВУФКУ була прийнята спеціальна резолюція: «10. Вартість картин українського виробництва досі ще дуже велика і складає в середньому 70–80 тис. карб. Пленум уважає, що ВУФКУ надалі не повинно ганятися за “бойовиками” й основна настанова української кінематографії має бути на пересічну продукцію, розраховану на широкого глядача, як наслідок – настанова щодо вартості картин: середня вартість картин має постійно зменшуватися і до кінця п’ятирічки не перевищувати 50 000 карб.» [625].

Ця резолюція була виконана і, тим не менш, собівартість, на думку кіночиновників, залишалася ще високою. На Всесоюзної партійної кінонараді І. Воробйов доповідав: «Вартість картин показала, що наше кіновиробництво є поки що ще дорогим, хоча і йде по шляху здешевлення. Так, в 1925/26 господарському році одна картина в середньому коштувала 115 000 карб., в 1926/27 р. картина нам обходиться до 73000, в 1927/28 р. за нашим планом і за фактичними даними до кінця п’ятирічки не має перевищувати 50 000 карб.» [602, с. 270].

У 1929 р. середня вартість фільмів збільшилася і склала по промфінплану 60 000 карб. Але на ділі собівартість була вищою і становила 64 000 карб., а в деяких

випадках доходила до 70 000 карб. і навіть до 80 000 карб. У зв'язку з цим Пленум ВУК Робмису констатувавши надмірно високу середню вартість фільму, поставив перед ВУФКУ завдання «на основі забезпечення раціоналізації та максимального усунення непродуктивних витрат довести до кінця п'ятирічки середню вартість картин до – 50000 карб.».

Однак прибуток ВУФКУ зростав винятково завдяки прокату іноземних фільмів. Українське кіновиробництво малорентабельне, а точніше збитково. Ця збитковість була рекордною в 1928/29 р. і склала 2376236 карб., незважаючи на те що радянська продукція в прокаті склала більше 66 %. Так, фільм «Багдадський злодій» подивилося близько 2 000 000 глядачів, тобто цей фільм зібрав більше глядачів, ніж шість українських картин: «Одна ніч», «Борислав сміється», «У павутині», «Таміла», «Цемент», «Непереможні». Отже, мусимо визнати, що і тут справа йде дуже так (на жаль, це питання недостатньо опрацьоване; точних цифр відвідування немає). В середньому український фільм перебував у прокаті від 3 до 6 днів, в рідкісному виключення – 10. А зарубіжні фільми мінімум 8 днів, а здебільшого від 14 до 30 днів.

П'ятирічний план передбачав планомірне зменшення вартості виробництва українських картин з 60000 в 1928/29 господарському році до 55 000 в 1923/33. А прибуток відповідно планувалося збільшити з 17 413 300 карб. в 1928/29 р. до 37 080 000 в 1932/33.

У РРФСР також велася рішуча боротьба за зниження вартості картин. Наведемо деякі дані. У 1926 р. середня собівартість фільму становила 50000 карб. Проведений розрахунок вартості кіновиробництва показав, що враховуючи всі виробничі витрати, які містили: 1) сценарій; 2) плівка і обробка; 3) декорації; 4) артисти і знімальна група; 5) технічний персонал; 6) інші основні витрати (освітлення, транспорт тощо); 7) соцстрахування, культосвіт тощо; 8) усі інші накладні витрати – вартість метра негатива становить 16 карб. 27 копійок. Таким чином, собівартість фільму довжиною від півтора до двох тисяч метрів становить від 49 до 64 тисяч карб. [859, с. 75].

За проведеним дослідженням 32 фільмів, випущених в РРФСР в 1926–1927 рр., з'ясувалося, що собівартість їх коливається від 24000 карб. («Шпундік») до 340 000 («Декабристи») і в середньому становить 84 000 карб. [181, с. 5].

Радкіно в 1929 р. приймає кошторис, згідно з яким собівартість одного фільму становить 75 000 карб. Однак Держплан РРФСР запроектував середню вартість ігрового фільму в 60 000. Проте, собівартість фільмів продовжує збільшуватися і за перший квартал 1930 р. досягла 103 000 карб.

Згідно з прийнятим п'ятирічному плану виробництво ігрового фільму в середньому не має перевищувати шести місяців в 1930/31 господарському році, а в 1931/32 р. – скоротитися до п'яти місяців. Собівартість ігрового фільму в 1930/1931 р. в середньому не має перевищувати 75 000 карб. Проте відзначимо, що кіномережа РРФСР була в три рази більші, ніж в УСРР і тому відсоток прибуткових російських фільмів був вище українських. Проте, проведені в Москві дослідження показали, що фільм, собівартість якого перевищує 120 000 карб., в прокаті по РРФСР за рідкісним винятком окупає витрати.

Причинами дорожнечі українського кіновиробництва були нераціональне планування роботи, брак необхідного обладнання, недобросовісність деяких кінопрацівників, а іноді – зловживання та розтрати.

Серед недоліків відзначимо, що кінофабрики не мали достатньої самостійності і з будь-якого найменшого приводу співробітникам доводилося їхати в управління ВУФКУ (прийом сценаріїв, прийом відзнятого матеріалу тощо). Зайвий бюрократизм на думку виробничників, затягував час виробництва картин. Приміром, режисер після отримання сценарію працював над ним, після чого сценарій читав директор. У процес постановки директор переглядав відзнятий матеріал і вносив необхідні корективи. Коли фільм був готовий, його приймала художня рада кінофабрики, і лише після цього картина потрапляла в Головрепертком для остаточного вирішення випуску в прокат.

Серед недоліків також відзначалися невміле керівництво адміністраторів знімальних груп і погану дисципліну техперсоналу. Але, мабуть, одним з найвагоміших чинників була відсутність сценарного матеріалу. Так в 1927/28 і

1929/30 рр. на Одеській кінофабриці через брак сценаріїв понад 40% режисерських груп перебували в стані простою [33].

Ще один фактор дорожнечі українського кіновиробництва – невміле планування витрат. Наприклад, сценарій Ісака Бабеля «Джиммі Хіггінс» пролежав у редакторатi ВУФКУ три роки, а коли поступив на Ялтинську кінофабрику, Бабель опротестував постановку без його додаткових переробок. Зрештою упущено час і витрачено зайві кошти. Особливо показовий цей бич на прикладі О.Довженка: «1 листопада 1927 р. Довженко здав “Звенигору”. Поїхав до Києва. Тут йому запропонували постановку фільми про повстання київських арсенальців. За два сценарії на цю тему заплатили 3500 р. Але сценарії виявилися непридатними. Засів за них Довженко. Витратив на це півтора місяця. Поїхав до Харкова в репертком. Потім знову до Києва. Потім до Одеси. А тут вже і зима кінчається. Довелося спішно виїжджати до Києва і без будь-якого плану знімати зимову натуру. А з Києва знову до Одеси – кошторис розробляти. А потім знову до Києва. У чому ж справа? А вся справа в тому, що режисерові доводиться писати сценарій, замість того щоб тільки його ставити. Припадають їхати до Одеси і збивати групу і розробляти план постановки, щоб у Києві не набігали відрядні. Хіба це не безгосподарність, коли реж. групи працюють 16–18 годин на добу і знімають в чотири рази менше того, що могли б зробити. А що головне в павільйонах? Світло – електричні сонця. І це сонце на Одеській кінофабриці зовсім не бережуть. З одного павільйону в інший доводиться тягнути вручну апаратуру вагою в 15–20 пудів. Немає колосників, і коли потрібно підняти прожектора наверх, їх зазвичай піднімають на руках. Зриваються прожектора, падають, псуються. Через це бувають і нещасні випадки з освітлювачами. Голова виробничої комісії тов. Іванов каже: ми працюємо кустарно. Ніякої механізації в механічних майстерень немає токарного верстата, фрезерного. А коли ми підняли питання про те, щоб влаштували підйомник для апаратури, нам сказали: вибачте, немає зайвих грошей. А те, що 80% робочого часу, як заявляють оператор Демуцький і режисер Довженко, йдуть на перестановку апаратури, це чи не пущені за вітром десятки тисяч карб.?» [840].

Одним з виходів прискорення процесу постановки картин правління ВУФКУ бачило в переході співробітників кінофабрик на відрядний режим роботи. За повідомленням завідувача виробничим відділом ВУФКУ Я. Мазо у вересні 1927 р. на Одеській кінофабриці були переукладені договори з художнім персоналом та працівниками підсобних цехів. Режисерам і операторам оплата планувалася проводитися за кожну картину окремо, а співробітникам підсобних цехів за довідником тарифно-нормувального бюро. За кращу якість картин для режисури вводилися премії.

У СРСР в 1926–1927 рр. почалася боротьба з злодійством в кінематографі, які сильно здорожували собівартість кінопостановок. Преса тих років рясніла фейлетонами про розкрадання в «Правді» з'явився фейлетон Сосновського «Чубаров кінопровулок», в «Комсомольській Правді» фейлетон Зорича «За лаштунками кіно» тощо. Численні господарські злочини обходилися студіям дуже дорого. Особливо багато подібних злочинів відбувалося в РРФСР. Слухання в Москві низки «гучних кінематографічних справ» розкрило громадськості жахливий розмах розкрадань у кіноорганізаціях.

У 1925 р. Держкіно придбало 1 200 сценаріїв. З цього числа прийнято радою 284, з яких лише 64 пішло в роботу. Але з них поставленими виявилися всього 28 картин, з яких придатними до демонстрації визнали всього 6. Пролеткіно з 24 прийнятих сценаріїв, які обійшлися 10 000 карб. поставило тільки 2. Режисер О. Рахманінова протягом трьох років переробляла для Пролеткіно свій сценарій – «За що?», отримавши за це 14 000 карб. Плюс до цього 15 000 карб. було витрачено на попередню підготовку, на костюми, на декорації. А картина так і не вийшла. «Сценарний грабіж» полягав у тому, що сценарії купувалися у «своїх», здебільшого непрофесійних літераторів.

Також відзначалась і колосальне перевищення кошторисів в кіноорганізаціях Держкіно, Пролеткіно і Культкіно. Приміром, заплановані витрати в 48 000 карб. на постановку фільму «Азбек Заур» зрештою зросли до 150 000 карб., «Важкі роки» – з 26 000 карб. до 65 000 карб., «Кафе Фанконі» – з 90 000 карб. до 160 000 карб. Картина «Мабул», що не вийшла на екран, обійшлася в 200 000 карб., а відзнятий

матеріал експедиції до Сибіру для фільму «Ленський розстріл», що коштував 6 000 карб., виявився бракованими, а сам фільм не був поставлений. Даремно були витрачені й 30 000 карб. на забраковану другу серію картини «Багдадський злодій». До 600 % відзнятого матеріалу кінофабрик РРФСР виявилося бракованим, а накладні витрати Пролеткіно досягли 53 %. Знімальний персонал отримував завищені оклади по кілька місяців і був майже не завантажений роботою (один знімальний день актриси Н. Лі, наприклад, обходився в 875 карб.) [299].

В Україні подібні проблеми також мали місце. Так, РСІ УСРР виявила великі зловживання на Одеській кінофабриці. З 502000 карб., витрачених за перше півріччя 1926 р., 133 000 (понад 25%) припадали на накладні витрати. Справу про зловживання та безгосподарність на фабриці було передано в прокурору. Голова правління ВУФКУ О. Шуб стосовно зловживань, розкрадань і принижень режисерами та адміністраторами актрис «мерзенними пропозиціями» зазначав: «Процес московських кінопрацівників, який привернув до себе увагу всієї радянської громадськості, висвітлив жахливі й обурливі факти та матеріали, які характеризують злочинну вакханалію на кіновиробництві, має стати предметом особливої уваги для нас, працівників кінематографії. <…> А над усім цим духом грабежу та розтрати державних грошей панує ще на додачу насильство над жінкою, насильство над правом людини, звичаї турецького гарему» [847].

3.2 Організаційно-господарські процеси кіновиробництва

З перших місяців початку роботи ВУФКУ, крім «збирання» всього кіномайна України, намагається налагодити власне кіновиробництво. Технічних можливостей для організації кінопроцесу майже не було – напівзруйновані колишні павільйони Д. Харитонова і К. Борисова в Одесі та «Світлотінь» у Києві. У лютого 1922 р. ялтинські павільйони, що раніше належали І. Єрмол’єву і О. Ханжонкову, були передані Кримнаркомосом в концесію приватними підприємцям Бельяні й Корну.

ВУФКУ вдалося домовитися з Наркомосом Криму про п’ятирічну оренду двох павільйонів, заплативши приватним орендарям крупну неустойку. Об’єднані

павільйони були приведені в порядок, забезпечені сировиною, підсобними матеріалами і отримали назву «Друга Держкінофабріка ВУФКУ». Відкриття Ялтинської кінофабрики відбулося 13 вересня 1922 р. До роботи на фабриці відразу ж приступили запрошені з Москви кіно робітники: режисер В. Гардін, художник В. Єгоров, актори З. Баранцевич і О. Фреліх.

Саме ж ВУФКУ отримувало неодноразово пропозиції про здачу одеських павільйонів в оренду приватним особам. Незважаючи на вигідність низки пропозицій, вони були відхилені окружним відділенням. Виробничі процеси в одеських павільйонах почалися в середині 1922 р. Але оснащення павільйонів не могло задовольнити запити кіновиробництва. У 1923 р. починаються роботи з оснащення одеських павільйонів з метою зробити з них кращу кінофабрику в СРСР.

Під керівництвом адміністратора Одеської кінофабрики Я. Корна і директора крайвідділу ВУФКУ М. Капчинського почалися ремонтно-будівельні роботи з переобладнання одеських павільйонів у кіномістечко. Архітектурно-художніми роботами керував художник-архітектор В. Єгоров. На фабричній території передусім прокладено бруківку від вулиці до фабрики, володіння огороджено парканом зі спеціальними архітектурними воротами, за малюнками художників Суворова і Цукера висаджено дерева, улаштовано фонтан. Також була побудована окрема електростанція, приміщення для лабораторії, будинок для проживання робітників і службовців. По сусідству відремонтували трьох дач для приїжджаючих з Криму московських артистів. Одночасно в павільйонах встановлюються, куплений закордоном парк прожекторів.

До кінця 1923 р. в Одесі працювало два павільйони (один за повідомленням преси, кращий в СРСР), дві лабораторії (Пролетарський бульвар), декораційна майстерня, склад меблів, їдальня і бібліотека, котельня, фотопавільйон (вул. Лассаля, 21) для виготовлення художніх знімків. Для стабільної роботи в розпорядження кінофабрики надійшло 55 000 метрів кіноплівки. Крім того, Головполітосвіта віддала розпорядження про безперешкодне надання кінофабриці ВУФКУ костюмів і меблів зі складів театрів і музеїв для зйомок у Києві та Одесі історичних фільмів «Тарас Бульба» і «Остап Бандура».

Ялтинська кінофабрика була для ВУФКУ допоміжною, і велика частина коштів відпускалося на закупівлю обладнання та реконструкцію Одеської кінофабрики – кіномістечка. За спогаду П. Нечеси за шість місяців роботи на постановку восьми картин було відпущено всього 32 000 карб. Три місяці не виплачувалася зарплата, і не було грошей заплатити візнику, який був потрібний для зйомок картин. Брак коштів не дав змоги ВУФКУ повною мірою використовувати ялтинські ательє, і ця обставина змусила Кримський Наркомос розірвати договір і передати в кінці 1923 р. ательє приватному російському суспільству Левфільм [358, с. 179].

Левфільм будувало плани з розмахом розгорнути кіновиробництво в Криму. У пресі повідомлялося про початок з 1 липня зйомок грандіозного бойовика за сценарієм О. Блажевич з епохи звільнення Криму від врангелівців – «Боротьба за Перекоп» («Даєш Крим») із залученням тисяч статистів. Військова частина постановки була розроблена колишнім генералом Слащевим і командиром Червоної армії Сабліним. Передбачалися великі маневри військ у Перекопу, щоб мати точне уявлення про історичний бій. Режисером був запрошений В. Турін, який нещодавно повернувся з Америки, з Німеччини приїхали оператор Шунеман і художник-архітектор Шафенберг. 10 липня режисер Доронін і Бойтлер приступили до зйомок трюкових картин «Два світи» і «Маяк в Туапсе» за сценарієм Бойтлера. 22 липня режисер О. Іванов-Гай почав зйомку культурфільми «Всесоюзна здравниця». У виробничих планах були також сценарії «За стіною» за оповіданням Данилевського в постановці О. Фреліха, «У свято Іоргена» і низка етнографічних культурфільмів. Незважаючи на численні повідомлення в пресі, зйомки так і не розпочалися.

Справа, затіяне Левфільмом, лопнуло, і 9 жовтня 1924 р. ВУФКУ підписало трирічний договір з Кримнаркомосом про оренду ялтинського павільйону (колишнього Єрмолєвського). Згідно з планом ВУФКУ зобов'язувалося інвестувати 75000 карб. протягом трьох років і випускати 10 000 метрів негатива на рік, з яких 2 000 метрів вироблятимуться за замовленням Кримнаркомоса (з кримського життя). Виробничий план Ялтинської кінофабрики містив 12 програм на дві знімальні групи. Програма кінофабрики в Ялті була заснована на побутових сценаріях про

Крим і громадянську війну. Перша програма – «романтика Жовтня», друга – «романтика громадянської війни в Криму» [303].

Отримані, таким чином, фільми Кримнаркомос припускав безкоштовно демонструвати в селах і в своїх клубах. Колишній павільйон Ханжонкова Кримнаркомос припускав здавати в оренду на тих же умовах. Рухоме і нерухоме майно оцінювалося в 100 000 карб. (колишній Єрмолєвський павільйон) і 30 000 карб. – Ханжонківський. Директором Ялтинської кінофабрики був призначений Орелович. Художній колектив був невеликим – В. Турін (режисер), Р. Шафенберг (художник-архітектор) і Лінден (освітлювач) [133].

На Ялтинській кінофабриці, що знаходилася в жалюгідному стані, поступово були усунені всі недоліки: обладнана кінолабораторія, облаштовані оббивно-драпірувальна майстерня, гримерна та малярська. Зроблено внутрішній ремонт лабораторії, встановлений додатковий сушильний барабан і всіляка кіноапаратура. Додатково було ще закуплено обладнання в Німеччині.

З осені 1924 р. робота на Одеській кінофабриці йшла в двох напрямах. Насамперед необхідно було кустарну роботу перевести на рейки реального виробництва. Із цього погляду велике значення мали обладнані при кінофабриці підсобні майстерні та достатня кількість освітлювальної апаратури (за наявністю освітлювальних приладів і механізацією підсобних підприємств Одеська кінофабрика займала одне з перших місць серед фабрик СРСР). За повідомленнями преси на Одеській кінофабриці було в достатку кредитування, паливо, одяг, мануфактура, всі робочі повністю забезпечені спецодягом, а деякі підсобні виробництва отримували і спецхарчування.

До 1925 р. була побудована простора світла столярна майстерня, а також будівлі для зберігання декорацій і піротехнічних виробів, кілька підсобних цехів, малярський, скульптурно-бутафорський, електротехнічний, апаратурно-механічний, шпалерний, друга кінолабораторія. Малася власна друкарня, і перев'язувальний пункт. Восени додатково були встановлені імпортні прожектори.

У 1926 р. Одеська кінофабрика була оснащена за останнім словом техніки. На території фабрики розміщувалося два павільйони (один залізобетонний

двоповерховий і другий розібраний залізний), знімальні майданчики та ціла низка підсобних майстерень. При головному павільйоні працювала обладнана лабораторія з промивним, сушильним, копіювальним, монтажним та іншими відділеннями. Друга лабораторія була призначена винятково для поточних робіт: проявлення негативів, друкування робочих позитивів, монтаж тощо.

Були встановлені, отримані з Ленінграда очищувачі повітря, високошвидкісний французький Кінокопіювальні апарат «Андре-Дебрі». З Німеччини були отримані п’ять вагонів освітлювальної апаратури фабрик «Юпітер» і «Вайнер» потужністю понад 500 000 свічок, великі запаси хімікатів, фарб тощо. Із Франції були отримані кінознімальні камери новітньої конструкції «Дебрі-Парво» і копіювальні апарати.

Новітньої кіноапаратури на фабриках ВУФКУ була достатня кількість. Дві третини нового обладнання отримувала Одеська кінофабрика, одну третину – Ялтинська. На обох фабриках малося 16 кінокамер фірми «Дебрі» новітньої конструкції, з повним комплектом об’єктивів (8–12 штук до кожної камери), 6 кінокамер «Дебрі» і «Еклер» застарілої конструкції з комплектами об’єктивів, одна кінокамера «Дебрі» для сповільненої зйомки – всього 23 кінокамери.

Парк лабораторної апаратури становили автоматизований копіювальний апарат «Дербі» новітньої конструкції і «Мотін» з пропускною спроможністю до 800 метрів на годину. Крім того, один копіювальний апарат «Бельговен» і два апарати «Вільямсона». Ця апаратура давала змогу протягом робочого дня обробляти до 30 000 метрів кіноплівки. Було також три машини для чищення, дві машини для друкування написів, сім режисерських монтажних апаратів.

Освітлювальна апаратура була представлена фірмами «Вайнерт», «Ефа», «Юпітер» в кількості 280 одиниць загальною потужністю 12154 ампер. Обидві кінофабрики були оснащені власними електростанціями.

На фабриці працювали такі майстерні: столярна, електромеханічна, кравецька, бутафорська, малярно-декоративна, оббивно-драпірувальна, піротехнічна. Також був гараж (5 капітально відремонтованих машин) і стайня. Побудовані спеціальні склади для декорацій, меблів та реквізиту. Обладнані сховища під костюми і

матеріали, котельне приміщення для парового опалення усіх павільйонів, майстерень і складів. Встановлені повітряні і підземні електромагістралі, внутрішня телефонна та дзвінкова мережі.

Московські кінематографісти, побувавши на Одеській кінофабриці, із захватом відгукувалися про її оснащення. Зокрема сценарист і критик Х. Херсонський після екскурсії по кінофабриці зазначав: «Фабрика розкинулася на високому березі. Від французького бульвару до обриву над морем, легко вмістилися, біля трьох великих павільйонів, одночасно: вулиці Гамбурга, хати української сільця, вулиця куренів і церква Запорізької Січі, будови Риму, берег Тибру, осторонь великі макети Байзенгерца для пожежі Рима і вибуху шахт Донбасу, а ближче до моря величезний Колізей для 3 000 римлян – глядачів бою гладіаторів. “Територія фабрики” (так говорить пропуск) – це самостійне маленька держава: воно ширше всього, що ми мали на Житній в Брянського вокзалу + у Міжробпома-Русі. Нижче до моря спускаються широкі тераси пустельного берега. Берегові пагорби, обриви, бухти, пляжі і рівнина моря ще не використані ВУФКУ. Обладнана фабрика заможно. Штучне сонце нагнітається умформерної станцією в 280 світлових одиниць всілякого пристрою. Ще не з повним навантаженням працюють підсобні майстерні, лабораторії і цехи. Дві кінолабораторії пропускають до 120 000 метрів плівки в одну зміну. У другій і третій зміні постійної потреби поки немає. Своя фотолабораторія. Майстерні і склади: костюмерні, бутафорські, столярні. Головний павільйон на 405 кв. м., другий на 385, третій обладнаний з великого кам’яного сараю. На фабриці можуть одночасно працювати, не заважаючи один одному, 7–8 знімальних режисерських груп. А під час поїздок у експедиції, що залишаються на фабриці 2–3 режисера, отримують відразу і одночасно відбудовані декорації майже для всієї картини» [768].

Доброзичливо про оснащення Одеській кінофабриці відгукувалися і інші російські рецензенти: «Виробництво першої одеської кінофабрики розширюється. Кількість режисерських груп у цей час доведено до дев’яти. Прибула з-за кордону у великій кількості освітлювальна апаратура, знімальні та копіювальні апарати новітньої конструкції. Гарне враження справляють обладнані при фабриці

допоміжні цехи (2 кінолабораторії, фотолабораторія, бутафорський, малярський, оббивно-драпірувальна, столярний, реквізиторський, слюсарно-механічний, а також друкарня)» [421].

З 1924 по 1927 р. українська кіногалузь пройшла шлях інтенсивного розвитку. У 1924 р. – застарілі кінокамери «Пате» і «Еклер»; у 1927 р. – 20 кінокамер «Дебрі» новітньої конструкції. У 1924 р. – 5 юпітерів дводуговими; у 1927 р. – 180 прожекторів та інших освітлювальних одиниць. Місячний кошторис у 1924 р. склав 8 000 карб., у 1927 р. – 192 000 [435].

У 1927 р. політика ВУФКУ щодо фінансування та постачання своїх кінофабрик дала результати. Кіновідомство, вимушене направляти значні кошти на будівництво Київської кінофабрики все менше і менше уваги приділяла Ялтинської кінофабриці. І, на думку аналітиків, з веденням в лад Київської кінофабрики, знімальна база в Ялті виявиться непотрібною. Крім того, восени 1927 р. закінчувався термін оренди території, на якій розташовувалася Ялтинська кінофабрика. І Кримнаркомос виношував ідею створення власного Кримкіно. В. Шершеневич, який детально вивчав розвиток кіносправи в Україні, і зокрема в Ялті, зазначав: «Кінофабрика в Ялті має свої місцеві недоліки, оскільки ялтинська електростанція малопотужна. Але знову-таки тут приходить на допомогу природа. Яка інша фабрика може похвалитися тим, що вона має 300 натурно-знімальних днів? Тільки два місяці (лютий і березень) відпадають для натурних зйомок. Тому такі бідні павільйони всередині. Самотній крихітний побудований трамвай, такий провінційний і іграшковий, чахне у дворі. Жалюгідна кімната, яка має зображати розкішний апартамент багатія в сценарії Маяковського "Троє". От і все. Як це далеко від принципів Голівуду, де все навпаки, переводять зйомки в павільйон, щоб створити організовану й закономірну природу, а не користуватися тими багатствами, які створює природа. <…>

Чи варто руйнувати вже налагоджене виробництво, з прекрасною апаратурою, спрацювали штатом, зараз із п’ятою, а через місяць сьомою постановочними групами, тільки для того, щоб на руїнах намагатися створити нову, аналогічну справу? Адже організація кінофабрики вимагає, насамперед, грошей, а річний

кошторис Кримнаркомосу може виявитися менше, ніж потрібно тільки для початку справи. Та й у кіно прибуток йде не від кінозйомок, а від кінопрокату. Територія Криму занадто мала, щоб виправдати виробництво, а на території УСРР буде важко конкурувати з картинами ВУФКУ. Крім того, не поновити договір, це означає втратити 200 працівників (60% всього Кримробмису), які, природно, підуть разом з режисурою в Одесу і до Києва. Так, і нарешті, звідки знайти зараз апаратуру, яку теж відвезе ВУФКУ. Виписувати з-за кордону? Все це питання, над якими треба дуже і дуже задуматися Кримнаркомосу. Тим більше що в 1927 р. вже ясно видно, що будувати набагато важче, ніж розширювати створене… Краще мати маленьку налагоджену фабрику, ніж великий пустир» [833].

Кримнаркомос все ж переглянув свої плани щодо Кримкіно і продовжив з ВУФКУ договір на оренду Ялтинської кінофабрики ще на 12 років. Крім того, ВУФКУ, незважаючи на будівництво Київської кінофабрики, планувало розширення Одеської. На прохання ВУФКУ для розширення Одеської кінофабрики була відведена сусідня дача (колишня Демидова) з парком і будівлями, які були пристосовані для кіновиробництва. Таким чином, територія фабрики збільшилися майже вдвічі. Через підвищення темпів кіновиробництва двох павільйонів виявилося недостатньо. Тому великий декораційний сарай був перебудований в третій павільйон, а до другого павільйону прибудували, майже такого ж розміру четвертий. Крім того, були значно розширені та перебудовані майже всі приміщення цехів (столярний, механічний, бутафорський, малярський, реквізиторський і ін.), а також кіно- і фотолабораторії.

Після сильного кримського землетрусу 12 вересня 1927 р. Ялтинська кінофабрика отримала сильні руйнування особливо лабораторії і корпуси цехів. Вплинуло воно негативно на моральний стан художнього персоналу. І оскільки, в найближчому майбутньому неможливий був капітальний ремонт зруйнованих приміщень, правління ВУФКУ приймає рішення перевести весь штат і вціліле обладнання на Одеську кінофабрику. У зв’язку зі збільшенням кількості режисерських груп в екстреному порядку закінчується ремонт та обладнання сусідніх дач, переданих в розпорядженні фабриці. На ці цілі Одеській кінофабриці

було відпущено додатково 300 000 карб. Крім того, додаткові кошти в розмірі 60 000 карб. були відпущені на якнайшвидше зведення п'ятого павільйону, який мав розпочати роботу 15 листопада. У цей час відбуваються й кадрові перестановки. Директор Ялтинської фабрики С. Орелович призначається першим заступником директора Одеської кінофабрики і тимчасово заввідділом Виробничого відділу ВУФКУ [502].

У 1928 р. п'ятий знімальний павільйон Одеської кінофабрики був введений в експлуатацію. Також закінчилося будівництво режисерського цеху. Ялтинська кінофабрика, а точніше те, що від неї залишилося, ВУФКУ без узгодження з ЦК Робмисом продало на публічних торгах на злам. Ця угода викликала галасливий скандал. У журналі «Рабис» повідомлялося, що доглядач Кримських будинків відпочинку ЦК Робмису через прокуратуру домігся анулювання цієї угоди. За рішенням суду «новий власник» встиг приступити до розбору павільйону, був заарештований, а будова закріплено за Будинками відпочинку ЦК. ЦК Робмис наполягав на збереженні ялтинської фабрики, як бази для кіноекспедиціях і телеграму з протестом проти руйнування павільйону відправив правлінню ВУФКУ [256].

У повторній телеграмі за підписом П. Нечеси повідомлялося: «Ялтинський павільйон ліквідували торік за закінченням терміну оренди, згідно з постановою Раднаркому УСРР. Вашу телеграму вважаємо заснованою на непорозумінні». Але оскільки Раднарком УСРР не приймав постанову про продаж павільйону на злам, керівництво ЦК Робмису порахувало аргумент ВУФКУ відпискою, і повідомило про це в НК РСІ СРСР [256]. У 1929 р. Київська кінофабрика працювала майже на повну потужність, і Ялтинська була вже для ВУФКУ малопривабливою.

Про будівництво Київської кінофабрики заговорили ще в 1923 р. За повідомленням журналу «Пролеткіно», у зв'язку з розширенням роботи, крім налагодження кіновиробництва в Одесі та Ялті, виробничий відділ ВУФКУ проектував споруду кінофабрики й у Києві. Але більш детально питання про будівництво кінофабриці в Києві почало опрацьовуватися на початку 1925 р. на Всеукраїнському з'їзді працівників мистецтв: «У зв'язку з просуванням кіно на село,

з’їздом поставлено завдання підготовки кадру кіномеханіків, які будуть вести не тільки технічну роботу, але й будуть культурно-просвітніми працівниками села. З’їзд підтвердив необхідність розширення виробництва фільмів для села. І з цією метою вирішено відкрити кінофабрику в Києві, як в одному з великих центрів української культури». Спочатку ВУФКУ планувало розпочати будівництво навесні 1926 р. Крім залучення кращих радянських архітекторів, до комісії зі спорудження увійшли б німецькі архітектори фабрики УФА Шафенберг, Гаакер і Вайзенберг, які працювали в той час у ВУФКУ. Бюджет будівництва за попередніми підрахунками склав 1 000 000 карб. [261]. Проект споруди в Києві найбільшою в СРСР кінофабрики ВУФКУ внесло на розгляд відповідних органів. За проектом фабрика мала будуватися за останнім словом техніки, і забезпечена всіма видами новітньої апаратури, використовуваної на Заході.

Побудувати фабрику планували в надзвичайно короткий термін: з квітня по осінь 1926 р. – з початком кіновиробничої роботи з повним навантаженням в лютому-березні 1927 р. За задумом Київська кінофабрика мала стати кіномістечком за прикладом Голівуду. Під будівництво Київським виконкомом було відпущено площу в 35 десятин на околиці міста в Пушкінському парку, хоча висловлювалася думка про будівництво в центральних районах. Над створенням проекту працював професор Київського художнього інституту, архітектор В. Риков.

23 лютого 1926 р. колегія Наркомосу УСРР затвердила постанову про будівництво Київської кінофабрики: «1) У зв’язку з розвитком і розширенням української радянської кінематографії і нездатністю наявних кінофабрик ВУФКУ забезпечити всі потреби поширеного виробництва, визнати необхідним, побудувати третю кінофабрику ВУФКУ в Києві, тому що Київ є найбільш підходящий для створення там міцної бази українського кіновиробництва. 2) Звернутися в Раднарком з проханням дозволити будувати цього року кінофабрику в Києві. Просити Раднарком прискорити розгляд цієї справи, бо фабрика має бути побудована в цьому ж році , а саме будівництво треба почати не пізніше ніж у квітні. 3) У зв’язку з тим, що фабрика має бути закінчена в цьому ж році, запропонувати ВУФКУ почати інтенсивну підготовку роботи, а саме: а) скласти

проект, кошторис і робочі плани майбутньої фабрики. б) скласти угоди з трестами, синдикатами та іншими організаціями на поставку в майбутньому будівництву потрібних матеріалів. в) скласти угоду з Київським Міськвиконком на місце, відведене для майбутньої фабрики. г) Сконструювати будівельний апарат, який має розпочати роботу негайно. 4) Запропонувати ВУФКУ дотримуватися, здаючи підряди на будівлю кінофабрики, положення про порядок публічних торгів на державні підряди (затверджено РНК 7/VIII–23 р.). 5) Запропонувати ВУФКУ негайно подати проект будівництва кінофабрики на затвердження Держплану і РНК. 6) Взяти до відома повідомлення тов. Хелмно про те, що будівництво кінофабрики не перешкоджатиме загальної плановій роботі ВУФКУ» [580].

За проектом за величиною та технічним обладнанням Київська кінофабрика була найбільшою в СРСР. Довжина павільйону – 100 м, ширина – 35 м. Спорудження фабрики обійдеться в 1 200 000 карб., крім того, на обладнання потрібно ще 800 000 карб. Фабрику намічено побудувати з таким розрахунком, щоб одночасно могли працювати 15 режисерських груп, для чого кожен павільйон забезпечений особливою системою опускання штор для поділу на п’ять частин. Кожна з частин павільйону буде крупнішою за весь одеський павільйон.

22 березня 1927 р. почалися земельні роботи по плануванню частині ділянки, необхідної для початку будівництва. 15 квітня розпочалася закладка фундаменту і підготовка металевих конструкцій павільйону. Виробництво металевих конструкцій замовили київському заводу «Ленінська кузня», монтажними роботами займався російський трест «Індустрія». За планом павільйон мав бути закінчений до 1 листопада. На виконання робіт з улаштування опалення та вентиляції організовано тендер, у якому брали участь три претенденти: «Тепло і сила», Санітарно-технічний відділ і московська фірма «Опалювач». Проекти опалення та вентиляції підготував професор Чаплін [381, с. 129]. Пристрій вентиляції та опалення зрештою взяв на себе трест «Тепло і сила». Електричне обладнання виготовляв і встановлював Електросільбуд. Усі процеси будівництва та виготовлення обладнання вироблялися силами радянських підприємств. Єдине, що було придбано це знімальне та

освітлювальне обладнання, а також агрегати підстанції, куплені в Швеції за 280000 карб. [337, с. 71].

Журнал «Кінофронт» з нагоди початку будівництва писав: «Роботи по споруді Київської фабрики почалися на відведеному Київським Комунальним відділом ділянці в 40 десятин землі. На цій ділянці є до 10 десятин чудового парку, що надійшов в повне розпорядження споруджуваного кіномістечка. План робіт розбитий на два будівельні сезони. У поточному році будуть закінчені і обладнані основні підсобні майстерні, цехи і ательє, щоб знімальну роботу можна було почати вже до кінця 1927 р. Решта корпусу, надвірні споруди дообладнання будуть закінчені за будівельний сезон 1927 р. Уся фабрика буде закінчена будівництвом і зможе розгорнути повністю свою роботу до 1/X–1928. Фабрика буде забезпечена всією новітньою знімальною, лабораторно. та освітлювальною апаратурою. Ательє буде обладнано за останнім словом європейської техніки, за досягненнями якої буде проводитися електрообладнання, пристрій механічного пересування верхніх ламп, гігієнічне опалення, вентиляція тощо. Розроблений план робіт і укладені з фірмами договори дають повну впевненість в тому, що до 10 річниці Жовтня ми матимемо на 75% закінчену для знімальної роботи нову грандіозну кінобазу» [258].

У процесі будівництва відбулися корективи, і приступити до зйомок планувалося в березні 1928 р. Але через відсутність необхідного з боку держави фінансування це стало проблематично. Надалі план закінчення будівництва змінили: «Через ліквідацію зруйнованої землетрусом Ялтинської кінофабрики ВУФКУ, прискорений темп будівництва нової кінофабрики в Києві. План робіт на будівництво змінений так, щоб закінчити фабрику не пізніше квітня 1928 р.». За рахунок залучення власних коштів ВУФКУ закінчити будівництво не мало можливості, про що у своїй доповіді підкреслював О. Шуб. Для реалізації плану будівництва Київської кінофабрики необхідно було отримати довгостроковий банківський кредит. У зв’язку з цим Колегія Наркомосу УСРР приймає спеціальну постанову: «13. Визнаючи величезне значення для України будівництва кінофабрики в Києві, Колегія НКО вважає за необхідне надати довготермінову банківську позику на будівництво, оскільки за рахунок власних коштів провести

його неможливо, і зазначає, що несвоєчасне порушення перед УЕР і НКТ питання про ліцензії на ввезення закордонного обладнання ставить ВУФКУ у таку ситуацію, коли відсутність апаратури не дасть змоги розпочати роботу на фабриці з початку майбутнього року і таким чином 2 000 000 карб., які витрачені на будівельні роботи, лежатимуть цілий рік. Покладаючи вину за несвоєчасну постановку цього питання на старе Правління ВУФКУ, Колегія НКО вважає за необхідне в терміновому порядку звернутися до УЕР з проханням дозволити ввезти апаратуру на 739 000 карб. за рахунок промислового фонду України з контингенту 1927/28 р., щоб ВУФКУ отримало цю ліцензію авансом в останньому кварталі поточного року. Запропонувати Ревізійної Комісії у винятково терміновому порядку провести ревізію будівництва кінофабрики, перерахувати загальну вартість будівельних робіт, скласти календарний план фінансування їх (окремо відокремивши питання про необхідні цільових кредитах). Всі матеріали ревізії і відповідну доповідну записку про заходи, які необхідно негайно вжити для усунення дефектів, які мали і мають місце, в 2–х тижневий термін узгодити з ФЕУ і подати наркому освіти на затвердження» [628].

Про будівництво Київської кінофабрики представники всіх зарубіжних делегацій заявили, що будується не тільки найбільша кінофабрика в СРСР, але і в Європі. Загальна вартість кінофабрики досягла 3600000 карб. Будівництво фабрики було розраховано на два сезони – 27/28 р. і 28/29 р. За планом сезону 27/28 має бути виконано робіт на 1 560 000 карб. Усі намічені роботи, зокрема будівництво павільйону та лабораторій, планувалося закінчити до 1 січня.

Через відсутність фінансування будівельні роботи були припинені, але навесні були відновлені. На будівництві працювало 250 робочих. Темп роботи був розрахований таким чином, щоб фабрика почала працювати з 1 жовтня. І навесні ВУФКУ приступило до складання плану знімальних робіт на новій фабриці.

Про будівництво Київській кінофабриці в РРФСР ходили легенди. Інформацію з дещо перебільшеними фактами розміщували провінційні журнали. Так, Вологодський журнал «Обозрение театра и кино» зокрема повідомляв: «У Києві закінчується споруда кінофабрики ВУФКУ. Колосальне кіномістечко, найбільше в

нашому Радянському Союзі, займає площу 40 десятин. Фасад головного павільйону 100 метрів, ширина 34 метри, висота 25 метрів. Розміри павільйону дають змогу працювати одночасно шести режисерським групам. Павільйон має вісім веж. У чотирьох з них ліфти для підняття на будь-яку висоту, в інших гвинтові сходи. У павільйоні три колосальних ставка для морських зйомок. Підлога автоматично закриває ставки. Автор проекту проф. Риков. Головний інженер – Тверській. Вартість кінофабрики – 3 755 000 карб.» [783].

Але, тим не менш, «Український Голівуд» всіх захоплював. Побувавши в Києві незадовго до відкриття кінофабрики Л. Мусінак із захватом відзначав: «Вся фабрика займає 40 гектарів. З них 19 відведено під парк. Ательє площею 63700 кв. метрів. Освітлення буде потужністю 13000 ампер безперервного струму і 6000 змінного. Матимуть можливість працювати одночасно 20 груп, виробляючи від 80–90 фільм на рік. Служби, лабораторії для проб і пошуків, проекційні зали, реквізит, майстерні всіх пологів, контори. Велика, чудово організована машина. Це об'єднання мас для святкування завершеного творчості революції, щоб закріпити її за собою в майбутньому, щоб кинути в обличчя старому світу виклик про відродження нового народу, про нову цивілізацію. На вулицях і площах закінчують споруду тріумфальних арок, оздоблених зеленню. Усюди електрику доповнює свято. Київ висвітлюється як би весь відразу. Завтра, 7 листопада, свято десятиліття революції, завтра урочистим маршем пройдуть червоноармійці, фабричні робітники і службовці потім, щоб крикнути в обличчя старому світу клич про нову цивілізацію» [411, с. 142].

Необхідно відзначити, що будівельний план був виконаний у точно намічений термін. На спорудження та обладнання фабрики за кошторисом було відпущено 3800000 карб. Фабрика будувалася на кошти ВУФКУ за обмежених кредитів. Комісія РСІ, яка проводила перевірку ВУФКУ, клопотала про дотації Раднаркомом УСРР для покриття цілої низки будівельних витрат, які значно розхитали матеріальну базу української кінематографії.

Чимало обладнання Київської кінофабрики використовувалося вперше в української і союзної кінематографії. Освітлювальний цех становив склад

освітлювальної апаратури: потужні прожектори «ЕФА», малогабаритні «мухи», стояки Вейнерта, ртутні світильники, вперше застосовуються в українському кіновиробництві. Зовсім новим для радянського кіновиробництва були механічні проявні машини «Дебрі», повністю механізовані освітлювальні пристосування, механічно пересуваються підвісні візки, пристосовані для швидкої установки по горизонталі і по схилу верхнього світла над павільйонами тощо.

Зйомки першого фільму «Ванька і Месник» почалися на ще недобудованої Київській кінофабриці, коли ще не була призначена дирекція. На початку 1929 р. фактично працювали дві художні групи: одна дитяча – «Шкідник», і друга – «Весна». У червні почали працювати ще шість груп: О. Довженка («Земля»), М. Шпиківського («Хліб»), А. Кордюма («Останній лоцман»), О. Каплера («Право на жінку»), Г. Грічера – («Квартали передмістя»), Л. Френкеля («Сам собі Робінзон»).

Незважаючи на гучну рекламу в пресі та схвальні відгуки, Київська кінофабрика не відповідала тодішнім вимогам. При її проектуванні не були враховані перспективи переходу кінопромисловості на виробництво звукових фільмів. З приходом звуку з'ясувалося, що павільйони Київської кінофабрики, зокрема її найбільший у Європі павільйон, зовсім не пристосовані до зйомок звукових фільмів. Звучала критика та інших аспектів – місце розташування, творчий склад тощо. С. Власенко в аналітичному огляді стану української кінематографії на сторінках журналу «Авангард» зокрема зазначав: «Отже, будувати фабрику відповідальна зброя культурної революції в Києві не було достатньо підстав. Кінофабрику треба було будувати в Харкові, – у цьому великому індустріальному господарському і політичному центрі, з міцною і значною пролетарською базою, з безпосереднім політичним керівництвом і з великим культурно-мистецьким людським резервом, одним словом, з усім тим, що потрібно радянської кінематографії. Але фабрику побудували в Києві, і тепер подивимося, добре вона зроблена і що на ній робиться. Фабрика побудована далеко від центру міста і це: 1) не дає їй змоги бути безпосередньо пов'язаною з містом і його життям, 2) витрата працівниками зайвих годин на поїздку не сприяє підвищенню не тільки художнього

запалу, але звичайної працездатності, 3) працівники фабрики позбавлені можливості проводити роботу з самоосвіти, з освіти соціального оточення та товаришів поза виробничою атмосферою знищувала б елементи таємничості й групової замкнутості, 4) не дає можливість радянської громадськості щільно зв'язуватися з щоденною роботою фабрики – так кого ж потягне ввечері (особливо в дощ або бруд) на таку далеку околицю.

Здавалося б, що це дрібниці, але ми вважаємо ці дрібниці вагомими і які заслуговують більшої уваги. І з рештою, з технічного боку Українського Голівуду. На думку більшості працівників не тільки українського кіно, павільйон (великий і єдиний) побудований безглуздо, нераціонально, непродумано. Павільйон великий, а працювати ніде, бо один одному заважають, декорації, шум, ходьба. А сталося це, на нашу думку, не тільки тому, що будували люди, не знайомі з сучасними вимогами кінематографії та найближчими перспективами розвитку кіномистецтва, але й 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)» [99, с. 61–62].

3.3 Виробництво кіноустаткування

На організацію власного виробництва кіноплівки ні українська, ні російська кіногалузі не мали необхідних обігових коштів, а держава лише до кінця 1920-х р. знайшло фінансову можливість будівництва фабрики з виробництва кіно- і фотоплівки.

Кінотехнічна база України в роки відбудови народного господарства вважалася за своїм оснащенням однією з кращих в СРСР. Кінопроекційна апаратура, що випускалася в Одесі та Харкові, відрізнялася, за свідченням сучасників, хорошою, якістю. Створення державного парку кінопроекційної апаратури йшло за рахунок реквізиції приватних установок, покупки і виготовлення нових кіноапаратів на Харківській фабриці, що належала кінокомітету і відкритою, мабуть, у березні

1919 р. Судячи зі звіту кінокомітету Наркомосу УСРР від 14 червня 1919 р. кінопроектори вперше почала випускати Харківська фабрика. Подібну фабрику «по виготовленню чарівних ліхтарів і кінематографічних апаратів» намічалося відкрити в тому ж році і в Києві, але з цілої низки організаційних і технічних причин цього зробити не вдалося. Кіноапарати на Харківській фабриці випускалися аж до 1924 р. Як зазначала спеціальна державна комісія, обстеживши якість зарубіжної, російської та української кінопроекційної апаратури, моделі апаратів, створені в Україні, виявилися більш надійними та економічними в порівнянні з продукцією заводів РРФСР.

Одеські майстерні відкрилися в 1923 р. Обладнана технічним відділом ВУФКУ майстерня для ремонту апаратів і виготовлення запчастин, які раніше імпортувалися, забезпечила достатньою кількістю запчастин власного виробництва. В цей же час велися переговори про оренду механічного заводу для виготовлення власних електропересувних станцій для сіл і населених пунктів.

У 1923 р. майстернями було випущено 49 комплектів кінопроекторів. У майстернях, очолюваних завідувачем технічною частиною ВУФКУ М.Домбровським, працювали близько 30 осіб. І за повідомленням Я. Корна, ВУФКУ отримала в Москві замовлення на велику партію частин для кіноапаратів. Надалі Одеські майстерні були вже перетворені в завод, а Харківські перейшли на ремонт апаратури, хоча питання про організацію в Харкові заводу ВУФКУ «для виробництва кіноустановок» стояло гостро і навіть знайшло відображення в постанові ЦК КП(б)У. У 1924/25 операційному році майстерні випустили 120 кінопроекторів, а на 1925/26 р. запланували до випуску 320 комплектів, а в подальшому після закінчення будівництва механічного заводу планувалося випускати від 1 000 до 1 500 комплектів на рік [432, с. 39]. У жовтні 1923 р. в майстернях працювали вісім робітників, у жовтні 1925 р. – 51. Крім кіноапаратів, ці майстерні випустили і 8 920 окремих частин до проекторів. Відкрилися ремонтні майстерні також в інших містах – у Києві (1923 р.), Дніпропетровську (1925 р.), Артемівську (1926 р.).

Перші експериментальні зразки кінопроекторів Одеські майстерні виготовили за зразком широко поширених французьких кіноапаратів «Пате» у жовтні 1923 р. і відправили

до листопадових свят в українські села. До кінця 1925 р. було випущено 162 комплекти, до цього часу інженери розробили модель «Пате № 2 покращений». Собівартість цих комплектів не перевищувала 550 карб. На 1925/26 операційний рік ВУФКУ запланувало зменшити вартість до 450–500 карб. [345].

У зв'язку з планом кінофікації села за підрахунками необхідно було виготовити 8000 кінокомплектів. У зв'язку з цим ВУФКУ звернулося з клопотанням до ВРНГ України про організацію заводського виробництва кіноапаратури. ВРНГ ухвалив запропонувати київському відділу місцевого господарства з'ясувати про можливість виробництва кінопроекторів на київському заводі «Фізико-хімік». Влітку 1925 р. в науково-технічному відділі ВРНГ по доповіді ВУФКУ відбулася нарада «Про виробництво кіноапаратів на Україні». При ВРНГ була утворена спеціальна комісія за участю представників центральних правлінь профспілок Робмису і металістів, щоб встановити, які кінопроектори краще ВУФКУ «Пате» або ті, що виготовляються в РРФСР. Нарада визнала також необхідним розробити проект будівництва заводу для масового виробництва кінопроекторів. Восени 1925 р., поки розроблявся проект великого заводу з виробництва кіноустаткування, вирішено було об'єднати майстерні Одеси і Харкова і перенести виробництво кінопроекторів в Одесу чи Київ. У січні 1926 р. і навесні 1927 обговорювалася можливість виготовлення силами майстерень власних електростанцій, за зразком фірми «Пате-Пік». [812]. Влітку 1927 р. майстерні Харкова та Одеси об'єднуються в Одеський механічний завод, і до осені планувалося виготовити 400 кінопроекторів, а з 1928 р. вийти на показник 2000 комплектів щорічно. Проти організації майстерні кіноапаратури в Одесі заперечував Ленінградський оптичний завод. Однак обстеження Комітету щодо підвищення якості продукції показало, що кіноапарати майстерні ВУФКУ в Одесі більш якісні і менш дорогі, ніж кінопроектори виробництва Ленінградського заводу. Але керівництво Ленінградського державного оптичного заводу змогло переконати вищі органи в тому, що їхня продукція краща в Союзі і немає необхідності проводити кіноустаткування в Україні. Внаслідок чого ВРНГ РРФСР виступив проти нарощування виробничих потужностей Одеських майстерень.

18 жовтня 1927 р. заслухавши доповідь ВУФКУ про господарський та фінансовий план на 1926/27 р., Колегія Наркомосу УСРР прийняла резолюцію: «Розвиток кінофікації села вимагає поширення виробництва проекційної кіноапаратури. Колегія приймає план ВУФКУ з розширення Одеського механічного заводу до 1200 компл. на рік. Колегія вважає абсолютно безпідставним заперечення ВРНГ РРФСР цього розширення і рішуче ставить питання про необхідність розширення цього заводу. Колегія НКО просить ВРНГ УСРР надати в цій справі ВУФКУ відповідну допомогу» [628].

19 грудня 1927 р., з метою впорядкування виробництва і ціноутворення на кінопроектори, Наркомос підготував спеціальну постанову: «Погодитися з пропозицією ВУФКУ про встановлення цін на кінокомплекти на підставі збитковості продажу. Визнати неможливим надалі продавати кіноапарати сільським екранам по 470 карб. на підставі вартості зарубіжної закупівлі 1 925, коли собівартість кіноапарата становить 567 карб. 76 коп., а продажна ціна російських кіноапаратів становить 1700 карб. Доручити ФЕУ дати висновок на ціни, пропоновані ВУФКУ».

Із огляду важке фінансове становище ВУФКУ та збитковість реалізації кіноапаратури, Колегія Наркомосу визнала за необхідне реалізовувати кіноапаратуру селам і профспілкам не по собівартості, а за ціною, що містить прибуток.

Поряд із внутрішніми проблемами, пов’язаними з виробництвом кіноустаткування, були й зовнішні – з боку РРФСР чинився тиск на ВУФКУ з метою згортання в Україні виробництва кінопроекторів. «Рішуче заперечення має викликати також прагнення ВУФКУ організувати власне виробництво кіноапаратури. – Відзначав В. Тимофєєв. – Ми зараз не настільки багаті, щоб дозволити собі за наявності першокласно обладнаного і не повністю завантаженого заводу, що спеціалізується на виробництві кіноапаратів, будувати новий завод, прирікаючи його заздалегідь на недовантаження. Усе виробництво кінопроекційної апаратури має бути зосереджено на заводі ТОМП, як це вже неодноразово ухвалювали вищі урядові і партійні інстанції» [709].

Але механічний завод вдалося відстояти. Президії ВУК Робмису напередодні проведення Всесоюзної фотокіноконференції прийняла постанову про клопотання перед центральними органами про доцільність роботи Механічного заводу в Україні: «4. Відзначаючи розвиток діяльності Одеського механічного заводу з виготовлення кіноапаратури, – поставити питання перед відповідними організаціями про необхідність подальшого існування заводу» [468].

Подібна резолюція була прийнята IV Всеукраїнською виробничою кінонарадою в жовтні 1928 р.: «8. Нарада категорично заперечує проти думок про закриття Одеського механічного заводу з тих міркувань, що ТОМП зможе на весь СРСР виробляти кінопроекційну апаратуру. Маючи на увазі виробництво, окрім звичайної кіноапаратури, електростатичних шкільних апаратів, фотоапаратів та аматорських кінознімальних апаратів, ужити заходів, щоб вкласти кошти на поширення механічного заводу» [113].

Завод вирішено було залишити, оскільки масштабне розширення сільській кіномережі вимагало великої кількості кінопроекторів, а Ленінградський завод виявився не в змозі самостійно задовольнити попит на кіноустаткування всього СРСР. Але і робота двох заводів не змогла покрити постійно зростаючий дефіцит кіноапаратури. У зв’язку з реалізацією п’ятирічного плану розвитку української кінопромисловості ВУК Робмису приймає постанову: «8. Враховуючи, що відсутність дешевої кіноапаратури негативно впливає на розвиток кіномережі, необхідно загострити увагу розгортанню виробництва кіноапаратури. Необхідно виробництво кіноапаратури пов’язати із загальним зростанням мережі, причому виробництво цієї апаратури має з часом здешевлюватися» [586].

Але Одеський завод не зміг реалізувати поставлену задачу по збільшенню темпів виробництва та зменшення собівартості, що випускається кіноапаратури. У резолюції колегії Наркомосу про діяльність ВУФКУ за 1926/27 господарський рік та про промфінплан на 1927/28 р., зокрема зазначалося: «4. Виробництво кіноапаратури через недостатню налагодженості цього виробництва є збитковим для ВУФКУ і що останнім часом ВУФКУ, незважаючи на великий попит на

кіноапаратуру, продавало його зі збитком, а виробнича програма з випуску кіноапаратури весь час не виконувалася» [627].

Невиконання явно завищеного виробничо-фінансового плану виявилося Одеському заводу не під силу – недолік промислових потужностей. У святи зі сформованою критичною ситуацією, Пленум ВУК Робмису постановив відсоток невиконання плану знизити з 33,4 до 12, а собівартість продукції уменшить на 14,24 %. Але й показники першого півріччя 1930 р. виявилися невтішними – план виконали лише на 33 %. Постійне невиконання планів російськими та українськими заводами, незадовільний розвиток кіномережі та кіновиробництва в масштабах СРСР було піддано жорсткої критики з боку ЦК ВКП(б). Керуючись листом ЦК партії правління «Українфільму» прийняло спеціальну постанову, деякі пункти які стосувалися раціоналізації виробничих процесів Механічного заводу і заходів з ефективного будівництва нового підприємства: «2) Розгорнути роботу в справі зустрічного промфінплану, проводячи раціоналізаторські заходи в процесах виробництва механзаводу. 3) Приступити до перекладу окремих цехів механзаводу на господарський розрахунок, конкретизуючи завдання для всього устаткування. 4) Домогтися повного завантаження та використання обладнання механзаводу протягом цілої доби. 5) Повністю ліквідувати брак, що має місце на механзаводу останнім часом, зокрема у 2-му і 3-му кварталі. 6) Збільшити увагу до нового механзаводу, виділивши окрему бригаду для систематичного догляду за будівництвом та своєчасної сигналізації про всі проблеми на будівництві» [567, с. 19].

На початок 1930 р. щорічний випуск кінопроекційної апаратури склав: в 1927 р. – 400 комплектів, в 1928 – 799, в 1929 – 1 151. На заводі досить успішно розроблялися нові моделі кінопроекторів, зокрема «Українець», «Дуплекс», «ВУФКУ» тощо, для стаціонарних і пересувних кіноустановок, а також спеціально для кінофікації шкіл.

Модернізувалася й стара апаратура, чому значно посприяли працівники дванадцяти кіноремонтних майстерень, відкритих у великих містах України. Деякі вдосконалення були впроваджені у виробництво по всьому Союзу, наприклад,

обтюратори з вентиляційними пристосуваннями, економічні освітлювально-проекційні системи та низка інших.

Щоб поліпшити якість проекції, майже у всіх кінотеатрах ВУФКУ були встановлені дзеркальні лампи системи «Круп-Ернеман», виготовлені майстернями ВУФКУ. Крім поліпшення проекції, ці лампи давали економію електроенергії на 4 %. Для безперервної демонстрації фільмів у 12 кінотеатрах ВУФКУ були встановлені спеціальні подвійні кінопроектори виробництва Механічного заводу ВУФКУ в Одесі. Також протягом 1929/1930 операційного року був запланований випуск 50 комплектів кінопроектора «Українець» і випробування приладу для охолодження плівки системи Татарського. В цей же час Механічний завод налагодив випуск пересувки «Пате-ВУФКУ», яка за технічними характеристиками перевершувала виготовлені в РРФСР кінопроектори «ДОЗ» [449].

Кількість виробленого кіноустаткування, ніяк не могла задовольнити постійно зростаючу кіномережу. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов зазначав, що намічене зростання мережі до кінця п’ятирічки потребують для стабільної роботи мати 8463 кінопроекторів різних типів: стаціонарних, шкільних, пересувних. Також у звіті Воробйова зазначалося, що нинішній показник Механічного заводу (500 проекторів на рік) необхідно буде збільшити до 2 500 штук, тобто збільшити на 500 %. Але, намічений план по збільшенню виробництва кіноустаткування не виконувався. Станом на 1 жовтня 1929 р. було випущено 710 кінопроекторів з 960 запланованих. Причому запланована вартість комплекту в 661 карб. збільшилася до 753. Зрив плану Механічним заводом член правління ВУФКУ П.Косячний розцінював, як «наслідок відсутності відповідних організаційних і раціоналізаторських заходів на самому виробництві» [295, с. 5].

У 1930 р. штат Механічного заводу становив 500 кваліфікованих робітників. Тим не менш, за 9 місяців роботи випустив лише 450 комплектів кіноапаратури, тобто 37 %. Директор Київської кінофабрики П. Нечес, аналізуючи становище української кінопромисловості, зазначав: «Можна вже зараз сказати, що наприкінці п’ятирічки ми будемо випускати не 3 000 кінокомплектів, як намічено п’ятирічкою, а, принаймні, 5 000, у зв’язку з чим вже цього року перед ВУФКУ постало питання

про будівництво нового механзаводу в Одесі, для якого вже замовлено проект і складені кошториси з таким розрахунком, щоб почати його будувати ще в 1929/30 операційному році і закінчити протягом двох наступних років, тому що в старому приміщенні механзаводу, навіть за трьох змін, можна випускати лише близько 2 000 комплектів» [434].

20 травня 1930 р. Колегія Наркомосу СРСР приймає постанову «Про промфінплан ВУФКУ на 1929–1930 р.», у якої підтверджувалася необхідність будівництва нового механічного заводу: «Щоб забезпечити будівництво кіномережі, треба всебічно розгорнути виробництво кіноапаратури. Програму розвитку механічного заводу ВУФКУ в Одесі і по лінії розширення заводу і по лінії збільшення програми його виробництва, – затвердити. Одночасно з цим визнати, що необхідно розпочати будівництво нового механічного заводу з таким розрахунком, щоб цей завод можна було використовувати для виконання виробничої програми в 1930/31 господарському році» [590]. Таким чином будівництво механічного заводу вдалося «зрушити з мертвої точки». 13 серпня 1930 р. Правління Союзкіно прийняло постанову про хід будівництва кіномеханічного заводу «Українфільм» в Одесі. По роках виробництво кіномеханічного заводу в розрізі п’ятирічки розбите так: 1928/29 р. – 799 кінокомплектів, 1929/30 р. – 1 151, 1930/31 р. – 1 575, 1931/32 р. – 2 016, 1932/33 р. – 2 486 [111, с. 76].

Висновки до розділу 3

Першочерговим завданням для ВУФКУ стала спроба домогтися рентабельності своєї кінопродукції. Основними компонентами підвищення рентабельності вітчизняних кінофільмів були: зниження витрат по виробництву і експлуатації кінокартин, скорочення терміну виробництва і реалізації, і, відповідно, періоду обороту капіталів, підвищення комерційних характеристик фільмів. На реалізацію цих завдань були спрямовані заходи ВУФКУ: перебудова роботи кінофабрик, подальший розвиток прокатної мережі в плані збільшення її щільності, підвищення художнього рівня картин з метою збільшення глядацького попиту. Не

менш істотним фактором, який гальмував виробничий процес, заважав забезпеченню його рентабельності, було посилення вимог цензури. Оголошений партією вже в 1925 р. курс на індустріалізацію країни, інші глобальні господарські заходи держави другої половини 1920-х рр. – колективізація, перехід до п'ятирічного планування народного господарства, зміцнення обороноздатності, вимагали потужної ідеологічної підтримки з боку кінематографії. Це відбилося, зокрема, в створенні додаткових інстанцій: кінокомісії Агітаційно-пропагандистського відділу ЦК ВКП(б), Художньої ради з кінематографії при Головполітосвіти, покликаних забезпечити належний ідеологічний рівень вітчизняної кінематографії. Громіздкий апарат цензури помножував кількість необхідних узгоджень і утверджень кінофільму перед його виходом на екран. Однак головне – політика цих органів на посилення ідеологічного підтексту кінокартин в корені суперечила тій художній комерційній концепції кіновиробництва, якої дотримувався ВУФКУ відповідно до вимог глядацького попиту.

Аналіз діяльності ВУФКУ показує, що загрозою дестабілізації кінематографії був факт втручання в цю галузь вищих інстанцій, а також методи їх впливу. Адміністративно-командні заходи регулювання кінематографією, за допомогою яких держава прагнула реалізувати свої інтереси в цій галузі, суперечили ринковій суті і принципам функціонування ВУФКУ. В період діяльності ВУФКУ (1922–1930 рр.) також спостерігалися адміністративні методи тиску на кіноринок й з боку держави.

Таким чином, ключовим завданням в галузі кінематографії офіційно була визнана організація вітчизняного виробництва кіноплівки, апаратури, звільнення від імпортної залежності в цій області.

Найважливішим фактором, завдяки якому вдалося порівняно широко розгорнути виробництво фільмів, стало зміцнення матеріально-технічної бази української кінематографії і, насамперед, освоєння випуску власної кінопродукції. Велика частина кінотеатрів була відновлена і обладнана апаратурою, деякі відбудовані заново. Також ВУФКУ отримує в своє відання ательє і кіноконтори Києва та Харкова, Велика частина кінотеатрів була відновлена і обладнана

апаратурою, деякі відбудовані заново. Також ВУФКУ отримує в своє відання ательє Києва, Одеси і Ялти. При цьому ВУФКУ необхідно було самостійно вишукувати кошти на фінансування власного кіновиробництва. Найважливішим принципом побудови функціонування української кіногалузі був планово-господарський метод роботи. ВУФКУ, як втім, і інші госпрозрахункові трести будувало свою роботу на щорічне фінансове планування.

У березні 1923 р. в Харкові проходив пленум ВУФКУ, на якому був затверджений перший виробничий план ВУФКУ. У зв'язку з переходом промисловості СРСР на п'ятирічне господарсько-виробниче планування (п'ятирічки) українська кінематографія перебудувала власне планування. Одним з найважливіших показників була витратна частина кіновиробництва. Невміле планування (тривалість зйомки), а іноді й зловживання впливали на вартість виробництва кожного окремого фільму. У зв'язку з різкою необхідністю збільшити кількісний показник української кінематографії ВУФКУ змушене було залучати до постановочної роботи малодосвідчених фахівців, що, в кінцевому рахунку, негативно відбилося на якості кінопродукції, до того ж нераціональне планування виробничого процесу вплинуло на збільшення собівартості кінокартин. Серед недоліків відзначимо, що кінофабрики були відірвані від центру і не мали достатньої самостійності. І за найменшого приводу доводилося їхати в правління ВУФКУ. Зайвий бюрократизм затягував час виробництва картин. Серед недоліків також відзначалися невміле керівництво адміністраторів знімальних груп і низьку дисципліну техперсоналу. Але, мабуть, одним з найвагоміших чинників була відсутність сценарного матеріалу.

З 1924 по 1927 р. українська кіногалузь пройшла шлях інтенсивного розвитку. Всім, стає очевидно, що має виробнича база не може задовольнити збільшений виробничий план ВУФКУ, коли відбувалися і виробництво фільмів для села. У 1926 р. приймається рішення приступити до будівництва найбільшої в Європі Київської кінофабрики.

Паралельно відкриваються численні курси кіномеханіків, переважно для роботи на сільських кіноустановках і налагоджується випуск кінопроекційного

обладнання для села. Випуском кінопроекційною техніки займаються ремонтні майстерні. Але робота ця гальмується через недостатнє фінансування з боку держави і численними перепонами з боку російських виробників кінотехніки (з боку РРФСР чинитися тиск на ВУФКУ, з метою згортання в Україні виробництва кінопроекторів). Спочатку кінотехніка опускалася селах по собівартості, в збиток ВУФКУ. Але з огляду на важке фінансове становище ВУФКУ й збитковість реалізації ним кіноапаратури, Колегія Наркомосу визнала за необхідне реалізовувати кіноапаратуру селам і профспілкам не по собівартості, а за ціною, що включає прибуток. Таким чином, усі виробничі процеси, пов'язані з постановкою фільмів, виробництвом кіноустаткування й укомплектування кінофабрик необхідним обладнанням, фінансувало ВУФКУ, і лише наприкінці 1929 року держава знайшла можливість фінансувати будівництво кіномеханічного заводу та фабрики з випуску кіноплівки.

РОЗДІЛ 4. ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ І ПРІОРИТЕТИ ДЕРЖАВНОЇ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ КІНОМИСТЕЦТВА

4.1 Репертуарна політика ВУФКУ

Із уведенням НЕПу планування в СРСР перетворилося на підґрунтя управління всім виробничо-господарським апаратом, зокрема кінематографом. Кількісне планування випуску кінопродукції почалося фактично зі створенням ВУФКУ. У перші роки роботи кіновідомства плановість роботи мала більшою мірою фінансовий, а не тематичний характер.

Із стартом запуску кіновиробничих циклів у 1922/23 фінансовому році керівництво ВУФКУ здебільшого турбувалася про налагодження власного виробництва фільмів, яке давало б змогу забезпечити фінансову вигоду. Із огляду на це чіткого тематичного планування ще не було. В інтерв'ю московському журналу «Кіно» один із представників правління ВУФКУ, який відвідав Москву в середині січня 1923 р., заявив: «Стосовно загальної характеристики репертуару, то ми збираємося насамперед ставити те, що може бути нами зроблено краще, ніж закордоном, маючи на увазі вивезення стрічок за кордон, тобто картини з російського життя, з іноземних письменників інсценувати лише те, що найближче російській сучасності. Прагнутимемо ліпшої якості роботи, і створення гарної російської картини, яка може боротися з американським детективом і витіснити його з екрана» [409, с. 37]. Крім виробництва ігрових картин, планувалося налагодити випуск кіножурналу з матеріалами з українського життя, а також із сюжетами від кореспондентів у Москві, Петрограді та за кордоном.

У 1922–1924 рр. унаслідок репертуарної плутанини багато намічених постановок так і не були реалізовані. У 1922 р. були випущені два агітфільми («Голод і боротьба з ним», «Історія 1 травня») і три екранізації («Остання ставка містера Енніока» (за мотивами оповідання О. Гріна «Життя Гнорра»), «Привид бродить по Європі» (за мотивами оповідання Е. По «Маска червоної смерті») і «Шведський сірник» (за однойменним оповіданням А.Чехова). За повідомленнями

преси, велися підготовчі роботи до постановок «Сто відсотків» (за Е. Синклером) і «Прицвяховані» (за повістю С. Гусєва-Оренбурзького), «Овід» (за Е. Войнич), «Гайдамаки», «Життя і творчість Т. Шевченка».

У 1923 р. передбачалося випустити двадцять чотири картини, десять із яких «агітаційного змісту», що передбачали підтримку агіткампанії партійних органів. Іншу частину кінопродукції мали складати ігрові фільми, які відповідають вимогам сучасності [264].

Незважаючи на введення в роботу кінофабрики в Одесі та знімальних павільйонів у Ялті, поставлений завищений план не міг бути виконаний з об'єктивних причин.

Не були зрештою закінчені такі заплановані постановки: «Тарас Бульба» (за М. Гоголем), «Інженер Менні» (за А. Богдановим), «Залізна п'ята» (за Дж. Лондоном), «Джиммі Хіггінс» (за Е. Синклером; сцен. І. Бабеля), «Даір» (за А. Малишкіним; про героїчну боротьбу Червоної армії), «Океан» (за Л. Андрєєвим), «Солов'їний сад» (за О. Блоком), «Нові люди» (сцен. М. Салтикова), «Трагедія одного великого будинку» (сцен. М. Салтикова), «Боротьба світів» (сцен. М. Салтикова), «Бронепоїзд 14-69» (за В. Івановим), «Дочка Іоріо» (по Г. Д'Аннунцио), «Машина часу», «Невидимка» (обидва за Г. Веллсом), «Кульгавий пан», «Любов – книга золота» (обидва за Л. Толстим) та ін.

Із семи випущених ВУФКУ в 1923 р. ігрових картин не було жодної на українську тему. Як і раніше, велика частина кінорепертуару – екранізації іноземних і російських письменників: «Не спійманий – не злодій» (за У. Нотарі), «Пан» (за М. Огарьовим), «Слюсар і канцлер» (за п'єсою А. Луначарського), «Тарганячий брід» (за І. Еренбургом).

У 1924 р. перелік запланованих, але не реалізованих кінопостановок був різношерстим і безсистемним: «Аеліта» (за О. Толстомим), «Бахчисарайський фонтан (за О. Пушкіним), «Мати» (за М.Горьким), «Робінзон Крузо» (за Д. Дефо), «Тарганячий брід» (за І. Еренбургом) тощо.

Із десяти випущених ВУФКУ в 1924 р. ігрових картин лише одна («Лісовий звір») була на українську тему, одна історично-революційна («Остап Бандура»),

інші вісім – різножанрові короткометражні стрічки, що увійшли до кіножурналу «Маховик» [745, с. 200–205].

Більшу частину кінопродукції протягом 1922–1924 рр. становили фільми, дія яких розгорталася в інших країнах. Картина В.Гардіна «Привид бродить по Європі» знімалася повністю в Криму [244]. Ідея фільму була запозичена з оповідання Е. По «Маска червоної смерті» про повалення монарха на одному з островів у Європі [570]. Рецензенти відзначали хорошу операторську роботу [84], умілу постановку й відсутність трафаретності [241]. Газета «Правда» як головний рупор комуністичної партії, констатуючи низку недоліків картини, вказувала на необхідність партійного контролю, поки картини перебувають на етапі підготовки до зйомок [528].

Інша картина В. Гардіна «Остання ставка містера Енніока» була екранізацією оповідання А. Гріна «Життя Гнорра». Американський підприємець Енніок і виходець із робітників інженер Гнорр ведуть непримиренну боротьбу, зокрема на любовному фронті [555]. Рецензент київського журналу «Театр» зауважив, що з погляду художньої цінності сценарію та постановки картина не має досягнень і може зайняти своє місце поряд із дореволюційними фільмами кращих російських кінофабрик. І, хоча особиста інтрига поєднується з соціальною, цього очевидно не достатньо, щоб визнати картину радянською [183].

Третя гардінівська картина «Слюсар і канцлер» (за мотивами п’єси А.Луначарського «Канцлер і слюсар») відображає складні політичні інтриги, що закінчилися революцією в якійсь вигаданій країні Нордланд [666].

У комедії П. Чардиніна «Не спійманий – не злодій» (за мотивами повісті У. Нотарі «Три злодія») дія розгортається неназваній країні, де між собою змагаються три злодії: банкір Орнано, граф Ґвідо і шулер Каскарилья, який за допомогою інтриг і шантажу обирається в парламент [119, с. 47].

У картині П. Чардиніна «Господар чорних скель» ідеться про те, що в якійсь країні послушник Морне покохав дочку рибалки Армелу, позбавлену розуму та прийняту ченцями за Богоматір.

Дебютна робота театрального режисера Л.Курбаса «Макдоналд» – сатира на лідера англійських лейбористів 1920-х рр. Макдоналда, який активно критикував

радянську владу. В інших країнах розгорталася дія агітфільмів «Історія 1 травня» і «Руки геть від Китаю».

Кіновиробнича робота ВУФКУ протягом 1922–1924 рр. сучасники характеризували, як час виготовлення прямолінійних агіток і фільмів, побудованих на дореволюційних принципах акторської гри, які використовували застарілі засоби кіномистецтва. Уся кінопродукція ВУФКУ трактувалася, як повільний процес переходу від «старих» до «радянських» форм кіномистецтва, «до нових, ще не знайдених остаточно, але вже переважно до намічених радянських кіножанрів». Нова тематика, нова ідеологія в фільмах ВУФКУ дисгармоніювала з апробованими побудовами сюжету. У цих фільмах чітко проявлялося бажання режисерів із дореволюційним стажем знайти яку-небудь усереднену лінію між новими революційними вимогами і старими, перевіреними кінематографічними засобами вираження.

Принцип таких фільмів – перенесення театральної сюжетної схеми й абстрактних героїв-типажів зі штампованими психологічними характеристиками, запозиченими з російського дореволюційного кіно, до нових, поверхово засвоєних умов. Не випадково сюжети подібних фільмів розгорталися поза конкретним місцем і часом. Радянські критики це пояснювали тим, що «кіномистецтво ще не могло торкатися радянської реальності й кінооко ще не розібралося в явищах сучасного життя» [561, с. 39].

Рецензент журналу «Пролеткіно», аналізуючи недоліки фільмів виробництва ВУФКУ, зокрема, відзначав: «Шкідливими є: 1) сучасні умови, що не дають змоги поставити правильно справу кінематографії; 2) брак у кінематографічній справі підготовлених працівників, які розуміють всю велич сучасної епохи і 3) нечисленність літературних творів, які несуть пролетарську ідеологію, з яких кінематограф може черпати свої сюжети» [119].

У середині 1920-х рр. ВУФКУ намагається працювати за заздалегідь розробленим тематичним планом. Це була перша спроба ввести плановість у творчі процеси кінематографії, у творчість насамперед сценариста. У радянському кіновиробництві виробничий план визначався на підставі чотирьох чинників:

1) художньо-технічні засоби кінопідприємства; 2) його фінансові можливості; 3) суспільно-політичні вимоги; 4) споживчий попит. Складність становища полягала в тому, що попит публіки на кінопродукцію не відповідав суспільно-політичним завданням, які ставила перед кінематографом партія більшовиків. Таким чином, ВУФКУ, як, утім, і інші кіноорганізації СРСР, мала пов'язати поставлені цілі з вимогами ринку.

М. Алейніков, вивчаючи узгодженість роботи кіноорганізацій із тематичними планами, акцентував на тому, що для радянського кіновиробництва визначення тематичного плану ускладнюється ще особливими суспільно-політичними завданнями, які покладені на кіно. На його думку, іноземні підприємства дбали винятково про комерційний успіх своїх картин, тоді як у СРСР була ще й гостра необхідність використовувати кінематограф для культурного та суспільно-політичного виховання глядачів [6, с. 7].

У 1925/26 операційному р. в Україні, як і раніше, не був чітко скоректований виробничо-тематичний план. У цей період планувалися такі цикли: «історичний», «науковий», «дитячий», «художній» і «агітударний». До того ж у межах «художнього» циклу були намічені картини, що відображали життя сучасної Бессарабії, Галичини, комсомолу, Червоної армії та національних меншин [228]. Як зазвичай, прибуток у кінопрокаті давали винятково іноземні картини.

Тематичне планування здійснювалося на базі тем, які пропонували письменники, сценаристи та подекуди режисери. Як наслідок – тематичний дисбаланс. Хаотичний підхід до придбання сценаріїв і вибухова «сценарна криза» негативно відбилися на кіносправі. Усе це спричинило до спроб чергового втручання кіноорганізацій РРФСР в роботу кіновідомств України та інших союзних республік. Оскільки кіноробота в кожній республіці ішла власним шляхом і тематичні плани не узгоджувалися з іншими кіноорганізаціями, такий підхід вносив плутанину в репертуарне планування. Наприклад, на тему страти Сакко і Ванцетті одночасно планували поставити картини ВУФКУ, Белгоскіно і Радкіно [842].

Необхідно було докорінно перебудувати практику тематичного планування, яке до 1928 р. здійснювалося за принципом самоплину: плани складалися в середині

року, по кілька разів перероблялися, а наприкінці подавався план, складений із тих сценаріїв, за якими вже було закінчено або закінчувалося виробництво фільмів. Як відзначала тогочасна преса, досвід перших років української кінематографії довів, що відсутність планування спричиняло до низької ідейно-художньої якості багатьох кінотворів, їхньої технічної недосконалості, а також відсутності фінансової підтримки кіновиробництва.

Ситуація з тематичним плануванням в Україні почала нормалізуватися лише в середині 1927 р. У виробничому плані на квітень – жовтень 1927 р. було заплановано випустити дванадцять фільмів. Окрім того, у плані були намічені й культурфільми: «Електрика» (два випуски про Дніпрогес і один – про інші електростанції України), «Сталь» (два випуски про металургію України), «Фізкультура» (фільм із залученням акторів), «Трактор», «Київ» (культурно-етнографічна картина), «Мінерали» і «Сільське господарство». Усі теми розроблялися консультантами з АН УСРР. У процесі постановки вищезгаданих фільмів, консультанти мали брати участь у зйомках. Зйомки планувалося доручити двом експедиційним групам у складі режисера, помічника режисера, оператора, консультанта й освітлювача [180].

Водночас на Одеській кінофабриці організовується Художня рада, до складу якої увійшли представники Художнього відділу фабрики (художній директор і редактори), режисери, художники, оператори, асистенти, члени Агітпропу, окружкому, Політосвіти, Окрпрофбюро, ЛКСМУ, завкому та партосередку фабрики [512]. Художня рада мала здійснювати контроль за ідеологічною та художньою стороною картин. Через півроку ця громіздка рада була розформована. При ВУФКУ створюється художньо-постановочний відділ, який має підрозділи на кінофабриці. На Одеській фабриці художня рада складалася з чотирьох чоловік: Радиша, Бузько, Фельдмана (учений секретар ради) та голови [255].

Напередодні скликання Всесоюзної наради з питань кіно в Харкові в з 31 січня по 3 лютого 1928 р. при ЦК КП(б)У відбулася Всеукраїнська парткінопросвіта з питань кіно, на якій розглядалися практичні питання розвитку української кінематографії. На нараді наголошувалося, що розвиток кінематографії потрібно

направити «в бік задоволення культурних потреб робітничо-селянських мас, в бік підвищення їхнього культурного рівня», а також про організацію кіновиробництва та кіноринку [513].

На диспуті «Сучасні напрями української кінематографії», який відбувся в травні 1928 р., прозаїк і кіносценарист Д. Бузько підкреслював, що досі українська кінематографія «не має певних усталених форм і виразних напрямів» [691].

На думку сучасників, відсутність плановості в кіновиробництві негативно позначалася на художній якості картин і спричиняло до подорожчання кіновиробництва. Плани, які складалися до 1928 р., були, як визнавав голова правління ВУФКУ І. Воробйов, «…голими, сухими каталогами назв» і часто не виконувалися [583]. «…Історичний та сучасний детектив, авантюрно-трюкові фільми; психологічний, побутовий, утопічний, комедійний, драматичний жанри; оригінальний жанр, інсценування тощо», – ось майже повний перелік документа, який іменувався тематичним планом на початку 1920-х рр. Плани ВУФКУ були не стільки тематичними планами, скільки голими, сухими каталогами назв. До такого перерахування, реєстру заголовків не давалося жодних пояснень, і сценаристи не знали, що ховається під тією чи іншою назвою. Це призводило до катастрофічного провалу плану, і ВУФКУ, за власним зізнанням, змушене було «плавати в стихійному морі сценарного самоплину». Крім того, під час розроблення плану зазвичай виходили з того, що вже було в «редакторському портфелі».

ВУФКУ також дорікали відривом від громадськості та поганою роботою. Негативну критику пояснювали наслідком ігнорування побажань радянської громадськості [719, с. 10].

Тематичний план на 1927/28 фінансовий рік, опублікований у пресі, складався з трьох розділів, що включали не тільки теми, а і їхнє трактування з «погляду актуальності та необхідності виконання завдань», поставлених перед кінематографом партією більшовиків. Незважаючи, однак, на те що план складений добре, він так і не був реалізований, оскільки до кінця року, через відсутність затверджених сценаріїв на необхідні теми, редакторський відділ ВУФКУ змушений був відійти від плану і реалізовувати те, що було в «редакторському портфелі»,

порушуючи таким чином пропорції між окремими частинами плану. Із огляду на це в продукції 1926/27 фінансового року переважали фільми на історичну тему, а 1927/28 – на тему громадянської війни [176]. Водночас через відсутність заздалегідь виробленого плану, у випущеної кінопродукції був досить низький відсоток картин на теми сучасного побуту, робочого і селянського життя [788, с. 18].

Укладачі цих тематичних планів припустилися серйозного прорахунку. Запрошуючи до співпраці як професійних, так і самодіяльних літераторів, чітко орієнтуючи їх на те, щоб кінематографічні твори агітували «своїм художнім змістом», укладачі скрупульозно обговорили кожну тему, тобто, по суті, стали на позиції пропагандистського схематизму. Партійна ж номенклатура оцінювала фільми не за комерційним успіхом, а за ідейно-виховною вагомістю. У зв'язку з цим прагнення використовувати кожну картину для політико-освітньої та культурно-масової роботи гальмувало розвиток кінематографа.

Під час складання попередніх тематичних планів і ВУФКУ і Радкіно вибудовували їх у вигляді голих, сухих каталогів назв, переліків творів. До такого реєстру заголовків не додавали жодних пояснень щодо обсягу, трактування кожної теми, що, зі свого боку, спричинило певні труднощі в реалізації подібних недосконалих тематичних планів. Сценаристи, для яких тематичний план мав стати певним дороговказом у сценарній творчості, організуючим принципом у доборі й трактуванні тем, не знали, що ховається під тією чи іншою назвою і що очікує кіноорганізація від кожної позиції. Природно, що це призводило до провалу реалізації тематичного плану.

До того ж ці так звані тематичні плани мали надміру детальний розподіл тем, що включали і найбільш актуальні проблеми, і другорядні, і третьорядні питання. Малозначущі проблеми групувалися в окремі, самостійні теми. Така побудова плану призводила до дезорієнтації сценаристів, які могли залишити поза увагою головні теми, оскільки другорядні, видавалися їм більш простими, зрозумілими та легкими. Замість запланованої теми ВУФКУ здебільшого запускало у виробництво вже прийняті раніше сценарії. Таким чином, план існував лише на папері, тому що був

переважно звичайним набором програмних питань, а виробництво велося так само хаотично, як і до того, як і практика складання тематичних планів.

Проведене Главреперткомом СРСР дослідження засвідчило те, що в 1927/28 фінансовому році кількість фільмів на сучасному матеріалі була такою: Радкіно – 80 %; Межрабпом-Фільм – 53,9 %, Держвоєнкіно – 50 %; ВУФКУ – 45 %; Держкінпром Грузії – 23 %. Зі ста тридцяти п'яти фільмів, випущених усіма кінофабриками СРСР, тема соціалістичного та культурного будівництва представлена в 22 %; революційного руху – 19,3 %; статевих відносин, сім'ї та шлюбу – 20 %; колоніальної політики імперіалістичних країн – 3 %; історичні теми – 5,9 %. За іншою класифікацією процентне співвідношення в цих же картинах було таким: робітничо-селянський побут – сімдесят чотири фільми, тобто 54,8 %; фільми з побуту буржуазії, міщанства й інтелігенції – 25,2 %, а решта – з побуту національних меншин, революціонерів підпілля, Червоної армії тощо [47, с. 5–6].

У процесі складання тематичного плану на 1928/29 фінансовий рік художній відділ ВУФКУ врахував помилки та недоліки минулих планів. Він складався з трьох розділів, що включали не тільки теми, а і їхнє трактування з погляду актуальності. Із огляду на нагальну потребу у висвітленні головних, центральних проблем суспільного життя в аспекті сучасних вимог, у новому плані вже не було перекосу ані в бік історизму, ані в бік висвітлення громадянської війни в Україні. Основу тематичного плану склала соціально-побутова тематика, якій відводилося 50 % загальної кількості запланованих картин. До того ж у побутових картинах ВУФКУ мало виходити з сучасної української дійсності, тому соціально-побутові сценарії мали будуватися винятково на українському тлі (особливо велике значення це мало для сценаріїв, які висвітлюють побут села).

Укладачі першого тематичного плану, однак, схибили в тому, що запрошували писати сценарії професійних і самодіяльних літераторів, які мали зробити так, щоб кінематографічні твори агітували «своїм художнім змістом, а не поверхово». Укладачі скрупульозно опрацювали кожну тему, зокрема перелік рекомендованої літератури, тобто, по суті, стали на позиції пропагандистів схематизму.

У тематичному плані на 1928/29 фінансовий рік не були представлені культурфільми. Як запевняв Художній відділ ВУФКУ, теми цих картин планувалося включити в окремий тематичний план і опублікувати у вигляді брошури. У пресі повідомлялося, що ВУФКУ вже виробило детальний тематичний план культурфільмів і тепер опрацьовує його разом із представниками профспілок, Академії Наук і ТДРК загалом, а в кожній окремій темі співпрацює із зацікавленими установами й організаціями. Окрім того, ВУФКУ мало скорегувати тематичний план культурфільмів з іншими кіноорганізаціями СРСР. Воно письмово звернулося до всіх кіноорганізацій із пропозицією узгодити єдиний тематичний план виробництва культурфільмів і інформувати про всі свої постановки [452; 453].

У тематичному плані також була відсутня деталізація та поділ питань на другорядні й третьорядні проблеми. Кожна головна тема супроводжувалася поясненням змісту. Інакше кажучи, ВУФКУ надавало коротку характеристику теми, яка мала прийматися сценаристом за вихідну точку. Там, де зміст теми було представлено дуже широко, ВУФКУ обмежувало його, надаючи сценаристу певні вказівки щодо розроблення теми.

Так, для написання сценаріїв за темами з побуту радянської інтелігенції рекомендувалося показувати зростання національної української культури, розвитку якої перешкоджає опір «шовіністичних елементів з кола старої українофільсько-народницької інтелігенції», яка не розуміє або не хоче розуміти національної політики Рад і компартії України. Вони мали на меті показати рішучу боротьбу за повну радянізацію української трудової інтелігенції, викорінення помилок української культури, якій необхідно позбутися свого провінційного обличчя й селянської обмеженості, долучитися до культури переможного пролетарського класу [788, с. 22].

До історичних тем рекомендувалося підходити дуже обережно. Сценарії на історичні теми не мали «віддавати» малоросійством. Окремих героїв української історії не варто підносити на надзвичайно високий п’єдестал, тому що це данина ідеалістичному погляду на історію. Не варто також захоплюватися романтикою

старовини, а тільки висвітлювати історичні події з погляду сучасності, з огляду на обставини, які призвели до того чи іншого історичного процесу [788, с. 24].

«Сценарна криза» змусила керівництво ВУФКУ звернутися за допомогою до письменників. Із цією метою в середині вересня 1928 року в Києві скликано всеукраїнську нараду українських письменників. На цій нараді обговорено тематичний план на 1928/29 р. і питання, пов'язані зі співпрацею письменників із ВУФКУ, а також шляхи розвитку сценарної справи в Україні. У роботі наради взяли участь такі письменники: Д. Бузько, Л. Скрипник, М. Йогансен, Л. Первомайський, Б. Антоненко-Давидович, О. Слісаренко, В. Підмогильний. ВУФКУ представляли І. Воробйов, Є. Черняк і О. Довженко. Деякі письменники відзначали, що новий план обмежує сценаристів детальним розробленням, не надає свободи творчості. Інші підкреслювали, що від письменників взагалі нічого очікувати, що основну ставку необхідно робити на режисерів. Деякі учасники наради вказували, що письменник і сценарист – не одне і те саме і що відгук письменників – ще не гарантія успіху фільму.

На нараді також висловлено побажання, щоб тематичний план ВУФКУ був доповнений такими темами: антирелігійною, про антисемітизм, про фізкультуру і про західноєвропейське життя. Стосовно історичних тем нарада застерігала ВУФКУ від «малоросійського» підходу в їхній реалізації та пропонувала включити тему «Слово о полку Ігореву», на яку ВУФКУ має готовий сценарій. Поставлений на цю тему фільм може стати епохальним в історії української радянської кінематографії. Щоб здійснити успішну співпрацю письменника-сценариста з ВУФКУ, нарада вважає за необхідне з боку кіновідомств ужити таких заходів: «а) надати автору сценарію можливість стежити за правильним трактуванням в постановці; б) дійти повного взаєморозуміння з ВКРК, який, здійснюючи ідеологічний і художній контроль над кіновиробництвом, не повинен втручатися в органічну роботу сценариста; в) підвести серйозну економічну базу під роботу письменника-сценариста, без якої не варто сподіватися на серйозні результати роботи; г) домагатися, щоб у законодавчому порядку на Україні було визнано право кіносценариста на відсоткову винагороду від прокату» [539].

Тематичний план ВУФКУ було також обговорено на спеціальній підсумковій нараді, яка відбулася при Агітпропі ЦК КП(б)У. Нарада відзначила, що загалом тематичний план побудований на правильних принципах, широко висвітлює сучасні актуальні теми, переважно соціально-побутового характеру. Основним недоліком плану є відсутність розділу щодо висвітлення епохи громадянської війни, а також розділу з обслуговування головних поточних політичних кампаній кіноагітації. Крім того, деякі теми виявилися недостатньо конкретизованими. Нарада наказала ВУФКУ додати до тематичного плану низку тем із епохи громадянської війни і про головні поточні політичні кампанії.

У чотирнадцяти пунктах резолюції підкреслювалося необхідність першочергового розроблення в кіно проблем сучасності, зокрема, пов'язаних із антирелігійною пропагандою, ліквідацією неграмотності, із залученням жінок до громадської та виробничої діяльності. Пропонувалося збільшити кількість фільмів про комсомол і дітей, на оборонні теми, сміливіше викривати недоліки (бюрократизм, виробничий брак, пияцтво, знущання над жінкою і дітьми) [616; 595].

Заключний пункт резолюції наказував ВУФКУ уникнути можливого паралелізму в роботі, «у процесі реалізації свого тематичного плану пов'язати його з тематичним планом Радкіно» [595].

Принциповими виявилися настанови щодо тематичного плану Радою робочого кіно при ВУСПС, оскільки профспілкові екрани, що охоплюють 50 % всіх кіноустановок України, протягом місяця обслуговували не менше двох із половиною мільйонів глядачів з-поміж робітників. Обговоривши тематичний план ВУФКУ, у жовтні 1928 р. Рада робочого кіно внесла до нього чимало виправлень і пропозицій. До недоліків тематичного плану віднесено відсутність антирелігійної теми й теми боротьби з пияцтвом. Рекомендовано додати тему, побудовану на «Шахтинській справі». У цій темі пропонувалося показати не тільки саме шкідництво, не тільки взаємини окремих груп фахівців (шкідники, «лояльні» й фахівці, віддані радянській владі), а й викрити ту обстановку, через яку виникла «Шахтинська справа». На нараді також повідомлено, що в плані ВУФКУ відсутні комедійні теми, хоча потреба в комедіях величезна, і необхідно вжити заходів, щоб

протягом 1928/29 р. ВУФКУ випустило хоча б один або два комедійні фільми [347, с. 2].

Президія ВУК РОБМИС виніс постанову щодо тематичного плану ВУФКУ: «1) Тематичний план ВУФКУ загалом визнати задовільним. 2) Відзначити доцільність переходу до тематичного планування, що значною мірою допоможе уникнути сценарної кризи. 3) Із огляду на запізніле складання плану, вважати за необхідне використання задовільних старих сценаріїв, які попередньо мають опрацьовуватися та обговорюватися на виробничих нарадах. 4) Відзначити недостатню кількість картин з історії України та революційної боротьби. 5) Із огляду на те що тематичний план на один рік не може вмістити всі основні завдання, які стоять перед українською кінематографією найближчим часом, визнати за необхідне скласти перспективний п'ятирічний тематичний план. 6) Відзначити, що здійснення всіх намічених тем можливе тільки в разі спільного обговорення й участі художніх і виробничих сил в процесі виробництва. 7) Уважати за доцільне існування сценарних майстерень, але необхідно, щоб наявність цих майстерень не призвела до замкнутості та не утворювало монополії для окремих осіб» [594].

Тематичний план, складений ВУФКУ і опублікований в пресі, викликав жваве обговорення громадськості й усіх організацій, що цікавилися справами української кінематографії. Деякі побажання, пов'язані з тематичним планом, були висловлені й на сторінках профільного журналу «Кіно». С. Орелович запропонував доповнити план темами громадянської війни, життя принижених національних меншин до революції, ситуації в прикордонній Західній Україні, боротьби в колах інтелігенції, зокрема пролетарської частини з консервативною [516]. М. Сачук відзначав, що ВУФКУ «переборщило» з виробничими темами, оскільки обрані теми «Бондарівна» і «Маруся Богуславка» абсолютно не пов'язані з сучасністю, і пропонував оголосити конкурс лібрето на найбільш відповідні теми. В. Горенко закликав більше уваги приділяти в темплані біографічним фільмам, які є корисними з погляду ідеології та цікавими для глядачів [138].

Пропозиції, висунуті громадськістю, були прийняті до уваги, і тематичний план зазнав відповідних змін. На думку сучасників, тематичний план здебільшого

був складений правильно і відповідав вимогам української кінематографії. Висловлювалася, однак, і думка про те, що тематичне планування суперечить принципу вільної творчості, оскільки не можна художню ініціативу втиснути в межі плану. Ні художники, ні сценаристи, ні режисери не можуть бути обмежені рамками будь-якого плану. Після завершення широкого обговорення плану різними організаціями, необхідно було взятися до його реалізації.

Недоліками тематичного плану було те, що низка тем планувалася без наявності підготовлених лібрето і сценаріїв. Помилковою була й тенденція орієнтувати кінорежисерів на добір «типажів» для виконання ролей, а не використання в кіно обдарованих акторів.

У процесі практичної реалізації плану й упровадження його в життя з'ясувалося, що немає необхідних сценаріїв, не вистачає фахівців, технічних та інших ресурсів. Відсутні також необхідні умови для роботи письменників і сценаристів. Як і раніше, залишався неврегульованим матеріальний аспект їхньої роботи, пов'язаний із необхідністю прийняття спеціального закону про авторські права. Таким чином, прогнози скептиків, які вважали виконання цього тематичного плану нереальним, збулися.

На Другій Всеукраїнській сценарній нараді, скликаній ВУФКУ в кінці червня 1929 р., обговорювався черговий тематичний план: «Стосовно цього ми мали негативний досвід минулого року. – Зазначав у своєму виступі Т. Медведєв. – Минулий тематичний план складений занадто загально й абстрактно, тобто в ньому були висвітлені тільки ті соціальні процеси і явища, які є центральними для нашого соціалістичного будівництва, але не було окреслено, які саме головні місця потрібно відзначити в тій чи тій темі. Така постановка справи дуже ускладнила роботу сценаристів і призвела до того, що багато сценаріїв не потрапляли в ціль, а якщо приймалися – то поза тематичним планом. Тематичний план на наступний рік має на меті надати загальні вказівки сценаристу, ознайомити його з основними напрямами роботи, приблизно намітити характер бажаного трактування теми тощо. Тематичний план побудований на ґрунті питань, що стоять перед країною в галузі соціалістичного будівництва й класової боротьби пролетаріату. Кінокартини згідно з

майбутнім темпланом за змістом та ідеологічною спрямованістю мають через художні образи показувати і пропагувати зростання нових соціальних елементів у нашому господарстві, формувати та затверджувати нові соціально-побутові та соціально-виробничі елементи в радянському суспільстві, організовувати волю, енергію мас навколо центральних завдань соцбудівництва, висвітлювати класовий погляд на історичні події, пропагувати ідеї національного виховання мас і перемогти національну обмеженість і занадто націоналістичну ворожнечу. <…> Короткий зміст визначено в кожній темі, що анітрохи не зобов'язує сценариста неухильно дотримуватися його. Сценарист, виходячи зі стислих сюжетно-ідеологічних указівок тематичного плану, уже в процесі художнього оформлення своєї теми має право поширювати або брати інший матеріал, поглиблювати сюжетну проблему або конфлікт тощо, але будувати сценарій на принципах широкого охоплення соціального матеріалу; чіткого й поглибленого розроблення соціальної проблеми нашої епохи на тлі виробництва, сільського господарства, культури праці, суспільних відносин тощо» [364, с. 109–111].

На нараді повторно прозвучали зауваження деяких спікерів стосовно того, що саме такі форма та метод складання тематичного плану обмежують творчу ініціативу сценариста і загалом спрощують теми. Потрібні лише загальні настанови і пропозиції щодо тем, а сценаристи й літератори будуть працювати над реалізацією цих пропозицій. Окреслений підхід не отримав підтримки в більшості учасників наради. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов схилявся до думки про необхідність жорсткого тематичного планування. Чиновник уважав, що сценарна нарада, яка прийняла низку важливих і необхідних постанов, принесе велику користь українському кіно. Але на результат можна очікувати в тому випадку, якщо над здійсненням цих постанов будуть працювати не тільки учасники наради, а й громадські та інші організації, які зацікавлені в розвитку культурного будівництва України [109].

Через півроку, однак, з'ясувалося, що українське кіновиробництво не виконало намічених планових завдань. На Київській кінофабриці більшу частину готової кінопродукції склали фільми про громадянську війну. Із поставлених

Одеською кінофабрикою двадцяти фільмів вісім присвячені громадянській війні. Таким чином, запланований відсоток випуску фільмів на соціально-побутові теми не був виконаний, і програма тематичного плану в першому півріччі не була реалізована. Незадовільний стан справ був змушений визнати голова правління ВУФКУ І. Воробйов. У зв'язку з перевиробництвом фільмів про громадянську війну чиновник, зокрема, відзначав: «Отже, маючи досвід піврічної роботи, потрібно негайно почати виправляти помилки низкою організаційних заходів, потрібно виправляти становище. Потрібно просто припинити ставити протягом другого півріччя такі фільми… Потрібно мобілізувати всі сили сценаристів і режисерів, щоб переключити їх на інші теми. Фабрики, під натиском громадської думки, мають це зробити, не гаючи часу. Вони мають змогу це зробити, тому що необхідні кошти організаційні, правові, матеріальні тощо в них є» [217].

Надалі, аналізуючи причини часткового невиконання тематичного плану, І. Воробйов заявив, що без участі громадськості правління ВУФКУ він не уявляє, як можна на практиці реалізувати такий тематичний план, який не є елементом широкого громадського обговорення. Він додав: «…потрібно з упевненістю сказати, що часткове невиконання тематичного плану відбулося також і через те, що громадськість не достатньою мірою розгорнула свою думку щодо плану» [103, с. 5; 102].

Певні висновки зробив і художній відділ ВУФКУ. Автори плану визнали, що тематичний план 1928/29 р. був складений дещо загально й абстрактно, тобто в ньому були визначені тільки ті соціальні процеси і явища, які були найактуальнішими, але водночас не подавався конкретний перелік тем, не були визначені конкретні межі соціально-побутового або культурно-психологічного матеріалу. Коментарі до тем обмежувалися загальними міркуваннями політично-ідеологічного спрямування. Такі прорахунки, на думку співробітників художнього відділу, значно ускладнювали роботу сценаристів і навіть призвели до того, що велика частина картин 1928/29 р. випускалася поза тематичним планом.

Під час складання тематичного плану на 1929/30 фінансовий рік художній відділ ВУФКУ спробував врахувати негативний досвід і недоліки попереднього

плану, більш конкретно склав перелік тем, визначаючи в межах кожної окремої теми її приблизний матеріал, тлумачення тощо. Художній відділ уважав, що такий метод складання плану допоможе сценаристу точніше орієнтуватися в ньому, глибше зрозуміти його основні завдання і взагалі надасть більш-менш виразні позиції для роботи.

У пояснювальній записці опублікованого тематичного плану на 1929/30 фінансовий рік, зокрема, зазначалося: «Як і кожен тематичний план, пропонований план у жодному разі не ставить перед сценаристом неухильних догматичних умов. Так, коли сценарист бере для опрацювання тему робочого винахідництва, соціалістичного змагання або раціоналізацію нашого будівництва чи якусь іншу, це зовсім не означає, що він повинен неухильно дотримуватися сюжетних мотивів меж конфлікту чи проблеми й обсягу матеріалу, конспективно зазначеного в кожній темі. Весь план, як і окремі теми, переслідують одну мету: надати загальні вказівки сценаристу, увести його в курс справи, приблизно намітити характер бажаного трактування теми тощо» [106, с. 15].

Тематичний план 1929/30 фінансового року був складений більш детально і конкретно в порівнянні з попереднім. У ньому було заплановано випустити сорок ігрових картин [106, с. 15]. Збільшення кількості тем – спроба надати сценаристам можливість ширшого вибору. План на 1929/30 фінансовий рік складався з дванадцяти розділів, що включали сімдесят тем. З них на соціальні теми припадало двадцять сім, на соціально-історичні – чотири, на дитячі – шість, на комедійні – шість [106].

У розділі «Основні художньо-ідеологічні тлумачення принципів тематичного плану» зазначалося, що ідея плану – «…зміцнення позицій пролетаріату в ідеологічній боротьбі, посилення через конкретні художні образи боротьби проти старих культурно-побутових навичок за нові соціальні традиції, за трудову культуру, побут, за утвердження й стимулювання нових елементів у психології нової людини в радянському суспільстві» [106, с. 15].

Тематичний план культурфільмів на 1929/30 р. охоплював такі цикли тем: виробничі, сільськогосподарські, краєзнавчі, санітарно-освітні, політпросвітні,

науково-експедиційні та різні теми за спеціальними замовленнями НКОЗ, НКЗ, НК праці тощо. Окремо в плані стояли шкільні теми: фарфор, водопровід, паровий котел, друзі та вороги землеробства, площа тіл, об'єм тіл, схема радянської конституції (мультиплікація). Уперше завдяки плану ВУФКУ зробила практичний крок до школи, до використання кіно для шкільного виховання та навчання.

Розглядаючи окремі недоліки тематичного плану культурфільмів ВУФКУ, сучасники зауважили брак тем у сферах культури та побуту, наукової організації праці тощо. Тема оборони країни представлена в надто загальному вигляді. Недостатньо в темплані було антирелігійних тем. Пропонувалося включити теми утилізації відходів та радянської лікарні.

Художня рада ВУФКУ, обговоривши тематичний план культурфільмів, також виявила багато недоліків. Усі ці недоліки ВУФКУ взяло до уваги [216].

Коментуючи тематичний план на 1929/30 фінансовий рік, голова правління ВУФКУ І. Воробйов заявив: «Перед українською кінематографією стоїть велике завдання подати цей матеріал таким чином, щоб він все більше і більше наповнював українську культуру своїм пролетарським змістом. І, зрозуміло, усі теми, головно, мають будуватися на українському соціалістичному матеріалі. <…> Нам здається, що найкращим матеріалом, у широкому смислі цього слова, є саме той провідний матеріал, який міститься в передовицях "Правди" і "Комуніста"» [103, с. 6; 106, с. 14].

28 вересня 1929 р. в Києві відбувся Пленум художньої ради за участю ВУФКУ і представників київських громадських, культурних, наукових організацій і колективів великих підприємств. Рада заслухала доповідь про тематичний план ВУФКУ і переважно прийняла його, запропонувавши обговорити тематичний бік плану на підприємствах Києва. Окрім того, висловлено побажання, щоб ВУФКУ ознайомило громадськість із прийнятими до постановки сценаріями [785].

Тематичний план на 1930/31 фінансовий рік побудований винятково на підставі постанов XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У. Із огляду на це в тематичному плані не були відображені «нейтральні» теми. Увага сценаристів

зосереджувалася «на основних актуальних завданнях соціалістичної реконструкції, сформульованих в постановах XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У» [706, с. 3].

Головним принципом розподілу тем у плані були соціально-виробничі ознаки матеріалу, на якому будувалася та чи інша тема. За цими ознаками фільми були об'єднані в групи та комплекси. Винятки склали фільми з життя молоді та антирелігійні картини, що мало акцентувати увагу на підвищеній потребі в створенні фільмів цієї категорії [706].

Тематичні плани на 1928/31 фінансові роки не містили жодного фільму, який міг би кваліфікуватися як комерційний, тобто створений не з метою агітації чи пропаганди, а з наміром зібрати максимально можливу аудиторію і, відповідно, отримати прибуток. Наприкінці 1920-х рр. все більшого значення набувають процеси, спрямовані на згортання НЕПу й посилення адміністративно-командних методів управління радянською економікою. У цих політичних реаліях одним із важелів державної політики, за допомогою якого кінематографію намагалися максимально підпорядкувати державі та фактично загнати в «систему догм» радянської ідеології, було тематичне планування кіновиробництва. Ігровий кінематограф, який відбивав основні риси ринкової системи функціонування кінематографа, цілком і повністю був поставлений на потік виконання державного замовлення. Унаслідок цих нововведень ВУФКУ так і не вдалося домогтися рентабельності кіновиробництва та виконати темплани.

Уже в середині 1930 р. проявилися недоліки темплану Українфільму ВУФКУ. На думку сучасників, теми значною мірою не були співзвучні завданням, які поставила партія більшовиків для прискорення темпів соціалістичної перебудови країни, для масової колективізації села та ліквідації куркуля як класу. Отже, кінофабрикам довелося на ходу перебудовувати темплан і вносити в нього значні корективи [686].

Виробництво ігрових фільмів на початку 1931 р. було забезпечено сценаріями лише на 20 %. Таким чином, значна частина виробників після закінчення фільмів, запланованих до випуску в IV кварталі 1930 р., змушені були сидіти без сценаріїв. У зв'язку з цією ситуацією рецензент журналу «Кіно» констатував: «Досвід свідчить

про те, що повністю себе виправдали сценарні майстерні, основна маса сценарного матеріалу надходить від сценаристів, які безпосередньо працюють на виробництві. <…> Досвід інших фабрик довів, що сценарні курси себе виправдали. Отже, потрібно негайно приступити до організації сценарних курсів, зрозуміло, курсів у серйозному аспекті, набрати відповідних людей, які працюватимуть на різних ділянках культури, пов'язати ці курси з виробництвом, зробити більш рішучу, ніж досі, ставку на молодь, оскільки молодь у сценарній лінії виправдовує себе більше, ніж старі сценарні працівники» [173].

Розробка жанрової системи українського кіномистецтва 1920-х рр. формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробрицтва редакторатом ВУФКУ. Поширені у кінематографі жанри – як такі, що не відповідали політиці радянської влади, залишилися в історії мистецтва. На зміну традиційним жанрам (мелодрама, драма, екранізація романсів, містика і комедія) прийшли такі, що відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: дитячі фільми, історико-революційні, культурфільми, соціально-побутові, сатиричні комедії, фільми на українському національному матеріалі, психологічні фільми.

Розробка і впровадження тематичного планування кіновиробництва переслідували чотири основні завдання, подальшого розвитку радянської кіногалузі:

1) *Розвиток кінематографічного виробництва з метою витіснення ідеологічно чужих закордонних фільмів.* У рамки даного завдання входили такі компоненти, як вимога налагодити власне виробництво плівки і апаратури, щоб отримати повну незалежність від закордонних поставок, а також забезпечення радянської кінематографії працівниками-комуністами, які б обстоювали процвітання вітчизняної кінопромисловості. Саме виробництво вважалося головним завданням у розвитку радянського кіно, а прокат, в тому числі і прокат закордонних картин, розглядався, насамперед, як засіб накопичення первинного капіталу.

2) *Використання кінематографа як знаряддя пропаганди ідей комунізму і освіти широких мас трудящих.* У пресі активно пропагувалася думка про те, що в

СРСР з'явилася унікальна можливість виробництва фільмів, потрібних робітничому класу, що пропагують будівництво соціалізму, організовують «психіку глядача в комуністичному напрямку». В таких умовах абсолютно неприпустимим вважалося створення аполітичних фільмів, які не служать цілям агітації і пропаганди комунізму.

3) *Орієнтація не на грубі і нудні агітки, а на художнє кіно, яке б захоплювало глядача і тим самим впливало на нього*. Тобто фільм не повинен бути позбавленим повчання, і в той же час не повинен бути грубо-агітаційним. Масовий радянський глядач повинен був бачити на екрані романтику революційної боротьби, служіння класу, історії самопожертви і подвижництва в ім'я класу, але ніяк не розповіді про дріб'язкову боротьбу героїв в ім'я душевного або матеріального задоволення.

4) *Прибутковість кіновиробництва.* Період НЕПу з його орієнтацією на самоокупність культури поставив перед радянським кінематографом важливу для його розвитку задачу – комерціалізацію кіновиробництва, орієнтацію на створення прибуткових фільмів в кращих традиціях американської та європейської системи кіно. Тобто, поки радянський кінематограф не стане прибутковим, ні про яке витіснення західних фільмів з радянських екранів говорити не доводиться, а отже, не доводиться говорити і про розвиток вітчизняного кіновиробництва.

4.1.1 Українська тематика в кіномистецтві

На виробництво національних українських фільмів впливали три основні чинники: процеси «українізації», гостра нестача сценаріїв на українські теми й брак українських творчих працівників. Перешкодою було гостре протиріччя в поглядах прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Важливим аспектом, що впливав на кадрову політику й теми в українському кіно в 1920-і рр., були процеси «українізації». Найбільш активно українізація проводилася по лінії Наркомпросу УСРР, який у 1920-х рр. послідовно очолювали Г. Гринько (1920–1922), А. Шумський (1924–1927) і М. Скрипник (1927–1933).

Звичайно, через підпорядкованість кінематографа Наркомпросу, його ці процеси торкнулися далеко не в останню чергу.

Процеси українізації республіки віддзеркалювалися на тематичному формуванні українського кіновиробництва та творчому складі кінофабрик. Таким чином, кінематограф у 1920-ті рр. розвивався під впливом процесів українізації, які, зі свого боку, були наслідком державної політики більшовиків. Українізація була покликана створити в українських селян позитивний образ радянської влади. Фактично, українізація стала складником пропаганди, агітації й просвіти «відсталих» верств населення. Безпосередньо вплинула українізація на кінематограф через звернення художників до української тематики, поповнення штату кінофабрик українцями із західних областей, що сприяло більш ґрунтовній українізації кіновиробництва.

Українізація кіно складалася з «…а) українізації написів, коротких, зрозумілих, без “заковик”; б) українізації змісту (багата революційна історія України, побут її робітників і селян); в) українізації режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту) тощо» [507]. Становлення українського кінематографа можна умовно розділити на три періоди. Перший період існування української кінематографії – коли вона ні тематикою, ні формою майже не мала нічого спільного з українською та радянською культурою. Ні культурного активу навколо кіно, ні зв’язків із українською громадськістю тоді ще не було. Пояснюється це тим, що в українське кіно прийшли люди, які майже не мали нічого спільного з українською культурою. Це був так званий «ханжонківський елемент».

В Україні не було творчих сил, здатних налагодити процес кіновиробництва. Керівництво ВУФКУ приймає рішення запросити з Москви на роботу в Україну кіноспеціалістів з дореволюційним стажем. Більшість режисерів, операторів, художників і акторів, які працювали тоді в Україні, були росіянами й із тих чи інших причин не зуміли знайти собі застосування в РРФСР. Таким чином, 1922–1923 рр. можна охарактеризувати як період виробництва російських фільмів в Україні. Культурних зв’язків ані з українською літературою, ані з українським театром кінематографія не мала. Через це перші фільми, не кажучи вже про

режисуру, акторів та інших представників фільмотвірних колективів, ні темою, ні оформленням, ні сценарієм, цим основним моментом, що визначає ідеологічний зміст фільму, нічого спільного з Україною не мали. Про «українізацію» кіновиробництва, на відміну від «українізації» театральної роботи, яка розпочалася в 1922 р., мова взагалі не йшла. З більш ніж сорока запланованих, але так і не поставлених сценаріїв, у 1922–1923 рр. лише три були на українську тему – історичний «Гайдамаки», біографічний «Життя і творчість Т. Шевченка» і «Тарас Бульба» за М. Гоголем. З вісімнадцяти авторів, чиї твори планувалися до постановки, не було жодного українського.

Зйомки ігрових картин в Ялті очолив В. Гардін, в Одесі – П. Чардинін. У цих постановках взяли участь російські кінофахівці: оператори Б. Завелєв, Л. Форестьє; художник В. Єгоров; актори З. Баранцевич, І. Таланов, О. Фреліх, В. Валецька, В. Максимов та ін. Навіть досвідчені та здібні майстри кіно тоді ще цілком перебували під владою звичної методики роботи і в своїй творчості майже неминуче підміняли сутність нових революційних ідей, у кращому випадку, однією лише видимістю цих ідей. Відомі дореволюційні актори, звична манера гри, старі засоби кіномистецтва – це все характеризувало початок роботи ВУФКУ. Режисери з дореволюційним стажем намагалися знайти оптимальний варіант постановки, що відповідав би і вимогам часу і старим драматургічним схемам. Дисгармонія в цих постановках виявлялася в тому, що революційна тематика й ідеологія не стикувалася із застарілими й апробованими в дореволюційному кіно основами побудови сюжету.

Фільми В. Гардіна «Поєдинок», «Поміщик», «Привид бродить по Європі» не мали зв'язку ні з українською культурою, ні з українськими художніми творчими силами. Критик О. Лебедєв щодо творчості В. Гардіна написав таке: «Гардін. Художник, який – на шкоду. Коли намагається показати революцію або її відблиски ("Слюсар і канцлер", "Привид бродить по Європі", "Хміль") – виходить безсило і плоско. Ця людина – вся в минулому» [247].

П. Чардинін, на відміну від В.Гардіна, довше пропрацював в українському кіно. Але його мало цікавили проблеми української національної самоідентичності, хоча

частина його картин була присвячена українській тематиці. На думку критиків, у своїй творчості П. Чардинін залишався носієм старих комерційних традицій. Багато його картин користувалися значним касовим успіхом, але цей успіх був обумовлений не глибиною ідейного та життєвого змісту і не художніми перевагами картин, а цікавістю інтриги (“Укразія”), або грою на нездоровій цікавості (“За монастирською стіною”), або спекуляцією на популярній темі (“Тарас Трясило”)». Неможливість роботи в українській кінематографії кіноспеціалістів з дореволюційним стажем також відзначав український письменник О. Досвітній: «Але головне, що ці старі професіонали, виховані та вишколені старою школою, пристосованою до буржуазних умов і потреб в кіновиробництві, зараз здебільшого не відповідають сучасним вимогам. <…> Ці професіонали переважно фахівці своєї справи, однак у них не вистачає виховання, необхідного творчій та ідеологічній стороні кіновиробництва» [174, с. 137].

Розмірковуючи в «Нарисах теорії кіно» про зіткнення традицій і новаторства в 1920-і рр., кінознавець С. Гінзбург зазначав: «І у “традиціоналістів” мали свої складнощі: використовуючи апробовані та перевірені глядацьким сприйняттям жанри, форми й сюжетні конструкції, вони не могли за допомогою цих жанрів, форм і сюжетних конструкцій досить глибоко проникнути в нову дійсність, відобразити ті закономірності й ідеї, що підживлюють її» [135, с. 139–140].

У більшості картин того періоду, на думку сучасників, і П. Чардинін, і В. Гардін так і не змогли подолати ці труднощі. «Господар Черних скель» (1924 р.) і «Тарас Трясило» (1927 р.) П. Чардиніна, «Поміщик», «Отаман Хміль», «Слюсар і канцлер» (усі – 1924 р.) В. Гардіна – на всіх цих фільмах лежав відбиток «салонного» дореволюційного кінематографа. У них здебільшого на тлі революційних подій розігрувалася мелодрама зі стандартним «трикутником». Іноді вони абстрактно трактували ідеї революції й перемоги добра над злом в умовах вигаданих міст і країн. Подекуди вони настільки ж абстрактно та наївно викривали дворянство, духовенство тощо.

Сучасники вказували також на те, що український кінематограф перебував під впливом театру, що накладало на фільми певний відбиток. Герої-символи, а разом із

ними й дійові особи «побутових» картин виступали в театральних костюмах, в оточенні різноманітних театральних аксесуарів. Театральні прийоми гри артистів проглядалися в картинах В. Гардіна і П. Чардиніна. Згадані режисери зазвичай працювали з тим самим складом акторів, більшість із яких отримали професійну підготовку в театральних студіях і школах (М. Панов, М. Салтиков, О. Фрелих, З. Баранцевич, І. Худолєєв, В. Максимов, І. Капралов, Д. Зєркалова, Л. Бистрицька та інші). Їхній грі, за спогадами сучасників, часто була властива надмірна жестикуляція, позування, утрирування рухів, неприродність вираження почуттів. Грим накладався грубий: очі обов'язково підмальовували, зморшки підкреслювали великими темними смугами.

Такими були особливості українського кіномистецтва перших років існування. Умовність, абстрактність, як і пристрасть до театральних форм, свідчили про недосконалість художнього методу молодого мистецтва кіно, про образотворчу бідність його мови.

Тогочасна критика, яка розглядала кіномистецтво з раппівських позицій, неодноразово виступала проти засилля «оперності» і «театральщини» в кінематографії, що були найбільш характерними зразками української ігрової кінематографії 1922–1926 рр. режисерів з дореволюційним досвідом роботи (В. Гардін, П. Чардинін, А. Лундін, М. Салтиков та інші).

Як зазначалося вище, значна частина режисерів, які працювали в Україні на початку 1920-х рр. – москвичі. Приступивши до роботи на українських кінофабриках, їм довелося працювати на українському матеріалі, якого вони абсолютно не знали. Українське в їхньому розумінні відповідало уявленням широких російських обивательських мас: Україна – це гопак, черевички, запорожці, галушки тощо. Це призвело до того, що жоден із поставлених фільмів не став визначним твором мистецтва. Ототожнюючи національну своєрідність із етнографічним матеріалом, російські постановники українських творів обмежували українську своєрідність показом українських пейзажів і костюмів, не заглиблюючись в особливості національного характеру. «З'явилися незліченні "Тараси Трясили", "Сорочинські ярмарки" та інші продукти патентованого несмаку,

настільки ж малопереконливі, як горезвісні “східні фільми” Голлівуду. – Стверджував К.Фельдман. – Наскільки важка для москвича робота на українському матеріалі, щонайкраще демонструє приклад режисера Чардиніна. Цьогоріч режисер, який уже багато років працює в Україні, випустив картину “Черевики” за повістю М. Гоголя “Ніч під Різдвом”. <…> Режисер Чардинін не зміг, подібно до коваля Вакули, осідлати чорта для досягнення хоча б панівних ідеологічних завдань українського кіно. У Гоголя коваль Вакула, обдуривши чорта, змусив його виконати поставлені вимоги. У Чардиніна чорт послужливо пропонує ковалеві доставити його до цариці. А в палаці цариці Чардинін вдається чомусь до чужого українському народному епосу покривала-невидимки. Чардинін вбиває глибоко виправданий гоголівський образ “осідланого чорта” і вводить нічим не виправданий образ невидимки. Отже, він нічого не тямить в українському матеріалі» [752].

Український письменник М. Бажан також уважав, що Чардинін не зміг створити справжніх українських фільмів, визнавши їх поразкою: «Отже, боротьба за українського радянського режисера – диктатора й вершителя кінопроцесу, є боротьбою за український радянський фільм. У цій боротьбі (будемо відверті!) ми зазнали більше поразок, ніж перемог. Такими поразками були “Тарас Шевченко” (1925–1926 рр.) і “Тарас Трясило” (1926 р.). Незважаючи на їхню українську тематику і на їхню українську (часом навіть занадто українську) натуру, вони довели, що неукраїнський режисер, тобто той режисер, який знає Україну тільки з географії Іванова, не може органічно подати українського фільму» [34, с. 110–111].

Усі фільми на українські теми 1922–1923 рр. були кращими за середні російські довоєнні картини, їхній художній рівень був досить низьким – «справжня малоросійщина, яка виростає вже на українському ґрунті». Вишиті чисті сорочки, наклеєні довгі вуса, стрічки, чумарки – усе це відроджувало традиції «ханжонківської» картини, хоча й проникненої радянською ідеологією.

Другий період припадає на 1924 р., коли після зміни правління ВУФКУ почали залучати до роботи в кіно юну українську революційну інтелігенцію, яка внесла нові елементи, нові культурні чинники в українську кінематографію. Це оновлення почалося зі сценарної справи. Завдяки новому голові правління З. Хелмно для

поліпшення якості репертуару були запрошені до співпраці українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко та інші. Прихід молодих сценаристів-початківців відразу ж змінив стан справ, незважаючи на те що їхні сценарії ставили «старі» режисери. Сценарії С. Лазуріна, Г. Стабавого й інших, як би критично до них не ставилися, мали важливе значення для розвитку українського кіно.

Першим українським сценарієм можна вважати кіноповість «Остап Бандура» М. Майського, який посів пізніше видне місце в українській літературі як автор цікавих сюжетною побудовою новел. Фільмом «Остап Бандура» (1924 р.), на думку українського письменника Д. Бузька, була пробита «китайська стіна», якою ВУФКУ відгородилося від української культури [65, с. 135].

У 1924 р. українська кінематографія отримала можливість від загальних тем перейти до українських, і українських не тільки назвами. 1925–1926 рр. характеризуються розгортанням кіновиробництва. Широкий розмах виробництва вимагав відповідних кваліфікованих сил, які тоді були в російської кінематографії. Отже, поряд із залученням українських творчих працівників, були запрошені декілька кіноспеціалістів з Москви. Але це були не найкращі майстри. В Україну нерідко приїжджали ті, хто не зміг знайти собі застосування в російській кінематографії, здебільшого це були працівники театрів (актори, режисери), які раніше не працювали в кінематографі. Але головне – вони не були пов’язані з українським культурним процесом.

Майже все кіновиробництво концентрується на Одеській кінофабриці. З ініціативи З. Хелмно до Одеси запрошуються відомі театральні режисери – Л. Курбас і М. Терещенко. З. Хелмно вважав, що саме творчо цікаві українські театральні режисери, які не мають досвіду роботи в кіно, забезпечать хорошу якість українських фільмів. Окрім того, у 1924 р. ВУФКУ запрошують до співпраці українських театральних акторів М. Заньковецьку, Д. Капку, А. Бучму, П. Долину, В. Василька, І. Гірняка, С. Шагайдау, Н. Пилипенко. Таким чином, з 1924 р. український кінематограф отримує зовсім інший вектор розвитку. Цей період розвитку українського кіно характеризувався відмовою від старих методів

кіновиробництва та відкриттям нових горизонтів української кінокультури. Протягом цього періоду відбувається процес вливання нових творчих сил в кінопроцес – тих сил, які в подальшому створять кращі твори українського кіно.

Після закінчення громадянської війни Одеса була одним із найбільших російськомовних міст в Україні. Російськомовність вплинула і на кінематографічну сферу. Більшість режисерів, операторів, сценаристів, акторів із дореволюційним стажем були російськомовними. Дещо ситуація змінилася після того, як був уведений НЕП і почалася «українізація». До кінця 1920-х рр. Одеса, як і раніше, залишалася єдиним великим кінематографічним центром в Україні, де ставилися фільми на українські теми. Але Одеса не могла претендувати на роль центру української культури, якими були Київ і Харків. А це було однією з причин, на думку тодішнього критика і драматурга Х.Херсонського, низького художнього рівня українських картин. Якісний підйом художнього рівня українського кінематографа Херсонський побачив у переведенні кіновиробництва з Одеси до Києва: «В Одеської фабрики немає свого обличчя. Українців небагато. Усюди варяги з Москви та Німеччини. Те, що тут збираються фахівці звідусіль – це було б не погано, якби фабрика мала своє міцне культурне ядро. Але планомірного художнього керівництва тут не відчувається. Директор і його заступник поглинені навантаженням адміністративно-організаційної роботи та фінансами. Організація, техніка та гроші – на першому місці, і тільки після цього – мистецтво. За мистецтво відповідає один художній керівник, молодий письменник – товариш Яновський. <…> Яновський та інші українці відчувають себе в Одесі не зовсім удома. Культурні, національні центри України не тут – це Київ, Харків. А в Одесі культурне життя слабке. Ні культурного середовища. <…> В Одесі дуже кепсько говорять по-російськи і ще гірше по-українськи, у всього міста немає свого національного обличчя. Воно виросло не із землі, а з моря. Напівєвропейське морське місто, що не зрослося з культурою своєї країни – України. І не українське, тому що Одеса не дає нічого українського: ні культури, ні керівництва, ні середовища, ні побуту, ні народності, ні української природи. За всім цим з фабрики доводиться їздити в далекі відрядження та дорогі експедиції. <…> В Україні центр

власного національного кіновиробництва треба закладати не в Одесі, а, як правильно задумано, у Києві. Там, на новій споруджуваній грандіозній фабриці, ВУФКУ зараз закладає фундамент для здійснення всіх своїх великих надій і планів» [768, с. 35].

Фрагмент цитованій статті, датований 1926 р., відображає думку представника російської культури, так би мовити «погляд з боку». Наведемо й фрагмент статті українського письменника, дослідника проблем розвитку і культури української мови Б. Антоненко-Давидовича, опублікованої через три роки в журналі «Життя і революція»: «Насамперед про режисуру й операторів. Крім кількох творчих одиниць, які дійсно творять українську радянську кінематографію, у нас немає працівників, які були б тісно пов'язані із загальним українським культурним процесом. Їм і не снилися якісь шукання в сфері українського кіностилю (вживаю тут слово "стиль", зрозуміло, умовно). Кілька титрів, перекладених українською мовою, для них цілком вичерпують питання національного елемента в кінематографії. Українська кінематографія для них часто є лише трампліном, щоб вискочити на всесоюзний масштаб. Навіть симпатична подруга "українізація" ще не ночувала біля наших українських кінофабрик. Крім редактури, на фабриках наших панує всюди російська мова. Є навіть українські режисери, які не з практичних потреб, а з якихось своїх міркувань, уважають за доцільне під час роботи в павільйонах використовувати тільки російську мову, а перебуваючи в Москві, не соромляться в розмові з російськими кінопрацівниками серйозно вживати слова "хохол", "хахлушечка". <…> Якщо в нас погано налагоджена справа з режисерами ' операторами, то ще гірше – з акторами для нашого кіно. Досі в ньому йшли по лінії найменшого опору – брали акторів з українських театрів. Щоправда, дехто міцно осів на кінофабриці йотримав уже кіноім'я: Бучма, Замичковський, Свашенко. Але це, знову ж таки, одиниці. Більшість акторів – це випадковий для української культури елемент, і біда в тому, що, приступаючи до роботи на наших кінофабриках, він і залишається таким же випадковим. У нас немає ще усталених акторських кадрів для української кінематографії, і про їхню підготовку не думають. Навряд цьому зарадить Одеський кінотехнікум, у якому вся "українізація" полягає в

декількох нещасних лекціях із української мови, та й то тільки про людське око, а не для знань. У цьому легко переконатися, подивившись на випускників цього технікуму. Отже, український кіноактор, який своєю грою потенційно міг би творити українську кінематографію, ще тільки в проекті. А потреба мати його нагальна, особливо в зв'язку з перспективами виробництва української кінопродукції. Наскільки хаотично поставлена справа з добором акторів для нашого екрану, свідчить наступний факт: нещодавно один із київських кінорежисерів їздив спеціально до Москви шукати собі там для свого фільму героїню… українську сільську дівчину. І це не випадково, тому що задовго до цієї історичної подорожі режисер плекав мрію взяти на головну роль артистку з МХАТу. Невже у нас не знайшлося жодної дівчини, яка б своїм типом відповідала українському екрану, і ти, мати-земля українська, не годна вже породити українського типажу для нашого фільму! Невже український режисер не може обійтися провінційним українським типажем без московських зірок!» [669, с. 684–685].

Майже одночасно з Б. Антоненком-Давидовичем стан української кінематографії проаналізував член правління і художній директор ВУФКУ Є. Черняк. Він уважав, що в Україні відсутня така необхідна масовому глядачеві добротна середня кінопродукція. Український репертуар, на думку чиновника, – це «кілька шедеврів і багато халтури». Серед причин, які впливали на якість українських фільмів, Черняк називав проблему відсутності «художніх кадрів», малий відсоток українізованих кінопрацівників, брак талановитих акторок і гостру проблему з підготовкою молодих українських кінокадрів: «Серед режисерів українців лише 32 %, решта 68 % – навіть не українізовані. На думку комісії, яка проводила спеціальне дослідження, із тридцяти двох режисерів у двадцяти чотирьох не вистачає зв'язку з українською культурою. З художниками ще гірше: з шести чоловіків – один Кричевський. Думаю, усім зрозуміла велика роль художника в кіно. Нарешті, питання з акторами, особливо з жінками, стоїть так гостро, що потрібно вживати термінових заходів. Із чоловічого складу українська кінематографія має хоч кілька талановитих акторів з "Березоля", але жіночого складу зовсім не було. Ті, хто були в нас – А. Стен, М. Дюсимет'єр, пішли в

російську кінематографію. Таке становище склалося внаслідок того, що запрошені до нас з Москви російські режисери більше були ознайомлені з російським акторським персоналом і приймали цей персонал, особливо жіночий, з московських театрів. Навіть колишній організатор нового українського театру Терещенко в доборі акторів ішов стопами своїх російських колег, хоча Україна, здається, ніколи не була бідною на цю категорію працівників… Але жоден із наших театрів – ні "Березіль", ні Театр імені Франка ще не задіяний. <…> Нарешті, зовсім не так зі сценаристами. Практика пошуку сценарного матеріалу серед російських письменників призвела до відриву українських письменників від ВУФКУ і багато в чому загострила «сценарну кризу». Такий стан справ не може не позначатися негативно на виробництві. Треба вжити рішучих заходів (організація сценарних майстерень, залучення максимуму письменницьких сил), щоб подолати «сценарну кризу». Окрім того, радикальних заходів треба вживати щодо збільшення режисерських кадрів. Наявність хороших режисерів може послабити й «сценарну кризу». Але всього цього можна досягти тільки шляхом широкого постання проблемиу виховання кіномолодняка і зміни нинішнього курсу в справі» [821, с. 93–94].

Третій і найважливіший період розвитку українського кінематографа починається в 1927 р. з виходом фільму О. Довженка «Звенигора», який критика зустріла різко протилежними оцінками. Поява цього фільму ознаменувала народження оригінального, глибоко національного поета і філософа екрану. Роздуми про сьогодення і майбутнє України повертали О. Довженка до її минулого, до історії, осмислювалися в широкому соціальному і філософському контексті. Довженка цікавили визначні події, доленосні для України моменти, у яких яскраво розкривався народний характер, становлення нової людини, нових людських взаємин. Раппівська критика різко засудила фільм. Так почалася історія трагічного спотворення довженківських задумів догматичною критикою, яка звинуватила художника в буржуазному націоналізмі [221, с. 37–38, 162].

Український сценарист і кінознавець М. Лядов, досліджуючи зародження української кінокультури, говорив про присутність в ній національно-революційних

елементів, які він пояснював штучним відставанням культурного процесу України протягом багатьох століть. 1920-і рр. дослідник називав «п'янкою порою ренесансу», коли український кінематограф «робив перші, смішні, незграбні кроки». М. Лядов уважав корінним переломом в історії українського кіно 1927 р., коли вже можна було говорити про появу кінокультури. Кінотвори попереднього періоду він називав «відвертою халтурою» [338, с. 143].

Російська критика переважно негативно оцінювала українське кіновиробництво і зокрема фільми на українські теми. Так, колишній партійний функціонер, член правління Радкіно П.Бляхін наполягав, що велика частина української кінопродукції 1926–1927 рр. низької якості й не відповідає ідеологічним настановам радянського кіно [50, с. 93–94].

Незадовго до початку Всесоюзної партійної кінонаради журнал «Життя мистецтва» опублікував статтю «До партнаради про кінороботу: шляхи національного кіновиробництва», яка викликала резонне обурення в управлінському апараті ВУФКУ і Наркомосу УСРР. Суть статті зводилася до того, що в Україні будується велика кіновиробнича база, у зв'язку з чим безпосередні національно-культурні завдання відійшли на другий план. Водночас замкнутість ринку на великій території та різноманітність потреб населення України призвели «до зародження своєрідної й багато в чому цінної кінематографічної культури загального порядку на національній основі». Далі в журнальній статті, зокрема, зазначалося: «Виросли кадри працівників української кінематографії, котрі культивують і виробляють свій, не позбавлений новизни й інтересу, кінематографічний стиль (Стабовий, Довженко та інші). Як наслідок – ВУФКУ вийшло за межі національного кіновиробництва в прямому сенсі слова і за художньою вагомістю своєї продукції стало в один ряд з нашими основними центральними кіноорганізаціями» [224].

Окрім того, у статті йшлося про встановлення «матеріальної залежності цих національних організацій від якогось центрального органу (можливо, синдикату). Ця залежність є найголовнішою умовою суворого контролю над колом роботи цих організацій в сенсі обмеження його національними завданнями. Цей контроль

утримає їх від польотів у міжнародних масштабах» [224]. Постоловський, що представляв Україну на першій Всесоюзній кінонараді процитував цю статтю і висловив свою думку з приводу образливого й зневажливого ставлення до української кінематографії [602, с. 132, 135].

Усі фільми з українською тематикою 1920-х рр. можна умовно розділити на кілька груп: екранізації творів українських письменників і поетів; історичні епопеї; народно-побутова тематика; екранізації сценаріїв, пов'язаних із революційними подіями та громадянською війною.

Віддамо належне одній із визначальних тодішніх тенденцій. Початок виробництва фільмів за класичними творами українських письменників можна пояснити низкою постанов у сфері «українізації». Пленум ЦК КП(б)У, що проходив з 6 по 9 квітня 1925 р., керуючись рішеннями XII з'їзду ЦК КП(б) про національне питання, приймає Постанову «Про українізацію». Партійна постанова зобов'язує перейти на українську мову в системі партійної освіти, почати видавати українською мовою науково-марксистську та популярну літературу [566]. До того ж ЦК КП(б)У бере під свій контроль «українізацію» преси [491], що спричинило різке збільшення відсотка видаваних українською мовою журналів і газет. Паралельно з процесом «українізації» преси ВУФКУ зобов'язують приступити до підготовчої роботи з перекладу написів у всіх фільмах як власного, так і іноземного виробництва українською мовою не пізніше липня 1925 р. [726; 621].

Початок виробництва фільмів за класичними творами українських письменників пов'язаний і зі «сценарним голодом» – гострою нестачею сценаріїв на сучасні українські теми, а головне – бажанням українізувати власне виробництво, популяризувати українських письменників і ознайомити широкий загал із історією України. Заступник Наркома освіти УСРР А.Приходько відзначав, що фільми «Борислав сміється» за І. Франком, «Бурлачка» за І. Нечуєм-Левицьким, «Тарас Трясило», «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем не зменшують прогалин у постановках на українські теми. У представників інших національних культур, що стежать за українським кіновиробництвом, може скластися хибне враження, що Україна має дуже обмежену літературну спадщину. «А насправді культурному

світові ми вже можемо та мусимо показати цілу плеяду славетних імен і їхніх творів. – Підкреслював чиновник. – Потрібно насамперед ознайомити наших робітників і селян з історичними культурними традиціями української літератури» [575].

Сценарії на основі класичних і сучасних українських творів І. Франка, І. Нечуя-Левицького, В. Сосюри, М. Коцюбинського, М. Гоголя та сценарії про історичні події в Україні писали переважно українські літератори: В. Радиш («Тарас Трясило»), К. Полоннік («В гонитві за щастям»), М. Бажан («Микола Джеря»), М. Яловий («Василина»), Л. Гуревич («Сорочинський ярмарок», «Черевички»), П. Нечес («Борислав сміється»), М. Панченко, Д. Бузько («Тарас Шевченко»), В. Юрезанський, А. Гатов («Каприз Катерини ІІ»). Викристалізувався і режисерський склад, який працював над цими постановками: Й. Рона («Борислав сміється», «Микола Джеря»), П. Чардинін («Тарас Трясило», «Черевички», «Тарас Шевченко», «Каприз Катерини ІІ»), М. Терещенко («В гонитві за щастям», «Микола Джеря»), Ф. Лопатинський («Василина»), Г. Гричер-Чериковер («Сорочинський ярмарок»). Відзначимо, що всі вищенаведені фільми були поставлені при керівництві ВУФКУ З. Хелмно в 1927 р. («Тарас Шевченко» – 1926 р.). Саме з цього року, як уже зазначалося, почався третій, найважливіший період розвитку молодого українського кіно.

Із 1924 р. ВУФКУ готувалося до постановки фільму «Тарас Шевченко». Довго підшукували відповідний сценарій. Нарешті, погоджують на кіносценарій М. Панченка, який старанно збирав матеріали і написав колосальну кіноепопею, де були відображені і життя Шевченка, і його твори, і його час. ВУФКУ не могло здійснювати постановку більше, ніж у дві серії. І довелося М. Панченкові скорочувати свою грандіозну композицію, після чого вона майже повністю втратила первинний зміст. Тоді в штаті ВУФКУ кращим режисером був П. Чардинін. Він узяв те, що йому дали, і сумлінно поставив, дбаючи винятково про «постановочність», «красивість» – і не більше.

Зйомки картини «Тарас Шевченко», яка відкрила початок виробництва фільмів на українські теми, почалася в 1925 р. Ця була одна з наймасштабніших постановок ВУФКУ. Створення фільму про життя і творчість Шевченка мало велике політичне

значення. На постановку були кинуті кращі сили ВУФКУ і витрачені величезні кошти. Постановником призначили досвідченого режисера П. Чардиніна. Сценарій написали М. Панченко і Д. Бузько під редакцією М. Семенка. Для роботи над фільмом як художника запросили професора, одного із засновників Української Академії мистецтв В. Кричевського. Знімав картину оператор Б. Завєлов. Ретельно був дібраний і акторський склад: А. Бучма, І. Замичковський, Ю. Шумський, Н. Ужвій, І. Капралов, І. Худолєєв, Н. Панов, М. Ляров і інші.

Зйомки проводилися під Києвом, у маєтку Енгельгарда, кріпаком якого був Шевченко (Одеська кінофабрика реставрувала поміщицький будинок Шевченківського часу), у Нижньому Новгороді, у Ленінграді (в Літньому саду, Петропавлівській фортеці). Біля Зимового палацу був знятий парад Миколаївських військ у Москві. На вершинах Кавказьких гір кіноекспедиція проводила зйомки центрального епізоду з поеми Шевченка «Кавказ», у якому змальовується підкорення Кавказу миколаївськими військами. Окрім того, були зняті батальні сцени, у яких брали участь кавалерійські бригади. У майстернях фабрики пошили близько тисячі повних комплектів обмундирування солдатів Миколаївської епохи, стільки ж вироблено крем'яних рушниць, підсумків, палашів. Постановка фільму якнайширше висвітлювалася в пресі.

Велику і копітку роботу провів художник В. Кричевський. Це був високоосвічений фахівець, відмінний знавець українського мистецтва і культури, творчих здобутків світового мистецтва. Для досягнення достовірності Кричевський працював у музеях, архівах, бібліотеках, книжкових букіністичних магазинах, оглядав приватні колекції. Крім малюнків Шевченка етнографічного характеру, Кричевський досліджував картини, гравюри та фотографії, для створення костюмів вивчав журнали мод шевченківського часу [300].

Для рекламних цілей у пресі також публікувалася й неправдива інформація. За повідомленнями деяких журналів, Українська Академія наук на чолі з академіками Грушевським, Онищуком і Новицьким та ін., також брала участь у широкомасштабній постановці. Київським музеєм імені Шевченка й Одеським музеєм Академії наук були надані для зйомок старовинні меблі, посуд і реквізит тієї

епохи. У зв'язку з цими заявами академік А. Кримський змушений був написати спростування: «Академія Наук не брала абсолютно ніякої участі в постановці фільми "Тарас Шевченко", не ставила жодних академіків і нікого іншого на чолі, не отримувала ніяких меблів і посуду з київського й одеського музеїв і взагалі дізналася про цю фільму тільки з газетних повідомлень» [304].

З величезної кількості відзнятого матеріалу П. Чардинін змонтував двосерійний фільм «Тарас Шевченко» та дитячу картину «Маленький Тарас». Це була перша в Україні спроба постановки біографічного фільму. У картині були показані історичні персонажі: Микола І, М. Щепкін, К. Брюллов, В. Жуковський, П. Куліш, М. Костомаров, Олександр ІІ, княжна Рєпіна та ін. Перед виходом фільму в прокат його назвали «українським Нібелунгом» і прогнозували, що він має зайняти далеко не останнє місце в радянській кінопромисловості [698].

Завдяки діяльності львівської прокатної контори «Соня-фільм» картина демонструвалася в Перемишлі, Станіславові, Тернополі, Дрогобичі, Бориславі, Львові тощо. За повідомленням преси, це був перший український фільм, який потрапив на екрани Польщі [697].

В Україні та РРФСР фільм був сприйнятий неоднозначно. Основна критика зводилася до того, що режисер не зміг впоратися з величезною кількістю матеріалу, лаяли фільм за затягнутість, поганий монтаж тощо. Але, майже всі українські рецензенти відзначали прекрасну гру А. Бучми, історичну достовірність інвентарю, одягу, декорацій і важливість обраної теми [700; 1; 189].

У російській пресі в позитивному ракурсі відзначалася акторська робота А.Бучми. Критика зауважувала, що він створив образ великої сили та виразності. Промовистою з цього погляду є редакторська рецензія в «Правді»: «Це великий талант, – зазначалося в рецензії, – з маленьких можливостей, наданих авторами, А. Бучма робить велике. Перед нами не тільки портрет Тараса (від 18 років до смерті): Бучма наближає нас до його національного типу, його характеру тонкими і м'якими прийомами культурного і глибокого, проникливого художника» [836, с. 87].

У більшості російських рецензій превалювали негативні оцінки: безграмотні написи російською мовою, затягнутість картини, відсутність смаку, поганий сценарій, – до того ж формулювалися вони часто досить жорстко [86; 21; 671]. Найбільш негативну оцінку фільму дав літератор і журналіст І. Уразов. На сторінках журналу «Кінофронт» він прорецензував п’ять українських фільмів, але «Тарасові Шевченку» рецензент приділив найбільше своєї уваги [733, с. 28]. Проте здебільшого фільм «Тарас Шевченко» піддавався критиці не тоді, коли він демонструвався на екранах СРСР і зарубіжних країн, а через десять років після випуску. Незважаючи, однак, на різні «перекоси» й режисерські огріхи, можна говорити про позитивне значення цього фільму для свого часу.

Нарком освіти УСРР М. Скрипник попросив ВУФКУ підготувати дані про характеристику, яку дають фільмам «Тарас Трясило» і «Тарас Шевченко» преса й анкети, заповнені глядачами в кінотеатрах: на картину «Тарас Трясило» позитивно-інформаційних критичних заміток у пресі надруковано три, негативних – одна; про фільм «Тарас Шевченко» позитивних рецензій в пресі тринадцять, напівпозитивних і напівнегативних – двадцять, негативних – шість [661, с. 61–62].

Ще один фільм П. Чардиніна – історична драма «Каприз Катерини II» за мотивами роману В. Юрезанського «Зникле село» (про боротьбу українського козацтва, жителів села Турбаї на Полтавщині проти поміщиків-кріпосників в епоху царювання Катерини II) [214] не викликав захоплення в глядачів і пройшов непоміченим. Картину порівнювали з іншими стрічками про епоху Катерини II («Булат-Батир» і «Капітанська дочка») і відзначали, що робота П. Чардиніна зроблена під їхнім явним впливом. Ці картини мали схожий сюжет: повстання селян і козаків проти свавілля поміщицької влади. Але звинувачення більшою мірою зводилися до вироку стосовно профнепридатності П. Чардиніна, тобто невідповідності його запитам радянського кіно: «“Каприз Катерини” викликає найтяжче враження; по-перше, тому що нескінченне повторення одного сюжету на однаковому матеріалі, зрештою, починає набридати, а по-друге, тому що оформлений фільм надзвичайно кепсько. Режисер Чардинін працює так, як працював і 12 років тому, коли ставив різні “Казки любові дорогої”. Жодного натяку

на монтаж, неохайна гра акторів, допотопна “композиція кадру”, ніякого смаку, вигадки, навіть у простій ретельності. Усі сцени неймовірно розтягнуті й одноманітні. Буквально через кожні десять метрів показується натовп мітингувальників-селян… Чи не час ВУФКУ відмовитися від послуг людей, які нічого не навчилися за шість років розвитку радянського кіно? І чи не час прокату припинити випуск на екран явної халтури?» [27].

Подібні закиди робилися й історичній драмі «Тарас Трясило» за мотивами однойменної поеми В. Сосюри. У той час Сосюра був схильний до занепадницьких, песимістичних настроїв, ідеологічних хитань, пов’язаних із протиріччями часу. Нестійкість ідейної позиції поета позначилася і на поемі, яку критики звинувачували в антиісторизмі, банальної псевдозапорізькій романтиці, повній втраті художнього смаку. Значною мірою ці недоліки збереглися і у фільмі, поставленому П. Чардиніним. Режисер сумлінно скопіював поему, підібравши персонажів за відомим рєпінським шедевром «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» [443].

Про реакцію передових діячів культури на фільм можна судити з одного примітного вислову: «Я особисто відмовився б від історичних постановок взагалі, і як художник, і як кінорежисер», – сказав журналістові О. Довженко [335]. Він був не одиноким у своїх поглядах. Багато радянських кінороботників були солідарні з ним, втілюючи свою думку у формулу: «За Довженка – проти Чардиніна».

Позитивним моментом картини українські критики вважали акторські роботи А. Бучми, І. Замичковського, Н. Ужвій, І. Капралова і роботу оператора Б. Завелєва [297]. Профільний журнал української кінематографії обмежився лише публікацією синопсису картини [148] і інформацією про відгук на фільм французького журналу «Сінеопс», який позитивно оцінив акторську гру [652].

Критик Анго відзначав, що постановка історичних фільмів – завдання надзвичайно складне, оскільки режисери, захоплюючись «ароматом минулої епохи», часто забувають про вимоги пролетарської сучасності й створюють «…урочисто-оперні картини, у яких більше пишності, ніж історії, більше лиску, ніж соціальної правди. Але сценарист і режисер “Тараса Трясила” досить вдало вислизнули від тих небезпечних підводних каменів» [13].

Український письменник і драматург Л. Чернов в журналі «Культробітник» опублікував розгорнуту рецензію, у якій висунув чимало претензій до роботи Чардиніна в українському кіно, звинувативши картину в «театральщині» [820].

Одностайно визнали фільм «халтурою» і російські критики. Провину режисера вбачали в застарілих методах роботи, примітивізмі постановки, наслідуванні іноземних «бойовиків», формальному підході до розкриття соціальних суперечностей епохи [830; 696; 311].

Холодно зустріли і дві гоголівські комедії за сценаріями Л. Гуревич: «Черевички» за мотивами повісті «Ніч перед Різдвом» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і екранізація однойменної повісті «Сорочинський ярмарок» (ред. П. Чардинін). Дебют Гричера-Чериковера як режисера український поет Д. Фальковський сприйняв прихильно, зазначивши, що «потрібно вітати ВУФКУ з новим режисером і новим фільмом-комедією». У рецензії Фальковський, зокрема, відзначав: «Мене весь час захоплювала одна думка: що сказав би Микола Васильович Гоголь, – той самий Гоголь, який, за анекдотичним повідомленням однієї німецької газети, уклав би із ВУФКУ договір на постановку своїх творів, коли б побачив “Сорочинський ярмарок”… Мені здається, що він був би задоволений фільмою, все ж більш-менш відбувається за одним із його оповідань з циклу “Вечори на хуторі біля Диканьки”. Кажу “більш-менш” тому, що фільм кращий за оповідання саме в тих місцях, де він не за Гоголем» [750, с. 8].

Фальковський також відзначав, що режисер перебуває в пошуку своїх форм, запорукою чого є «…прекрасно зроблений фільм, особливо пекло в ньому, представлене так яскраво і з такою сильною сатирою». Сам Гричер-Чериковер для нього постає одночасно в двох іпостасях: «Після перегляду “Сорочинського ярмарку” у мене з’явилася думка, що Гричер в картині ділиться на дві частини: одного монолітного Гричера немає. Є Гричер “Сорочинського ярмарку” за Гоголем і Гричер модернізованого пекла за “Енеїдою” І. Котляревського. І той і інший Грічер, у плані художньої майстерності, живуть одним життям, по-різному розуміючи ситуації. Коли Гричер у “Сорочинському ярмарку” намагається подати в реальних тонах наше минуле, то в розповідь цигана про червоний свиті він вкладає таку тонку

сатиру, подаючи її з гротеском, на наш сучасний побут, що жодним чином не впізнаєш Гричера іншого – Гричера-реаліста. Ця розбіжність у постановці свідчить про незавершеність пошуків режисера. І це дуже добре, якщо він шукає, то обов'язково знайде» [750, с. 9].

Російська критика залишилася вірною собі, дорікнувши режисерові в численних промахах – невикористання можливостей монтажу, схематизм фабули та театральність [674; 827].

Про фільм Чардиніна «Черевички» вдалося знайти лише одну статтю, у якій ідеться про деякі зміни, внесені авторами: «Щоб виправдати фантастичний бік пригод коваля Вакули, автори внесли такі зміни: Вакула, напившись у Пацюка, заснув, а уві сні разом із чортом з'явився до цариці й почав стягати з її ніг черевички. Насправді він стягував чоботи з ніг Пацюка. Тому, коли Вакула наяву розгорнув згорток, щоб вручити Оксані черевички, там виявилися брудні чоботи» [817].

Як зазначалося вище, у 1927 р. були екранізовані твори класичних українських письменників: І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», «Бурлачка» («Василина»), М. Коцюбинського «Дорогою ціною» («У гонитві за щастям»), І. Франка («Борислав сміється»). Усі ці твори тією чи іншою мірою відображали життя кріпаків в Україні. В українській пресі розгорнулася широка дискусія «Класики на екрані» [35; 813, 638], що ставила за мету висвітлити одну з найважливіших проблем української кінематографії – екранізацію творів українських класиків. Точніше про цю дискусію можна сказати так: «Що залишилося від класиків на екрані».

Українська кінематографія вбачала в екранізаціях подвійну користь: по-перше, нібито виконувалася почесне завдання перенесення класичних українських творів на екран, по-друге, – кінематографісти шукали вихід зі «сценарної кризи». Керівництво ВУФКУ вважало, що українська класична література може прислужитися українській кінематографії за вкрай складної ситуації зі сценаріями.

У справі екранізацій було два підходи: популяризація та «пізнання» письменників за допомогою кіно (положення – кіно для класиків) і використання письменників як матеріалу для потреб самого кіно (положення – класики для кіно).

Випущені фільми, однак, показали, що ні стилістичних якостей, ні сюжетної глибини, ні, зрештою, ідеології письменників, як і інших «тонкощів» художніх творів, кіноадаптації не дали, а навпаки, спотворили уявлення про письменників. Українська кінематографія обрала другий підхід – класики для кіно, тобто класика як матеріал для кіновиробництва, кіно «за творами» українських письменників. Спроби екранізації українських класиків довели, що фільми, зроблені за їхніми творами, виглядають цілком історичними картинами, у яких із класичного твору використовується лише історично-побутовий матеріал, «запакований» іноді в зовсім інші фабульні форми.

Один важливий момент відзначив рецензент журналу «Нове мистецтво», який акцентував на тому, що наслідком невдач в українському кінематографі є те, що ці два мистецтва – література і кіно – оперують різними засобами вираження і «…потрібно бути дуже талановитим кіномитцем, щоб оволодіти ідеєю літературного твору та відобразити її за допомогою засобів мистецтва кіно» [402]. На думку українського письменника Д. Фальківського, усієї багатогранності літературного твору глядачі на екрані не побачать, оскільки цьому заважають «специфічні закони і кінодраматургії, і кінооформлення драматургічного матеріалу» [749].

Майже всі, хто брав участь у дискусії про «Класику на екрані», дійшли висновку, що «для популяризації того чи іншого класичного твору кіноекран є найкращим знаряддям» і екранізації – це «пізнання масами художньої літератури через екран». Учасники дискусії вирішили цілком законним і виправданим явище ґрунтовного перероблення літературного твору.

Водночас, проте, висловлювалося думка про те, що подібні перероблення – це «вульгаризація і халтуризація», подвійний злочин, тому що одночасно компрометується й український кінематограф, й українська література. І якщо вітчизняний глядач має змогу прочитати першоджерело, то закордонний глядач такої можливості не має. Таким чином, безвідповідальність режисера в роботі з літературним твором стане наслідком того, як до творів української класики будуть ставитися за кордоном. У дискусії також ішлося про те, що репродукція на екрані

класичної української літератури упирається й у питання природи і пластичності кіно як мистецтва.

Фільм «Василина», який, за інформацією режисера-постановника Ф. Лопатинського, ставився для села [714], розповідав про безправне становище української дівчини-селянки, яка завагітніла від поміщика. Із ідеологічних міркувань у фільмі розв'язка була іншою, ніж у творі «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького, оскільки письменник негативно ставився до пролетаризації села. Таким чином, ця мотивація твору «Бурлачка» була відсутня в картині «Василина». У фільмі фінал літературного твору «Бурлачка» повністю змінений. У повісті Василина, пройшовши вогонь і воду, муки і страждання, нарешті, знаходить свій ідеал у сімейному щасті, у спокої, у добробуті. У фільмі Василина після пережитих мук, розгубленості та розчарування, «оздоровлюється» і «прокидається для нового життя», для роботи біля верстата на фабриці.

Картина була визнана критиками чужою в ідейному плані та ворожою світогляду автора [37]. Із огляду на це, на думку критиків, перероблення сюжету у фільмі повністю виправдане [819].

«Василина» була однією з небагатьох українських картин, що отримала блискучий відгук у претензійному російському журналі «Життя мистецтва», автор якого залишився інкогніто. Наведемо цей відгук повністю: «Хоча сюжет цієї картини запозичений із літературного твору (повість І. Нечуя-Левицького «Бурлачка»), все ж вона становить цілісну кінематографічну річ з чіткими мотивуваннями. Сам по собі сюжет стрічки досить шаблонний: поміщик спокушає сільську дівчину та кидає її. Режисер Лопатинський, однак, так ретельно подав побут українського дореволюційного села, так виразно й економно побудував усі сцени, починаючи від гумористичних віньєток і закінчуючи ліричними фрагментами, що шаблонність сюжету майже не відчувається. У картині відчувається вплив західноєвропейських зразків (пор. танець у "Василині" з танцем Мозжухіна в "Кині"), у ній ще не видно оригінального майстра, але на всьому лежить відбиток культурності й володіння засобами кінематографа. Чудово використаний прийом показу явищ з погляду героя, прийом відбитої дії (в'їзд

музикантів до села). Постановник тонко й уміло керує акторами. Гарний також монтаж “Василини” – чіткий, багатий комбінаціями та ритмічно пророблений. В особі Лопатинського ВУФКУ має, безсумнівно, обдарованого художника, гідного представника молодої школи українського кіно, яка вже заявила про себе роботами О. Довженка і Г. Стабового» [82].

В іншій екранізації за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» головний герой селянин не може примиритися з жорстокістю та самодурством пана, через що відправляється на військову службу. Микола Джеря тікає і влаштовується в місті робочим на цукровому заводі… Картину в співавторстві поставили відомий український театральний режисер М.Терещенко і оператор Й. Рона, який дебютував у режисурі. Російський преса опублікувала лише синопсис картини, а єдину рецензію, яку вдалося виявити, – журнал «Кіно». Прикметним видається той факт, що автором рецензії є сценарист картини М. Бажан, який виступив під псевдонімом М.Буш: «Чи не занадто складну фігуру Миколи подав артист Бучма, що він грав роль Джері, недостатньо об’ємно та доопрацьовано. Оператор Рона показав себе в цій картині як справжній майстер, художник і володар такого слухняного в його руках знімального апарата. Він вміє робити не фотографії, а гравюри» [68].

Ще дві картини-екранізації: «Борислав сміється» за однойменною повістю І. Франка (реж. Й. Рона; про тяжке життя робітників-нафтовиків у містечку Борислав) і «У гонитві за щастям» за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною» (реж. М. Терещенко; про безправне становище кріпаків, що втекли за кордон від поміщицького гніту), – також не отримали широкого резонансу. На думку рецензента «окремими місцями “Борислав” зворушує глядача. Сцени страйку і руйнування зроблені дуже вдало» [402]. Картина «Борислав сміється» – друга робота М. Терещенка, що, на думку Л. Вейтинга, в порівнянні з першою картиною «Микола Джеря», зробила «крок вперед» [738]. Оглядач журналу «Культробітник» також позитивно відгукнувся про картину: «Театральні засоби показати масам твори Коцюбинського занадто обмежені, і тут на допомогу приходить кіно. Почин в цьому

робить Поллоник своїм сценарієм “У гонитві за щастям”, і, можна сказати, почин не поганий».

Відзначимо, що в 1927–1928 рр. українська кінематографія знову звернулася до старих «малоросійських» штампів. Фільми «Сорочинський ярмарок», «У гонитві за щастям», «Черевички», «Каприз Катерини II» репрезентували, як тоді говорили, «зразки малоросійщини». Критики це пояснювали тим, що режисери, які не знайомі з українською культурою, не могли виконати покладені на них завдання. Із огляду на такий стан справ згадані фільми віддавали старою, дореволюційною просвітою. Тим не менш, вони зробили певний внесок у кінокультуру України та мали успіх у Канаді, Америці та на Галичині.

Подібне становище в українському кінематографі підкреслював член правління і художній директор ВУФКУ Є. Черняк. У розгорнутій статті аналітичного журналу «Критика» чиновник із прикрістю зазначав: «Наприклад, пише директор [Одеської кінофабрики П. Нечес – В. М.], бездарним є сценарій за талановитою повістю “Борислав сміється”, і всі режисери цей сценарій відмовляються ставити, тоді він на таку відповідальну українську тему пропонує режисером (кого б ви думали?) оператора Рону – німця, який мало знає російську й українську мови. Як наслідок – на картину витрачено 91 248 руб., а повернула вона тільки 4 851 руб., отже, 86 397 руб. пішли з димом. Недарма на фабриці працівники придумали прислів'я: “Борислав сміється, а ВУФКУ плаче”.

Серед наших кінорежисерів ви можете знайти кого завгодно за фахом із колишнім наїзником скакунів включно. Тому не дивуйтеся такому факту: коли один режисер має ставити картину “На крилах книги” (художній культурфільм), то під час підготовчої роботи з’ясувалося, що він не знає, яка різниця між фараоном і пірамідою. Але це ще не таке вже велике нещастя, коли малокваліфіковані режисери не знають історії Єгипту. Погано те, що велика частина режисерів, як уже згадувалося вище, ані найменшого уявлення не мають про історію революції і про історію України. Ось чому більшість картин виходять на “малоросійський” манер. Чимала частина наших режисерських кадрів не володіє мовою, не знає культури, а іноді й вороже до них ставиться. Для багатьох режисерів українська радянська

кінематографія – просто трамплін для стрибка у “вищий розряд” – у кінематографію російську; один з таких гастролерів витратив на дві постановки 455 327 руб., з яких повернулося до ВУФКУ тільки 35 093 руб. Це факт вражаючий.

Отже, нашій кінематографії, що витрачає великі кошти, не виховує молодняк, потрібні зміни. У нас досі немає відповідного державного контролю за роботою кінематографії. ВУФКУ було звичайним трестом на кшталт фарфорового тресту, який досі поставляє нашим робітникам і селянам тарілки, розписані німецькими пейзажами та сімейними німецькими ідиліями XIX століття. Так, ВУФКУ часто постачає нашій громадськості просвітчину й малоросійщину» [821].

Аналіз творчого кредо режисерів, які працювали в українському кіно, здійснив критик і драматург, редактор Одеської кінофабрики К. Фельдман в 1928 р. Думка дослідника досить спірна, але наведемо фрагмент його висловлювання: «Тільки в минулому виробничому році на кінофабриці ВУФКУ з’явилися режисери, які зійшли з протоптаної стежки українських фальсифікатів. Це – Довженко, Лопатинський, Стабовий і Гричер. Художники далеко не однакової сили, вони цікаві в тому сенсі, що на кожному з них позначається вплив різних перехресних національних культур України. Довженко та Лопатинський – це художники, які виросли на українській національній культурі. У картинах цих художників уперше зазвучав український національний матеріал. І водночас, наскільки глибоко різниться мотивація та фактура цього матеріалу в обох художників!

Лопатинський – весь під владою формальної красивості образів України. Галичанин за походженням, він перебуває під безсумнівним впливом польської культури. Не випадково, поміщика в своїй картині “Бурлачка” Лопатинський зробив поляком. Побут польського поміщика також захоплює Лопатинського, як і побут українського села. Йому подобаються ці “польські вишукування”, на яких Лопатинський робить особливий наголос. Українські черевики і польський камзол за Лопатинським – це продукти однієї національної культури, як українці та поляки в “Бурлачці” виглядають представниками того самого народу. Лопатинський хоче знайти барви і форми для вираження загального тла та взаємовпливу польської та української культур.

Довженко, навпаки, глибоко національний художник, він весь від сучасної радянської України, яка напружено намацує ще шляхи своєї національної культури. Можливо, тому Довженко, прекрасно відчуваючи український матеріал, так безжально прагне руйнувати відцвілі образи старого українського національного епосу. Але Довженко не має почуття міри; він не розбирає стилів і засобів. Поруч із дивовижною за своєю тонкою обробкою пастеллю (кадр "пливуть вінки" в картині "Звенигора") у Довженка можна зустріти грубий лубок (напр. монах у тій же картині). Іронію і пафос, фантастику і реальність, символіку і оголений натуралізм – усе це з суто варварською стрімкістю Довженко кидає у величезний котел, де на добрих українських дріжджах сходить культура сучасної радянської України. <…>

Лопатинський і Гричер, принаймні, у своїй творчості на сьогодні, є типовими представниками хворих національних нахилів українського кіно. Варто сподіватися, що ці художники самі виживуть свої по суті реакційні настрої. У будь-якому разі, безсумнівно, що найбільш здоровий шлях в сучасному українському кіно – це той, яким ідуть Довженко і Стабовий: через національну культуру до великих завдань визвольного руху пролетаріату. <…>

На відміну Чардиніна, режисер Стабовий відверто працює на образах російської національної культури. Старий швейцар із картини "Два дня" – це "дворова російська людина", чеховський Фірс у новій радянській обстановці. Гімназист з тієї ж картини – це знайомий нам людський образ "гидкого хлопчиська", що діє в обстановці класової війни. Так само й інші образи Стабового відштовхуються від національного російського типу.

Стабовий працює на паузі, на розтягнутому монтажі, на побутових подробицях, на ретельній підготовці психологічного ефекту. Він не цурається і натуралістичних захоплень у стилі Московського художнього театру (напр. показ шибениці). Закваска російської художньої культури в Стабового настільки велика, що в тих творах, де він намагається скинути з себе владу її образів, Стабовий уподібнюється до мореплавця, який утратив свій компас. У цьому сенсі надзвичайно характерна невдача картини Стабового "Людина з лісу", де Стабовий намагався переключитися на чужі нам образи американської пригодницької фільми» [752].

1926–1927 рр. – найбільш плідні в плані створення екранізацій творів українських класиків, попри те що чимало проектів так і залишилися нереалізованими, хоча були затверджені Вищою репертуарною радою Наркомосу і прийняті до постановки редакційним сектором ВУФКУ. Сценарій «Захар Беркут» М. Вороного за однойменним романом І. Франка планувався до постановки Й. Роною до десятиріччя смерті письменника. Інші джерела повідомляли, що над сценарієм і майбутньої постановкою «Захара Беркута» працював Ф. Лопатинський. Не були поставлені й два сценарії за творами Т. Шевченка: «Музикант» (сцен. С. Чарський) і «Доля кріпачки» (сцен. М. Старицької). Відзначимо також непоставлені сценарії про історію України – «Гайдамаччина» З. Тулуб, «Лицарі першої комуни» Петровського (про Запорізьку січ) і «Бондарівна» Л. Дивніч.

Розглянемо ще три фільми: «Злива» (1929 р.), «Звенигора» (1927 р.) і «Земля» (1930 р.) – створені майстрами, які прийшли в кінематограф, маючи за плечима великий досвід роботи в образотворчому мистецтві – скульптора І. Кавалерідзе та художника О. Довженка. Професійний художній досвід цих майстрів безперечно вплинув на образотворчий ряд їхніх фільмів. Характерно й те, що вихід найбільш резонансних фільмів українського кіно збігся з початком масштабних репресій української інтелігенції.

Сценарист і режисер історичної драми «Злива» І. Кавалерідзе дав картині підзаголовок «Офорти до історії гайдамаччини», визначивши таким чином її композиційне та стильове рішення, у багатьох аспектах спірне, але по-новаторському сміливе й оригінальне. Відомий скульптор Кавалерідзе подібно Ейзенштейна, Довженка, Пудовкіна шукав у кіно такі форми, які давали б змогу втілити новий зміст радянського мистецтва. Схильний до монументальних образів, широких узагальнень, гострої емоційності, він постійно звертався в своїх кінотворах до історичної тематики, до подій, насичених великими соціальними конфліктами.

Фільм про селянське повстання в XVIII столітті в Україні під керівництвом М. Залізняка і І. Гонти. Історія «гайдамаччини» стала для авторів фільму приводом до експериментаторських пошуків у сфері кіномови: зйомка на тлі чорного оксамиту, підкреслена статичність кадрів, застиглі скульптурні композиції, заміна

драматичних колізій зборами «кінооформтів», що ілюструють історичне минуле. Сюжетно фільм завершувався подіями громадянської війни початку XX століття. На думку критика Х. Херсонського, Кавалерідзе прийшов у кінематограф із запереченням необхідності кінозйомок на натурі й прагне всю кінонатуру цілком створювати в ательє – «Злива» його програмний експериментальний фільм [765].

Картину піддано різнобічній критиці. Режисера звинуватили в тому, що він зробив «туманний експеримент», у якому «провалюються і політична ідея і кінематографічний вплив». У період «гайдамаччини» селяни, керовані національними ідеями, боролися проти польських дворян й одночасно за «віру православну» проти польської католицької церкви. У повстанні гайдамаків не було «чіткої класової основи». Але у фільмі, на думку критиків, автор не викривав націоналізму і релігії, не заклав у підґрунтя класову боротьбу. Про почуття автора можна тільки здогадуватися, і то складно, оскільки вони «заховані в помилкову поетичну і мальовничу форму», від чого фільм вийшов нудним і викликає суцільне здивування. Автор, який побажав залишитися інкогніто на сторінках «Радянського екрану», відзначав, що Кавалерідзе спробував перенести на екран «скупу лаконічну техніку різця гравера, скульптора і художника», однак водночас він «не зрозумів кіномонтажу» й експериментів Кавалерідзе, що зробили фільм «незрозумілими» для масового глядача» [197].

Ф. Лучанський встав на захист фільму. У спростування критичних статей він опублікував позитивні рецензії в «Пролетарській правді» (№ 143) та журналі «Кіно». Він, зокрема, зазначав: «Кіно, що має свої закони, становить усе ж комплекс мистецтв, і картина довела, що маса і пластикою і скульптурною статикою може створити незабутнє враження. Кавалерідзе показав, що деякими жестами та мімікою можна досягти багато, він показав, що натуру можна вдало замінити павільйоном, а освітленню приділити особливу увагу. Уся критика не звернула на це уваги. Навіть якщо розцінювати “Зливу” як експеримент, як кажуть критики, потрібно визнати, що він блискучий, що він довів, що “є ще порох в порохівницях”. І тут постає питання: чи потрібні нам експерименти? Так, потрібні!» [333].

Водночас Лучанський указує на те, що єдиним негативним аспектом у картині є вибір теми. І, виправдовуючи Кавалерідзе, далі пише: «Якщо навіть припустити, що в картині є певні відхилення від історичної правди, якщо вважати, що події не зовсім правдиво висвітлені, то не можна забувати про те, що фільм не документ, не протокол, не архівний матеріал» [333].

Саме сюжет картини, на думку оглядача «Літературно-наукового вісника», що виходив у Тернополі та Львові, є ахіллесовою п'ятою «Зливи». На деякі невдалі експерименти Кавалерідзе можна не звертати уваги, як і на зайву театральність картини. Але «перемонтаж» української історії є абсурдом і невіглаством радянської України: «На жаль, саме про "Зливу" можна сказати, що своїм сюжетом вона залишиться в історії української культури свідченням нашої малокультурності та провінціалізму» [669, с. 683].

Якщо вірити редакторату журналу «Радянський екран» Кавалерідзе зізнався в своїх помилках і в приватній бесіді «виявив безпосередню ненависть художника до цієї своєї першої учнівської роботі» [197].

Експериментальна картина О. Довженка «Звенигора» викликала ще більший резонанс. Знята за сценарієм М. Йогансена, Ю. Тютюнника вона охоплювала майже два століття історії України до 1920-х рр. Картина була експериментальною не тільки за формою, а й за принципом роботи. Це був виклик консерватизму, що панував на кінофабриці. Коли Довженко зупинив свій вибір на сценарії «Звенигори», на художній раді кінофабрики відбулося обговорення. Усі заявили, що нічого з цього не вийде, що «треба відкинути ідею ставити таку нісенітницю». Режисер Перестіані сказав, що не варто навіть подавати таку річ, тому що марна трата часу [440]. Але Довженко однозначно заявив, що ставитиме цю картину.

Під час роботи відбувалися щоденні суперечки режисера з оператором і художником. Ні оператор, ні художник часто не погоджувалися з режисерськими трактуваннями. Коли Довженко захотів, щоб оператор майже цілу частину знімав без різкості, Б. Завелєв завив: «Двадцять років я знімаю, а ще такого недоумства не бачив! Зняти без фокусу й огудити себе на весь Союз не хочу» [440].

Перший закритий перегляд «Звенигори» для преси відбувся 8 листопада 1927 р. в Харківському кінотеатрі імені К. Лібкнехта. Кореспондент газети «Харківський пролетарій» охарактеризував картину як невдалий досвід [342].

Наступний громадський перегляд картини відбувся в Києві в залі ВУФКУ. На перегляді були присутні київські письменники, журналісти та представники громадських організацій. Після перегляду відбулося обговорення, у якому взяли участь Савченко, Токар, Антоненко-Давидович, Ярошенко, Якубовський та ін. Промовці висловили думку, що картина відкриває нову епоху в практиці радянської кінематографії і є як із соціального, так і з мистецького боку великим досягненням. Українська критика після перегляду цієї картини мала відверто оголосити її досягненням українського кіно [452].

У перших числах січня 1928 р. відбулися ще один перегляд і відкрите засідання Вищого кінорепертуарного комітету з представниками літературних, громадських організацій та преси. Усі присутні визнали, що «Звенигора» – національний шедевр, а О. Довженко – видатний майстер. Наведемо деякі висловлювання. Так, Л. Скрипник зауважив: «Не треба говорити за Ейзенштейна; досить зараз говорити про роботу Довженка, це перша українська національна картина. Справедливо назвали її автори кінопоемою. Це справжня історія України, глибоко відображена в кадрах». Л. Гуревич відгукнувся таким чином: «На фільмі Довженка молоді режисери повинні вчитися, як робити картини, вона – шедевр». Г. Епік акцентує: «Пропоную надалі не називати ніякої картини ВУФКУ “бойовиком”, залишивши цю назву тільки за “Звенигорою”. З такою картиною не соромно вийти й за кордон – до міжнародного пролетаріату». В. Поліщук наголошує: «Фільм “Звенигора” – перший український Рейнський фільм. Треба подякувати Довженкові й революції, що дала такого режисера». У підсумку збори ухвалили: «Уважати фільм режисера О. Довженка “Звенигора” кращим як із технічного, так і з ідеологічного боку твором виробництва ВУФКУ. Рекомендувати фільм до демонстрації на всіх екранах» [520].

На інших громадських переглядах для представників партійних і культурно-просвітніх організацій картину очікував неоднозначний прийом. Одностайно сходилися на тому, що з формального боку, в аспекті режисерської винахідливості

та технічної майстерності, картина – явище виняткове. Але в ній багато туманної і загадкової символіки, що не завжди піддається розшифруванню. Якщо ідея картини зрозуміла, то окремі моменти й після повторного перегляду залишаються незрозумілими [12].

Коли фільм вийшов на екрани, майже всі українські рецензенти відзначили, що з картини «Звенигора» починається перший день української кінематографії і цією картиною ВУФКУ вселило віру громадськості в творчі сили українського кіно [653, с. 56–58; 668; 818]. Важко згадати фільм, який би викликав стільки ж суперечок і гострих дискусій, скільки їх викликала «Звенигора». Разом із фахівцями до обговорення долучилися глядачі, які формулювали основний недолік картини таким чином: «Треба бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації впродовж кількох епох і щоб з цього вийшло щось путнє… Безумовно, фільм містить певну частину прекрасних кадрів, але вони такі непослідовні та дивно показані… Раз фільм не зумів завоювати симпатій глядача – значить він поганий» [509].

Широкий резонанс викликала «Звенигора» за кордоном. Преса повідомляла про теплий прийом картини у Франції, Чехословаччині та інших країнах. Позитивний відгук про фільм написав в одній з нью-йоркських газет Д. Кларк. На громадському перегляді в Москві фільм також мав великий успіх, і ВУФКУ отримало від зарубіжних кіноорганізацій пропозиції продати їм «Звенигору» [170].

Одну з перших у РРФСР рецензій опублікував журнал «Новий Леф». У коментарі до рецензії йшлося про те, що «Кіногазета» відмовилася її публікувати, оскільки, на думку редакторів газети, картина «Звенигора» спірна і співробітники ще не знають, що про неї скажуть. Редакція журналу «Новий Леф», «цінуючи насамперед саме новизну, спірність і дискусійність картини, уважає за необхідне говорити про “Звенигору”, не чекаючи обов’язкової офіційної оцінки». Автор рецензії, зокрема, відзначав: «Нова українська картина “Звенигора” – річ раптова, несподівана, непередбачувана. Як кінематографічне ціле картина не виструнчена, місцями затягнута, місцями ніби не закінчена. У картині якраз і вражає та легкість, із якою зрушені й припасовані одна до одної величезні історичні брили. Від легенди

про скарби, зариті в українській землі в епоху гайдамаків, до сучасної української білогвардійської еміграції в Празі – такий цей марш крізь століття. Ніби не підозрюючи про труднощі цього переходу, по-дитячому наївно, використовуючи максимальну виразність зорового образу, режисер поєднує і ставить поруч шматки різних історичних епох і способів сприйняття. Логічна послідовність порушена, хронологічний зв'язок намічений рідким і ледь відчутним пунктиром, а тим часом у деяких місцях картина майже дивом досягає граничної емоційної переконливості» [532].

Незабаром із рецензією на сторінках претензійного російського журналу «Життя мистецтва» виступив критик і сценарист Б. Коломаров. Автор загалом позитивно відгукувався про фільм Довженка, проте не обійшовся без указівок на вторинність: «"Звенигора" – це український "Кінець С.-Петербурга", тільки менш грандіозний і монолітний. Загибель старої України і народження нової – ось тема фільму. У строкатому хороводі кадрів перед глядачем проходять епізоди українського епосу й епосу революції. Розповіді старого "Діда" чергуються з картинами сьогодення, казкове переплітається з реальним, сучасне – з химерним. Режисер Олександр Довженко ішов шляхом Пудовкіна – шляхом створення широких образів-символів, що узагальнюють найбільш характерні риси. Не всі образи однаково значущі, поряд із глибокими є незакінчені, мало виправдані тематично, але всі без винятку яскраво виразні. Матеріал стрічки суворо концентрований. Кожен кадр говорить про велике явище, кожна людина символізує цілий клас. У стильовому відношенні "Звенигора" – плоть від плоті революційного мистецтва. У ній розвиваються прийоми Пудовкіна та Ейзенштейна, їхній метод нещадного реалізму, їхня монтажна майстерність. Люди і речі подаються з істинно новим революційним ставленням. <…> У картині багато вигадок і молодецького завзяття. Довженко не боїться найзухваліших монтажних фраз; він сміливо перетворює трагічне в гротеск» [282].

Подібні рецензії не мали особливої ваги в порівнянні з думкою маститих майстрів кінорежисури. На думку С. Ейзенштейна, О. Довженко остаточно дійшов глибокого розуміння важливості драматургічної першооснови фільму в дні, коли

почав створювати «Звенигору» – грандіозне за задумом кінематографічне полотно, яким міцно «висвятилася в режисери», за метафоричним висловом Ейзенштейна, «людина, що створила нове в сфері кіно» [854, с. 121, 123].

Відзначимо, що О. Довженко куди більш тверезо, ніж інші, надмірно захоплені критики, проаналізував успіхи й прорахунки своєї роботи. Він важко переживав, що масовий глядач усе ж не сприйняв «Звенигору», і в наступних своїх картинах, розвиваючи досягнуте, одночасно прагнув більш спрощеної та доступної форми кіномови.

Після виходу картини О. Довженка «Арсенал» в Україні, на думку критиків, сформувалася школа української кінематографії, а Довженко виріс в справжнього майстра українського кіномистецтва і значною мірою вплинув на українських режисерів. Як справедливо відзначав оглядач журналу «Зміна», перша картина Довженка «Звенигора» викликала суперечки, наступна картина «Арсенал» викликала ще сильнішу полеміку, і нарешті, оцінка «Землі» переросла в запеклу дискусію [195]. Кінопоема «Земля» стала, мабуть, найбільш обговорюваною українською картиною кінця 1920-х – початку 1930-х рр., що викликала численні суперечки. Поставив картину О. Довженко за власним сценарієм. Син бідняка Василь організовує колгосп, дістає трактор і з його допомогою заорює куркульську землю. Син кулака Фома вбиває Василя, сподіваючись на розпад колгоспу, але, на свій подив, досягає якраз протилежного. Міцніє колгосп, об'єднуючи навколо себе бідняків і середняків, організовуючи новий світогляд в селі.

Довженко створив поему про соціальні перетворення в селі на початковому етапі колективізації, про затвердження нових відносин між людьми і приреченість експлуататорських класів. Жанр «Землі» дуже важко визначити. Вона не відповідала досі баченим або вже навіть канонізованим жанрам радянської кінематографії.

Постановка і вихід картини відбувалися під час розпалу масштабних репресій української інтелігенції. У травні-червні 1928 р. відбулася Всесоюзна нарада при ЦК ВКП (б) з питань агітації, пропаганди та культурного будівництва. На нараді піддалися жорсткій критиці «тенденції зростання націоналізму та шовінізму» в окремих республіках: «У національно-культурному будівництві, за загального

підйому національної культури народів СРСР і зміцнення пролетарських позицій, намічується деякий підйом тенденцій великодержавного шовінізму, зростання місцевого націоналізму та простежуються спроби спрямувати розвиток національної культури буржуазно-демократичним шляхом (орієнтація на "культурний" Захід, заперечення керівної ролі пролетаріату в розвитку національної культури, ідеалізація національної "старовини" тощо)» [296, с. 173–174].

Окрім того, на нараді було повідомлено, що провідними ідеями буржуазних націоналістів є «національна єдність», «безбуржуазність» нації. Націоналістичні тенденції проявилися в літературі та мистецтві, вони мали місце в низці історичних фільмів, випущених кіноорганізацією України, Білорусі тощо.

Із середини 1929 р. в Україні розгортається кампанія з викриття «підривних сил соціалізму» серед інтелігенції. З благословення союзного керівництва в Україні, з ініціативи наркома освіти М. Скрипника за участю секретарів ЦК КП(б)У С. Косіора і П. Любченка Державне політичне управління (ГПУ) розробляє сценарій справи Союзу Визволення України (СВУ). Як наслідок – органами ГПУ розкрито і ліквідовано «контрреволюційну» організація, що мала на меті відновлення капіталістичного ладу в Україні.

23 листопада 1929 р. про справу СВУ написали всі газети. М. Хвильовий, М. Яловий, М. Куліш, Г. Епік та ін. у схвальному листі відгукнулися на процес СВУ, затаврувавши «контрреволюціонерів» [547]. У листопаді 1929 р. на Другій сесії ВУЦВК академіки ВУАН Корчак-Чепурсківський, Семківський, Соколовський і професори Попов, Мазуренко виступили з протестом проти контрреволюційної змови й підтримали процес над СВУ [90]. Викриття органами ГПУ контрреволюційної організації підтримали й кінематографісти. У телеграмі з'їзду українських кінопрацівників, спрямованій у ГПУ, зокрема, зазначалося: «З'їзд працівників української кінематографії, об'єднаних у кіногромадську організацію ВУОРРК, надсилає палкі вітання варті Революції – ДПУ! Тільки завдяки успішній, енергійній, відданій роботі органів ДПУ вдалося зірвати ще одну спробу контрреволюційних зрадників задушити країну соціалізму, ще одну спробу знищити досягнення Жовтня. ДПУ викриттям Єфремівщини ще раз довело, що трудящі

Радянської країни мають надійного, чуйного та відданого захисника. Вітаючи СВУ з успішною ліквідацією контрреволюційної змови Єфремівщини, з'їзд висловлює впевненість у тому, що й надалі всі спроби ворогів пролетаріату перешкодити будівництву та зростанню першої в світі країни будівництва соціалізму розіб'ються [601].

«Зйомка картини збіглася з розгортанням колгоспного будівництва і ліквідацією куркульства як класу. – Підкреслював О. Довженко перед початком показу фільму червоноармійцям. – Зважаючи на цей важливий переломний момент, мені хотілося в частині диференціації психіки селянства донести до свідомості мого глядача, що перехід на колективне оброблення землі є логічним і неминучим звершенням волі робітників і трудящих селян, які намагаються перевлаштувати своє господарство і життя» [466].

В Україні «пафосну пісню про катастрофу старого світу і народження нового» зустріли із захопленням. Український поет, літератор і критик Я. Савченко із захватом відзначав: «"Земля", – безперечно, досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стильовим досвідом, високим як за своєю художньою суттю, культурою, так і широкою перспективністю. Це той досвід, який надає найбільше можливостей кінематографії йти вперед, розробляти й посилювати кінопоетику. "Земля" пропонує нам оригінальні композиційні спроби, нові методи чинної яскравої кіномови. <…> Картина насичена міцним тонусом радості та бадьорості. Вона збагачує наш соціальний та психічний досвід і стимулює світовідчуття. А це все те, що підносить "Землю" до рівня блискучих документів кінематографічного мистецтва» [644, с. 152–154].

Всесоюзний прокат картини був відкладений. Знову прозвучали звинувачення на адресу Довженка і його «Землі» – картина багато в чому не зрозуміла селянам. Це ще одна селянська картина про селян і не для селян. На союзному рівні йшлося про те, що Довженко поставив правильне завдання – показати соціальну «палітурку» сучасного села з усіма її суперечностями. Але цю проблему Довженко не зумів «політично правильно вирішити» і в процесі роботи далеко пішов від основного соціального завдання – «зробити фільм, насичений пафосом боротьби соціалізму з

капіталізмом на селі». Водночас ніхто не критикував художній рівень картини. Картина з цього погляду, на думку численних критиків, могла сміливо змагатися з кращими зразками кіномистецтва СРСР і зарубіжжя. Окрім того, образи в картині гранично виразні й художні, тому з цих позицій «Земля» далеко відходить від формалістських штампів.

Найбільше нарікань було на образи кулака і священика. Довженка звинуватили в тому, що він зображує кулака і священика в спотвореному вигляді – «вони показані вже переможеними», що, на думку критиків, викликає в глядача «в корені хибне уявлення про ворога й демобілізує маси в боротьбі з класовим ворогом». Таким чином, основними ідеологічними помилками «Землі», на думку критиків, були недооцінка класових ворогів – кулака і священика, які «не викликають у глядача класової ненависті та показані знесиленими». Картина критикувалася й за думку Довженка про те, що «першоджерелом усього є біологічні, а не соціальні процеси».

Дискусій стосовно «Землі» було настільки багато, що редакція журналу «Кіно і життя» в межах обговорення фільму, дала змогу на сторінках видання висловити різні думки.

У резолюції ВЦРПС від 24 березня 1930 р. ішлося про необхідність внести в картину такі правки: «1. Сцену з кулаком, який розкається, викинути або переробити так, щоб замість каяття було видно, що кулак небезпечний. 2. Переробити сцену з попом таким чином, щоб він не був поданий у вигляді “шукача істини”, а показаний як ворог радянської влади, як лютий натхненник і посібник кулака. 3. Гола жінка, як і поцілунок, наприкінці картини особливо підкреслює, що в картині переважають проблеми біології, що відвертають глядача від класової боротьби. Необхідно кадр з голою жінкою вилучити. 4. Необхідно дати інший кінець картині, який стимулював до боротьби з куркульством як класом».

На загальних зборах ВЦРПС 29 березня 1930 р. прийнято додаткове рішення, що без внесення зазначених поправок картина «Земля» неприйнятна для демонстрації в робочих клубах [607].

Голова кіносекції Главреперткома П. Бляхін висловив чимало критичних зауважень. Основні помилки картини, на думку функціонера, полягали в превалюванні біологічних мотивів над соціальними: 1) смерть старого, 2) пологи, 3) «ніч любові», 4) оголена жінка («бунт плоті»), 5) заключний «поцілунок в діафрагму». Зрештою Бляхін не зміг не відзначити художніх достоїнств картини: «Зауважуючи всі ці недоліки, не варто упускати значних переваг картини. Надзвичайна барвистість, емоційна насиченість кожного кадру, чіткість ритмічного малюнка і виразність образів висуває "Землю" в ряди кращих творів радянської кінематографії. За всіх своїх недоліків "Земля" все-таки, а особливо тепер, коли Главрепертком зробив купюри (у сценах із голою жінкою і ще в кількох місцях, що ускладнюють сприйняття картини), цілком працює на нас і сміливо може бути допущена на сільський екран» [48].

У розпал дискусії про фільм «Земля» прозвучали закиди й на адресу самого Довженка стосовно його походження і того, що він не «пролетарський художник», а «попутник». У розпал «чисток» і розправ над «неблагонадійними» до «попутників» відносили діячів культури непролетарського походження. До того ж «попутники» поділялися на дві категорії: ті, хто використовував радянську владу в своїх особистих інтересах, і ті, хто чесно і щиро намагався стати «своїм», але так і не зміг. Довженко за цими критеріями належав до другої категорії. І світогляд та світовідчуття Довженка не випадкові, бо вони походять із його соціальної природи [194].

Найжорсткіше звинувачення прозвучало з вуст Дем'яна Бідного, який користувався прихильністю влади. У фейлетоні «Філософи» він охарактеризував Довженка «співаком куркульської ідеології» та оголосив картину «куркульською» і «контрреволюційно-паскудно» [157]. У клубі імені Сталіна Дем'ян Бідний дав картині різко негативну оцінку. У клубі імені Ілліча перед переглядом також виступив Дем'ян Бідний. Але відразу після виступу поета на трибуну вийшов голова Главмистецтва Ф. Кон і наголосив на перевагах «Землі», щоб, за його власною заявою, нейтралізувати виступ Дем'яна Бідного. Ф. Кон закликав робітників бути в своїх судженнях об'єктивними [143]. У помилковості суджень Дем'яна Бідного на

сторінках «Правди» переконували російські драматурги та письменники В. Киршон, О. Фадєєв і В. Сутирин. У колективному зверненні, зокрема, зазначалося: «Саме тому що мільйони звикли вірити Дем'янові, оцінка ним того чи іншого факту набуває великого значення. Не зважати на неї неможна, як не можна пройти повз те неправильне, що є в оцінці Дем'яна, бо помилковість його (а від помилок не застрахований ніхто) має також громадський характер. У цьому випадку Дем'ян Бідний припустився з нашого погляду помилки в оцінці фільми українського режисера Довженка "Земля"» [267].

Водночас автори статті відзначили, що недоліки Довженка криються в тому, що він не опанував іще пролетарський світогляд. Надалі в межах дискусії про «Землю» Дем'ян Бідний повідомив, що після перегляду картини з усуненими з неї недоліками, указаними у фейлетоні, він мусить констатувати, що операція «чистки» зайшла навіть далі, ніж очікував поет.

У травні опубліковано відповідну заяву українських письменників М. Семенка, М. Панченка, А. Полторацького і члена правління ВУОРРК Годкевича на фейлетон Дем'яна Бідного: «Загальні збори київської філії ВУОРРКа з гордістю повідомляють, що силами української радянської кінематографії створено один із найбільших фільмів радянського кіно, фільм, який становить ще одну віху в історії українського пролетарського кіно – фільм Олександра Довженка "Земля", висловлюємо своє обурення з приводу грубої витівки поета Дем'яна Бідного на сторінках газети "Відомості ВЦИК", де він опублікував свій фейлетон "Філософи" про фільм "Земля" [509, с. 232].

Убачаючи в цій витівці наклеп не тільки на фільм "Земля", але і на всю українську радянську кінематографію, на всіх її працівників, загальні збори палко протестують проти тих тенденційних перекручувань, безпідставних обвинувачень, того грубого з поганим русотяпсько-великодержавним присмаком тону, який дозволив собі Дем'ян Бідний у фейлетоні. Київська філія ВУОРРКа звертається до Об'єднання кінопрацівників пролетарської столиці СРСР – до Московської філії ВУОРРКа, із закликом долучити до нашого протесту й свій авторитетний голос, поставивши перед пролетаріатом столиці світової пролетарської революції – перед

пролетаріатом Москви справу про обурливу, тенденційну, політично шкідливу для потужного розвитку пролетарської культури, пролетарського кіномистецтва витівку Дем'яна Бідного» [857;].

За кордоном фільм отримав теплий прийом. Картина була показана в Лондоні та Парижі [188]. Вельми позитивно про фільм відгукнувся голландський режисер Й. Івенс: «Як кінематографіст, я мушу визнати, що кінематографісти всього світу повинні радіти створенню цього фільму. Не тільки пролетаріат Радянського Союзу, а й пролетаріат всього світу буде вітати появу цього фільму. Це пояснюється тим, що в "Землі" досягнута абсолютна гармонія між формою і змістом. А оскільки існує ця гармонія, фільм буде зрозумілий широким масам. Найбільшою заслугою тов. Довженка я вважаю те, що він зробив цю справу в широкоінтернаціональному масштабі, його зрозуміють абсолютно всі. Фільм "Земля" – свіжий, молодий, у ньому відчувається та сила, молодість, темперамент, які вклав у свою роботу Довженко» [223].

Процес українізації охоплював три періоди:

1. 1920–1924 рр., коли в умовах розгортання НЕПу почалося стихійне національно-культурне відродження. Нова влада створює систему жорсткого політико-ідеологічного контролю над духовним життям України;

2. 1925–1928 рр. – час небаченого розквіту української культури, діяльності численної талановитої молоді в літературі та мистецтві. Поряд із цим стрімко набирала сили лінія боротьби з «українським буржуазним націоналізмом»;

3. 1929-1930 рр. – початок згортання українізації і нещадне винищення видатних діячів української культури.

У грудні 1933 р. призначений Кремлем на посаду другого секретаря ЦК КП(б)У П.Постишев, відряджений із Москви, почав проводити роботу щодо згортання процесів українізації. Українізація під тиском сталінської верхівки почала розглядатися як прояв націоналізму – із нею почалася рішуча боротьба, яку очолив перший секретар ЦК КП(б)У С. Косіор. 1 листопада 1933 р. Постишев доповідав на пленумі ЦК КП(б)У про те, що українська націоналістична контрреволюція розгромлена. У резолюції листопадового пленуму ЦК і ЦК КП(б)У за доповіддю

Косіора ішлося про таке: «Контрреволюційні елементи, завдяки ослабленню більшовицької пильності партійних організацій, потуранню, а іноді й сприянню деяких “комуністів”, розставляли свої сили для організації саботажу й шкідництва; під прапором українізації здійснювали буржуазно-націоналістичні методи взаємного відчуження трудящих різних націй і розпалювання національної ворожнечі».

Уже до кінця 1920-х рр. більшовицькому керівництву вдалося засобами тотального контролю позбавити свободи творчості діячів української культури і витиснути з творчості художників їхні національно-культурні особливості.

Хвиля репресій охопила й діячів української кінематографії. Багатьох звинуватили в пропаганді брехливих принципів «національної єдності», «національних ідей самостійності» і «соборної України», а також у тому, що під прикриттям цих принципів українські націоналісти спільно з іноземними інтервентами готували відновлення буржуазно-куркульського ладу в Україні.

Репресій та гонінь зазнали сценаристи Ю. Тютюнник, М. Яловий; консультанти С. Єфремов, професор М. Слабченко; редакторат українського кіно, зокрема Г. Косинка, В. Ярошенко, Я. Савченко, (Ю. Яновському, М. Бажану репресій удалося уникнути); критик В. Похмурий і член правління ВУФКУ Є. Черняк.

«Теоретика націоналізму» В. Хмурого звинуватили в «зоологічній ненависті до самого факту використання творів будь-якого російського класика в кіно», посилаючись на його висловлювання в статті «Про японське кіно»: «Щасливі японці… Вони мають свою кінематографічну культуру, високу й оригінальну. Свого кіноактора… Тому що японці не їздять на Захід за розумом. Мають досить свого, щоб не робити кіноінсценувань із драм Островського. Це ми кінематографією такі багаті, що інсценуємо на одеській кінофабриці самодурство псковських м’ясників… І довго ще в нас не буде української кінематографії» [772, с. 122–123].

Є. Черняк потрапив у немилість, очевидно, після критичного висловлювання про створення Союзного кіноінституту. На думку Черняка, подібний виш готував би винятково фахівців для «російської кінематографії», а українська кінематографія могла розвиватися тільки в тому випадку, якщо в кіновиробництво прийдуть

працівники, які знають українську культуру: «Майже вирішене вже питання про організацію кіноосвіти на Україні зараз поставлено під сумнів. Справа в тому, що Держплан СРСР і Комітет у справах кіно при Наркомторзі Союзу розробили проект організації кіноінституту в союзному масштабі. Цілком зрозуміло, що такий Інститут, організований в Москві, буде інститутом переважно російської кінематографії. Кінематографія є художньої індустрією, що виростала на базі конкретної національної культури. Вона має спеціальні культурні завдання. <…> Треба сказати просто: організація такого інституту в союзному масштабі призвела б до того, що він постачав би кіноорганізаціям окремих республік людей, які, маючи диплом інституту, не відповідали б одній із основних вимог – наша кінематографія не знала б національної культури. Ми вже бачили, що історія української радянської кінематографії починається тільки тоді, коли в наше кіновиробництво приходить певна кількість працівників, знайомих із українською культурою: уже це свідчить досить промовисто проти організації підготовки кінопрацівників у “союзному масштабі”. На сьогодні кадр українських режисерів у нас досить незначний (32 %). <…> Однак цей малий кадр дає продукцію в кілька разів вищої якості за продукцію інших (68 %)» [821, с. 96–96].

Фільми про історію України й екранізації української класики марксистські критики звинуватили в пропаганді контрреволюційних ідей «безбуржуазності української нації», «класового миру» і «національної єдності», перефарбовування революційних селянських рухів у буржуазно-націоналістичні, в ідеалізації буржуазно-куркульських вождів (отаманів) і створенні навколо цих постатей культу легендарних «національних героїв». До того ж, на їхню думку, шкідницька робота «націоналістів» в українській кінематографії виражалася в затушовуванні класової боротьби та реакційної ролі української буржуазії, розпалюванні національної ворожнечі між трудящими у фільмах «Тарас Трясило», «Василина» тощо. Під удар марксистської критики потрапили і фільми Довженка та Кавалерідзе, яких критикували за використання націоналістичних схем і надмірне замилуванням історичним матеріалом [287, с. 7].

Постановників фільмів про історичні події в Україні та екранізацій класичних українських творів можна умовно поділити на кілька категорій. Одні, захоплюючись масштабними масовками, постановочними ефектами, побутовими та етнографічними деталями, забували про образи рядових героїв («Тарас Трясило»). Інші нехтували об'єктивною реальністю, забували про необхідність створення ясного і яскравого історичного тла, соціальної обумовленості історичних процесів («Злива»). Треті збіднювали матеріал механічним перенесенням у кінематограф театральних прийомів («Микола Джеря», «У гонитві за щастям»). Четверті відверто «осучаснювали» класику («Бурлачка»), обстоюючи тезу про те, що «класичні твори нашої літератури не можна екранізувати без того, щоб не внести ґрунтовних, часом і жорстких переробок». Нарешті, п'яті бачили в літературі скоріше привід, ніж підґрунтя для створення кінематографічного твору, і без довгих роздумів педантично з'єднували правдоподібне зображення побутового середовища і відверту умовність гротеску («Сорочинський ярмарок»).

І все ж прагнення створити художній кінолітопис життя українського народу було явищем закономірним і позитивним. Позитивно вплинуло на кінематографістів і звернення до традицій літературної та театральної класики, до фольклорних джерел.

4.1.2 Кіномистецтво України про соціально-політичні катаклізми

Фільми про громадянську війну і Жовтневу революцію займають чільне місце в репертуарі ВУФКУ. У 1923 р. режисерові В. Гардіну доручають постановку фільму за мотивами повісті Л. Нікуліна «Хміль». Спільна постановка Ялтинської й Одеської кінофабрик отримала назву «Отаман Хміль». Це була постановка, зроблена винятково творчими силами, які прибули з Москви [734], за участю, як повідомлялося в пресі, понад 3 000 статистів [412]. Дія фільму розгорталося в одному з південних міст. Залишки білогвардійських військ, розбиті Червоною армією, об'єднуються з формуванням отамана Хміля. На тлі цих подій розвивається любовний конфлікт в одній буржуазній сім'ї. Голова сімейства внаслідок зради

дружини розчаровується в людях свого кола і переходить на бік Радянської влади. Гардінівський фільм, який показує мелодраматичну любовну історію на тлі подій громадянської війни, був повсюдно схвалений критикою. До того ж із погляду професіоналізму вона ні в кого не викликала сумніву: «Перемога червоних військ. Останній притулок для “золотопогонних” дженджиків – банди отамана Хміля. На цьому тлі розгортається сентиментальна “історія однієї родини”, шлях одного багатія, який зазнає “розчарування” в житті через незначний привід: поки він “героїчно” захищав Батьківщину, організовуючи каральні експедиції, його дружина, “існуючи” на південних курортах, добувала кошти, зробившись коханкою спочатку голландського банкіра, а потім спритного графа-авантюриста. Для режисера Гардіна така, по суті, порожня тема стала доброю нагодою продемонструвати свою майстерність: так званий паралельний монтаж, технічне виконання кадру (сцени) на діафрагмах тощо були успішно перенесені на радянський ґрунт із заходу» [366].

Картина головно критикувалася за концепцію, неправильно розставлені акценти, завдяки чому симпатії глядача викликав білогвардієць. Але головна проблема полягала в тому, що завдяки професійному втіленню цієї «шкідливої історії» фільм міг увести глядачів в оману: «“Хміль”, спритно скроєний профсценаристом (Нікулін), спритно поданий профрежисером (Гардін), найвідвертіша “соціальна нісенітниця”. Усі симпатії глядача на боці “благородного героя” Загаріна, білогвардійця, бандита тощо, каяття якого в останньому кадрі нікого не переконує. Зате все попереднє тим небезпечніше, що цікаво зв’язано і сюжетно ускладнено. “Хміль” дійсно може увести глядачів в оману і в робочих районах йому не місце» [24].

Ще один фільм Гардіна про громадянську війну вийшов у 1924 р., коли починає розгортатися українське кіновиробництво ВУФКУ. Картина «Остап Бандура» за сценарієм українського письменника-ГАРТівця М. Майського про вихідця з селянської сім’ї, який став грізним вождем партизанського загону. У в’язниці Остап знайомиться з робочим Онисимом. Під його керівництвом Остап робиться грамотним і свідомим революціонером-борцем. По дорозі до Сибіру вони

обидва тікають. Їх ховає дрімучий ліс тайги. Остап проходить школу підпілля. Він активно бореться з царизмом…

Фільм був сприйнятий неоднозначно. Рецензії в пресі різнилися: від різко негативних до схвальних. «Досить переглянути перші дві частини, щоб побачити, що цікава тема, цікавий сюжет перетворені на нудну психологічну жуйку. Половина сюжету, замість дії, поданої в оповіданні, заповнена спогадами. – Зазначав критик І. Уразов. – Головні ролі грають Капралов і Бистрицька. У актриси безсилля в русі. Капралов грає трохи краще за свою партнерку, але і йому “Остап Бандура” не під силу» [732]. Інші рецензенти, навпаки, зарахували фільм до досягнень радянської кінематографії. «Уся картина близька за змістом робітникові, тільки, на жаль, неприродний бій червоноармійців з білими, скидається швидше на маневри. Але загалом уся картина, як агітаційна, дуже цінна для пролетарської маси і має також демонструватися в робочих кіноклубах» [773]. «Щодо постановки, зокрема в масових сценах, у цій картині досягнуті великі успіхи. Ні, правда красивості та симетричності прийомів Любича, але глядач у будь-якому разі захоплений жвавістю масових сцен і самою масою, завжди природною і театрально дисциплінованою» [339].

Ще одна картина про громадянську війну, що вийшла в 1924 р., була також поставлена за сценарієм українського письменника з об’єднання «Гарт» Д. Бузька [120]. Картина «Лісовий звір» (реж. А. Лундін) оповідала про боротьбу Червоної армії із залишками білих банд в Україні в 1921 р. на Одещині. Молодий козак Юхим, права рука отамана Заболотного, на прізвисько Лісовий звір після довгих роздумів переходить на бік червоних… За повідомленнями преси, до зйомки «Лісового звіра» у Вінниці були залучені всі розташовані там військові частини [250].

Автор сценарію Д. Бузько відзначав, що сценарій був саме таким, якого вимагала насичена життєвою правдою тема про боротьбу з політичним бандитизмом на Україні, точніше про сьогоднішні епізоди цієї боротьби, про затримання відомого на півдні отамана Заболотного. «Але Правління бажало розвинути цей епізод у загальну широку картину політичного бандитизму на Україні. Як і в “Укразії”, тут

яскраво проявляється “хвороба” перших кроків – прагнення в одному фільмі подати мало не всю революцію. Правління вимагає від автора все більшої деталізації сценарію. З іншого боку, кінофабрика, режисура хотіли якнайбільш романтичних пригод. І від початкового сценарію мало що залишилося. Фабульна нитка заплуталася в деталях. Режисура, що зняла занадто багато для односерійний фільму, безжально різала і рвала цю фабульну нитку. Зрештою, той сценарій, який можна було побачити у фільмі, уже ніяк не можна назвати “побутовим” у розумінні життєвої правдивості; він – пригодницько-романтичний, як і “Укразія”; тільки зроблений він на іншому матеріалі» [65, с. 136].

Картина була однією з найбільш важливих для ВУФКУ – про процес зйомки часто повідомлялося в пресі [551]. Думки рецензентів були майже однотипними. Одні вважали, що фільм затягнутий [322], і деякі елементи запозичені з пригодницької картини «Червоні дияволята», і що радянські глядачі давно переросли «Лісового звіра»: «В образі отамана було в міру жорстоке, звіряче й у міру просте, людське. Лісовий звір не тільки щохвилини вбивав когось, а й смачно пив горілку, посміхався і щось розумів. Майже всі актори, особливо в ролях позитивних героїв, перед апаратом були безпорадними істотами. Розкаяний бандит був фальшивим і солодким. Усі актори грали без пауз і акцентів» [679].

Інші рецензенти звертали увагу на те, що політичний і соціальний бік бандитизму у фільмі лише частково розкритий, і невдачу режисера списували на слабкий сценарій, у якому порушені лише зовнішні аспекти бандитизму [740]. Поряд із критикою деякі рецензенти, однак, відзначали, що «Лісовий звір» – одна з кращих картин виробництва ВУФКУ: «Не повністю впоралося із завданнями і ВУФКУ. Картина змальовує побут лісових бандитів, їхні “нальоти” на села, боротьбу з ними ЧК, але соціальних витоків бандитизму, соціальних причин його, ставлення до нього селян – немає. Немає і твердого сюжету: він заплутаний і малозрозумілий. Водночас фільм заслуговує на увагу завдяки винятковій динамічності та яскравості окремих моментів. <…> Разом із цим постановник картини Лундін вдається до дешевих, “побитих” і технічно погано виконаних ефектів (наприклад, відрубана бутафорська голова). Слабкі місця комічного

характеру, що переходять часом у грубий шарж і віддають трафаретом; не ефектні сцени гулящих в еміграції “вищих” бандитів. ВУФКУ не може позбутися й своїх старих гріхів: фотографія “Лісового звіра” далеко не блискуча, а освітлення іноді слабке – доводиться напружувати зір. <…> А гра дуже хороша. Чітко окреслений образ комуністки Нати. Рішучі, завжди виправдані рухи, виразна й багата міміка, фотогенічна зовнішність дають змогу припускати, що ВУФКУ вдалося знайти актрису, недолік якої був помітний у всіх попередніх фільмах. Капралову вдалося добре передати психологію українського хлопця зі здоровою закваскою, що випадково потрапив до табору бандитів, але зберіг здорову ясність думки, яка дала йому змогу за першої нагоди усвідомити свої помилки і перейти на бік червоних. Загалом “Лісовий звір” – поки найкраще з того, що випущено ВУФКУ» [731].

У 1925 р. побачили світ ще дві картини про громадянську війну. Двосерійна картина «Укразія» замислювалася як найбільш масштабна кінопостановка, на яку ВУФКУ витратило колосальні кошти. Сценарій «Україна й Азія» написали прозаїк М. Борисов та сценарист і режисер Г. Стабовий під літературним псевдонімом Кадр [120]. Український письменник Д. Бузько, зокрема, відзначав: «Борисов і Стабовий, російські літератори, які мало опікуються відображенням українського життя. У них було інше завдання – подати справді кінематографічну, насичену інтригою, динамікою фабулу, і вони написали величезний сценарій, який, мабуть, у постановці дав би три-чотири серії. Але сценарій сильно перероблявся. Уже не на фабриці, а під впливом центру Правління ВУФКУ, яке намагалося знайти якомога більше так званих ідеологічних моментів, з інтриги й авантюри перенести центр тяжіння на відтворення підпільної революційної роботи під час “білої окупації”. Почасти цієї мети досягнуто. Але тільки частково. Сценарій, навіть перероблений, залишається далеким від життєвої правди і є авантюристичною романтикою» [65, с. 135–136]. Постановку доручили досвідченому режисерові П. Чардиніну. Зйомки картини тривали більше п’яти місяців у різних містах України [774], із залученням до 3 000 статистів [462]. Прем’єра фільму мала відбутися одночасно в Москві, Ленінграді, Харкові, Києві та Одесі [500]. Основу сценарію склали документи Одеського Іспарта

і спогади відповідальних партійних працівників, безпосередніх учасників подій громадянської війни 1918–1920 рр. в «українській Азії» [199].

Постановка пригодницьких картин про громадянську війну була пов'язана з певними ризиками, оскільки тема картини вже була дуже добре відома глядачам – білі і червоні, білий тил, червоне підпілля, боротьба і перемога. До 1925 р. на екрани СРСР вийшло чимало подібних картин різної якості. І вже виробився певний стереотип героїв. Так, комуніст мав «одухотворене» обличчя, довге волосся, ходив у шкіряній куртці з розстебнутим коміром. Типажі революціонерів створювалися за принципом «хороші герої мають бути гарними». Типажі поганих героїв зазвичай були жорстокими, некрасивими, у складних ситуаціях втрачали властиву впливовість, жорстокість і ставали об'єктами насмішок. Подібний підхід у характеристиці негативних персонажів був властивий кіноагіткам 1918–1920 рр., коли негативні герої виглядали людьми безпорадними і карикатурними. Такий підхід мав вельми негативні наслідки, оскільки був помилковим, і глядачі, вихована на подібних фільмах, за влучним зауваженням українського письменника О. Полторацького, сприймали ворогів революції під знаменитим гаслом «шапками закидаємо» [561, с. 40].

Незважаючи на те що впливовий на той час російський письменник і політичний діяч В. Киршон дав українським фільмам про громадянську війну («Укразія», «Трипільська трагедія», «Лісовий звір») нищівну характеристику – «дуже грубі й безглуздо зроблені агітаційні фільми» [266, с. 31], стрічка «Укразія» набула широкого резонансу. Так, центральні радянські газети «Правда» і «Відомості» в один день (22 листопада 1925 р.) опублікували відгуки про «Укразію» [485].

«Укразія», на думку сучасників, ще не була реалістичним фільмом, але в ній уже, замість абстрактних героїв, як, наприклад, у фільмі «Слюсар і канцлер», діяли реалістичні персонажі. Загалом картина була прийнята добре. Багато російських рецензентів підкреслювали, що «Укразія» – перше велике досягнення ВУФКУ, але водночас відзначали, що картина затягнута [401; 5; 763; 670; 695].

Але, мабуть, найбільш неприємним відгуком стала редакторська стаття впливового російського журналу «Життя мистецтва», у якій поряд із критикою деякої трафаретності «Укразії» акцентувалося на тому, що знята сцена «одеських сходів» не поступається за рівнем професіоналізму однойменній сцені картини «Броненосець “Потьомкін”» С. Ейзенштейна [720].

Картина «Укразія», безумовно, створювалася ВУФКУ, щоб показати всі досягнення української кінематографії, й водночас бути цікавою для глядача, і мати комерційний успіх. У нечисленних негативних відгуках картина критикувалася саме за такий підхід, затягнутість, як ішлося вище, і відсутність необхідних акцентів на героїчній боротьбі пролетаріату [313; 720; 722].

Картина «Арсенальці» (сцен. Г. Тасін; реж. Л. Курбас), що також вийшла на екрани в 1925 р., пройшла непоміченою. В одному з відгуків, який вдалося виявити, повідомлялося, що перед початком зйомок «відбулася об’єднана нарада з представниками губкому, губполітпросвіти, військових частин, Арсеналу й учасниками жовтневих подій у Києві» [420]. Короткометражний агітфільм, розіграний акторами театру «Березіль», розповідав про повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти контрреволюційної Ради в роки громадянської війни і увійшов до другого номеру кіножурналу «Маховик».

У 1926 р. ВУФКУ випускає два малопомітні фільми, тематично пов’язані з громадянською війною: «ПКП» (сцен. Г. Стабовий, Я. Лівшиць; реж. А. Лундін), «Трипільська трагедія» (сцен. Г. Епік; реж. А. Анощенко), і два фільми, у яких намітився новий підхід до розкриття теми громадянської війни, – «Ордер на арешт» (сцен. С. Лазурін; реж. Г. Тасін), «Синій пакет» (сцен. В. Ігнатович, Г. Шкурупій; реж. Ф. Лопатинський).

Із метою досягнення правдоподібності екранної оповіді ВУФКУ починає практикувати запрошення для участі в зйомках реальних учасників подій громадянської війни. Колишній генерал армії УНР і повстанський отаман Ю. Тютюнник погоджується зіграти самого себе у фільмі «ПКП» [312]. Але залучення до зйомки реально діючого персонажа, на думку рецензента журналу «Робочий клуб», не гарантує отримання достовірності образу: «“Цвяхом” фільму є

участь у зйомці справжнього Тютюнника. Це добре в сенсі схожості, але навряд гарантує справжність малюнка Тютюнника того часу. Тютюнник справжній, безсумнівно, схильний показати себе таким, яким йому хочеться себе бачити» [18].

Командир дивізії Червоної армії Г. Котовський також дає згоду на участь разом із бійцями своєї кінноти в зйомках фільмів «ПКП» і «Трипільська трагедія» [694]. Але через трагічну загибель Котовського був запрошений актор, який зовні нагадує червоного командира. У зйомках картини «Трипільська трагедія» брав участь один із небагатьох, хто залишився в живих, комсомольців-киян із Трипілля – Фастівський [367], а сценарій написав учасник цих подій – комсомолець Г. Епік [716].

На зйомки фільму «ПКП», як і на «Укразію», ВУФКУ витратило значні кошти. До зйомок були залучені кращі оператори – Ф. Вериго-Даровський, М. Гольдт, І. Гудима, Г. Дробін. Постановку доручили режисерам А. Лундіну, Г. Стабовому. Окремі сцени фільму знімали П. Чардинін і запрошений з Туреччини Е. Мухсин-Бей [312].

Основу фільму «ПКП» склали реальні історичні події (ПКП – скорочена назва державної залізниці «Польська колія панствова», але українські селяни абревіатуру розшифровували як «Пилсудський купив Петлюру»). Фільм про боротьбу більшовиків із петлюрівськими та польськими військами в Україні в 1920–1921 рр. знімався під робочими назвами «1920–1921 рр.» і «Петлюрівщина і ЧК» [541]. Зйомки «грандіозної історичної фільми» проходили в Києві, Бердичеві та Житомирі. У павільйонах фабрики художник С. Зарицький побудував «Софіївський собор», центр «всеукраїнського» шпигунства – палаци Петлюри і Пілсудського, «Бар Американ» у Львові тощо. Спочатку фільм мав бути двосерійним, але, очевидно, після численної критики щодо затягнутості картини «Укразія» вирішили не ризикувати. Зрештою картина «ПКП» була випущена у восьми частинах, і, тим не менш, рецензенти відзначали, що фільм «розтягнутий і нудний». Рецензент журналу «Робочий клуб» у розгорнутому відгуку вказував на сумбурність сюжету і водночас хвалив операторську роботу й розвінчання у фільмі «українського шовінізму часів УНР» [18].

Не отримав визнання і фільм «Трипільська трагедія» про розстріл полонених комсомольців села Трипілля під Києвом бандитами отамана Зеленого в 1919 р. Зйомки картини проходили в Трипіллі, Києві, Одесі та Ялті із залученням до батальних сцен, за повідомленнями преси, кількох тисяч чоловік [716].

Критиці піддалася поверхове пророоблення характерів героїв картини [19] і переважно натуралізм у показі катувань і розстрілів [671]. Про показ жорстокості на «всі смаки» в картині «Трипільська трагедія» згадувалося і в журналі «Радянський екран», на сторінках якого були опубліковані негативні відгуки про показ насильства в радянському кіно С. Будьонного, В. Пудовкіна, В. Шкловського, Н. Семашка і Ю. Таріча. Автор однієї зі статей медик, професор Московського університету М. Семашко, зокрема, відзначав: «Я категорично протестую проти "кривавого ухилу" багатьох останніх кінокартин. Протестую, передусім, тому що жодної іншої мети, крім "трюку", що лоскоче нерви, усі ці криваві сцени не мають» [301].

Переважна більшість українських фільмів на теми громадянської війни «Остап Бандура», «Лісовий звір», «Укразія», «ПКП», «Трипільська трагедія» відображали в кіно період боротьби пролетаріату і селянства з капіталізмом. Фільми ставилися за методами агітки, плаката, без особливого заглиблення в суть явища, сценарій будувався за певним шаблоном: паралельний показ хороших, відважних партизанів і незначних білих, тобто, з одного боку, дурні буржуї знущаються і катують своїх класових ворогів, з іншого – розумні, героїчні, доброзичливі представники робочого класу. Але фільми про події громадянської війни вимагали інших форм, іншого втілення. Від голої агітки, від трафаретної схеми – до поглибленого виявлення моментів класової боротьби, від спрощеного зовнішнього відображення подій – до більш конкретної індивідуалізації учасників подій. Із цих позицій цікавим був фільм «Синій пакет» за мотивами оповідання К. Гайна «В ім'я дисципліни», який присвячений героям громадянської війни. Молодий робітник Петро везе в партизанський табір пакет із червоноармійського штабу. По дорозі він заїжджає до знайомої дівчини Надійки. Батько дівчини, кулак, викрадає пакет. Петро приїжджає в табір без пакета і його засуджують до розстрілу… Картина «Синій пакет» стала

дебютною роботою режисера театру «Березіль» Ф. Лопатинського. Фільм знімався в Києві, Одесі та в Люботині під Харковом.

На думку рецензента журналу «Кіно» Д. Бялика, фільм не був голою і схематичною агітацією, а репрезентував першу спробу психологічно поглибити її, краще пізнати людей, які брали участь в революції, а не побачити схематичні фігури [69].

Цікавішим з погляду психологічного промальовування характерів є фільм «Ордер на арешт». Надія Каргальська, дружина партробітника, залишається з дитиною в маленькому містечку, зайнятому білогвардійцями. Перед евакуацією чоловік залишає їй пакет із директивами підпільному комітету. За доносом, Надію заарештовують і на допиті показують сфабрикований донос її чоловіка, у якому згадується про пакет. Не витримавши натиску, жінка захворює і в маренні видає підпільників. Про «зраду» Надії дізнаються в ЦК і виписують ордер на її арешт. Надія кінчає життя самогубством [514].

Режисер картини Г. Тасін відзначав, що «Ордер на арешт» – більшою мірою психологічна драма, і його захопила в сценарії відсутність шаблонів і штампів: С. Лазурін у своєму сценарії намалював живих людей, без перебільшення і умовностей, які зазвичай властиві екранним героям. Тасін підкреслював, що його привабила в цьому сценарії можливість вивести на перший план роботу з акторами [702, с. 2]. Фільм отримав полярно протилежну критику. Психологічний складник фільму в одних рецензентів викликав захоплення, в інших – подив [459; 754].

Камерний за своєю структурою фільм був цікавий насамперед психологізмом, а не постановочним розмахом. Українські режисери починають усвідомлювати, що набагато цікавіше і перспективніше працювати з малими формами, більше уваги приділяти промальовуванню характерів, людських доль, викривлених громадянською війною.

Картина «Два дні» (1928 р., сцен. С. Лазурін; реж. Г. Стабовий) виділялася з-поміж іншої продукції ВУФКУ саме тим, що місце дії розгорталося в одному будинку, а час дії – два дні. Стабовий зрозумів – у кінематографії не можна

оперувати надто великою кількістю матеріалу, тому він узяв невеличкий матеріал, але добре й ретельно його розробив.

Революція зруйнувала вікові традиції та висунула нові принципи соціального життя. Картина «Два дні» стала першою спробою психологічно обґрунтувати поведінку та переродження простої, звичайної, непомітної з погляду великих соціальних масштабів людини, яка спочатку не прийняла революції.

Картина «Два дні» про трагедію старого швейцара Антона, який занадто пізно зрозумів, що правда життя на боці його сина, який прийняв революцію. Події, що змінили весь внутрішній світ старого, відбулися протягом двох днів. У перший день місто взяла Червона армія, а одним із командирів виявився його син Андрій. Швейцар відрікся від сина, у якому побачив порушника звичного й освяченого століттями порядку речей. У другий день місто взяли білогвардійці, і старий став свідком смерті свого сина…

Фільм став справжньою подією в українському кіно. Центральні газети «Правда» і «Відомості» відзначили цю роботу українських кінематографістів. Так, газета «Труд» писала, що «за всієї своєї схематичності та певної мелодраматичності ідеться все-таки про живу людину і про живе життя» [129]. Багато рецензентів зауважували реалістичну гру І. Звамичковського, прекрасну операторську роботу Д. Демуцького і чудову режисуру Г. Стабового [89; 151; 79].

Примітно, що поряд із українською пресою позитивно про фільм відгукнулися й російські журнали, зокрема «Робітник і театр» і фундаментальне видання «Життя мистецтва». До того ж, що особливо важливо, загалом позитивну рецензію дав впливовий російський критик Л. Шатов, проте акцентував на впливі на режисера західних імпресіоністських фільмів [826]. Крім Л. Шатова, про вплив імпресіонізму західного кіно, головно німецького, на постановника картини спостерегли й інші рецензенти. Московська «Кіногазета», зокрема, писала: «Німецький імпресіонізм ще не переварений на одеській фабриці по-своєму, по-радянськи і по-українськи, – він дещо спотворює прямими запозиченнями авторські особи Стабового і Демуцького. Але в їхній роботі є вже художня культура, вибір і намір, що підносять їх над попередніми картинами ВУФКУ» [129].

Оглядач журналу «Нове мистецтво» також відзначав вплив німецького імпресіонізму на авторів картини, зокрема фільму «Остання людина» Е. Янніґса [403].

Стосункам батьків і дітей, які опинилися по різні боки барикад у роки громадянської війни, присвячено і фільм «Нічний візник» (1929 р., сцен. М. Зац; реж. Г. Тасін). Одеса перебуває під контролем білогвардійських військ. Візник Гордій Ярощук, прихильник царського режиму, дізнається, що його дочка Катя входить до підпільної більшовицької організації та разом із робочим-більшовиком у підпільній друкарні видає революційні прокламації. Ярощук намагається переконати дочку не зв'язуватися з підпільниками. Але зазнавши фіаско, доносить контррозвідці на її товариша, чим мимохіть зраджує власну дочку. Контррозвідка заарештовує Катю. За наказом офіцерів, Ярощуку доводиться везти її до контррозвідки. На очах у батька Катю вбивають. Через день Ярощуку знову доводиться везти тих же офіцерів із заарештованим товаришем Каті. Старий вирішує помститися вбивцям доньки і врятувати заарештованого. На крутому повороті він подає знак заарештованому, той вистрибує з візка, а Ярощук скеровує прольотку під укіс і гине разом із убивцями своєї дочки.

У композиційному плані фільм поділений на два нерівні композиційні фрагменти. Перший складається з п'яти частин. У ньому показані перипетії, пов'язані з дочкою. Другий включає останню частину. По суті, ідеологічний злам у психіці візника відбувається в останній частині. Експеримент Тасіна був сприйнятий неоднозначно. Рецензент журналу «Молодняк» піддав фільм жорсткій критиці, до того ж під удар потрапив і Тасін, і виконавець головної ролі А. Бучма: «Переходячи до мінусів фільму, відзначимо насамперед відсутність чітко підкресленої специфіки кінопоказу. Натомість знаходимо у фільмі літературу – скоріше розказано, і не показано. Не все гаразд і в сюжетній канві… <…> …в російській кінематографії показ речей майстерно використовує Кулешов. "Нічний візник" подає їх якось по-школярськи боязко, доводячи експериментально-дослідний характер фільму, не перемігши учнівство. Звідси і сутінковий характер кадрів. <…> Навіть гра арт.

Бучми не додає нічого нового до його обличчя, відомого за іншими картинами» [152, с. 112].

Стосовно режисури із рецензентом «Молодняка» багато хто погодився, але критика А. Бучми видалася необґрунтованою. Майже всі критики відзначали, що талант актора найбільш яскраво розкрився саме в цьому фільмі та що режисура спрямована більшою мірою на те, щоб якомога вигідніше показати чудового українського актора [51].

Ідейна суть фільмів «Два дні» і «Нічний візник» полягала у відображенні приходу до революції людей, які чи то через звичку, чи то через відсталість, були прихильниками приватної власності або з різних причин спочатку цуралися її.

До теми громадянської війни неодноразово звертався й О. Довженка. У 1927 р. на екрани вийшов його пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра» (про двох дипломатичних кур'єрів, які везли важливі документи) [483]. Рецензент українського журналу «Кіно» відзначав, що у фільмі «занадто багато зовнішнього впливу – погоня, бійки, постріли, вбивства. За подіями не видно людей. Діють схематичні фігури: шпигуни, комуністи-дипкур'єри тощо». І водночас Довженко використав усі засоби, щоб уникнути дешевих штампів і голої авантюрності. І йому значною мірою це вдалося» [444].

Його російські колеги були більш категоричні. К. Фельдман уважав, що картина «Сумка дипкур'єра» становила «лише досить невиразні підсумки простого ознайомлення молодого режисера з технікою кіно» [751]. Б. Мезінґ на сторінках журналу «Робітник і театр» також опублікував негативну рецензію, звинувативши ВУФКУ в «катастрофічній безграмотності» і в «механічному підході» Довженка до роботи [343].

Але впливовий російський критик Л. Шатов дещо по-іншому підійшов до оцінки фільму «Сумка дипкур'єра». Він уважав, що поряд із численними недоліками картина цікава і, безсумнівно, заслуговує на увагу [829].

У картині «Хранитель музею» (1930 р., сцен. М. Зац; реж. Б. Тягно) також присутній мотив переосмислення поглядів людиною, яка спочатку не прийняла революції. Картина торкається проблеми участі інтелігенції в революції та стосунків

із контрреволюціонерами. Керівник Історико-археологічного музею професор Корнієнко рятує від переслідування більшовиків групу гайдамаків. Коли місто займають польські війська, професор не в змозі перенести блюзнірства врятованих ним петлюрівців.

Політично правильна картина, випущена невдовзі після закінчення судового процесу в справі учасників організації СВУ, якраз і була спрямована проти українського шовінізму (петлюрівці пробуджують у професора шовіністичні почуття і з його допомогою «рятують» національні скарби, переправляючи їх до Варшави). Із творчого боку картина виявилася вторинною. «Любовна» інтрига (петлюрівець – дочка професора – матрос), на думку критиків, певним чином нагадувала такий же трикутник у фільмі «Розлом» Л. Замкового. Образ дочки професора виявився блідим. Схематичністю грішать і образи петлюрівців. Деякі художні прийоми, використані режисером, були запозичені з фільму «Страйк» С. Ейзенштейна. Рецензенти також відзначали й інші режисерські недоліки, однак водночас хвалили гру С. Шагайди [276].

Дещо по-іншому був реалізований пригодницький жанр у картині «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928 р., сцен. С. Вейтинг-Радзинський, В. Вальдо; реж. О. Соловйов). У пригодницьку канву були вплетені елементи трагікомедії. У лавах Червоної армії служив солдат, майстер на веселі витівки в хвилини відпочинку, клоун Жорж. Але в полку Жоржа вважали неважливим солдатом. Під час одного з боїв поповзли чутки, що вбито начальника дивізії, і солдати почали відступати. Несподівано бійці побачили фігуру начдива і пішли в наступ. Як потім з'ясувалося, це клоун Жорж під виглядом начдива, який загинув раніше, підтримав бойовий дух товаришів. А.Соловйов прагнув відійти від трафаретних схем. Як наслідок – вийшов дотепний пригодницький фільм, у якому гумор не знижував серйозності й глибини. За відгуками в пресі, весь фільм був пронизаний теплим гумором, що викликає у глядача співчутливу посмішку в перших частинах картини, де виявляються циркові здібності червоноармійця Жоржа (актор М. Надемський) і його радісне сприйняття життя. Крізь тонкий гумор непомітно пробивалися трагічні нотки, що змушують глядача схвильовано стежити за кінцем бою. Критик С. Гец відзначав саме

трагікомічний бік картини: «Почавши завзято-весело, картина закінчується трагічно-сумно. Такий “сміх крізь сльози” властивий тільки справжнім мистецьким творам, до яких можна сміливо віднести і цю картину. І “Арсенал”, і “Нічний візник”, і “Бенефіс клоуна Жоржа” – усе це славні кіноластівки, які прилетіли в цьому кіносезоні. Чи надійде за ними довгоочікувана весна в українській кінематографії – покаже наступний кіносезон» [134].

Серед переваг картини критики відзначали лаконізм кіномови – композиційну чіткість кожної частини і фільму загалом, у монтажі – точну ритміку. Позитивним у картині було використання мінімальної кількості титрів-написів, оскільки, на думку теоретиків, мета кіномистецтва – показ рухливих образів, тому ідеальним є твір, у якому все зрозуміло без слів. З інших плюсів картини – гарне опрацювання типажу, а також прекрасні пейзажі [350].

Відвідавши СРСР, видатний французький письменник А. Барбюс зацікавився радянською кінематографією. Він під час свого візиту подивився десятки картин. Фільм «Бенефіс клоуна Жоржа», показаний в Одесі, так захопив Барбюса, що він написав лист до дирекції Одеської кінофабрики: «Одеса, 6 січня, 1929 року. Я аплодував фільму “Бенефіс клоуна Жоржа”, який тов. Орелович і співробітники Одеської кінофабрики люб’язно показали мені до прем’єрного показу: я аплодував цьому фільму від щирого серця, тому що він одночасно веселий і зворушливий, захоплюючий і патетичний. Цілком природно, за допомогою звичайної інтриги, ви переходите від сміху до жаху, від блюзнірського до героїчного. <…> Клоун Жорж, ставши солдатом, з величезною відвагою присвячує революції всю свою спритність акробата і мімічного актора. Клоун Жорж заслуговує популярність. Анрі Барбюс» [16].

Окремо з-поміж фільмів про громадянську війну і революцію стоять роботи видатних українських режисерів, які прийшли в кінематограф, маючи за плечима досвід образотворчого мистецтва – художник О. Довженко і скульптор І. Кавалерідзе. Поставлені ними за власними сценаріями фільми «Арсенал» (1928 р.) і «Перекоп» (1930 р.) набули колосального резонансу. Подібність цих картин у тому,

що їхні творці одним із найголовніших елементів кінематографа вважали образотворчий ряд.

Історико-революційна кінопоема «Арсенал» охоплює події 1917–1918 рр., що відбувалися в Харкові, на Донбасі, Катеринославщині, Полтавщині. Бої арсенальських робочих у Києві, російсько-німецький фронт, діяльність Центральної Ради в Києві, перший з'їзд Рад, взяття Києва військами Червоної армії. Крізь весь фільм проходить один образ – арсенальця Тимоша, який повернувся з війни.

Картина Довженка була сприйнята неоднозначно. Серед мінусів «Арсеналу» називали те, що він складний для сприйняття і незрозумілий більшості глядачів. Так, глядачі дивувалися, чому куля відскакує від грудей Тимоша під час його розстрілу [770, с. 36]. Деякі українські літератори не прийняли «Арсенал» і влаштували судилище над фільмом Довженка на сторінках газети «Комсомолець України». Російський критик і літературознавець Б.Алперс також указував на «помилки» Довженка: «В "Арсеналі" Довженко повторює помилки "Звенигори", хоча і в більш м'якій формі. Він обирає відрізок історичного минулого і стає свого роду "оглядачем", що розповідає про події цього "відрізка" в хронологічному порядку. "Арсенал" не має ні початку, ні кінця. Він суто випадково починається від часів імперіалістичної війни і закінчується повстанням арсенальських робітників у роки громадянської війни. Фінал зроблений суто механічно. Недарма Довженко змушений в кінці вдатися до алегорії: відкриті груди робочого, від якої відскакують кулі білогвардійців. Самий образ робітника-арсенальця зроблений блідо і проходить ледве відчутною тінню через численні події» [10].

Загалом картину Довженка прийняли захоплено. Рецензенти відзначали, що Довженко – великий майстер і його фільм «Арсенал» – один із найзначніших серед усієї кінопродукції СРСР. Багато хто зауважив, що Довженко використав новаторський підхід у показі історичних подій і знайшов нові форми історичного жанру в кінематографі [751; 536; 198; 134].

Захоплено відгукнувся про картину Довженка й французький письменник А. Барбюс, який подивився «Арсенал» під час свого візиту до СРСР: «Орелович, директор одеської секції ВУФКУ, показав мені під час закритого перегляду нову

картину “Арсенал” – роботу українського кінорежисера Довженка. “Арсенал” знятий частково в Києві, частково в Ленінграді та Одесі й, на мій погляд, належить до високих творів кінематографічного мистецтва, таких як роботи Ейзенштейна і Пудовкіна. Це видатний фільм» [14].

Кінонарис «Перекоп» («Пісня про Перекоп») І. Кавалерідзе, як і картина Довженка, викликав неоднозначну реакцію. Кавалерідзе слідом за Довженком застосовував новаторські методи в роботі. Але багато рецензентів розцінили експерименти Кавалерідзе як формалізм.

Фільм Кавалерідзе був випущений до десятиріччя взяття Перекопа. Відзначимо, що про блискучу операцію Червоної армії – форсування Сиваша з подальшим взяттям Перекопа, ВУФКУ в 1923 р. планувало поставити фільм «Даїр» за мотивами повісті Я. Малишкина «Падіння Даїра». У пресі навіть повідомлялося, що до зйомок картини залучатимуть війська [123]. Друга нереалізована спроба постановки фільму «Перекоп» була зроблена влітку 1924 р. у Криму компанією Левфільм за однойменним сценарієм Я. Гольдмана і Ю. Сабліна [365].

У фільмі Кавалерідзе громадянська війна і її кульмінаційна точка – Перекоп, тісно пов’язані з класовим світовідчуттям селянської бідноти. Герої картини – селянство. Переважно через показ боротьби селянства з куркульством розкрита у фільмі тема боротьби за радянську владу та за диктатуру пролетаріату. Цей мотив червоною ниткою проходить крізь усю картину. Таким чином, Кавалерідзе використав принцип «атракціонів», який уперше сформулював С. Ейзенштейн і блискуче продовжив і відточив О. Довженко.

На допрем’єрних переглядах навіть звучали заяви, що «Перекоп» вищий і значніший за «Арсенал». Подібні заяви, однак, виявилися занадто поспішними і безапеляційними. Картина піддалася критиці не тільки за формально-естетські експерименти, а й за применшення справжнього соціального сенсу класової боротьби. Окрім того, рецензенти відзначили слабкість самого сценарію і примітивізм діалогів. М. Колін у розгорнутій рецензії на фільм «Перекоп» акцентував на тому, що завдяки таланту скульптора Кавалерідзе вміло використовує

світло і ракурси, завдяки чому картина перетворилася «на серію ефектних діапозитивів» [281].

Уся стаття Коліна зводилася до того, що Кавалерідзе залишився скульптором, тому і використав у режисурі формалістичний підхід, і не досягши в підсумку необхідного результату. Українські ж рецензенти, навпаки, уважали, що Кавалерідзе-режисер переміг Кавалерідзе-скульптора і створив повноцінний твір із яскравими художніми образами [334; 321].

Значна частина фільмів про революцію та громадянську війну, створена ВУФКУ в 1928–1930 рр., виявилася прохідною (малоцікавою з художнього боку) і не користувалася успіхом у глядачів. Частина картин про громадянську війну висвітлювала цілі пласти: бої Червоної армії з гетьманством, петлюрівськими, польськими та німецькими військами під Полтавою, Києвом, Перекопом, Черніговом: «У заметах» (1929 р., сцен. Л. Ляшенко; реж. П. Долина), «Тобі дарую» (1930 р., сцен. і реж. В. Радиш), «Червінці» (1930, сцен. М. Олійниченко; реж. П. Чардинін, М.Шор). У деяких фільмах були відображені локальні події громадянської війни в Одесі. У фільмі «Буря» (1928 р., сцен. Н. Биязі; реж. П. Долина) матрос-підпільник відімкнув сигнали маяка, чим спровокував крах судна з боєприпасами для білогвардійських підрозділів. Про повстання французьких матросів крейсера «Мірабо» під час окупації Одеси військами Антанти розповідалося в картині «Мірабо» (1930 р., сцен. А. Агаларов, А. Кордюм, К. Матіаш; реж. А. Кордюм).

На початку 1930-х рр. фільм «Тобі дарую» піддався жорсткій критиці. Авторів стрічки звинувачували в спробі перетворити пролетарську революцію в Україні в національну революцію, а редактор художнього відділу Київської кінофабрики Я. Савченко, розвиваючи ці націоналістичні теорії про суть петлюрівщини, виходив з тих міркувань, що «в петлюрівській армії була диференціація і часто погляди петлюрівців збігалися з поглядами комуністів».

Низка картин революційної тематики також виявилася низького художнього рівня. Відзначимо лише фільм «Чорні дні» (1930 р., сцен. В. Фальський, П. Долина, А. Корнійчук; реж. П. Долина) про підпільну роботу РСДРП в Полтаві напередодні

революції 1905 р. і картину «Провокатор» (1928 р., сцен. О. Досвітній; реж. В. Турин) про студента-революціонера, який видав поліції своїх товаришів. Але, мабуть, найбільш провальним виявився «Вибух» (1927 р., сцен. М. Лядов; реж. П. Сазонов) про жорстоку експлуатацію робітників на вугільних шахтах Донбасу, що призвело до збройного повстання в передреволюційні дні 1917 р.

Картина «Вибух» спричинила буквально обурення громадськості в УСРР і РРФСР. Наведемо два типових відгуки української та російської преси: «“Вибух”, що йшов минулого тижня, мав, здається, теж упокоїтися на цвинтарі фабричних полиць. Однак картина воскресла з мертвих, це остання ставка людини, що іменувалася кінорежисером Сазоновим» [740].

«Група ленінградських інженерів звернулася з протестом до Всесоюзної асоціації інженерів проти демонстрування фільму “Вибух”, уважаючи його справжнім цькуванням спеціалістів. Центральна фігура цього фільму, інженер Клеймович, подана у винятково негативних тонах: він експлуатує робітників на шахтах, ґвалтує робітниць, замуровує живих людей тощо» [461].

Негативно про сценарій «Вибуху» відгукнувся український письменник Д. Бузько. На його думку, великої цінності сценарій не мав, тому що такий застарілий матеріал вимагав, принаймні, високохудожнього розроблення, чого в сценарії не було [65, с. 141].

4.1.3 Становлення та формування дитячого кінематографа

У середині 1920-х рр. в українській пресі обговорювалася проблема відсутності дитячого репертуару в радянському кіновиробництві. У першому ж номері журналу української кінематографії «Кіно», що вийшов у листопаді 1925 р., В. Арнаутов висловив думку, що дитячих фільмів, як загалом дитячої літератури, немає з безлічі «об’єктивних» причин – відсутність професійного досвіду, настанов педагогів тощо: «Наші художники – це люди серйозні, повністю захоплені інтересами дорослого населення. Ці прошарки найбільш доступні для їхніх спостережень, найбільш знайомі, і немає нічого дивного, що вони переважно такі

прошарки обслуговують і описують. Крім того, художник, який працює для дорослого читача чи глядача, відчуває себе вільним у методах своєї роботи. Література і фільм для дітей обмежують роботу поетичної уяви певними рамками. Доводиться зважати на педагогічні аспекти, і "хто його там розбере, що підходить, а що не підходить для дітей". Коротше кажучи, ступаючи на шлях творчості для дітей, художник відчуває себе скутим низкою додаткових умов, які до того ж формулюються педагогами дуже туманно» [23, с. 24].

Крім відсутності досвіду роботи з дитячим матеріалом і дитячими сценаріями, існувало чимало проблем, пов'язаних із госпрозрахунковим статусом кіновиробництва та кінопрокату, недостатнім вивченням дитячого глядача, катастрофічною нестачею кінофікованих шкіл, особливо в селах, і тим, що пропагандистська машина радянської влади більшою мірою була орієнтована на доросле населення і молодь.

Критика головно зводилася до того, що кінематограф породжує в дітях поверхове ставлення до художньої творчості, виховує своєрідну затятість у глядача, пропонує легку і дешеву розвагу, відвертає увагу від «поважних» книг і «поважних» занять. Наведене твердження почасти справедливе, але винятково через особливості демонстрованих фільмів, абсолютно не пристосованих для дітей.

У середині 1920-х рр. в Україні було три джерела, із яких черпали репертуар дитячих фільмів – це придбання фільмів, придатних для дитячої аудиторії в США, Німеччині та РРФСР [689]. Першим дитячим фільмом українського виробництва можна назвати картину «Марійка» (1925, реж. А. Лундін) про безпритульну селянську дівчинку-сирітку, яка потрапила в роки НЕПу до злодійського кубла, а згодом вступила в піонерський загін.

Водночас побутувала думка, що дитячі та юнацькі фільми не потрібні, що молодь необхідно «обслуговувати фільмами в загальному масштабі». Водночас стало очевидним те, що американські фільми, переважно детективи, приваблюють здебільшого молодіжну аудиторію [582]. Оскільки виробництво фільмів для дітей не було налагоджене, то робота велася за трьома напрямами: перемонтаж фільмів комерційного фонду, замовлення копій і відповідний перемонтаж нових картин,

придатних для дітей, і виробництво нових дитячих фільмів [315, с. 80]. Що цікаво, цензурна комісія з роботи з фільмами мала підходити до перемонтажу творчо – шляхом умілого добору і доповнень створювати хороший фільм [690, с. 102].

У 1930 р., після закінчення Всеукраїнської наради в справах дитячого кіно і театру, В. Мускін відзначив: «Час кінематографії подбати про дитячі фільми. Потрібно виховувати нашу зміну не на трюкових картинах, а на картинах про ентузіазм нашої п'ятирічки, нашої соціалістичної перебудови суспільства. Потрібно створювати нові кадри робітників, які працювали б винятково на дітей і для дітей. <…> Правильно товариші на нараді говорили, що гарипилівщина захоплює дітей. Дітей захоплює Дуглас Фербенкс, Мері Пікфорд – усі ці герої не нашого часу. Це явище негативне…» [410].

На сторінках журналу «Кіно» велася дискусія, присвячена стану дитячого кіно, у якій брали участь вчені та педагоги. Інспектор дошкільного відділу Окрнарпросвіти Авдєєв різко висловлювався щодо відсутності дитячих фільмів: Чиновник категорично закликав заборонити дітям від восьми до шістнадцяти років відвідувати кінотеатри разом із дорослими.

Представник кафедри педології при УАН Кулинич стверджував, що ліквідувати кризу на фронті дитячого кіно можливо. Однією з головних перешкод, що стоять на шляху ліквідації цієї кризи, він уважав відсутність відносин між Центральним управлінням ВУФКУ, науковцями і педагогами. Учений зазначив, що кілька разів секція педологів через співробітників пропонувала свої послуги ВУФКУ, але відповіді так і не отримала [306]. Кулинич підкреслював, що «…виготовлення фільмів для дітей шкільного віку відрізняється від фільмів, які готують для дошкільнят. Для дітей шкільного віку можна готувати фільми з більшим метражем, ніж для дітей дошкільного віку. Є окремі думки, щоб категорично заборонити дошкільнятам відвідувати кіно, тому що перегляд фільму надто впливає на зір та нервову систему дитини». І додав, що в Європі дітей до восьми років не пропускають у кінотеатри, а дітей від восьми до шістнадцяти років пропускають, але для них демонструють спеціально призначені фільми [306]. Інші

учасники дискусії також висловилися за категоричну заборону відвідування дітьми комерційних кіносеансів.

У 1926 р. Народний комісаріат освіти розробляв законопроект «Про допуск дітей до участі в кінозйомках і відвідування кінотеатрів». «Діти до дванадцятирічного віку, – повідомив проф. П. Люблінський, – «не допускатимуться в кінематограф, бо спостережено, що в ранньому віці кіно не тільки шкідливо впливає на зір, але і, тримаючи дітей в підвищеному емоційному стані з напруженою увагою, збуджує їхню нервову систему, що, зі свого боку, відбивається на заняттях. Що стосується дітей старшого віку – до шістнадцяти років, то їм відвідування кіно буде дозволено лише на фільми, що пройшли педагогічну цензуру, а також тільки до певної години. <…> Фільми будуть проходити за проектом через педагогічну цензуру. Нарешті, у проекті передбачена тривалість самих сеансів для дітей і необхідність вживання підвищених запобіжних заходів для окремих спеціальних дитячих кіносеансів…» [161].

Із 1928 р. починає роботу репертуарна дитяча комісія при ВУФКУ [839]. У другій половині 1920-х рр. в Україні Народний комісаріат освіти видав кілька постанов, спрямованих на розвиток дитячого кінематографа. 2 вересня 1927 р. Колегія Наркомосу УСРР видає постанову «Про заходи щодо поліпшення стану дитячої літератури та роботи дитячих театрів». Наведемо три пункти цієї постанови, що стосуються кінематографа: «10. Доручити Упрсоцвосу разом із ГІЗом і ВУФКУ організувати конкурс на драматичні твори і сценарії для дітей. 11. Запропонувати ВУФКУ терміново взятися за виготовлення спеціальних дитячих кінофільмів, а відповідним окркіно забезпечити демонстрацію в кіно спеціально дібраних для дітей фільмів з тих, які демонструються загалу. 16. Доручити Упрсоцвосу разом із УПО опрацювати питання щодо порядку демонстрації дитячих кінофільмів і п’єс, а також щодо порядку відвідування їх дітьми» [219, с. 537].

11 травня 1928 р. Колегія Наркомосу УСРР ухвалює постанову «Про кінофікацію шкіл», у якій надавалися розширені й деталізовані вказівки щодо реалізації проекту кінофікації шкіл [585].

Потім Народний комісаріат освіти УСРР разом із Правлінням ВУФКУ розпочав організацію фільмотеки для дітей, і підготовку списку рекомендованих та придатних для дітей ігрових фільмів, призначених для дорослих, і, відповідно, перероблення тих фільмів, які можна рекомендувати дітям в оригіналі. Наступним кроком стало видання Наркомпросом ще двох постанов, спрямованих на кінофікацію шкіл, клубів, а також установ Радвосу [591]. Згідно з цими постановами, фільми на дитячих екранах мають демонструватися тільки зі списку рекомендованих і мають послуговуватися окремою фільмотекою через прокатні бази ВУФКУ. До списку рекомендованих для дітей фільмів комісія включила сімдесят п'ять позицій ігрових фільмів, значна частина яких припадала на ВУФКУ і Радкіно. Лише кілька культурфільмів були іноземного виробництва [584].

Заборонні заходи не повністю вирішували проблему ізолювання дітей від згубного впливу кіно. Необхідно було організувати в кінотеатрах дитячі кіносеанси, на яких показувалися б спеціально дібрані програми. Оглядач київського журналу «Театр – музика – кіно» закликав до відкриття спеціального кінотеатру для дітей або організації спеціальних дитячих кіносеансів: «У нас уже є і користується всіма правами громадянства театр для дітей. Діти, які дивляться там сьогодні відповідні їхньому віку п'єси, наступного дня йдуть до кіно дивитися "Мессаліну" або "Акули Нью-Йорка" тощо. Багато говорили і писали про розпусний уплив таких фільмів на дітей не тільки молодшого, а й старшого віку. Ми вносимо практичну пропозицію. Якщо немає коштів організувати спеціальний дитячий кінотеатр, то можна, за прикладом дитячого театру імені Франка, організовувати в будь-якому кінотеатрі два рази на тиждень вранці спеціальні кіносеанси для дітей, на яких мають демонструватися відповідні їхньому віку фільми з тих, що є. Треба думати, що відповідні установи звернуть увагу на це питання і вирішать його належним чином» [17].

За три роки ситуація з дитячим кіно не змінилася. Оглядач журналу «Культробітник» О. Кибець, зокрема, відзначав: «Доволі незадовільно йде справа в нас з обслуговуванням молодого кіноглядача. На цій ділянці української кінематографії треба рішуче стати на шлях масового виробництва дитячих художніх

і науково-популярних кінофільмів, всебічно просувати дитячі кінотеатри шляхом організації шкільних і дитячих кіноустановок» [268, с. 40].

Помітним і показовим фактом повного небажання усвідомлювати політичне значення дитячого кіно прокатним відділом ВУФКУ журнал «Кіно» вважало такий факт: «На початку роботи дитяче кіно платило за прокат фільмів з коефіцієнтом 0,5, за півроку – до 1 коефіцієнта, а на друге півріччя ставку встановили на рівні в 1,5 коефіцієнта. Це означає, що вартість фільму зросла з 20 руб. до 40 руб. І це незважаючи на культурні завдання кіно – максимальне зниження ціни квитка, збільшення безкоштовних квитків для дітей дитячих будинків… і, нарешті, на постанови Всеукраїнського та Всесоюзного піонерських зльотів, у яких рішуче йдеться про поліпшення умов поставки фільмів і зниження плати за прокат… Отже, рішення питання прокату фільмів – питання життя і смерті дитячого кіно…» [662].

Кіноранки в клубах і шкільні кіносеанси засвідчили свою неспроможність. Такі кіносеанси не могли систематично та постійно обслуговувати дитячого глядача. У київських школах була влаштована низка походів на кіносеанси для дітей. Хоча плата за квиток становила лише 10 коп., діти неохоче збирали гроші групами і, відвідавши кіносеанси, висловлювали невдоволення побаченими фільмами [125]. В Україні все частіше порушувалося питання про доцільність організації спеціального дитячого кінотеатру [25].

У 1928 р. на конференції Радвосу за участю педагогів і батьків одностайно визнали, що школярів не можна пускати на будь-які фільми. Фільми для них мають демонструватися в окремі дні (наприклад, неділю), а програма має складатися зі спеціальних дитячих фільмів [269]. В Одесі, незважаючи на катастрофічний брак дитячих фільмів, залучалися кінотеатри в різних частинах міста і вводилися спеціальні дитячі кіноранки за зниженими цінами. Фільми для дітей, за повідомленням завідувача обласного відділу Катцента, добиралися спільно з Радвосом. За повідомленням чиновника, планувалося відкриття дитячого кінотеатру [122]. Перший в Україні дитячий кінотеатр відкрився в Києві [664]. Надалі в Катеринославі, у приміщенні кінотеатру «Червоний факел», був також відкритий дитячий кінотеатр [175].

Дитяче кіно, на думку багатьох педагогів, мало передусім відповідати запитам дітей у віці від 11 до 15 років, оскільки саме цей вік найбільш сприйнятливий до героїчного й пригодницького, а сучасне кіно здебільшого діє на них розпусно. Психології дитини властиво, можливо навіть несвідомо, обирати собі ідеалом який-небудь героїчний образ. Замість любителів пригод, які фігурують у зарубіжних фільмах, пролетарське дитяче кіно має дати образи, наслідуючи які, хлопці виховувалися б у комуністичному дусі.

Оглядачі журналу «Радянське мистецтво» О. Нуліч і О. Гайсинська вважали, що дитині необхідно дати і відпочинок, а отже, й «ігровий фільм». Творцям фільмів для дітей – сценаристам, режисерам, необхідно визначити, чим зацікавити дитячого глядача, у якій формі подати матеріал, щоб він відповідав інтересам дитини.

«Треба дати не тільки те, що найбільше цікавить дитину, але й те, що ближче психології дитини, ближче дитині за своєю природою, – зазначав О. Нуліч. – А чого саме хоче дитина від кіно, що їй психологічно рідне, цього ми ще не знаємо. Ми не досліджували цього, не вивчили нашого дитячого кіноглядача. Тим часом, беручись створювати кінофільм для дітей, обов'язково потрібно досліджувати саму дитину. Тут ми окреслили тільки основні, можливо найважливіші, питання, на які має відгукнутися наша громадськість».

«Працівникам дитячого фільму треба передовсім познайомитися з побутом дітей, з їхнім життям у школі та поза нею, із сімейним оточенням тощо; треба познайомитися зі шкільною навчальною системою, використовуючи всі ці моменти, щоб вище підняти загальний розвиток дітей. – Відзначала О. Гайсинська. – Треба показати їм картини з життя народів усього світу, треба випустити низку наукових картин з галузі краєзнавства та природознавства тощо» [125].

Директор Центрального дитячого кінотеатру в Києві А. Скрипниченко критикував ВУФКУ за те, що управління в своїй роботі не використовує матеріали методичної роботи з вивчення дитячого глядача, його потреб і побажань. «Вивчення цього матеріалу і відвідування дітьми комерційного кіно, – відзначав Скрипниченко, – показує, що діти переважно захоплюються пригодницьким, комедійним жанром. Інтерес до Гарипилівщини, вихований програмами комерційного кіно, – факт

негативний, однак факт. Коли ми проаналізуємо таке захоплення, то побачимо, що діти захоплюються, власне, не змістом картини, а силою, спритністю, розумом і спритністю людини. А що це означає? А те, що і ВУФКУ в цьому році треба поставити спеціальні дитячі пригодницькі фільми» [663].

Б. Бендерський підкреслював те, який великий вплив має кінематограф на молодь і дітей як виховний фактор і пропонував використовувати кіно з виховною метою на всіх ділянках культурного фронту: «На нашу думку, потрібно накреслити кілька тем для інтернаціонального виховання молодого глядача – життя зарубіжної молоді. У розділі “Нова людина” конкретизувати низку тем із певним типажем молоді. Для шкільної молоді потрібно розробити, спільно із зацікавленими організаціями, певний план художніх і культурних фільмів як важливого фактора в загальній системі соціального виховання. До цієї роботи варто залучити комсомол і відповідні кіноорганізації молоді (як кіноробмол тощо) і взагалі загострити увагу громадськості на вирішенні проблеми кіновиховання нової зміни. Тільки виявлення соціального замовлення і відокремлення специфічного репертуару для різних вікових груп, заборона відвідувати підліткам та дітям кіно для дорослих дасть змогу зробити кіно реальним чинником культурної революції на фронті комуністичного виховання молодого покоління» [39].

Педагог П. Злочевський причину «сценарної кризи» дитячих фільмів пов’язував із «відсутністю чіткого та певного критерію внутрішнього змісту дитячих картин із педагогічного погляду». Він підкреслював, що низка питань, які стосуються дитячої психіки і дитячого сприйняття, перебувають на етапі вивчення в Інституті педагогіки. Зрештою від цих спостережень дитячий сценарист має залежати, із огляду на суб’єктивний підхід до оцінки свого сценарію. Виходом із такого становища, на думку Злочевського, може бути створення при ВУФКУ спеціальної змішаної комісії з представників педагогічних кіл, відповідних громадських організацій, сценаристів і режисерів. Комісія мала розглянути ідеологію, символіку, елементи фантастики, монтаж, темп тощо, а також визначити межі дозволеного та забороненого, намітивши, таким чином, хоча б орієнтовно, шлях розвитку дитячих фільмів. Матеріали цієї комісії, затверджені з боку

художньої ради, могли б бути на перших порах дороговказом для сценаристів і режисерів. Зважаючи на це, Злочевський запропонував усі картини розбити на три групи: для дітей до 10 років; для дітей від 10 до 14 років; для дітей старше 14 років.

У 1925–1930 рр. в Україні було випущено всього дванадцять дитячих ігрових [745, с. 187–338] і три анімаційні фільми [745, с. 339–340]. Варто зазначити, що протягом 1923 р. ВУФКУ розробляло дитячі сценарії «Пригода Мурзилки» і «Острів Порятунку» [784], які так і не були запущені у виробництво. Перший український дитячий фільм «Марійка» (реж. А. Лундін) вийшов на екран лише в 1925 р. [357]. Це історія безпритульної селянської дівчинки-сирітки, що потрапила в роки НЕПу в злодійське кубло, але змогла вирватися з порочного кола і почати нове життя в лавах піонерської організації. Українська преса прихильно прийняла фільм і повідомила, що це перша радянська картина, де головні герої – діти, а дія розгортається на тлі піонерського руху [356]. За відгуками присутніх на закритому перегляді, картина залишила хороше враження. Усі також відзначали блискучу операторську роботу Б. Завелєва.

У цій картині були допущені певні прорахунки, які в подальшому повторили багато українських режисерів, що ставили дитячі фільми. Сім із дванадцяти дитячих українських фільмів поставили три режисери: А. Лундін («Марійка», 1925 р; «Ванька і “Месник”» і «Пригоди півгривні», 1928 р.), Я. Геллер («Безпритульні», 1928 р.; «Їхня вулиця», 1930 р.) і К. Болотов («Шкідник» і «Газетярі», 1929 р.). Усі вони не мали досвіду роботи в дитячому кіно. І підходили до роботи, як до постановки звичайного фільму, з тією лише різницею, що головні герої їхніх картин – діти. Із огляду на це педагоги критикували майже всі українські фільми за відсутність у них головного елемента – виховного завдання. Педагоги критикували ВУФКУ за те, що управління не запрошувало фахівців дитячого виховання до роботи над сценаріями і зйомок фільмів для дітей.

«…Ми до такого занадто важливого і відповідального фактора, як кіно, підійшли схематично, не озброєні методами і формами сучасної педагогіки, – відзначав оглядач журналу «Кіно», – необхідно насамперед оволодіти методикою, яка потрібна для виробництва дитячого фільму, без цього ми будемо робити ще

більші помилки, ніж робили досі. Ми повинні підготувати цілісні кадри людей для виготовлення таких фільмів, які мають володіти необхідним мінімумом педагогічної культури, без якої навряд чи нам вдасться по-справжньому розгорнути цю ділянку кінематографічної культури. Треба не кустарничати, як це було досі, і доручати цю справу не людям, які виховувалися на андерсенівських казках, ідеологію яких вони переносять у дитячі картини, а людям, які володіють діалектичними методами і навичками виховної роботи» [83].

У картині «Марійка», на думку сучасників, головним недоліком був детальний показ життя «дітей вулиці»: злодійському притону у фільмі було приділено надто багато часу. До того ж для зображення цього складного матеріалу не було знайдено правильного рішення. Російська преса відзначила у фільмі «Пристрасть до наївних, зниклих у кіноминуле, методів “голої агітації”».

«“Марійка” хоче бути фільмом для дітей та іноді наближається до ідеала, але побут шпани, який відіграє важливу роль у картині, як “злий початок” – майже виключає думку про юного глядача» [355]. Критичні зауваження стосувалися також зайвої тривалості фільму, що, на думку фахівців, негативно впливає на дитяче сприйняття.

У 1926–1927 рр. в Україні вийшло лише два дитячих фільми: «Вася-реформатор» за сценарієм О. Довженка (1926 р., реж. Ф. Лопатинський) про пригоди сина фабричної робітниці в роки НЕПу і «Троє» за сценарієм В. Маяковського (1927 р., реж. А. Соловйов) про хлопчаків 1920-х рр., що різними шляхами прийшли в піонерський загін. Обидва фільми пройшли непоміченими [363]. Так і залишився не поставленим дитячий сценарій «Залізна баба» С. Васильченка, прийнятий ВУФКУ в січні 1927 р.

У 1927–1928 рр., як уже йшлося вище, увагу було сконцентровано на розвитку дитячого кіно. У зв’язку з цим на екрани України в 1928 р. вийшло вже три фільми: «Безпритульні» (реж. Д. Ердмана, Я. Геллера), «Ванька і “Месник”» і «Пригоди півгривні» (1928 р., реж. А. Лундін).

Картина «Безпритульні» про брата і сестру, які живуть разом із батьком-п’яницею. Після вбивства батька Ганнуся опиняється в дитячій колонії, а Вася

приєднується до портових безпритульних. За задумом авторів, картина мала «показати життя безпритульних і, як паралель, бадьору дійсність дитбудинків і піонерської комуни». На громадському перегляді одностайно висловилися про прекрасну гру дітей і високий технічний рівень картини. Критиці піддався змістовий бік стрічки: «…У картині не відображено громадськість у боротьбі з безпритульністю. Не показаний процес виховної роботи, перевиховання безпритульного в громадянина… Істотний недолік картини – не визначена психологія безпритульного, не показано, як перевиховується безпритульний…» [43].

Друга дитяча картина А. Лундіна «Ванька і “Месник”» розповідала про хлопчика, якому одного разу вдалося врятувати від переслідування білогвардійців двох червоних розвідників, після чого врятовані фронтовики взяли його в свій загін. Після теплого прийому в УСРР юними глядачами фільму «Марійка» [447] від Лундіна очікували на чергову вдалу роботу (у пригодницьку картину вводилися елементи дресури – собака на прізвисько «Месник»). Але сподівання не виправдалися… 6 січня відбувся громадський перегляд фільму. Аудиторія складалася переважно з педагогів, представників ВУФКУ та різних громадських і партійних організацій. У вступному слові Лундін зазначив, що, працюючи над малоцікавим з художнього та ідеологічного погляду авантюрним сценарієм, він намагався уникнути «сотень тисяч учасників і жахливих малюнків боїв і кривавих подій, шкідливих з педагогічного погляду».

Голова Київського відділення ОДСК О. Лазоришак зазначив, що картина «Ванька і “Месник”» ідеологічно витримана й, очевидно, для дітей придатна і цікава. Дітям романтика потрібна. Згадуючи про «Червоних диявольят», він висловив думку, що фільм є великим кроком уперед. Але більша частина присутніх надала картині подвійну оцінку: «Т.Ривлін (педагог), торкнувшись питання виховних завдань кіно, заперечив Лундіну – авантюрні елементи в фільмі є, і, визнаючи його великі технічні та акторські досягнення, зменшують виховне значення фільму.

Т. Пукас (робочий Ю. П.) указував на применшення виховного значення картини через те, що вона не показує соціальної боротьби.

Приблизно ті ж міркування висловив професор КПІ тов. Лавров, відзначаючи той факт, що класовий бік у фільмі позначений мало, червоні занадто прикрашені, але з режисерського та технічного боку, на думку Лаврова, фільм виконаний добре [448].

Критик М. Плесський був більш категоричний: «…Ця картина становить значний крок назад. Невдалий дитячий фільм. Щоправда, і матеріал сценарію був недостатньо добірний, але і робота режисера нічого в ньому не виправила, нічого не додала… Фільм може дати дітям помилкове уявлення про те, що громадянська війна – справа дуже нескладна, що білі – повні ідіоти, яких може легко обдурити навіть одинадцятирічний хлопчик. Це головна помилка в картині, якщо не говорити про цілу низку інших – і великих, і малих. Собака, на якому мала "виїхати" картина, грає неправдоподібно нав'язану їй роль друга і визволителя. Вона, однак, добре лазить по сходах, добре повзає на череві, але все це "ні до чого"» [546, с. 30].

Очевидно, що на якості картини негативно позначилося те, що Лундін працював в умовах ще не налагодженого виробництва Київської кінофабрики. Сценарій написали молоді харківські кіномани Д. Муха і Л. Луков (згодом відомий кінорежисер). Фільм став "первістком" Київської кінофабрики. Зйомки картини почалися 12 жовтня 1927 р. Група режисера А. Лундіна урочисто приступила до них у великій будівлі майбутньої електростанції, тимчасово пристосованій до роботи [676].

Але й наступна робота режисера виявилася мало вдалою. Главрепертком затвердив і направив ВУФКУ сценарій «Полтинник» в середині 1927 р. [457]. До процесу розроблення сценарію ВУФКУ залучило «науково-педагогічні сили» [166]. Поки тривала робота над фільмом «Пригоди півгривні», преса відзначала цікаву операторську роботу Я. Краєвського [787] і талановиту гру маленьких акторів [454]. Картина розповідає історію двох хлопчиків із різних соціальних верств – сина робочого Федька і сина керуючого Тольки.

У єдиному відгуку, який удалося виявити після виходу картини на екран, рецензент більшою мірою відзначає не художні достоїнства картини, а вміння режисера економити кошти: «…"Полтинник", крім свого художнього і суто

педагогічного значення, є ще і яскравою ілюстрацією кінематографічного “режиму ощадливості”: 80 % натури і 20 % павільйонів. Незважаючи на те що більшість наших режисерів забираються в павільйон, купаючись в променях юпітерів, неохоче вибираються на натуру, режисер Лундін діяв навпаки…» [760].

У 1928 р. при психотехнічній лабораторії Одеського кінотехнікуму організований спеціальний гурток для виробництва дитячого кіно. Був також випущений щомісячний кіножурнал «Екран піонера» з такими розділами: політосвіта, фізкультура, гігієна, наука, техніка [269]. Але проект дитячого щомісячного кіножурналу обмежився впуском єдиного номера.

У 1926–1929 рр. були прийняті шість дитячих сценаріїв, які так і не були поставлені: сценарій Ахушкова і Полтавцева «Гаврош»; сценарій Балабана на сюжет повісті Марка Твена «Принц і жебрак»; сценарій І. Бродова і С. Капеляна «Пригоди маленького Леся» (про селянського хлопчика-наймита і про трагічну ситуацію, у якій він опиняється через хазяйського сина); сценарій за романом М. Твена «Пригоди Тома Сойєра»; сценарій М. Іваницької «Чорне колечко» (про сина поміщика, який загубився під час громадянської війни, став бездомним, але дитяча трудова комуна змогла зробити з нього порядного дисциплінованого хлопця); сценарій Г. Брасюка «Цвіт папороті» (про сільську дитину, яка перебувала одночасно під наглядом забобонної сім’ї та радянської школи).

У 1927–1928 рр. Колегія Наркомосу прийняла кілька постанов про діяльність ВУФКУ, у яких пропонувалося відомству нормалізувати ситуацію зі станом справ у дитячому кіно [628]. На засіданні Держнаукметодкому Наркомосу УСРР було вирішено скликати в Харкові конференцію в справі кіно для дітей, на яку запрошено працівників Радвосу, Вищої репертуарної ради, працівники шкіл і клубів, співробітники ВУФКУ. Порядок денний:

1. Виховний фактор кіно;
2. Кіно в навчальних цілях;
3. Чи потрібні спеціальні сценарії для дітей і якими вони мають бути;
4. Обслуговування дітей кіноустановками для дорослих [424].

Незважаючи на ці заходи, у 1929–1930 рр. ситуація з фільмами для дітей продовжувала погіршуватися. У 1929 р. було заплановано випустити шість ігрових дитячих фільмів і 19 культурфільмів шкільної тематики [320]. Майже всі випущені дитячі фільми, майже, не набули резонансу серед громадськості.

В орієнтовному тематичному плані ВУФКУ на 1928/29 р. було намічено тридцять дві теми, із яких дитячих було п'ять: «Радянський Робінзон», «Лис Микита», «У школі», «Дитяча комуна» і «Олов'яний перстень» [517]. Сценарій «Радянського Робінзона» мав розвінчати дитячу романтику пригодництва. Основна ідея сценарію мала полягати в тому, що дитина, відірвана від колективу, завжди безпорадна і слабка (також преса повідомляла про прийняття до виробництва дитячого сценарію «Пригоди Тома Сойєра» [451], який так і не був поставлений). Тема «Лис Микита» за однойменним твором І. Франка – з життя тварин. Літературне джерело планувалося спеціально переробити для дитячого глядача. Трактування теми замислювалася таким, щоб у ній були висміяні брехня, обман, улесливість та інші негативні явища серед дітей. У сценарії на тему школи планувалося відобразити працю та побут дитини в школі, ставлення дитини до товаришів, учителів, шкільних обов'язків і трудових процесів, а також життя шкільного кооперативу. Темою «Дитяча комуна» був дитячий сценарій із життя Ленмістечка про свідомих дітей будівельників власної комуни. І, нарешті, сценарій «Олов'яний перстень» уже був затверджений і переданий ВУФКУ на режисерську розробку [518, с. 24].

Із п'яти вищенаведених тем реалізовані дві. К. Болотов поставив у 1929 р. дві картини: «Шкідник» про боротьбу учнів-піонерів із дітьми-хуліганами, які займалися шкідництвом у школі, і «Газетярі» про групу хлопців, які торгують на вулицях газетами в роки НЕПу, які вирішили організувати комуну. Фільм «Шкідник», за повідомленням преси, був показаний делегатам районного піонерського зльоту Київщини та комісії педагогів. Обидві аудиторії сприйняли фільм дуже прихильно [88]. Про картину «Газетярі» повідомлялося лише те, що 60 % матеріалу знімалося на київських вулицях увечері та вночі [88].

Ще дві картини 1929 р. «Хлопчик з табору» (реж. А.Штрижак) і «Немає перешкод» (реж. Є. Косухін) також не висвітлювалися в періодичній пресі. Перший фільм розповідав про утиски в таборі багатим циганом поводиря ведмедя Павла і його сина Стьопу (частково можна зарахувати до дитячих фільмів). Другий – про участь піонерів у роботі житлової кооперації [393, с. 4].

Єдиний фільм, який отримав резонанс у пресі, щоправда негативний, – це «Сам собі Робінзон» (1929 р., реж. Л. Френкель). За задумом авторів, картина мала розвінчати неправдиву романтику пригод, що відволікає дітей від занять в школі. Вася, син службовця, начитавшись пригодницьких романів, кидає навчання та відправляється до Америки назустріч пригодам. Загін піонерів знаходить Васю і повертає його додому. Фільм, на думку сучасників, «по лінії принципових педагогічних напрямів суперечив революційній пролетарській системі виховання дітей».

Представник кафедри педології ВУАН Кулинич, зокрема, відзначав, що з радянських фільмів, які можна показувати дітям, є тільки «Полтинник» і зовсім невдало зроблений «Сам собі Робінзон», де спроба розвінчати робінзонаду авторові не вдалася. Йому вторив рецензент журналу «Кіно»: «Хіба “Сам собі Робінзон ” розвінчує робінзонаду? Ні, він, по суті, переносить її на нашу радянську дійсність» [83].

Деякі режисери виявили бажання працювати над дитячою тематикою. Утворилася навіть спеціальна група в складі дванадцяти режисерів. Для них Народний комісаріат освіти України організував семінар із педагогіки, у роботі якого взяли участь О. Довженко і О. Корнійчук. Вони запропонували цикл лекцій на такі теми: «Кіно в системі комуністичного виховання», «Кіно і його засоби художнього впливу», «Дитячий сценарій», «Специфіка дитячого художнього фільму», «Методи режисури дитячого фільму». Однак очікуваних результатів це не принесло.

Орієнтовний тематичний план ВУФКУ на 1930 р. включав шість тем дитячого кіно, одна з яких була нереалізованою темою плану 1929 р.: «1. Боротьба за дитину в Радянському Союзі. Партія, КСМ, піонери, школа, клубі. Сім’я, вулиця, вплив

міщанського оточення на дітей у школі. 2. Дитяча комуна. Матеріал – життя Ленмістечка. Діти – свідомі будівники власної комуни, котрі виховуються в корисних членів соціалістичного суспільства. 3. Сільська дитина. Виховання сільської дитини (відьми, лісовики, вплив на дітей фольклору). Вплив на дітей радянської школи. Вуличні та шкільні ігри. Фізична праця дітей. 4. Вплив дітей на батьків через школу. Зростання дитячої свідомості. Дитина відчуває себе членом трудової родини і майбутнім будівником суспільства. Дитина гостро реагує на нездорові побутові явища в сім'ї. Способи, якими дитина впливає на батьків через школу. 5. "Батько українських річок". Пригодницький туристський сценарій про Дніпро і великі міста України. 6. Роль освіти. Перешкоди на шляху освіти дітей робітників і селян у дореволюційний час. Освіта раніше і тепер» [106, с. 15–16].

У 1930 р. з шести запланованих дитячих фільмів поставлені тільки два – про проблеми дитячого виховання та відносини дітей і батьків: «Їхня вулиця» (реж. Я. Геллер) про перевиховання хлопчика в піонерській організації, на якого погано впливав його батько робочий-п'яниця і «Право батьків» (реж. В. Строєва) про згубний вплив на дітей покарань і побоїв батьків. Але і ці картини пройшли непоміченими. Загалом дитячий кінематограф в Україні розвивався погано, що викликало постійну критику. У пресі зазначалося, що дитячі фільми ставити складніше, ніж фільми для дорослих, що дитячі фільми невдалі й навіть безглузді; акцентувалося на пасивності ВУФКУ та його небажанні залучити до роботи над дитячими сценаріями педагогів і літераторів, що педагоги не знайомі з технікою роботи над сценарієм тощо.

У другій половині 1920-х рр. в Україні починається виробництво, хоч і скромне, анімаційних фільмів. У 1927 р. вийшов на екрани короткометражний графічний анімаційний фільм «Казка про солом'яного бичка» за сюжетом народної казки (реж. і худ.-мульт. В. Левандовський) [630]. Наступного року В. Левандовський, уже в співавторстві з В. Дев'ятиним, знову за основу фільму вибирає сценарій за мотивами народної казки про працьовиту білку та ледачу мишку, яка поїдає зимові запаси білки. За задумом авторів, метраж картини мав становити майже 300 метрів [165]. У канві фільму деякі рецензенти виявили

адаптацію андерсенівських казок, шкідливість яких виявилася «явно несумісною з нашою системою виховання дитини» [83].

У 1929 р. на базі Київської кінофабрики представники харківського відділення ТДРК Б. Зелігер, Т. Злочевський та Д. Муха виступили як режисери та художники-мультиплікатори в першій об'ємній українській анімації «Полуничне варення» на основі української народної казки про пригоди двох малюків та ведмежати, які прагнули спробувати полуничне варення.

У 1930/1931 фінансовому році українські фабрики планували поставити сорок фільмів (Київська – двадцять два, Одеська – вісімнадцять). Із цієї кількості не менше десяти картин мали бути дитячими [293]. Тематика дитячих фільмів планувалася в трьох напрямах: «Трудове виховання покоління соціалізму», «Піонерія як авангард трудящих дітей» та «Діти в боротьбі за новий побут» [415].

Як бачимо, виробництво фільмів для дітей в Україні не було налагоджено на належному рівні. Дитячому кінематографу приділялося мало уваги. Коливання кількісного показника виробництва фільмів для дітей з року в рік також свідчить про безсистемний підхід до дитячого кінематографа, відсутність чіткого планування.

ВУФКУ, яке працювало в умовах господарського розрахунку, орієнтувалося насамперед на отримання прибутку від виробництва й прокату фільмів у так званих комерційних кінотеатрах. Держава не забезпечила необхідну правову базу для реалізації проекту розвитку дитячого кінематографа. Не була забезпечена необхідна норма оподаткування для виробництва і прокату фільмів для дитячої аудиторії. У зв'язку з цим на постановку фільмів для дітей ВУФКУ не виділяла достатніх коштів. Із огляду на це режисери змушені були працювати в «економному» режимі – режимі зниження собівартості, який за повідомленнями преси, полягав в тому, що велика частина зйомок дитячих фільмів проводилася на натурі, без використання дорогих декорацій.

Особливість роботи над постановкою дитячого фільму полягала в обов'язковому знанні специфіки дитячого виховання. Очевидна річ, режисери кіно подібного досвіду не мали. Але й педагоги не мали необхідних знань специфіки

кінематографа, що зводило нанівець спроби введення в кінопроцес фахівців дитячого виховання для тісної творчої співпраці. Крім того, до постановки фільмів для дітей творчі працівники ставилися як до другорядного, несерйозного, малохудожнього і нав'язаного «зверху» завдання. На кінофабриці були створені спеціальні знімальні групи для постановки фільмів для дітей. До роботи переважно залучалися недосвідчені режисери, які до моменту запуску у виробництво дитячого фільму перебували в «простої». Мало хто розумів, що постановка фільмів для дітей була набагато складнішою, ніж постановка фільмів для дорослих. За подібного підходу, закономірно, не доводилося чекати гарного результату.

4.1.4 Соціально-побутова тематика в українському кінематографі

Систематичне виробництво соціально-побутових фільмів в Україні починається з 1927 р. Хоча перші спроби постановки фільмів про сучасність зробив М. Салтиков іще в 1923 р., дві його картини, присвячені життю на селі, – агітфільм «Від темряви до світла», який пропагує заходи з ліквідації неписьменності в селі, і драма «Потоки», присвячена шестиріччю Жовтневої революції, про змичку міста з селом і спробу куркулів зірвати продподаток. У 1924–1926 рр. було поставлено лише два фільми про сучасність. Усе частіше звучать заклики про необхідність виробництва фільмів на сучасному матеріалі: «Досить картин, які малюють наш побут у минулому, поміщицькі знущання, царський гніт тощо. Все це важливо, про все це ми ще пам'ятаємо. Дайте картини, які показали б нам, як живуть робітники, що відбувається зараз на Заході» [325].

У більшій частині кінопродукції ВУФКУ переважали психологічні сюжети й сюжети з громадянської війни, до того ж обидва типи сюжетів здебільшого трактували роль «міщансько-інтелігентних кіл у революції та мирному будівництві». Напередодні січневої кінонаради при Агітпропі ЦК КП(б)У, на якій мали обговорюватися питання формування художньо-ідеологічної політики компартії в роботі кіно, усе частіше звучала думка про необхідність висвітлювати в кінематографі процеси мирного будівництва – «відродження господарства, новий

побут, зміцнення солідарності робітників і селян, підвищення техніки в сільському господарстві, індустріалізацію, інтернаціональну солідарність пролетаріату».

«Зміна курсу кіновиробництва в цьому напрямі потребує його диференціації. – Зазначав оглядач журналу «Нове мистецтво». – Завдання кінофікації села вимагає виробництва спеціальних фільмів для сільського глядача, де основне місце, на нашу думку, має зайняти мотив переходу сільського господарства на систему великого кооперативного господарства. Окреме місце в кіновиробництві має зайняти фільм з життя та побуту робітничої молоді, зокрема комсомолу, героїка молоді часів революції та періоду будівництва, проблеми побуту та розваги» [167].

Велика частина фільмів про сучасність не становить інтересу з мистецького боку. Тематично ці фільми ділилися на кілька умовних категорій: «жінка в сучасному суспільстві», «виробничі», «старе і нове», «злочинна діяльність контрреволюціонерів», «антирелігійні», «боротьба з куркульством», «боротьба з непманами», «боротьба з алкоголізмом». До виробництва фільмів про сучасність здебільшого зверталися такі режисери: Г. Стабовий («Свіжий вітер», 1926 р.; «Лісова людина», 1927 р.; «Експонат з паноптикуму», 1929 р.; «Крокувати заважають», 1930 р.), П. Долина («Будяк», 1927 р.; «Новими шляхами», 1928 р.; «Секрет рапіда», 1930 р.), М. Терещенко («Не по дорозі», 1927 р.; «Велике горе маленької жінки», 1929 р.), А. Перегуда («Дівчина з палуби», 1928 р.; «Пілот і дівчина», 1929 р.), М. Шпиківський («Три кімнати з кухнею», 1928 р.; «Гегемон», 1930 р.), І. Перестіані («Лавина» та «Суди», обидва 1928 р.), Г. Тасін («Гість з Мекки» і «Солоні хлопці», обидва 1930 р.).

«Боротьбі радянських чекістів із іноземним шпигунством у перші роки мирного будівництва» присвячений фільм «Справа № 128/с» (реж. А. Кордюм, 1926 р.) [459]. Ще одна картина, яка також пройшла непоміченою, – «Крокувати заважають» (1930 р., реж. Г. Стабовий) [687]. У ній розкривалася злочинна діяльність ученого-професора, члена контрреволюційної організації. Лише стрічка «Лісова людина» (1927 р., реж. Г. Стабовий) отримала негативний резонанс в українській і російській пресі. Бандит, колишній білогвардієць Полоз (лісовий чоловік), отримав завдання від іноземних спецслужб підірвати величезну

гідроелектростанцію, що будується на річці. Заради досягнення мети, він викрадає сина головного інженера будівництва. Усі рецензенти відзначали, що фільм побудований за традиційною американською схемою пригодницького кіно. Автор сценарію ввів у сюжет і мелодраматичну лінію – дружина головного інженера електростанції в минулому була дружиною лісової людини.

«Насправді, це звичайна романтична драма, – зазначав К. Фельдман. – Глядачеві доводиться вірити на слово автору, що перед ним шпигун; бо хіба це справжній шпигун, який кидає свою справу заради коханої жінки і починає займатися викраденнями тощо, романтичними пригодами? Невиправданість образу взагалі відмінна риса цієї фільми. Інженер-будівельник, у якого викрали єдину дитину, увечері в день викрадення спокійно працює над кресленнями і навіть солодко позіхає. Звичайно, наші радянські будівельники можуть бути героями, але, запевняю вас, товариш Стабовий, що вони не манекени, а живі люди і, як такі, напевно, підняли б на ноги ГПУ…» [755]. Фельдман також зауважував, що Стабовий після прекрасної картини «Два дні» у своїй новій роботі «абсолютно відмовляється від прийомів старого письма і повертається до порожньої, беззмістовної механіки пригодницької фільми».

Український критик і журналіст В. Хмурий також закидав Стабовому наслідування американських пригодницьких фільмів і відзначав, що новий фільм режисера поступається його попереднім роботам [764]. Єдиним позитивним фактором картини була хороша гра акторів «Березоля» П. Масохи, С. Шагайди і С. Карпенка.

Картину розібрали в дискусійному клубі ОДСК Одеси. Розбір був проведений за такою схемою: 1 – художньо-виховна цінність кінокартини, 2 – характеристика сценарію, 3 – режисерське оформлення картини, 4 – критика акторської наповнення; 5 – робота оператора. Як наслідок – почалася бурхлива дискусія. Робота оператора Демуцького була визнана високохудожньою. Що стосується всіх інших пунктів прийнятої схеми аналізу, то голоси розділилися. У провину сценаристу був поставлений «схематизм зображення головних дійових осіб і примітивність ідеології». Акторське виконання також не знайшло позитивного відгуку аудиторії.

Схвальний відгук отримала робота режисера, «дав низку насичених кадрів і прекрасно оформлених масових сцен». Загалом картина була визнана для масового глядача корисною, що «тонко розгортає особисту інтригу, і водночас такою, художня форма якої агітує за радянське будівництво» [416].

У соціально-побутових фільмах здебільшого висвітлювалася в різних інтерпретаціях виробнича тема. Один із перших виробничих фільмів «Цемент» (1927 р., екранізація однойменного роману Ф. Гладкова, реж. В. Вільнер) розповідав про відновлення цементного заводу. Постановка картини широко висвітлювалася в пресі. Значущою подією фільм, однак, так і не став: «Узявши для екранізації відомий роман Гладкова, ВУФКУ керувався похвальним наміром популяризувати один із кращих творів пролетарської літератури. – Зазначав рецензент видання «Життя мистецтва». – Як наслідок – режисерові вистачило місця тільки для виробничо-політичної частини роману (відновлення заводу, боротьба партії з контрреволюціонерами). Побутові ж взаємини персонажів, їхні внутрішні переживання виявилися зовсім не розкритими на екрані. <…> Типи партійців, такі яскраві та живі в романі, вийшли блідими і спрощеними. Усі вони знівельовані до одного рівня комуністів узагалі, що ходять у шкіряних куртках. Виною тому – як актори, які не внесли в образи жодних характерних рис і грають свої ролі з неприємним натиском, так і режисер, який не зумів організувати акторів і дати їм правильну зарядку» [28]. Негативно про картину відгукнувся і К. Фельдман, проте зазначив, що можна сперечатися про художні достоїнства цього фільму, але не можна заперечувати, що «це полотно великої соціальної та побутової значущості» [756].

У картині «Гегемон» (1930 р., реж. М. Шпиківський) також розказана історія робочого, який після демобілізації з Червоної армії повертається на завод, з головою поринає в роботу і стає одним із кращих ударників на виробництві [318]. У фільмі «Контакт» (1930 р., реж. Є. Косухін) показані взаємини майстра шкіряного заводу із сорокарічним стажем із молодими робітниками, з якими він не хоче ділитися своїми знаннями [319]. Узаєминам дирекції заводу з робочими присвячена й картина «Секрет рапіда» (1930 р., реж. П. Долина). Про роботу комсомольської бригади на

суднобудівному заводі розповідалося в картині «Солені хлопці» (1930 р., реж. Г. Тасін). Соцзмагання рибальського селища поблизу Владивостока та пароплава «Трансбалт» присвячена картина «Трансбалт» (1930 р., реж. М. Білинський).

Кілька фільмів розповідали про дівчат на виробництві: «Дівчина з палуби» (1928 р., реж. О. Перегуда) про взаємини дівчини-матроса з капітаном судна; «Не затримуйте руху» (1930 р., реж. П. Коломойцев) про дівчину-кондуктора, що не справлялася зі своєю роботою.

Тема становища жінок у сучасному суспільстві відображена в картині «Дві жінки» (1929 р., реж. Г. Рошаль) про двох жінок – старого типу (буржуазної) і сучасного (радянської). У двох збережених рецензіях подані кардинально протилежні думки про картину. Український журналіст С. Ноткін відзначав, що позитивним фактором картини є те, що майже весь її сюжет розгортається перед глядачем не безпосередньо, а через відображення в дзеркалі. [464]. Російський критик і літературознавець Б. Алперс, навпаки, підкреслював, що основною темою фільму стала фальшива сімейно-статева проблема, яка є важливішою за громадський обов'язок [11].

Майже всі побутові картини з мелодраматичними сюжетами також пройшли непоміченими: «Лавина» (1928 р., реж. І. Перестіані) – любовний трикутник про почуття дочки директора метеорологічної станції Галини до студента Василя, який прибув на Кавказ разом із науковою експедицією. Але науковий співробітник станції Малінін, давно і безнадійно закоханий в Галину, намагається перешкодити їхнім відносинам і йде на злочин. Інший фільм І. Перестіані «Суди» (1928 р.) також виявився маловдалим. Це побутова драма про розвал сім'ї. Шофер поштового мотоцикла Олексій упадає за кондуктором трамвая Вірою. Але, коли дівчина отримує кімнату в кооперативі, торговка, яка претендує на це житло, нацьковує на Віру свого сина Олександра. Після різних інтриг і пліток Олексій розлучився із Вірою, повіривши, що вона йому не вірна.

Схожими тематично були картини «Свій хлопець» (1930 р., реж. Л. Френкель) про студента Дмитра, який мріє про красиве життя (він одружується на студентці Ніні, але дізнавшись, що вона вагітна, кидає сім'ю) [422] і фільм «Три кімнати з

кухнею» (1928 р., реж. М. Шпиківський) про взаємини всередині міщанської родини. Картина «Три кімнати з кухнею», на думку рецензента «Харківського пролетаря», була шкідливою і мала бути забороненою: «Біда в тому, що це не тільки анекдот, це шкідливе, абсолютно неправильне відображення дійсності. Автори фільму намагалася показати два типи: класового ворога і хорошого витриманого комуніста, який у рішучий момент пориває зі своєю дружиною – дочкою ворога радянської влади. З цим завданням вони абсолютно не впоралися, бо тип класового ворога показаний абсолютно неправильно, політнеграмотно. Адже наші класові вороги – головно непмани, кулаки, керівники сектантських, євангельських та інших релігійних організацій, які активно діють, розкладають молодь, що підпорядковують її своєму дрібнобуржуазному впливу. А в картині показаний боягузливий, ні на що не здатний, наскрізь проточений хробаком міщанства учитель танців, у якого на думці одне – добре поїсти. Така підміна особи класового ворога шкідлива, бо затушовує небезпеку, відволікає увагу від справжнього, активно діючого ворога партії та робітничого класу. Неправильно також показаний комуніст – відповідальний працівник, редактор видавництва. Хіба це хороший, стійкий комуніст (яким його хотіли зобразити), якщо він одружений на розбещеній, розгнузданій, покритій товстою корою міщанства дочці класового ворога? Цей “комуніст” уживається в одній кімнаті з її батьком – ворогом партії робітничого класу. Мало того, він утримує його. Партмаксимум дає змогу влаштовувати чудові обіди з торгами, винами, “літературні вечори”. <…>

Абсолютно неправильно також показані службовці. З усього штату видавництва всі, від бухгалтера до друкарки, думають тільки про одне: як би швидше піти з установи. Немає нікого, хто б чесно працював. Це шкідливе відображення нашого апарату, опошлення його. І загальний висновок такий: картина шкідлива, неправильно відображає дійсність, демонструвати її не можна…» [431].

Кілька фільмів агітували проти вживання алкоголю. Картина «Пілот і дівчина» (1929 р., реж. А. Перегуда) про льотчика Віктора, покинутого активісткою Осоавіахіму Оленою. Через невдале кохання він починає пити. Одного разу з похмілля він припустився помилки в польоті та розбився. «Життя в руках» (1930 р.,

реж. Д. Мар'ян) про робочого-п'яницю Брасюке, якого через пияцтво виганяють з комуни, а в подальшому від нього йде дружина.

Частина фільмів про сучасність відображали життя в селі. Картини «Гонорея» (1927 р., реж. М. Шор) і «Чортополох» (1927 р., реж. П. Долина) пропагували боротьбу з культурною відсталістю в глухих куточках України в середині 1920-х рр. Фільм «Гонорея» здебільшого був спекуляцією на «полуничці» – боротьбі в роки НЕПу з венеричними захворюваннями і проституцією. Іван після поїздки в місто заразив венеричною хворобою свою дружину. Але замість того, щоб піти до лікаря, подружжя звернулося за допомогою знахарки. Лікування не дало результатів. Народжена дитина через хворобу батьків і невігластво повитухи приречена на по життєву сліпоту. Картина «Чортополох» стала першою вдалою спробою створення фільму для села. У село за направленням приїжджає фельдшерка Марія. Її приїзд не сподобався знахарю Гисяру. Щоб позбутися небажаної конкурентки, Гисяр за допомогою сестри фельдшерської школи звинуватив дівчину і її нареченого в крадіжці. У розпачі Марія наклала на себе руки [868]. Критик М. Плеський, відзначаючи достоїнства картини, переважно звертав увагу на те, що вона є найбільш вдалою з позицій розуміння її сільським глядачем [544].

Боротьба з куркульством відображена у фільмах «Новими шляхами» (1928 р., реж. П. Долина) про боротьбу селян, організаторів сільськогосподарської артілі, проти куркулів, «Вовчі стежки» (1930 р., реж. Л. Ляшенко) про запобігання підпалу кулаками сільськогосподарської артілі і «Вогняна помста» (1930 р., реж. Д. Ердман і В. Біязі) про боротьбу колишнього робітника і червоного партизана Гайворона з кулаками, що прибрали до рук село.

Окремо відзначимо два фільми Г. Стабового, які також можна віднести до стрічок про сучасність, – «Свіжий вітер» (1926 р.) і «Експонат з паноптикуму» (1929 р.). Обидва фільми мали певний резонанс. Картина «Свіжий вітер» розповідала про боротьбу рибалок-поморів у роки НЕПу з приватником – скупником дешевої риби. Дебютний фільм Г. Стабового тепло зустріла критика. У ньому відзначалися деякі недоліки, але загалом він отримав позитивні оцінки [762]. Знайшлися, однак, і противники картини. Рецензент російського журналу «Робітник

і театр» звинуватив режисера в наслідуванні американських фільмів [649]. Картина «Експонат з паноптикуму» порівнювала «старе і нове», тобто життя до революції та після. Головний герой – член земської управи Гординський після революції, побоюючись репресій більшовиків, змушений емігрувати. Удома залишаються дружина, син і дочка. За кордоном Гординський заробляє на життя, працюючи звичайним службовцем у паноптикумі. Минуло десять років. З-за кордону приїжджає пересувний паноптикум, а з ним – Гординський. Його син працює інженером, будує величезний будинок, дочка – вихователька в радянській школі. Діти відрікаються від нього. Уночі він приходить у їхній будинок, щоб убити сина. Але вбити власного сина Гординський так і не зміг…

Фільм розкривав трагедію доль родичів, що волею випадку опинилися по різні боки барикад. «Експонат з паноптикуму» багато рецензентів порівнювали з картиною Ф. Ермлера «Уламок імперії», у якій головний герой утратив пам'ять після контузії на фронті. Він працює обхідником на невеликій залізничній станції. А через десять років, коли до нього повернулася пам'ять, відправляється на пошуки дружини в Ленінград. Обидва фільми будуються на контрасті «старого і нового». Але акценти проставлені по-різному. Г. Стабового більшою мірою хвилювала трагедія людини, яка через обставини кинула сім'ю і не може з плином часу возз'єднається через різницю поглядів. Саме за такий «політично безграмотний» підхід до трактування сучасності й критикували картину «Експонат з паноптикуму» [177; 287]. Але фільм не влаштовував не тільки концептуально, викликали нарікання і його художні якості. Це відзначав «не заточений» на комуністичну пропаганду й оглядач львівського літературно-наукового збірника [669, с. 684].

На думку М. Владимирова, коли країна увійшла в період мирного будівництва, фільми про громадянську війну перестали задовольняти сучасного глядача. Тому потрібні соціально-побутові фільми. Завдання сценаристів таких фільмів полягало в збалансованої подачі позитивних і негативних явищ суспільства, побудові сценаріїв на контрасті людей, які вивчають абетку комунізму і володіють усіма чеснотами і міщан, які тільки й знають, що гуляти і розважатися [53].

Розмірковуючи над тим, яким має бути сучасний фільм, член правління ВУФКУ П. Косячний на сторінках журналу «Кіно», зокрема, відзначав: «Якщо раніше можна було випускати картини на теми громадянської війни і боротьби пролетаріату за радянську владу, надаючи таким чином продукцію революційного характеру і цього було досить, то тепер цього замало. Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми маємо акцентувати увагу на тому, щоб жодна картина чи висвітлення певної проблеми не проходили без ув'язки з сучасними моментами і щоб трактування тем у наших картинах неодмінно проводилися в марксистсько-ленінському дусі» [294].

Фільми про сучасність в Україні не мали резонансу, оскільки здебільшого вирізнялися невисоким художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні і їхня постановка доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Водночас велика частина подібних картин не отримала й офіційного визнання, оскільки не відображала поставлених Комуністичною партією агітаційних цілей і пропагандистських завдань. І в цьому криється внутрішня драма художників – режисерів та сценаристів, які не мали можливості донести з екрана до глядачів своїх відчуттів і бачення сучасності [380, с. 93 –94].

Із картинами інших жанрів усе було просто і конкретно. Історично-революційні фільми, фільми про громадянську війну викривали внутрішніх і зовнішніх ворогів радянської влади. Фільми, дія яких розгорталася в країнах Заходу, розповідали про важку боротьбу іноземного пролетаріату з іноземною буржуазією [388, с. 94]. Навіть комедії переважно були сатиричні та висміювали капіталістів і непманів. Але фільми про сучасність, побутописні фільми, які, здавалося б, мали правдиво показувати життя Країни Рад, були здебільшого фальшивими, оскільки відбивали не відчуття реальності авторами, а настанови, що спускалися «зверху». Лише деякі з них, позбавлені плакатності, ламали усталені стереотипи та розкривали справжні складні взаємини героїв, драми людських доль. Подібні картини, очевидно, користувалися успіхом у глядачів, але отримували в пресі зневажливу оцінку.

4.1.5 Особливості розвитку комедійного кіномистецтва

Перші комедійні фільми в Україні з'явилися напередодні громадянської війни. У 1919 р. в Одесі кіносекція «Подива 41» знялаа сатиричну агітку «Паразит» (реж. Е. Пухальський, О. Аркатов). У Києві 1919 р. на фабриці Київського фотокінокомітету були зняті короткометражні комедії «Козир-баба» (про дружину солдата, яка зуміла взяти в полон кілька білих солдатів і доправити їх у штаб Червоної Армії) і «Радянські ліки» (інша назва – «Заляканий буржуй», реж. М. Вернер, що висміює непридатних до фізичної роботи буржуїв). Композиційна структура цих комедійних агітфільмів будувалася на прийомах і трюках дореволюційної комедії.

Виробництво комедій ВУФКУ починається в 1922–1923 рр. із постановок на Одеській кінофабриці картини «Шведський сірник» (перша постановка ВУФКУ) за однойменним оповіданням А. Чехова (1922 р., реж. Б. Лоренцо, про дружину пристава, яка сховала коханця в своїй лазні) і на Ялтинській – «Кандидат в президенти» («Не спійманий – не злодій») за мотивами повісті У. Нотарі «Три злодії» (1923 р., реж. П. Чардинін, про те, як дружина банкіра за допомогою коханця викрадає 3 000 000 доларів у свого чоловіка) і «Магнітна аномалія» (1923 р., реж. П. Чардинін, комедія, що висміює бюрократів-джиґунів). У цих картинах грали актори колишньої ялтинської кінофабрики Ханжонкова: З. Баранцевіч, І. Таланов, О. Фреліх, М. Панов, – і актори одеської драми: Л. Барбе, К. Гарін, Д. Гольдфаден, Г. Славатинський та інші.

Ці комедії були українськими лише номінально. Їхня тематика не мала нічого спільного ні з українською, ні з радянською дійсністю. І, на думку Ю. Авенаріуса, була здійснена методами дореволюційної «ханжонківської» кінематографії [3, с. 41]. Із огляду на це першим етапом у розвитку української радянської комедії варто вважати 1924–1925 рр., коли кінофабрики ВУФКУ приступили до випуску кіножурналу «Маховик». Кіножурнал «Маховик» планувався до випуску 1 серпня 1924 р. [259], але почав виходити з вересня і був розрахований, головно, для

демонстрації в робочих клубах і сільклубах. Перший випуск складався чотирьох хронікальних частин: «Чорномор'я», «Добровільно», «Анкета XIII з'їзду РКП(б)», – і ігрової «Око за око» [44]. «Маховик» був структурований на кшталт друкованого видання. Редактором «Маховика» був призначений Г.Тасін, зміщений з поста директора Одеської кінофабрики. Кожен випуск кіножурналу складався з 4–5 сюжетів – хронікальних зйомок, отриманих із РРФСР, з-за кордону, вироблених в Україні, а також 1–2 агітфільмів або короткометражних комедій. Таких комедій для «Маховика» виробили дев'ять: «Аристократка» (1924 р., за однойменним оповіданням М. Зощенка, реж. В. Ковригін), «Октябрина» (1924 р., реж. Г. Тасін), «Сон Толстопузенка» (1924 р., реж. О. Перегуда), «Макдональд» (1924 р., реж. Л. Курбас), «Пега телиця» (1924 р., реж. В. Тезавровський), «Вендетта» (1924 р., реж. Л. Курбас), «Генерал з того світу» (1925 р., реж. П. Чардинін), «Радянське повітря» (1925 р., реж. Л. Шеффер), «Винахідник» (1925 р., реж. П. Чардинін). Усі ці фільми, за винятком «Октябрини», знімалися в Одесі.

Усі короткометражні комедії «Маховика», що називається, були на злобу дня. Картина «Генерал з того світу» розповідала про пригоди царського генерала, який прокинувся від летаргічного сну через десять років після Жовтневої революції, «Радянське повітря» – про те, які «жахливі халепи» викликав радянський футбольний м'яч, що випадково потрапив на румунську територію, «Октябрина» – про зростання класової самосвідомості одного з робітників, «Сон Толстопузенка» – про боротьбу з кулаками в селі, «Пега телиця» – про те, як селянин марно намагався вилікувати корову в знахарки, «Винахідник» – про те, як слюсар заводу винайшов механічну викрутку.

Режисерами цих короткометражок, крім досвідченого П. Чардиніна, виступили дебютанти. Подібні експерименти приводили до анекдотичних фактів, наприклад фільм «Аристократка», поставлений учнем Л.Курбаса В. Ковригіним був знятий так, що в кадр потрапили декорації іншої картини; «Руки геть від Китаю» знімали тричі, оскільки перші два оператори зіпсували весь негатив. Акторські сили в цих короткометражках також були різнорідні. Поряд із відомими театральними акторами (І. Мар'яненко, М. Крушельницький, А. Бучма, С. Шагайда,

П. Значковський) виступали вихованці одеської студії ВУФКУ (О. Підлісна, М. Паршина, К. Ігнатьєв, А. Клименко) та вихованці київської студії Вознесенського (Д. Ердман, Т. Брайнін).

У всіх комедіях «Маховика», поставлених переважно в натуралістичному плані здебільшого всі вороги радянської влади – контрреволюціонери, кулаки – або божевільні, як генерал Скулодробов у фільмі «Генерал з того світу», або безпросвітно дурні, як генерал Болванеску у фільмі «Радянський повітря», піп і дяк у фільмі «Вендета». Та й засоби досягнення комічного ефекту в комедіях «Маховика» також були вкрай примітивними та фізіологічними: собака псує генеральські штани («Генерал з того світу»), управдом аристократки марно намагається кілька разів потрапити в туалет у її будинку («Аристократка), піп хапає куркулиху за ноги, куркулиха б'є попа ногою в обличчя («Сон Толстопузенка»), піп обкурює ладаном коров'ячий круп («Пега телиця»).

Усі ці фільми не залишили й сліду. У періодиці вдалося виявити лише мізерну інформацію. Мова йде переважно про інформаційні повідомлення щодо зйомки для «Маховика». Лише оглядач журналу «Силуети», аналізуючи хронікальні сюжети «Маховика», кількома фразами обмовився про дві комедії: «У "Рябий телиці" – телиця. Телиця, справді, ряба та спритна. І, нарешті, в "Октябрина" – дівчинка-Октябрина. Мила дівчинка, яка сором'язливо відвертається від екрана, закриває обличчя руками, сором'язливо та безпосередньо звертаючись до нас усіх: і навіщо мене показують?» [742]. А критик журналу «Театральний тиждень» щодо фільму «Генерал з того світу» відзначав: «Картина з технічного боку заслуговує на увагу. Фотографії вдалі, окремі кадри бездоганні, це заслуга режисера Чардиніна та оператора Завелєва» [132].

Першу повнометражну українську комедію «Хазяїн чорних скель» поставив П. Чардинін у 1923 р. (антирелігійний фільм про те, як монахи в душевнохворій дівчині-рибалці побачили Богоматір і взяли її в монастир). Участь у зйомках фільму брали переважно російські актори: О. Фреліх, М. Панов, З. Баранцевич, В. Гардін, І. Капралов та інші. Загалом фільм прийняли прихильно. У РРФСР перед демонстрацією картини в кінотеатрах організовували антирелігійні лекції [252].

Оглядач російського журналу «Кінотиждень» відзначав незвичайний стиль Чардиніна, у фільмі «Кандидат в президенти», проте, вказував на низку невеликих технічних недоліків і шерехатостей фільму «Господар чорних скель» [524]. Надалі Чардиніна лаяли саме за «російські стрічки», за космополітизм у його творчості та застарілі методи роботи.

У комедійному жанрі як постановник дебютував театральний режисер Л. Курбас. Його антирелігійна комедія «Вендета», сюжет якої був узятий із фейлетону «Правди», увійшла в перший випуск кіножурналу «Маховик» [413], разом із картиною «Сон Толстопузенка», художнім керівником якої також був Л.Курбас. Фільм «Макдональд», анонсований як перший український трюковий короткометражний фільм [45] був сатирою на лідера англійських лейбористів 1920-х рр. Р. Макдональда. Комедія «Вендета» в гротескній формі розповідала про сварку священика і диякона, які на зуміли поділити врожай черешні зі спільного саду. Картина була заборонена. Голова Главреперткому Р.Пельше в листі правління ВУФКУ пояснив мотиви заборони фільму «Вендета»: «На Ваш запит про мотиви заборони Главреперткомом фільми “Вендетта” (з “Маховика” № 3) повідомляємо, що картина була переглянута Комітетом за участю представників Кінокомісії агітпропу ЦК ВКП(б) і Художньою радою ДПП і заборонена як така, що суперечить директивам партії у сфері антирелігійної пропаганди (груба антипопівська агітація, що може викликати в частині населення озлоблення проти антирелігійних виступів). Ми були готові переглянути картину для внесення до неї відповідних змін, але Радкіно поставило ГРК до відома, що фільму, без заперечень проти її заборони з боку Радкіно, повернуто ВУФКУ “за належністю”» [618].

У картинах Курбаса знімалися актори «Березоля» Й. Гірняк, С. Шагайда, А. Бучма, В. Василенко, А. Сімонов, П. Долина та ін. За повідомленням преси, «Вендета» і «Макдональд» користувалося особливим успіхом у робочих і червоноармійців.

Критичні статті, присвячені українським комедіям, відзначали, що, вибираючи актуальні теми й об’єкти для висміювання (буржуазні забобони в побуті, релігійні обряди тощо), комедії «Маховика» недостатньо глибоко розкривали порушені

конфлікти. Окрім того, у фільмі «Сон Толстопузенка» рецензенти побачили «відверто ворожу ідеологію»: «У короткометражці “Сон Толстопузенка” автор сценарію і режисер продемонстрували здійснення куркульської мрії: обрання куркулів до рад, нахабне знущання над будинками, розгром сільської кооперації тощо. Цю відверто антирадянську агітацію, подану до того ж в натуралістичному плані, було дуже наївно мотивовано сном кулака, але насправді кулаку були протиставлені тільки анекдотичний Добросерденько і схематичний бідняк на прізвище Іван Голодранець. Художнім керівником цієї комедії був, до речі, націоналіст Лесь Курбас» [3, с. 42].

У середині 1925 р. кіножурнал «Маховик» припинив своє існування. Останньою комедією, що увійшла в кіножурнал «Маховик», став фільм «Радянське повітря». У 1925–1926 рр. вийшли на екран повнометражні комедії: «У пазурах радянської влади» (реж. П. Сазонов), «Підозрілий багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і «Вася-реформатор» (сцен. О. Довженка; реж. Ф. Лопатинський). Фільм «Підозрілий багаж», по суті, був варіантом сюжетної схеми фільму «Радянське повітря», з тією лише різницею, що замість футбольного м’яча була коробка з апельсинами, замість генерала Болванеску – голова фашистської поліції і шпик-невдаха Сміт, якого зіграв Д. Капка.

З ім’ям актора Д. Капки (надалі актор Театру імені І. Франка) пов’язані перші спроби української кінематографії створити комедійну маску. Маючи деяку зовнішню схожість із відомим коміком А. Дидом, Капка, на думку керівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ, мав створити певний стандартний образ, певну маску, яка повторювалася б з фільму в фільмі.

Перший сценарій, написаний у 1925 р. спеціально для Капки, – «Капка – герой матчу» мав відкрити комічну серію Одеської кінофабрики. Сценарій написав робочий Андрєєв [230]. Протягом 1925–1926 рр. було написано вісім сценаріїв, зокрема сценарій «Одруження Капки» О. Довженка. Міф про можливість за допомогою Капки створити справжню українську комедію був розвіяний після участі актора у фільмі «Вася-реформатор» в ролі завгоспа. Капка, на думку критики, «подав образ занадто близький до найгірших зразків дореволюційної буржуазної

комедії». Перший дебютний фільм О. Довженка за його сценарієм мав вийти під назвою «Одруження Капки», але режисер вирішив не робити ставку на актора, і фільм вийшов у прокат під назвою «Ягідка кохання».

Восени 1926 р. на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ реж. Л. Костянтинівський закінчив комедійний фільм «Герой матчу» – кіношарж на уболівальників футболу. Констянтинівський, який зіграв роль невдахи-футболіста Храпкіна, старанно копіював зовнішню маску відомого французького коміка М. Ліндера. Зачіска, проділ, вуса тощо були механічно запозичені Констянтинівським у Ліндера. Це запозичення спричинило зміну сюжету: в сценарії «Герой матчу» йшлося про матч між футбольними командами профспілок Міськтранс і шкіряників. Під час переробки сценарію режисер переробив профспілкові команди на аматорські гуртки буржуазного типу.

На кінофабриці ВУФКУ систематично практикувалось залучення до постановки комедійних фільмів саме молодих режисерів-дебютантів. Керівництво кінофабрик і редакторат ВУФКУ вважали комедії та дитячі фільми надзвичайно легким жанром, із яким зможуть упоратися навіть режисери-початківці, які не мають кінематографічного досвіду. Унаслідок такого прорахунку велика частина комедій виявилися малоцікавими. Лише незначна частина молодих режисерів змогла в дебютних кінопостановках показати свій талант, художній смак, уміння працювати з актором і композицією кадру.

У 1926 р. на екрани вийшли дві комедії режисерів-дебютантів – учня Л. Курбаса Ф. Лопатинського і О. Довженка. Обидві картини ставилися за сценаріями О. Довженка і відображали життя непманів: «Вася-реформатор» (сатиричне викриття деяких сторін побуту в роки НЕПу) і «Ягідка кохання» (про пригоди непмана, що намагається позбутися свого байстрюка-немовляти). Обидві картини пройшли непоміченими. Результат першого невдалого досвіду роботи в режисурі Довженка описаний Ю. Яновським у романі «Майстер корабля», де Довженко виведений під ім’ям художника Сева: «– Провалили картину, Севе? – Ще й як провалив! З музикою і барабанами, – регоче мій друг, і відлуння розноситься по коридорах, як по лісі. – Зате тепер не провалю і не злякаюся» [864, с. 48].

Тим часом, як відзначають дослідники, сценарій «Васі-реформатора» не був безнадійно поганим. За всієї наївності кінематографічного перебігу подій, несамовитому на вигадки початківцю-сценаристу вдалося «правильно намацати можливості комедійного протиставлення нового та старого побуту, подати гострі сатиричні нариси негативних явищ і навіть намітити риси позитивного комедійного образу» [860, с. 17].

Сучасники розцінили по-іншому кінематографічний дебют молодого сценариста і режисера. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка написали, що він – «з того авангарду, який створює культурну українську кінематографію… кінематографію, у якій вирує і буде вирувати кров молодості й запалу» [522].

Маловдалими виявилися комедії 1926 р. «Підозрілий багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і «У пазурах радянської влади» (реж. П. Сазонов, невдала спроба зробити смішним негативного героя-непмана) [740]. Основна ідея сценарію «Підозрілий багаж» – змалювати підозрілість іноземців щодо радянських громадян, які приїжджають за кордон у справах Союзу для налагодження торговельних взаємин. Інженер тресту Химвугілля відряджений до Америки. У Лондоні, перед відплиттям в океанську подорож, у нього від англійської буржуазної кухні стався розлад шлунка. Представник радянського торгпредства підказує потерпілому засіб проти цієї неприємності – апельсини. Інженер бере із собою на пароплав цілий ящик апельсинів. Агент американської поліції, що ревниво стежить за більшовиком, стурбований написом на цьому ящику «Хімвугілля». Ящик із цими безневинними фруктами американська поліція приймає за нові винищувальні гази… У фільмі знімалися А. Магидович, Е. Мільтон, Т. Брайнін, І. Гранкін, І. Замичковський і Д. Капка [553; 552]. Фільм отримав негативну оцінку, особливо в російській пресі [733; 86; 671].

Провалився в прокаті й фільм «У пазурах радянської влади» (1926 р., реж. П. Сазонов). У картині вимальовувалося життя фабриканта, який, після конфіскації майна більшовиками, змушений був ходити на громадські роботи. Зрештою, фабрикант біжить до Криму, а потім евакуюється за кордон, голодує, безуспішно

пробує кілька професій, поки не стає закликайлом у балагані. Головну роль у картині виконав актор К. Гарін. Фільм планувалося знімати в Ленінграді та Криму. Закордонні сцени планувалося знімати в Константинополі й Парижі. Але з метою економії всі зйомки провели в Одесі [419].

У пресі як досягнення фільму відзначалися операторська робота Г. Дробина і оригінальні декорації запрошеного художника В. Баллюзека [419]. Порівнюючи картини «Підозрілий багаж» і «У пазурах радянської влади», І. Уразов відзначав: «Друга комедія – "У пазурах радянської влади" значно краща. Її, у всякому разі, можна дивитися. Це майже середня картина, якщо і не дуже дотепна, то без грубих промахів. Фотографія, як майже у всіх ВУФКУківських картинах, хороша» [733, с. 30]. У більшості випадків, однак, картина зазнала нищівної критики [671; 29].

Протягом 1926–1927 рр. в Україні приділяється більше уваги комедійного жанру. Для роботи над комедіями правлінням ВУФКУ запрошуються режисер Держкінпрому Грузії І. Перестіані, актор театру В. Мейєрхольда М. Охлопков. Сценарії комедійних фільмів замовляються видатним письменникам і сценаристам, зокрема В. Маяковському, А. Мар'єнгофу.

Ужиті заходи подекуди позитивно вплинули на розвиток комедійного жанру в українській кінематографії. Але на початковому етапі свого розвитку українська кінокомедія запозичила напрями і тенденції у західноєвропейської, особливо американської формалістичної комедії. Над творчою практикою режисерів і сценаристів іще тяжіла «проклята спадщина дрібнобуржуазної ідеології». Особливо помітно на розвиток української кінокомедії вплинули популярні американські комедії «гегів». Запозичуючи з комедій Б. Кітона, М. Бенкса і Г. Ллойда засоби комічного, сценаристи і режисери забували, що комедійному фільму властивий не конфлікт, а саме спосіб вирішення конфлікту. Забуваючи про це, вони перевантажували свої комедійні фільми трюками, у яких безнадійно втрачався сенс фільму, що, безумовно, знижувало художню якість.

Яскравим прикладом наслідування творчої практиці американської трюкової комедії став фільм режисера М. Охлопкова «Митя» (1926 р., про пригоди обивателя, якого довели до самогубства, як потім з'ясовується уявного) за сценарієм

Н. Ердмана, автора гучної в ті роки п'єси «Мандат». Раніше Охлопкова і Ердмана пов'язувала спільна робота в театрі В. Мейєрхольда.

Охлопков почав зніматися в кіно з 1924 р. на Першій московській фабриці Держкіно. Фільми, у створенні яких йому доводилося брати участь, були настільки ж різноманітні за своїм художнім рівнем і жанрами, як і їхні творці – пригодницький «Банда батьки Книша» О. Розумного, комедія «Гонка за самогонкою» А. Роома, драма «Чорне серце» Ч. Сабинського. У 1925–1926 рр. Охлопков грає в двох картинах А. Роома: «Бухта смерті» і «Зрадник». У червні 1926 р. його зараховують до штату Одеської кінофабрики режисером. В інтерв'ю журналу «Театральний тиждень» Охлопков заявив: «Я вчуся в кіно. "Митю" має робити майстер» [302].

Велика кількість веселих, винахідливо поставлених епізодів, відмінне акторське виконання зумовили чималий успіх картини в публіки. Критика, однак, зустріла фільм неоднозначно. Характеризуючи режисерський дебют Охлопкова, рецензенти вказували на те, що ВУФКУ можна привітати з висуненням художника з правильним поглядом і гарним смаком [535]. Справедливо акцентуючи на «дрібнуватих» учинках Миті, рецензенти разом із тим висловлювали цікаву думку: «Можливо, "Митя" <…> стане для кіно такою ж віддушиною, якою був свого часу "Мандат" для театру» [400]. Рецензент журналу «Радянське кіно» відзначав: «Картина цікава і весела, хоча і з сильно затягнутим фіналом». Рецензент відзначив також хорошу гру Охлопкова і вдалу адаптацію американських трюків «у дуже радянському середовищі» [675].

На думку більшості рецензентів, фільм мав низку недоліків: картина перевантажена трюками, не критикує міщанства, Охлопков не розкрив соціального коріння та не проаналізував соціальної сутності міщанства. Робочий перегляд фільму «Митя» в Москві перетворився на справжній показовий судовий процес кіновиробництва ВУФКУ: «Пора, нарешті, припинити надсилання та показ такої мури, якою годує масового радянського кіноспоживача ВУФКУ. Пора звернути увагу на діяльність цього кіновиробничого організму… <…> Закономірності в діяльності ВУФКУ такі: повне нерозуміння та якесь безглузде ігнорування смаків і запитів масового радянського робочого глядача. Трагедія "Спартак", наприклад, за

безглуздістю побудови викликає лише сміх, а комедія “Митя” обурює глядача. І цей фільмі “Митя” – характерний для діяльності ВУФКУ зразок вульгарності та несмаку. Подібній кіновиробничій роботі час покласти край, бо в ній можна побачити лише одне: випуск подібних кінокартин на ринок є неприпустимим проявом неповаги до радянського глядача» [688].

Своєрідність творчої манери Охлопкова проявилася і в другій, але більш вдалій постановці – кінопамфлеті «Проданий апетит» (1928 р.), за однойменним твором Поля Лафарга. Памфлет Лафарга побудований на твердженні, що експлуатація люмпенів капіталістами настільки вдосконалена, що навіть найбільш особисті, інтимні властивості однієї людини може використовувати хтось інший. А приводом самого памфлету Лафарга послужили слова одного з представників клану Морганів: «Яка мені користь від науки, якщо вона не дає мені змоги купити новий шлунок!»

«Проданий апетит» – це історія про те, як банкіру Ропі (М. Цибульський), який страждає на нестравлення шлунка від переїдання, професор Фукс (В. Лісовський) пересадив шлунок безробітного, вічно голодного шофера Еміля (А. Бучма). Історія продажу шлунка безробітним шофером у користування одному з найбагатших людей Європи і той конфлікт, до якого неминуче призвело це співвідношення (продаж і купівля) – це історія і конфлікт, узагальнені у фільмі режисером Охлопковим. «Проданий апетит» за своєю формою і змістом був новаторським, оскільки до 1927 р. форма памфлету ще не була реалізована за допомогою образотворчих засобів кінематографа. Фільм не зберігся, але робочі моменти зйомки, зокрема, робота оператора І. Рони і М. Охлопкова з виконавцем однієї з головних ролей А. Бучмою, збереглися в «Кінотиждні ВУФКУ» № 36 [745, с. 362].

Про початок зйомки картини активно повідомляла українська преса [869; 273]. У пресі також повідомлялося, що в роботі над картиною «Проданий апетит» за сценарієм Н. Ердмана і А. Мар’єнгофа беруть участь фахівці з Німеччини: оператор І. Рона і архітектор М. Байзенґерц. Зйомки проходили в Києві й Одесі [596], у

постановці застосовувалися «нові способи кінематографічного оформлення, досі не бачені в наших картинах» [463].

В інтерв'ю журналу «Театр, клуб, кіно» М. Охлопков поділився методами своєї роботи в співавторстві з художником: «Мною було запропоновано дирекції постановочний план, що полягає в повній відмові від натуралістичної обстановки, у, можливо, більш рельєфному і водночас умовному виділенні дійових осіб та ігрових речей. Тут знайшли б застосування елементи речового оформлення, що тільки натякають на обстановку, без претензії на повну "ілюзію дійсності". Я вважаю, що використання оксамиту як основного тла допоможе зайнятися впритул вивченням кіногри світла і ліній, відійти від звичайних кінозапозичень у театру (хоча б і лівого) і від "стилізації". Мною і художником Борисом Ердманом було враховано максимальні можливості доцільного подання на темному тлі (оксамиту) потрібних за сценарієм деталей. Художником у цьому постановочному плані був Борис Ердман, майстер з певною конструктивістською настановою. Нам дають змогу реалізувати свій план тільки як експеримент, паралельно з основною постановкою, за наявності на фабриці оксамиту, використовуючи спеціальний короткометражний сценарій. "Проданий апетит" зараз ставиться мною в суворо реалістичному плані за умови окремих вилазок, які не заважають цілісності всього фільму, в бік кіноекспериментального оброблення знятого» [523]. Подібним чином Охлопков висловився про свою нову постановку й на сторінках журналу «Кіно» [841].

У грудні 1927 р. в Києві на закритому перегляді журналісти визнали фільм «Проданий апетит» одним із кращих досягнень ВУФКУ після «Звенигори» О. Довженка [118]. Надалі в рецензіях ці фільми постійно порівнювалися: «Якщо "Проданий апетит" є гротеском, то в "Звенигора" має зовсім іншу будову, інше оформлення. Якщо в "Проданому апетиті" є ще традиція та гонитва за красивими яскравими ефектами, конструктивізмом, то в "Звенигорі" все побудовано на тлі примітиву і водночас є нові перспективи, величезний розмах і можливості. Ці два фільми можна розглядати як певний крок на сходинці високого художнього розвитку творчості ВУФКУ…» [327].

«І ось сьогодні ми маємо два фільми ВУФКУ – “Проданий апетит” і “Звенигору”, що дають змогу вже писати про справді винайдену форму радянського кіно. <…> Доведеться, однак, визнати, що, зіставляючи “Проданий апетит” і “Звенигору”, то він не є зламом у тій лінії, яку досі представляла художня продукція ВУФКУ. Але треба взяти до уваги високі технічні якості, вузьке завдання фільму і його однобокий характер. У цих межах завдання виконано, а для ВУФКУ з його, відверто кажучи, не славною поки що маркою – це вже немале досягнення…» [506, с. 128, 132].

Після виходу цих фільмів, на думку сучасників, уся кінопродукція ВУФКУ визначалася як повільний процес переходу від старих форм кінематографа до нових, ще не знайдених остаточно, але вже намічених форм і жанрів радянського кіно: «Що це таке? Памфлет? Ні. Може, гротеск? Теж ні. І не трагікомедія. Одне безсумнівно – це агітаційний фільм, і до того ж талановитий, добре узятий і виконаний, без всіх тих зловживань, що тільки відштовхують. Немає нічого зайвого. Усе скінчено на тлі поступового розвитку дії. Чудова гра артиста Бучми, що показав в такій, здавалося б, одноманітній ролі дивовижні, властиві Бучмі можливості» [327, с. 14].

Окрім того, рецензенти як перевагу картини відзначали хорошу операторську роботу, роботу художників і вдалий динамічний монтаж. «Основна цінність цього фільму, – зазначав критик М. Плеський, – його оригінальність. Режисерське оформлення подій зроблено в особливих формах, у яких масовий глядач кіно ще не звик. Режисер знімав не так, як знімають зазвичай, не в реалістичних тонах. Він вибирав нові, особливі точки для зйомки, використовував нові прийоми, щоб характер памфлету в сценарії відповідав гротескній формі картини» [341].

Ленінградський критик і сценарист Б. Коломаров у журналі «Життя мистецтва» з-поміж переваг картини назвав те, що фільм – не чергова сатира, а міцний соціальний памфлет [32]. Український художник і режисер В.Дев’ятнин, не применшуючи достоїнств картини, все ж відзначав, що «Проданий апетит» – це сатира: «Задуманий у плані нещадного памфлету “Проданий апетит” перейшов у сатиру, оскільки кожною мініатюрною і вивіреною деталлю він б’є торгашів, жадібність, нахабство багатих, продажність, боягузтво» [154]. Такий погляд

підтримав С. М. Ейзенштейн. Так, про фільм «Проданий апетит» він говорив: «Це не комедія, а сатира», – і, розвиваючи свою думку, пояснював: «Комічні речі повинні мати соціальну спрямованість» [853, с. 559].

Оглядач «Кіновістей» підкреслював, що фільм захоплює і кидає глядача в саму гущу досі невідомого життя, змушує з першого, показаного крупним планом кадру і до кінця фільму бути тільки резонатором: «Ваша воля паралізована. Ви не думаєте, не протестуєте, Ви тільки дивіться і, як губка, вбираєте в себе кадр за кадром і тоді, коли фільм витісняє напівтемряву кінозалу, Ви раптом до болю чітко відчуваєте в собі гостре бажання розчавити, розтоптати важку, огидну фігуру Рапе» [77].

Розмірковуючи про розвиток радянської комедії, Нарком освіти РРФСР А.Луначарський у доповіді «Кінематографічна комедія і сатира стосовно західної кінокомедії» зазначав: «Гумор у західноєвропейській кінокомедії зазвичай трохи сентиментальний, – своя сім'я, свій затишок, своя дружина, своя чашка кави, – і як добре можна посміятися над сімейним анекдотом, – скажімо: приходить до вас приятель, і виявляється, він забув надіти штани. Усе це мило й чудово та відволікає від турбот і сумних думок, яких так багато під час криз і безробіття. Буржуазія чудово розуміє значення такого мистецтва. Вона витрачає на нього багато коштів; її художники віддають йому свою винахідливість, свою майстерність, і в цьому жанрі є прекрасні з режисерського, акторського і технічного погляду фільми» [323, с. 11, 13].

На думку Луначарського, радянська комедія не має сліпо наслідувати західні зразки, інакше вона принесе більше шкоди, ніж користі: «Якщо в кінематографі показують безглуздо-трюкову фільму і публіка з його дверей виходить трохи дурнішою, ніж до сеансу, буржуазії це на руку. Ми маємо бути свідомі того, яку підлу роль відіграє цей "чистий" сміх, і не попадатися на буржуазний гачок» [323, с. 11]. А. Піотровський також уважав, що радянська комедія не має послуговуватися заради сміху типажами західних комедій [537, с. 3].

І. Соколов 8 лютого 1927 р. у сценарній майстерні Радкіно прочитав доповідь «Як створити радянську комедію?», де докладно розібрав механізм сміху і

зупинився на структурі радянської кінокомедії, у якій, на думку доповідача, сміх має бути знаряддям класової боротьби [678].

Серед усіх вищезазначених переваг фільму «Проданий апетит», у нього були і явні недоліки. Кадри Парижа, зняті в Києві (на Хрещатику і біля Оперного театру), легко упізнавалися на сеансах і викликали сміх у киян. Крім того, кадри нічних вулиць із зарубіжних фільмів, до цього використані О. Довженком у фільмі «Звенигора», залишали малоприємне враження [561, с. 44–45].

Із огляду на це для показу на міжнародній виставці в Гаазі рекомендували тільки останню частину картини, у якій «виявлені високі досягнення радянської кінематографії». Показувати повністю картину відбірковій комісії визнали недоцільним винятково з тих міркувань, що дивитися «закордон» можна і в кращих зарубіжних фільмах [807].

Основним недоліком, на думку критиків, була «відсутність єдиного тону гротеску». До серйозних недоліків картини відносили солодко-сентиментальних персонажів і персонажів, що нагадують штампованих комедійних акторів. Мільйонер схожий на Г. Ллойда у фільмі «Гонщик», професор «занадто шаржований і зовсім не нагадує справжніх європейських професорів» [506, с. 132]. Фільм «Проданий апетит» не прийняв і сільський глядач [310], як утім, і «Звенигору» О. Довженка. Картина, однак, була куплена іноземними компаніями та демонструвалася в Німеччині й Франції [85].

Після двох постановок в Україні М. Охлопков отримав запрошення написати сценарій для Радкіно і незабаром залишив Одесу, Довженко після фільму «Ягідка кохання» не звертався до жанру комедії. Дебютний фільм О. Довженка «Ягідка кохання» за сюжетом подібний до картини «Митя» М. Охлопкова. Історія розгорталася навколо малюка-підкидька, що доставляє чимало клопотів оточуючим. Як справедливо зауважив С. Юткевич, «у перших фільмах Довженка («Ягідка кохання»), Охлопкова («Проданий апетит») можна було виявити збіг з пошуками Маяковського у сфері ексцентричної метафори» [861].

Художні достоїнства картини «Проданий апетит» виявилися, безумовно, вищими в порівнянні з фільмами «Троє» (1927 р., реж. О. Соловйов) і «Октябрюхов

і Декабрюхов» (1928 р., реж.: О. Смирнов, О. Іскандер), поставлені за сценаріями В. Маяковського «Діти» та «Октябрюхов і Декабрюхов» дебютантами в Ялті та Одесі [363]. Обидва ці фільми виявилися невдалими. Сюжет і комедійні конфлікти в сценаріях Маяковського, на думку сучасників, були відірвані від радянської дійсності (наприклад, викрадення дитини у фільмі «Троє» бандитами механічно запозичене автором сценарію з американських детективних фільмів).

Комедія «Троє» вийшла на екрани на початку грудня 1927 р. [502] і розповідала про хлопчаків, що різними шляхами потрапили в піонерський загін. Спочатку роботу над фільмом як режисеру доручили В. Юнаковському, а потім передали А. Соловйову – кіноакторові, який дебютував у режисурі. Після низки доповнень і переробок почалися зйомки, які проходили на базі піонерського табору «Артек» і закінчилися в серпні 1927 р. [631].

Про сценарії «Діти» – з табірного життя піонерів (за визначенням договору) і «Слон і сірник», задуманому як «курортна комедія худнучої сімейки», Маяковський писав, що вони «зроблені… з певних матеріалів» і «весь сенс картин у показі реальних речей» [360, с. 125, 127]. Із низки причин Маяковському не вдалося втрутитися в реалізацію своїх сценаріїв, що він мав намір зробити ще під час запуску у виробництво сценарію «Троє» [360, с. 125].

Якщо з фільмом «Троє» все обійшлося порівняно благополучно (він навіть рекомендувався для показу на міжнародній виставці в Празі), то менш удалим виявився фільм «Октябрюхов і Декабрюхов» (1928 р.), який, за повідомленнями у пресі, «прискореним темпом» почав знімати після десятирічної перерви режисер О. Смирнов, згодом до нього долучився дебютант кінорежисури А. Іскандер [692].

Відзначимо, що сценарій Маяковського «Октябрюхов і Декабрюхов» виявився слабшим за його яскраві сатиричні п’єси і віршів. Авторський задум не був переконливо втілений і внаслідок багатьох переробок і вкрай примітивного режисерського трактування. Сценарій «Октябрюхов і Декабрюхов», за роботу над яким Маяковський взявся із задоволенням, розповідав, за визначенням поета, «історійку двох обивательських братиків, які одночасно біжать від червоних гармат, – один опинився за кордоном, інший, повиснувши на власних штанях, повиснув на

паркані, і волею-неволею сидить у СРСР. Надалі розвивається історія братиків: закордонному до півкартини стає все краще, нашому – все гірше. Інша половина – навпаки» [360, с. 97].

У фільмі були представлені пригоди двох братів обивателів Декабрюхових, які йшли різними шляхами. Один із братів під час громадянської війни емігрував за кордон і так і залишився Декабрюховим. Другий брат, залишившись в реаліях радянської дійсності, пристосувався до неї, на знак чого змінює навіть своє прізвище на Октябрюхов, але так і залишається обивателем. Загалом це сатира, що б'є «по старому міщанству і частково по міщанству нового сорту – радянського». У картині поряд з ігровими моментами вмонтовані кадри дореволюційної хроніки про Миколу II, а також польської та німецької хроніки 1918–1922 рр.

Фільм провалився, його лаяли за те, що він затягнутий, комічні ситуації не розвинені та подані уривчасто. Головне звинувачення адресувалося сценарію, тому що він уже застарілий за змістом і не дав достатнього матеріалу для режисера, а у режисера не вистачило уяви, щоб усі пригоди зробити смішними. Таким чином, фільм виявився не актуальним і перегукувався із кариною «У пазурах радянської влади» 1926 р.

Оглядач журналу «Культпрацівник» зазначав: «Гра акторів – найкраща в Цибульського і гірша у Васильчикова – свідчить про те, що ми ще не вміємо комікувати, ще не виробили комічної міміки, руху тощо. З технічного боку картина зроблена середньо, щодо ідеологічної цінності соціального значення, то можна сказати, що, не маючи злободенного характеру, фільм, хоч і зроблений для розваги глядачів, навряд чи буде виконувати своє призначення» [545, с. 31].

Протягом 1926–1927 рр. В. Маяковський написав на замовлення ВУФКУ кілька сценаріїв, які так і не були поставлені. Чотири з них написані в жанрі сатиричної комедії. Як «типові» для себе і «цікаві на шляху нової кінематографії» Маяковський розглядав сценарії «Серце Кіно» і «Любов Шкафолюбова». Перший був новою, сильно зміненою редакцією сценарію «Закута фільмою», за яким в 1918 р. була поставлена картина, що не задовольнила Маяковського, спотворила його задум «до повного сорому», як він писав згодом [361, с. 125, 127]. В основі сюжету

цієї картини лежало реальне життя кіноперсонажа – балерини, яка ніби зійшла з екрану. У пресі повідомлялося, що сценарій «Закута фільмою» [346] прийнятий до постановки, проте робота над ним, як і над іншими сценаріями, так і не розпочалася. За повідомленням журналу «Нове мистецтво», це була «цікава комедійна річ на тему захоплення нашими окремими як кіноорганізаціями "кінозірками", так і глядачами, особливо глядачками всесвітніми талантами "на зразок Толмедж"» [455].

«Любов Шкафолюбова» («Дві епохи», «Музейний коханець») комедія в чотирьох діях, що змальовує контрасти людей двох епох, покликана була зібрати воєдино і висміяти «всіх шафолюбів, шанувальників мотлоху», – сказано у вступних написах прологу. Під старими малися на увазі міщанські смаки та інтереси, користолюбство, безпринципність та інші пережитки в свідомості людей, що заважають їм відчути подих нового життя. У кількох епізодах висміювали боягузтво обивателів, нездатних впоратися з проявами хуліганства.

Договір на сценарій «Дві епохи» Маяковський уклав із ВУФКУ в Харкові 11 жовтня 1926 р. За договором Маяковський мав здати сценарій 30 жовтня. Вихідний заголовок надалі був змінений. У машинописній копії сценарій називався «Дві епохи, або Музейний коханець, або Любов Шкафолюбова». У машинописній копії прологу й першої частини, в уривках, опублікованих в газеті «Кіно», а також у передмові до збірки сценаріїв (Маяковський В. Собр. соч. Т. 12) сценарій називається «Любов Шкафолюбова». Сценарій був затверджений Вищою репертуарною комісією і переданий до редакторату ВУФКУ влітку 1927 р. [457].

Зі злободенними політичними подіями – «спробами англійського імперіалізму спровокувати збройний конфлікт із Радянським Союзом влітку 1927 р.» – була пов'язана й тема сценарію «Геть жир!» («Товариш Копитько»), визначена в договорі як «психологічна підготовка до оборони СРСР» [361, с. 656].

Четвертий комедійний сценарій Маяковського, куплений ВУФКУ, але так і не поставлений, – «Слон і сірник» («Зарізаний режим») значився як кримська кінокомедія, і був затверджений Вищою репертуарною радою Наркомосу, і прийнятий до постановки редакційним сектором ВУФКУ [458].

У 1928 р. вийшла на екрани комедія «Митрошка – солдат революції» (реж. М. Терещенко, про перевиховання малограмотного сільського хлопця на свідомого бійця Червоної Армії в роки громадянської війни). Про зйомки фільму широко повідомлялося в українській пресі. Зрештою, однак, фільм не залишив жодного сліду.

Ще одна картина, яка завершує огляд українських кінокомедій, – дитяча комедія «Немає перешкод» (1929 р., реж. Є. Косухін). Фільм також не залишив сліду. Єдине, що вдалося з'ясувати – у фільмі розповідалось про участь піонерів у роботі житлової кооперації.

Примітним видається те, що в період з 1923 по 1929 рр. в Україні було поставлено вісімнадцять комедійних фільмів і не менше двадцяти запланованих у виробництво сценаріїв так і залишилися не реалізованими [745, с. 466–481]. Не поставлені сценарії – переважно побутові комедії з елементами сатири: «Як куркуль сільпредом став», «Мойшес гешефт» І.Фефера і Н.Фіделя (сатира на єврейський побут), «Житлова площа і аліменти» Левітіна, «Камашко-Горупашко» («Бездрик-Кумедрик») В. Поліщука, «Булька» Л. Френкеля й Агатова, «Пригоди радянського Хлестакова» В. Охріменка (про пройдисвіта, який намагається обдурити радянський апарат).

Два комедійних сценарії присвячені поклонінню кінозіркам – згадуваний вище сценарій В. Маяковського «Закута фільмою» і «На шляху до слави» Ветра (про авантюриста, що видавав себе за кінорежисера й дурив довірливих обивателів, які мріють стати «кінозірками»).

Окремі з не поставлених сценаріїв, прийнятих редакторатом ВУФКУ і затверджених Вищим кінорепертуарним комітетом, були комедіями в «американському стилі», далекими від радянської дійсності: «Соціаліст із виделкою» Кольберта (про слугу, який украв чарівну виделку-невидимку у професора-винахідника), «Фукс-Фордівська система» М. Старицької та М. Гриєра (про пригоди двох багатих художників).

Комедії в Україні не набули широкого розголосу, оскільки вони здебільшого не вирізнялися високим художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні

фільми розглядалися як другорядні, а їхня постановка доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Комедії, які, здавалося б, мали правдиво відображати життя країни Рад були переважно фальшивими, оскільки відбивали не відчуття реальності авторами, а настанови, що спускалися «зверху». Лише деякі комедії, позбавлені плакатності, ламали усталені межі. Подібні картини, очевидно, користувалися успіхом у глядачів, але не отримували підтримки в пресі.

4.2 Умови виникнення та шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі

Після закінчення громадянської війни, коли радянська влада міцно утвердилася на місцях і вся країна перейшла на платформу НЕПу, виникла гостра необхідність перебудови роботи всієї кінематографії. З організацією ВУФКУ керівники нового кіновідомства взялися за налагодження стабільного кіновиробництва, але зіткнулися з проблемою хронічного браку кіносценаріїв.

У цей час гостро відчувалася нестача постійно працюючих у кінематографі сценаристів. Зростаючому з кожним роком кіновиробництву постійно бракувало сценаріїв, задовільних із художнього та ідейного (для партійних органів) поглядів. Сценаріїв було багато, і кінофабрики буквально «потопали» в так званому «сценарному самопливі». У цьому «самопливі» лише невелика частина виявлялася придатною до постановки з ідеологічного погляду. У зв'язку з цим з другої половини 1920-х рр. усе частіше почали говорити про так звану «сценарну кризу». «Сценарна криза» здебільшого була ідеологічною, а не творчою.

Коли ВУФКУ починало свою роботу, радянської кінодраматургії фактично не існувало. Із огляду на це режисери зверталися до старого, неодноразово перевіреного джерела – до літератури. На основі літературних творів вони намагались поставити фільми, більш-менш наближені духом до соціальних вимог життя. В. Гардін, який був запрошений ВУФКУ і став одним із перших постановників в Україні, у своїй творчості спирався не на оригінальні сценарії, а літературні джерела. Першою постановкою В. Гардіна для ВУФКУ була «Остання

ставка містера Енніока» (вересень-жовтень 1922 р.). Сценарій картини був написаний Г. Вечорою за мотивами оповідання О. Гріна «Життя Гнорра».

В оповіданні О. Гріна, присвяченому традиційній романічній темі, немає явно вираженої соціальної ідеї, весь інтерес зосереджений винятково на психологічних мотивах поведінки персонажів, тонко, чітко окреслених. На думку кінодіячів початку 1920-х рр., розповідь у такому вигляді була занадто «дрібною», їй не вистачало гостроти. І щоб уникнути в картині цих недоліків, «Життя Гнорра» піддали рішучій переробці. Енніок перетворився на поважного фабриканта, Гнорр – на інженера-робітника. Між ними точиться класова боротьба: Енніок відстоює інтереси буржуазії, а Гнорр – пролетаріату. Лінія суперництва героїв за Кармен залишається, але відходить на другий план.

У 1922 р. Гардін поставив картину «Привид бродить по Європі». Автор сценарію Г. Тасін взяв за основу оповідання Е. По «Маска червоної смерті», переробивши його, мабуть, ще більш кардинально, ніж це було зроблено з розповіддю О. Гріна. Сценарист викинув із розповіді містичний колорит і повністю змінив сюжет.

Принц Просперо з оповідання Е. По, названий у фільмі імператором, не замкнувся в замку зі своєю свитою від епідемії чуми під назвою «Червона смерть», а переїхав на острів від бунтівного народу і розважався не балами, а зустрічами з дочкою рибалки. Живучи на острові, імператор гинув не від таємничого незнайомця в масці, а від рук повстанців-бунтівників.

Разом із тим багато героїв аналогічних фільмів не були конкретними особами. Усі герої були далекі від реальної дійсності й відбивали абстрактну ілюстрацію соціального становища (фабрикант, робочий, імператор, рибалка тощо). Такими ж абстрактними були час і місце дії, обстановка і атмосфера картин. Навіть у фільмі «Слюсар і канцлер», що отримав схвальні відгуки критики, клеймо схематизму й абстрактності простежувалося на образах всіх героїв картини.

Вільне трактування авторами сценаріїв сюжетів першоджерел пояснювалося тим, що вони шукали сучасну тему, що відповідає вимогам епохи. На думку сучасників, кінопрацівники активно сприймали революцію, але відображали її в

своїй творчості не в реальних образах, а в революційних символах. Надалі мистецтво кіно всіляко намагалося звільнитися від абстрактної символіки та глибше відображати реалії сучасного життя. Висловлювалася також думка про те, що кіносценаристи – це переважно невдалі драматурги. Відомий на той час кінодраматург і критик О. Вознесенський з гіркотою зазначав: «Що ж потрібно було, крім уміння виводити на папері літери, щоб стати автором для екрана? Тому всі, кому не вдавалося проникнути зі своїми творами на сцену Корша або Незлобіна, йшли до Лібкіна, Дранкова або Ломашкіна й від них отримували своє визнання і свої 25 карбованців. Так зародилася російська драматургія екрана. Коли прийшла революція, багато хто вже за своїм покликанням і статусом кінодраматурга виявилися споконвічними революціонерами. <…> Ми жили надією, що слідом за ними, скидаючи та відроджуючи, прийдуть шукачі та творці. Якщо ж цього немає, то краще воістину спалити всі апарати і пошматувати екрани, ніж терпіти те знущання над Гулівером-мистецтвом, яким ліліпути торгівлі або ідеології клюють живу душу і прекрасне тіло. Екран чекає справжніх художників. І, як мистецтво, він стане трубадуром найвеличніших ідей» [100].

Нарком освіти УСРР В. Затонський уважав, що потрібні картини різних жанрів, але вони мусять мати «революційну пролетарську закваску» за обов'язкової умови високого художнього рівня. «Перед нашими письменниками стоїть величезне завдання – дати хороші сценарії (це набагато важче, ніж написати хорошу розповідь або дати відмінну драму). – Зазначав Затонський. – Поки що таких кіноп'єс немає, краще обмежитися видовими, науковими картинами, демонстраціями тих чи інших подій поточного моменту, ніж отруювати думку пригодами американських детективів або сентиментальними, наскрізь міщанськими драмами – продуктом буржуазної культури і, гірше того, продуктом її розкладання. Нам треба навчитися в буржуазії вмінню самостійно впливати за допомогою такої потужної зброї, як кіно» [426].

У 1922–1923 рр. відчувалася гостра нестача якісного сценарного матеріалу. І кіноорганізації намагалися отримати необхідний сценарний матеріал шляхом залучення громадськості. В Україні конкурс на сценарії було проведено у вересні

1922 р., оголошений Одеським відділення ВУФКУ [285]. У 1923 р. ВУФКУ оголосило черговий конкурс на сценарії [597]. Відомство планувало отримати сценарний матеріал на такі теми: 1. Літературно-художня (революційна) романтика (розміром до 3 000 метрів); 2. Героїчний бій пролетаріату на міжнародному фронті боротьби праці з капіталом, а також життя та будівництво першої в світі пролетарської держави; 3. Комедії і сатири; 4. Дитячі кіносценарії (казки, феєрії, науково-виховні фільми тощо). Останній термін подання сценаріїв – 1 листопада 1923 р. За кращий представлений сценарій призначалися п'ять премій: перша премія – 500 руб. золотом; 2 – 400 руб. золотом; 3 – 300 руб. золотом; 4 – 200 руб. золотом; 5 – 100 руб. золотом. Не премійовані, але схвалені журі та Вищою репертуарною Радою сценарії ВУФКУ планував придбати для чергових постановок [283].

За повідомленнями преси, сценарії на конкурс ВУФКУ надходили у великій кількості. До 5 жовтня 1923 р. у розпорядженні ВУФКУ були такі сценарії: «На зламі», «Кільце безсмертя», «Останній оплот реакції», «На волю», «Про що співала стара скрипка», «Занадто пізно», «Випадок атавізму в 2223 році», «Дівчинка з сірниками», «Синій птах», «Балда», «Зірка щастя», «Бронепоїзд 14-69», «Генеральська дочка», «Жертви любові», «У велику бурю», «Провокатор», «Темні століття», «Учасники бурі», «Котяча лапка», «Через закон природи», «У боротьбі здобудеш ти право своє», «Через оволодіння виробництвом до соціальної революції», «Два суперники», «Верстат Черняка», «Воїн світла», «Серце великого», «Циганський консул», «Укразія», «Коржики щастя і свободи», «Доля одного винаходу», «Загибель богів», «Тавровані… не судіть», «Не від світу сього»,«Брати – вороги», «З часів денікінщини», «Зірка щастя», «Юда», «Із днів минулих», «Коли свідомість у ньому прокинеться», «Уранія», «Зелені кофти», «Князі стовпові» [784]. З наведеного переліку лише сценарій «Укразія» був поставлений.

Із жовтня 1929 р. по квітень 1930 р. управління ВУФКУ вирішило в черговий раз влаштувати широкий конкурс на кращий кіносценарій для ігрового фільму на теми з такого тематичного плану: антирелігійна молодь у революції, соціалістичні змагання, колгосп, нова людина в школі. Усього встановлено шість премій: одна –

3 000 руб., дві – по 2 250 руб., три – по 1 500 руб. [283]. Але, очевидно, і цей захід не дав позитивних результатів.

Науково-сценарна комісія, сформована в 1923 р. звертала особливу увагу на технічне вдосконалення розробок сценаріїв, відповідно до поставлених партією завдань перед радянським кіно. Ця комісія мала перерости в лабораторію, у якій планувалося налагодити дослідницьку роботу «з вироблення нових форм сценарію і вивчення психології глядача», щоб з'ясувати його вподобання. Із цією метою планувалася спеціальне анкетування глядачів і влаштування бесід після закінчення сеансів [271].

Робота комісії, однак, не зіграла особливої ролі. Задовільних сценаріїв, як і раніше, катастрофічно не вистачало. У лютому 1924 р. журі конкурсу на кіносценарії, оголошеного ВУФКУ, відзвітувало про результати. Із сорока восьми надісланих робіт жодна не виявилася гідною першої чи другої премій. Більш-менш придатних сценаріїв виявилося всього три, серед яких премії розподілилися таким чином: третю премію в розмірі 300 руб. присуджено сценарію «Цвяхи б робити з цих людей» М. Лядова; четверту премію в розмірі 200 руб. – «Циганський консул» М. Гершуненка (член Майстерні синтетичного театру в Одесі); п'яту премію в розмірі 100 руб. – «Верстат Черняка» Г. Франца (слюсар-практикант). Премійовані сценарії після спеціальної підготовки планувалося поставити [786]. Але ці сценарії так і не були реалізовані. Із 1 січня по 1 липня 1924 р. за зверненням голови правління ВУФКУ З.Хелмно, у ВУФКУ різними літературними групами й окремими авторами було подано близько шістдесяти сценаріїв, із яких до постановки виявилися придатними лише три [767]. У доповіді на з'їзді працівників мистецтв Нарком освіти УСРР М. Скрипник повідомив, що в 1924 р. було подано 1 065 сценаріїв, із них 833 – виявилися непридатними, 116 – прийнято до постановки, а решта – пішли в архів [661, с. 59]. За даними голови правління ВУФКУ О. Шуба, у 1924/25 фінансовому році надійшло до редакційного відділу ВУФКУ 295 сценаріїв; в 1925/26 – 772, а за дев'ять місяців 1927 р. – 466. З-поміж надісланих сценаріїв до постановки приймалися лише 5 % [848]. У 1928 р. було намічено постановку 39 фільмів. За сім місяців були затверджені лише чотири

сценарії з необхідних сорока. З п’ятдесяти надісланих раніше сценаріїв не знайшлося жодного відповідного [116]. У травні на Одеській кінофабриці з наявних шістдесяти сценаріїв лише п’ять виявилися придатними до постановки [175].

Сучасники вважали, що в дореволюційній Росії, як і в західних країнах, постановка фільму повністю залежить від режисера: він повністю відповідальний і за зміст, і за постановку фільму. У кіновиробництві СРСР був потрібний інший підхід, а старі кадри не могли зробити необхідний кінопродукт.

«Найскладніша проблема радянської кінематографії – це сценарна справа. – Підкреслював літературознавець і літературний критик О. Брик. – Складність полягає в тому, що тут ми не можемо розраховувати ні на допомогу дореволюційних спеців, ні на допомогу Заходу. Будь-який західний режисер, оператор, художник можуть із успіхом працювати в нашій радянській кінематографії, але жоден західний сценарист, навіть найдосвідченіший, не може зробити сценарію, придатного для нас. Причина в тому, що сценарій несе на все ідеологічне, культурно-пропагандистське навантаження, яке потрібне в умовах нашої радянської дійсності» [56]. Для виходу з ситуації, що склалася, і тамування «сценарного голоду» в Києві, Харкові та Одесі створено групи літераторів для написання сценаріїв відповідно до планових завдань ВУФКУ. Крім окремих авторів, до групи увійшли такі організації: Пролеткульт, «Потоки», Комункульт, «Леф», «Гарт», кінофакультет і кіностудії [260]. Зроблено також спроби залучення громадськості для читання й широкого обговорення сценаріїв майбутніх постановок. У середині вересня 1924 р. на Одеській кінофабриці відбулися читання одноактних сценаріїв: «Донбас», «Лікнеп», «Марті і Бадин», «Як куркуль сільпредом став». На читання були запрошені представники Агітпропу губкому, союзу ВсеРОБМИС, губбюро рабкоров, редакцій одеських газет і журналів, завкоми: Джутової фабрики, заводу «Марті і Бадина», Січневих майстерень, Пролеткульту, Масдрами, Юголефа [497]. На початку лютого 1925 р. у Будинку мистецтв відбулися збори ініціативної групи письменників-драматургів і кіносценаристів. Обговорювалася можливість створення Товариства драматургів, кіносценаристів і композиторів [95]. У травні при літературному гуртку «Верстат» створюється секція рабкорів-кіносценаристів під

керівництвом Вейтинга [356]. 7 квітня 1925 р. Третій всеукраїнський з'їзд ради селянських письменників «Плуг» приймає резолюцію: 1) посилити ідеологічну роботу на літературному фронті; 2) узяти активну участь у створенні фільмів; 3) ЦК «Плуга» увійти в більш тісні зв'язки з редактором ВУФКУ; 4) підготувати сценарії короткометражних фільмів комедійно-агітаційного та виробничо-пропагандистського характеру з селянського побуту, а також дитячі картини [308, с. 443].

За повідомленням «Кіногазети», сценарна майстерня при сценарній секції ОДСК Києва об'єднала близько шістдесяти осіб, які цікавляться сценарною справою: робітники, студенти, письменники. Майстерня проводила роботу з підвищення кваліфікації молодих сценаристів. На пленумі секції виголошено такі доповіді: «Про сценарії» Д. Бузька, «Сценарні перспективи» В. Ярошенка, «Ідеологія в сценарії» М. Макотинського, «Будова сценарного задуму» М. Лядова та інші. Окрім того, секцією влаштовувалися лекції та практична робота. Запрошені лектори читали лекції з драматургії та будови сюжету. Уся робота сценарної секції проводилась у «Будинку кіногромадськості» [693]. Подібні об'єднання літераторів для роботи над кіносценаріями відбувалися по всьому СРСР.

У другій половині 1920-х рр. на сторінках преси розгорнулася гостра дискусія про причини «сценарної кризи» і шляхи її подолання. Поряд із кінопрацівниками з ґрунтовними статтями в пресі виступили й українські письменники та кіносценаристи Д. Бузько [64; 62; 65], В. Радиш [608; 609], Ф. Лопатинський [329; 328], Л. Скрипник [655], М. Романовська [632]. Подібні обговорення проходили і в літературних колах РРФСР.

«Сценарна криза» була наслідком різних причин. Одна з них полягала в нераціональному, «марнотратному» і тому збитковому сценарному господарюванні всієї радянської кінематографії й ВУФКУ зокрема. У травні 1928 р., після закінчення перевірки ВУФКУ Робітничо-селянською інспекцією, що тривала впродовж двох із половиною місяців, були виявлені численні порушення. Хоча більша частина цих порушень була списана на попереднє правління ВУФКУ – серію конфліктів у 1926–1927 рр. з українськими письменниками, що спричинило

«відрив» літераторів від ВУФКУ; запрошення колишнім головою на роботу як штатних сценаристів людей, які нічого спільного з кіно та літературою не мають; художній відділ не мав чіткої системи в роботі й тому приймав до постановки сценарії, які здебільшого в подальшому забраковані кінофабрикою [642].

Десятки прикладів свідчать про те, що сценарії після проходження всіх інстанцій були куплені кіновідомством, але так і не були поставлені. Редакторат одеської кінофабрики зазвичай брав до постановки один із двох уже прийнятих і оплачених ВУФКУ сценаріїв. Надалі відсоток сценаріїв, від постановки яких відмовлялася кінофабрика, постійно зростав, хоча фабрика не мала правових повноважень на подібні дії. Керівництво ВУФКУ розташовувалося в Харкові, а потім у Києві. З центру надсилались «сталеві» сценарії. У центрі потім приймалися готові картини. Керівництво відомства було відірване від виробництва, що зрештою негативно позначалося на всьому кінопроцесі.

Не зважаючи на катастрофічний брак сценаріїв і усвідомлюючи відповідальність за відмову від постановки вже куплених сценаріїв, у першій половині 1927 р. керівництво Одеської кінофабрики повідомило правлінню ВУФКУ, що двадцять п’ять надісланих сценаріїв не придатні до постановки [682]. У 1928 р. ситуація не змінилася. За повідомленням директора Одеської кінофабрики П. Нечеса, правління ВУФКУ направило на кінофабрику п’ятдесят сценаріїв, схвалених редакторатом кіновідомства для постановки. Коли на фабриці ці сценарії розглянули режисери, вони були забраковані і відправлені назад, а між тим на сценарії були витрачені чималі кошти.

Варто також зазначити, що і «проштовхнути» сценарій було не так уже й просто. Перш ніж потрапити на кінофабрику, сценарій затверджувався декількома інстанціями. Нерідко автори поданих сценаріїв місяцями не отримували відповіді редакторату, а в самих відповідях не обґрунтовували відмову від придбання сценарію. Але і до того як він потрапляв на рецензування, нерідко проходило п’ять місяців, а іноді й більше [824]. Природно, що подібна бюрократична тяганина не сприяла вирішенню «сценарної кризи». Директор Одеської кінофабрики П. Нечес повідомляв, що був такий випадок, коли сценаристу довелося пройти шістдесят

п’ять інстанцій, перш ніж його сценарій був остаточно затверджений [116]. Відзначимо, що й сама кінофабрика щодо сценаріїв була поставлена в ненормальні умови. Редакторат ВУФКУ був відірваний від виробництва, через що створювалися бюрократизм і тяганина в розгляді сценаріїв. І хоча в подальшому ВУФКУ, перед тим як прийняти певне рішення за сценарієм, надсилало його для відкликання на кінофабрику, це нововведення не зіграло майже жодної ролі в подоланні «сценарного кризи». Через низьку якість пропонованих ВУФКУ сценаріїв Одеській кінофабриці довелося частково знизити темпи виробництва – з восьми режисерських груп залишили лише чотири. П. Нечес змушений був навіть виступити в пресі з пропозицією надати кінофабриці право самостійно приймати та закуповувати сценарії. Він також запропонував при фабриці створити власну сценарну майстерню [175].

У середині 1920-х рр. склалася думка, що написання сценарію – це така проста річ, з якою будь-хто зможе впоратися. І процес написання сценарію ще може приносити непоганий заробіток. До того ж значна частина серйозних письменників не поспішали реалізувати свою творчість у кінематографі, вважаючи це заняття несерйозним. «Жодна промисловість не дає такого великого відсотка браку, як наше кіно. – Зазначав Є. Черняк. – Кіноіндустрія – одна з найбільш рентабельних галузей промисловості, що притягує різних ділків, часто без будь-якої спеціальності, без будь-якої освіти. Мало знайдеться таких малограмотних, які б писали книги і несли в ДВУ видавати (буває з поетами з глухої провінції). А сценарії? Хто тільки їх не пише. А між тим, сценарна робота серйозна і дуже відповідальна. Кращі наші письменники щиро заявляють: “Ми сценаріїв не вміємо писати. Це справа нова і дуже складна”. <…> Л. Скрипник колись сказав: “Що було б, як би міськком і дирекція ДВУ висувалися в письменники?” А в кіно це широко практикується: досі висуваються в сценаристи, режисери, редактори» [821, с. 97].

Замість того щоб спрямувати всі сили на залучення до кінороботи письменників, у ВУФКУ вдалися до допомоги ззовні. Таким чином, стимулювався так званий «самоплив», тобто неорганізований приплив фільмів ззовні. Відзначимо, що подібна ситуація склалася і в кіноорганізаціє РРФСР. Як наслідок – редакторські

відділи кіноорганізацій загрузли у величезній кількості сценарного матеріалу, до того ж не найкращої якості.

«Що ми досі маємо в сценарній сфері? – Запитує член правління ВУФКУ Б. Ліфшиць. – Цілі гори списаних “кадрами” і “епізодами” листів, які, власне, можна досить легко поділити на три частини: сценарії про війну (п’яні білі розстрілюють червоних, які героїчно вмирають у той час, як білі п’ють горілку, танцюючи лезгинку), сценарії для селянського фільму (цнотлива незаможна селянка полюбила синка куркуля, або навпаки) і комедії. Є на Одеській кінофабриці комедійний актор Капка: й ось пішли “Капка-спортсмен”, “Капка-футболіст”, “Капка одружується”, “Капка – член профспілки” тощо. Очевидно, що з таким матеріалом працювати не можна» [324].

Д. Бузько відзначав, що, за статистикою редакторату, лише від більш-менш кваліфікованих літераторів або кінематографістів-художників можна сподіватися на придатний до постановки матеріал. Звичайно, бували несподіванки, але тільки як виняток [62].

У зв’язку з таким станом речей деякі письменники пропонували ВУФКУ клопотати перед ВУЦВК про видання постанови про заборону написання сценаріїв особам, які нічого спільного з кіно і літературою не мають [187].

Нарком освіти М. Скрипник навів цікаві цифри про кількість усіх авторів, які подали сценарії до редакторату ВУФКУ з 1 жовтня 1926 р. по 1 березня 1927 р. Із 337 авторів більш-менш постійних було 35, тобто 10 %; епізодичних – 74, тобто 18 %; випадкових – 268, тобто 72 % [661, с. 58]. Стосовно кількості авторів прийнятих до постановки сценаріїв, то розподілилися вони таким чином: 40 % – письменники, а 60 % – режисери та інші кінопрацівники, що знають техніку кіно і переробляють на сценарії літературні твори [661, с. 60]. Такий стан справ Скрипник пояснював тим, що до співпраці залучаються люди, не знайомі зі специфікою кінематографа, оскільки письменники неохоче беруться за написання сценаріїв, через відсутність чіткого правового визначення їхніх авторських прав.

«Необхідно за будь-яку ціну домогтися якнайшвидшого видання закону про авторське право на сценарій, – відзначав оглядач журналу «Кіно», – тому що це

питання набуває тепер не тільки практичного, а й великого політичного значення» [650].

Крім того, залишалося неврегульованим питання про взаємини авторів сценарію, редакторів, акторів і режисерів. Деякі автори сценаріїв виступали з протестом, що фільми не відповідали їхнім задумам. У зв'язку з цим ішла дискусія про те, хто є автором фільму – автор сценарію, режисер або редактор. Автори сценаріїв вважали, що вони закладають фундамент для кіно, що без сценарію не може існувати кіно, але режисери, зі свого боку, наполягали, що без переробки сценарію, без його кінематографічної постановки не може існувати фільм і що без їхньої роботи жодний сценарій не може реалізуватися у фільм.

Історія з постановкою сценаріїв «Провокатор» О. Досвітнього і «Тарас Трясило» В. Радиша свідчить про погано налагоджені взаємині між авторами та ВУФКУ. Обидва сценарії під час постановки були змінені настільки, що обидва автори подали до суду позови на ВУФКУ. Не налагоджені взаємини були і між ВУФКУ та Колективом режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), що давало привід дорікати кіновідомствам ігноруванням співпраці з українськими літераторами. Так, український прозаїк-сценарист Д. Бузько відзначав: «Між Правлінням ВУФКУ і "Корелісом" – організацією письменників, зацікавлених у кінематографії, починається війна. "Кореліс" тягне Правління на громадський поєдинок – на громадське обговорення взаємин між письменниками і ВУФКУ. Правління відповідає на цей виклик гордим презирством і… гостинно відкриває свої двері кінохалтурникам, оскільки сценарії потрібно мати, а письменникам "кланятися" не хочеться. Таким чином, народжуються сценарії: "Підозрілий багаж" і "Тіні Бельведера" Золина і "Справа № 128" і "Сорочинський Ярмарок" Гуревич. Сам факт прийняття двох сценаріїв від кожного з цих нікому не відомих авторів показує ту гарячність, з якою ВУФКУ, нехтуючи українськими літераторами, шукало собі підмоги на "стороні"» [65, с. 140].

Хоча голова правління ВУФКУ О. Шуб двома роками раніше категорично заявляв, що ВУФКУ поставило собі за мету залучати до роботи як постійних сценаристів кращі сили української літератури для спільного опрацювання з

режисерами сценаріїв і активної участі в постановці картин. Окрім того, у доповіді чиновник закликав літературні громадські організації надати свої кращі сили для роботи в кіно і серйозно поставитися до роботи з ВУФКУ [484].

Через залучення малоосвічених авторів, редактору ВУФКУ іноді доводилося фактично робити весь сценарій, створювати «художню річ» і отримувати за цю роботу 300 карбованців, тоді як як автор за свою «безграмотну писанину» отримував від 1 000 до 1 500 карбованців і ставив своє ім'я в сценарії, який уже належав редактору [187].

Якщо в першій половині 1920-х рр. серед літераторів складно було знайти два-три сміливці-письменника, що зважилися «заплямувати свою літературну гідність» написанням сценарію, то в другій половині 1920-х рр. мало не всі українські письменники були «заплямовані» завдяки захопленню кінематографом. Але майже в кожного письменника залишалося негативне враження від співпраці з ВУФКУ. Одним із перших, хто потрапив під прес бюрократичної машини ВУФКУ, був белетрист П. Панч. Він написав для кіножурналу «Маховик» комедійний сценарій «Руда телиця». Представники ВУФКУ змушували автора багаторазово переробляти сценарій і цілком серйозно вважали своїм правом давати автору ті чи інші вказівки, часто до сміхотворності детального характеру. До того ж вони іноді навіть претендували, щоб їхні імена вставлялися в фільм як імена співавторів. Хоча, на думку деяких письменників, це робили люди з апломбом, які нічого спільного з художньою творчістю не мають. Коли фільм «Руда телиця» вийшов на екран зі всілякими режисерськими переробками, П. Панч пообіцяв ніколи в житті не братися за кіносценарії. Подібна ситуація в літературних колах виражалася в презирстві до кіносценарної творчості. Оскільки між українськими літераторами й ВУФКУ не було миру і злагоди, лави кіносценаристів не були належною мірою представлені іменами українських письменників [65, с. 137–138].

На думку Д. Бузька, конфлікт ВУФКУ з літературними колами виражався завжди в невдалій, режисерській переробці сценаріїв, за винятком переробок О. Довженка, який сам був хорошим сценаристом. Окрім того, майже будь-який службовець ВУФКУ міг робити автору сценарію різні вказівки, чисто фактично

«управляти» його роботою. Потім автор піддавався такій же «диктатурі» і з боку Вищого кінорепертуарного комітету [65, с. 141].

Аналізуючи сценарії за 1927–1928 рр., Д. Бузько відзначав: «Про решту сценаріїв 1927 р. випуску годі й говорити. Та ж мереживна суміш все нових і нових авторських імен. Тут і літературні зірки, не наші, звичайно (бо ми зір ще маємо): Маяковський, Ердман. Тут і дебютанти, що сміливо починають літературну кар'єру просто з "важкої" (за Луначарським) літературної форми – кіносценарію. Наслідки такої сміливості, звичайно, дуже сумні. <…>

Випускний 1928 р. ще не скінчився. Більшість фільмів цього року ще не демонструвалася. Але, знаючи їх із переглядів у ВУФКУ, доводиться констатувати сумний факт: сценарії цього року ще гірші за попередні. І, крім того, почала швидко падати навіть кількість придатних до постановки сценаріїв. Отже, замість розвитку, маємо занепад. Це після того, як у всіх інших сферах мистецтва ми вступили в період розквіту» [65, с. 141, 143].

Редакторат ВУФКУ подібне звернення з матеріалом сценаріїв пояснював письменникам так: «Режисери наші виросли, а ви даєте агітмакулатуру перших днів революції…». Насправді, режисери не тільки не «виросли», а «росли» тільки тому, що всі режисери, на думку Д. Бузька, за винятком одного-двох, – «зелена кіномолодь», яка робить свої перші кроки в режисурі, маючи в своєму послужному списку одну-дві поставлені картини. І ця «зелена кіномолодь» з її прагненням до постановки «зверхбойовиків» хоче мати кіносценарій із такою глибокою й оригінальною думкою, яка змогла б «приховати» всі неминучі внаслідок недосвідченості авторів недоліки майбутнього фільму. А кіносценаріїв тільки для ВУФКУ і без урахування споруджуваної кінофабрики в Києві потрібно було менше п'ятдесяти на рік [62, с. 11].

Зауважимо, що було безліч випадків, коли у відомих українських літераторів сценарії не приймали. Таких сценаріїв були десятки: «Бездрик-Кумендрик і Комашка-Горупашка», «Великий гріх» (В. Поліщука), «Кам'яна душа» та «Вітер зі сходу» (Г. Хоткевича), «Дочка Жовтня» (О. Копиленка), «Бурсаки» (1926 р., О. Вишні), «Слово о полку Ігоровім» (1926 р., Д. Загула і В. Ярошенко), «Любов і

дим» (1926 р., І. Дніпровського), «Наталка», «Біда», «Не ходи, Грицю…», «Бондарівна» (С. Васильченка, сценарії якого щоразу отримували полярну оцінку: чи надто комерційні, чи взагалі некомерційні), «Катя» (А. Любченка), «Скиба Іван» та «Митя» (А. Головка).

Отже, причини «сценарної кризи» вимальовувалися такі: консервативне ставлення деяких письменників і навіть літературних організацій до участі в роботі кінематографії; специфічність сценарної творчості в порівнянні із загальною літературно-художньою; відсутність цілеспрямованої роботи ВУФКУ з підготовки сценаристів; обмеженість у виборі тем, повторення декількома авторами тих самих тем; спрощення трактування будь-якої актуальної теми тощо.

Частина сучасників схилялася до ідеї створення при кінофабриці сценарного цеху або майстерні, які стали б однією з організаційних структур кіновиробництва, як і цех монтажний, операторський, режисерський тощо. Прихильники цієї концепції вважали, що не можна обійтися без постійних сценаристів на кіновиробництві, а припущення, що фабрика може мати безпосередньо справу з «авторами з боку», виходить з дилетантського уявлення про літературну працю. Окрім того, вони наполягали на тому, що письменники, які пишуть оповідання, драми, повісті, романи, не можуть написати сценарій, і критикували думку про те, що будь-який письменник легко зможе написати сценарій. Вони аргументували це тим, що багато письменників не розуміють специфічних завдань, що має сценарій у виробництві та ставляться до сценарію як до анекдоту, який можна як розповісти, так і показати на екрані. На їхню думку, сценарист має справу не зі словесним матеріалом, а з фотоматеріалом, який вимагає інших методів розроблення. Ці методи не придатні до використання безпосередньо в письменницькій діяльності, а мають бути реалізовані на виробництві. «Авторам з боку» відводилася лише роль генераторів ідей майбутніх фільмів. Оскільки таку роль могла виконувати будь-яка культурна, грамотна людина, то жодна письменницька культура для цього не потрібна.

Такий підхід виявився частково правомірним, оскільки деякі працівники «письменницького цеху» пропонували сценарії на власному матеріалі, який із певних причин не був опублікований.

Український письменник і сценарист М. Ятко вважав життєво важливим для оздоровлення ситуації зі «сценарною кризою» створення при кінофабриці сценарних майстерень: «Відповідь одна – сценарна майстерня. Тільки вона здатна вирішити це питання, тільки вона допоможе нам вивести наше виробництво з кризи. Крім того, сценарна майстерня – це єдиний шлях до стандартизації сценарної справи, в міцного зв'язку роботи Художнього відділу ВУФКУ з виробництвом. <…> Пора перейти від "художньої" невпорядкованості до системи фабрики, заводу, конвеєра між правлінням ВУФКУ, редакторатом, що регулює художню частину виробництва фільму, і лабораторією. <…> До речі, у такій системі можливе використання й "самопливу", з якого іноді можна виловити цікаву тему, що її можна обробити в сценарній майстерні. Отже, при ВУФКУ має бути створений кадр сценаристів, який, за завданнями Художнього відділу, разом із режисерами працював би над усіма етапами виготовлення сценарію» [867].

«Щоб написати сценарій, – відзначав рецензент «Кіногазети» – необхідно знати техніку кіновиробництва, розуміти значення монтажу, потрібно вивчати мову екрана, його граматику і синтаксис. Потрібно вивчити й досконало оволодіти ними» [326].

О. Вознесенський одним із перших в Україні визначив сценарій як самостійний вид художньої творчості, що має два першоджерела: зображення й слова, література й кіно. Дослідник наголошував на тому, що сценарію властива своя, особлива, кінематографічна образність. Водночас Вознесенський розглядав сценарій як новий вид літератури, який чекає на «істинного кінописьменника», а шлях до підвищення художнього рівня сценарію – покращення його літературних якостей [101].

Шляхи виходу зі «сценарної кризи», на думку українського письменника В. Радиша, який виступив на цю тему з доповіддю на зборах КОРЕЛІС 17 квітня 1926 р., лежали в раціоналізації сценарного господарювання, яке мало відбуватися з

урахуванням об’єктивних особливостей кіновиробництва загалом і об’єктивних особливостей індивіда, кустаря-сценариста. «Марнотратне» і «нераціональне» сценарне господарювання українських кінематографістів полягало в такому: 1) недооцінка об’єктивних умов кіновиробництва, 2) «рвацтво» сценаристів, 3) зневага до творчої зацікавленості авторів. Радиш пропонував три способи раціонального сценарного господарювання: 1) спосіб, який скерований на раціональне культивування кваліфікованого кустаря-сценариста; 2) спосіб, який скерований на професіоналізацію та пролетаризацію кустаря-сценариста; 3) спосіб комбінованого господарювання. Радиш був упевнений, що в основі раціонального культивування кваліфікованого сценариста має бути хороша середня ставка за сценарій, гідний постановки. Гонорар за сценарій мав давати змогу сценаристу прожити без особливого ризику шість місяців, тобто до того часу, коли сценарист закінчить роботу над наступним сценарієм. На його думку, сценарист міг написати не більше двох якісних сценаріїв на рік і мав був отримувати гідну заробітну плату, щоб не займався підробітками в інших місцях [608, с. 6]. Радиш оптимальне раціональне сценарне господарювання вбачав у такій пропорції: п’ять штатних сценаристів на десять режисерських груп. Крім того, для роботи мають залучатися й сценаристи-кустарі. Він уважав, що такий спосіб комбінованого сценарного господарювання позбавить кінофабрику небажаної залежності від штатних сценаристів-професіоналів, стимулює приплив нових кваліфікованих творчих сценарних сил, дасть змогу замінити менш кваліфікованих штатних сценаристів на більш кваліфікованих і талановитих, уможливить прогресивний розвиток сценарної творчості, оскільки з’явиться творча конкуренція між штатним сценаристом-професіоналом і вільним кустарем-сценаристом [608, с. 7].

У 1927–1929 рр. на державному рівні приймається низка заходів, спрямованих на подолання «сценарної кризи» і подальшу нормалізацію всієї кінороботи. Секретаріат ЦК КП(б)У на пленумі ВУК РОБМИС, що проходив у січні 1927 р., зауважив слабку ідеологічну та художню цінність значної частини картин, що випускаються ВУФКУ, і запропонував звернути увагу Наркомосу і ВУФКУ на

залучення до сценарної та режисерської роботи свіжих сил, що можуть надати ідеологічно витриманий матеріал [812].

Напередодні Першої партнаради при ЦК КП(б)У відбувся Другий пленум ВУК РОБМИС, на якому в цілях ліквідації «сценарної кризи» рекомендувалося ВУФКУ створити постійний штат сценаристів із залученням до цієї роботи представників заводів, фабрик і сіл [479].

На Першій партнараді при ЦК КП(б)У йшлося про те, що плановість, яка так важко налагоджувалася в українському виробництві, гальмувалася безладним і стихійним припливом сценаріїв. Сценарії надсилали різні автори на теми за вибором. Кращі сценарії йшли у виробництво. Таким чином, тематика кіновиробництва ніким не планувалася. Нарада визнала такий стан ненормальним і запропонувала ВУФКУ шляхом залучення до постійної роботи літераторів «створити кадр кінематографічно освічених сценаристів», щоб вони склали кістяк сценарної майстерні ВУФКУ, яка, на думку учасників наради, мала стати базою тематичного планування кіновиробництва [640].

Оскільки директиви пленуму і партнаради залишилися невиконаними, ВУК РОБМИС прийняв чергову постанову: «14. Відзначаючи невтілення в життя постанови Другого пленуму ВУК РОБМИС, погодженої з ВУФКУ, про організацію при ВУФКУ постійного кадру сценаристів на підставі залучення українських літературних сил – запропонувати ВУФКУ втілити в життя цю постанову, установивши повний контакт із організаціями сценаристів (ВУАРДІС і КОРЕЛІС). Водночас прискорити організацію на кінофабриці сценарної майстерні» [592, с. 4]. Організації, замість активної допомоги ВУФКУ сценаріями, політиканствували та конкурували між собою [348, с. 3].

8 січня 1927 р. у Головполітосвіти пройшла нарада «Про авторський гонорар за кіносценарій». На нараді розглядався проект постанови, поданий Українським товариством драматургів і композиторів (УТОДІК). У проекті постанови пропонувалося стягувати з валового збору кінотеатрів 1 % на виплату авторського гонорару авторам сценарію і 1 % авторам кіномузики [4]. У грудні 1927 р. на засіданні Колегії Наркомосу УСРР з доповідями виступили представники

КОРЕЛІСу письменники О. Вишня і В. Поліщук. Народний комісаріат освіти прийняв до відома їхню пропозицію обговорити в КОРЕЛІСі думку Наркома освіти щодо закону про кіно, який необхідно видати в Україні й у якому необхідно внормувати: «а) принципове положення про те, що кінофільм є окремим видом художнього твору і його автором є пов'язаний із ним колектив, крім кіносценариста, це актори, режисер, кінооператор і автор музичної ілюстрації. У разі прийняття такої принципової позиції встановити розмір відсотка відрахування від зборів цьому колективному автору фільму; г) розробити проект розподілу обчисленого відсотка між учасниками цього творчого процесу» [576].

На підставі спільної постанови ВУЦВК і РНК УСРР від 6 лютого 1929 р. «Про авторське право» [577] Народний комісаріат освіти УСРР приймає постанову «Про авторський гонорар за публічне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та ін. творів». У ній надавалося роз'яснення про виплату гонорару авторам сценаріїв: «ж) за кінофільми, крім видових, мультиплікаційних та хронікальних, автору сценарію – 1 %, режисерові – 0,25 % вфактичного збору за кожен сеанс. Увага! Якщо автор сценарію запозичив сюжет, йому виплачується – 0,75 % автору сюжету – 0,25 % гонорару, зазначеного в цьому пункті; з) за мультиплікаційні фільми автору сценарію – 0,25 %, кіномитцю – 0,75 % фактичного збору за кожен сеанс» [578].

Ще одна постанова, прийнята Наркомпросом у грудні 1928 р., стосувалася зменшення бюрократичної тяганини в розгляді сценаріїв: «18) у зв'язку з тим що справа розгляду сценаріїв і надання санкції забирає багато часу, шкодить виробництву, визнати за необхідне передати Правлінню ВУФКУ право затверджувати сценарії, а за ВКРК залишати тільки перегляд і санкціонування готової продукції» [627; 280].

13–14 вересня 1928 р. у Києві проходила Всеукраїнська нарада письменників, присвячена обговоренню тематичного плану ВУФКУ на 1928/29 р. [272]. У її роботі взяли участь відомі харківські та київські письменники. «Сьогодні ми маємо першу спробу залучити українських письменників до реалізації тематичного плану ВУФКУ. – Відзначив у вступному слові член правління і художній директор

ВУФКУ Є. Черняк. – У 1925–1926 р. українські письменники досить активно потягнулися працювати у ВУФКУ. Однак у 1926–1927 р. ця маса письменників відійшла від української кінематографії, і ВУФКУ опинилося в серйозній небезпеці. Редакторат потопав у сценарній повені. <…> Якщо сценарна навала й далі буде заливати ВУФКУ, воно опиниться перед небезпекою великої сценарної кризи» [540]. На нараді виступили Д. Бузько, Л. Скрипник, Л. Первомайський, М. Йогансен, Б. Антоненко-Давидович, О. Слісаренко, В. Підмогильний, С. Пилипенко, І. Воробйов, О. Довженко та ін. Так, В. Підмогильний відзначав, що в сценарії нічого спільного з літературою немає, і, очевидно, всі письменники сценаристами бути не зможуть. Довженко вказував на те, що письменник не має втручатися в постановку сценарію, а повинен пропонувати тільки ідею сценарію. Оформлення – справа режисера. У підсумку нарада ухвалила резолюцію, що складалася з п’яти пунктів. Наведемо два з них: «2) Нарада вважає, що розвиток і зміцнення української радянської кінематографії можливі тільки тоді, коли в одній частині кінопроцесу – у частині сценарній – українські радянські письменники візьмуть найактивнішу участь. Кіносценарій – зовсім специфічна галузь художньої творчості, але якраз письменник за специфікою своєї роботи найближче стоїть до цієї галузі. Виховання спеціальних кадрів сценаристів є справою майбутнього, отже, зараз український радянський письменник повинен допомогти українській кінематографії, приділивши їй частину своєї уваги і частину своєї роботи, а ВУФКУ, зі свого боку, має реально залучати письменницькі сили до сценарної роботи. <…> 4) Щоб успішно провадити співробітництво письменника-сценариста, Нарада вважає підсумковими з боку ВУФКУ такі заходи: а) забезпечити автору можливість стежити за правильним трактуванням його сценарію в постановці; б) знайти повну згоду з ВКРК, який, здійснюючи ідеологічний і художній контроль над кіновиробництвом, не має втручатися в органічну роботу сценариста; в) підвести серйозну економічну базу під роботу письменника-сценариста, без якої не можна сподіватися на серйозні результати його праці; г) домагатися, щоб у законодавчому порядку на Україні визнали права кіносценариста на відсоткову винагороду від прокату» [540].

Перша сценарна нарада обстоювала принципи тісних відносин між кінематографією і літературою, унаслідок чого кінематографія отримала солідну підтримку з боку літературних сил, передусім у розумінні, створеній навколо кінематографії певної громадської думки. Друга сценарна нарада пішла рейками практичного втілення тих завдань, які були покладені партією на кіно. На Другій всеукраїнській сценарній нараді, скликаній ВУФКУ в кінці червня 1929 р., на підставі даних аналізу сучасного стану обговорювалися питання, що стосуються підготовки нових кадрів для кінематографії, сценарної справи, тематичного плану на 1929/30 р. Нарада підкреслила необхідність міцного взаємозв'язку кіно і літератури для успішного створення сценаріїв. На нараді також обговорено питання підготовки кадрів сценаристів у навчальних закладах і водночас підкреслено необхідність тематичного планування виробництва фільмів. У нараді взяли участь письменники та представники різних організацій, що здійснювали культурно-освітню роботу.

Стосовно кадрового питання зазначалося, що кістяк української кінематографії становили переважно люди, які прийшли з інших галузей мистецтва (живопис, театр, скульптура тощо). На думку сучасників, в українському кінематографі не було режисерів і акторів, які починали свою роботу в галузі кіно без спадщини, традицій, навичок із іншого мистецтва. Отже, такий спосіб поповнення художніх кадрів у кіномистецтві не міг надалі задовольняти вимоги кіновиробництва. Виникла гостра потреба в створенні системи постійної, планомірної підготовки висококваліфікованих і «кінематографічно чистих» (без вантажу "спадщини") режисерів, операторів, акторів, художників тощо [364, с. 110].

Усе це вимагало відкриття спеціального кіноінституту, оскільки кінотехнікум, який доти частково готував технічних працівників кінематографії, не виправдав себе через недостатньо серйозне ставлення до цього питання, а також через відсутність необхідної кількості відповідного професорського складу. Із огляду на це систему навчання кінотехнікуму рекомендували перевести на систему підготовки винятково технічних працівників, а саме: операторів, лаборантів, освітлювачів тощо. На нараді обговорювалася також думка деяких кінематографістів, що літературні сили і саму літературу не можна використовувати в кіно, оскільки вони нічого спільного між

собою не мають. Водночас робилися відповідні практичні висновки: літературі не варто працювати в кінематографії, оскільки кінематографічні сили загалом і сценарні зокрема мають черпати матеріал з інших джерел.

Сценарна нарада, яку головно представляла українська пролетарська література, не підтримала такий підхід. Більшість присутніх висловилася за необхідність у будь-який спосіб, щонайшвидше і більш розгорнутим фронтом залучати в кіновиробництво якомога більше представників літературних організацій.

Деякі учасники наради, однак, доводили, що не можна покладатися головно на літературні сили, а залучати до кінопроцесу людей, які не перебувають у будь-якій літературній організації. Але цей підхід не отримав підтримки в більшості учасників наради. Не отримали підтримки й спроби відірвати літературу від кіномистецтва, ігнорувати сценарій як один із самостійних видів драматургічної творчості.

Сценарна нарада в своїй роботі повністю спиралася на рішення ЦК ВКП(б) про кадри, де йшлося про залучення до постійної роботи з підготовки лібрето та сценаріїв пролетарських і селянських письменників та встановлення постійного контакту між організаціями письменників і кіноорганізаціями. Один із учасників наради, голова правління ВУФКУ І. Воробйов, зокрема, відзначав: «З одного боку, кіноорганізації, фабрики мають проявити максимум ініціативи і зусиль до практичного здійснення цих завдань, а з іншого, – літературні організації всебічно мають піти назустріч кіно шляхом виділення постійних працівників для роботи в кінематографії, а також шляхом роботи над сценарним матеріалом» [109].

Директор Одеської кінофабрики С. Орелович підтримав спільну думку наради і в зв’язку з цим акцентував: «Досвід останніх років роботи українського кіновиробництва довів, що помилковим було твердження, нібито сценарії мають писати не письменники, а якась особлива категорія людей, яка називається сценаристами і нічого спільного з літературою не має. <…> Зрозуміло, що не вся література може стати сценарієм, але хороший сценарій для художнього фільму, без сумніву, – література» [515].

Про перегляд підходу до сценарного питання дирекцією ВУФКУ говорив критик і сценарист М. Лядов: «Виправлена ще одна помилка художньої політики ВУФКУ: укладені договори на низку сценаріїв з представниками сучасної української літератури – Слісаренком, Панчем, Копиленком, Йогансеном (автором "Звенигори"). Зараз заготівля сценаріїв проводиться головно в порядку навантаження сценарної майстерні при кінофабриці. Сім сценаристів, прикріплених до майстерні, працюють на засадах приблизної диференціації за різними сферами тематики та соціально-побутового матеріалу. Головні розділи тематичного плану фабрики – робочий побут, село і дитячий репертуар» [337].

Директор Київської кінофабрики П.Косячний на сторінках підвідомчого журналу «Кіно» наголошував, що набили давно всім оскомину аргументи виходу зі «сценарної кризи»: «Практика минулого довела, що орієнтуватися виробництвам тільки на самоплив не можна. Треба залучати кращі літературні сили до сценарних майстерень, міцно й органічно поєднавши їхню роботу з виробництвом. Треба поширити сценарні майстерні на Київській та Одеській фабриках і одночасно швидше організувати сценарну майстерню в Харкові. Літературні та художні сили мають допомогти в цій справі, узяти на себе тверде замовлення відбору кращих сил у сценарні майстерні, виготовлення відповідної кількості сценаріїв окремими членами цих організацій» [292].

Відзначимо, що в 1926 р. редакторат ВУФКУ вважав, що «сценарна криза» майже ліквідована. Про це свідчить інформаційний лист ВУФКУ: «Цілком таємно. Тільки завідувачам і їхнім заступникам. Інформаційний лист. Виробничий відділ. Редсектор. Зараз склад редсектору такий: головний редактор – М. Семенко, відповідальний секретар-редактор – В. Ярошенко, редактори – Д. Бузько та Г. Шкурупій. Сценарна криза, яку ми мали раніше минає. Остаточно затверджених сценаріїв у листопаді місяці дев'ять, умовно – один. Повністю затверджені такі сценарії: 1. "Убивство Лаврика" Поволєва. 2. "Черевички" Гуревича. 3. "Муть", "Держ. злочинець" Лядова 4. "Анечка" Бузька. 5. "Любов і дим" Дніпровського. 6. "Розгублений Джим" Маяковського. 7. "Сигнал з моря" Френкеля. 8. "Жерці темряви" Стрільчука. 9. "Закута фільмою" Маяковського.

Отже, кількість сценаріїв заочно зросла, сценарної кризи ми не маємо, але похвалитися якістю сценаріїв теж не можемо. Сценарії, які направляємо на фабрики, отримують часто справедливу критику режисерів, критику ґрунтовну, яка іноді різко висловлюється про якість сценаріїв. І тому завдання, що стоять перед редсектором, можна сформулювати коротко: забезпечивши фабрики сценаріями на найближчі постановки режисерських груп, редсектор повинен перейти з кількості до якості сценаріїв» [150].

Проблеми, пов'язані зі «сценарною кризою» так і залишилися не вирішеними і, очевидно, були помітніші з боку: «Ми хочемо сказати кілька слів про сценарну справу нашої кінематографії. Доводиться констатувати, що справа ця в катастрофічному стані. Незважаючи на тематичний план, ВУФКУ не вистачає сценаріїв з робочою тематикою. Але й усі ті фільми, що вийшли або мають вийти в прокат, із тематичного боку не можуть задовольнити жодною мірою вимог сучасного глядача, не кажучи вже про формальну їхню якість. Сценарна майстерня Київської кінофабрики і редакторат організували сценарну справу так, що ця організація тільки погіршує справу. Жодної систематичної роботи над обробленням сирого сценарного матеріалу на фабриці не проводиться. Уся справа полягає в неперіодичних засіданнях худвідділу, який або приймає сценарний матеріал, або відкидає його. Коли ж пропонуються поправки, то вони такі сумбурні й часто настільки суперечать логіці, що виправлений за ними сценарій не стає кращим. Така "колективна творчість" тільки відштовхує від фабрики ті сили, які могли б працювати за іншої постановки цієї справи. Потім, звичайно, ніякими конкурсами не заманиш людей і не врятуєш положення. Коли письменник пише роман чи оповідання на свій страх і ризик, то все ж він упевнений, що його справа не пропаде, коли він пише сценарій на замовлення фабрики, він зустріне обов'язково сухий офіційний підхід і байдужість та жодної допомоги або поради, хоча кожен сценарій вимагає роботи всього художнього фабричного персоналу. Сценарна справа вимагає кардинальних змін і серйозної уваги з її організації, хоча б і з тими силами, які є на фабриці. Треба ввести в роботу певну систему і певний метод, яких дуже не вистачає» [99, с. 66].

Питання про взаємодію кіно і літератури піднімалося на сторінках журналу «Кіно» під час дискусії «Українські класики на екрані» (1927–1928 рр.). Акцентовано на відмінностях літературного образу, створюваного за допомогою слова, від кінообразу, створюваного переважно за допомогою пластичних, зорових засобів вираження.

Існували різні погляди на сценарій і його природу. На думку деяких сучасників, природа сценарію – суто кінематографічна. Зв'язок сценарію з літературою категорично заперечувався. О. Полторацький, С. Орелович та інші стверджували, що сценарій не є літературним продуктом.

Ідея «номерного», або «технічного», сценарію народжується певною мірою як реакція на метод створення фільму на монтажному столі, за яким сценарій вважався лише «сировиною», «напівфабрикатом» у руках всесильного режисера. Але в «технічному» сценарії протокольний, безпристрасний виклад подій, перенасичений кінематографічними термінами, убивав живу образність, знижував як його літературні, так і кінематографічні якості.

Значним внеском у теорію кінодраматургії була книга М. Лядова «Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію» (1930 р.). Лядов розглядав сценарій як твір літературно-кінематографічний, у якому літературність «має якомога повніше розкрити сутність кінематографічного задуму» [336, с. 78]. Відзначаючи неможливість у «технічному» сценарії досягти «цілісності малюнка, плавності переходів від кадру до кадру, передати внутрішній зв'язок між кадрами» [338, 79], Лядов уважав, що сценарист має створити відчуття майбутньої кінематографічної форми, відповідно організовуючи словесний матеріал.

Прихід звуку в кіно підтвердив, що сценарій – не «сировина», не «напівфабрикат» для фільму, а повноцінний художній твір.

4.3 Становлення та розвиток творчих зв'язків в українському кіномистецтві

На початку 1920-х рр. після економічних і політичних потрясінь, яких зазнала Україна з 1918 р., центральні міста продовжували тягнутися до Москви та

Петербурга. Харків, Київ та Одеса, звичайно, змагатися з Петербургом і Москвою щодо художніх досягнень не могли. Але ці міста все ж прагнули наздогнати культурні столиці Росії, а окремі області могли пишатися своїми культурними здобутками. Так, Харків славився драмою, Одеса – оперою, Київ – Академією мистецтв.

До початку Жовтневого перевороту загальна криза в мистецтві, що тоді вже різко виявлялася по всій Росії, вибухнула й на півдні. Дорожнеча і голод, що почалися на півночі, з одного боку, і надії на німецький «рай», – з іншого, викликали великий потік еміграції художніх сил з Москви, Петрограда та інших великих міст Росії в Україну в період УНР. Другий прихід в Україну в 1919 р. радянської влади, яка змінила УНР, став для населення несподіванкою, і майже ніхто не встиг виїхати. В Україні тоді знайшли собі місце не тільки відкинутий згодом академізм, а й найрізноманітніші шукання, аж до перших дослідів Пролеткульту, що мирно уживалися з «кращими проявами залишків буржуазної спадщини». Активізувалися процеси розвитку драми, опери, балету, живопису, скульптури, художньої літератури.

З поверненням Добрармії в частини інтелігенції з’явилася надія на звільнення від більшовизму. Художня інтелігенція, майже завжди ідейно безпринципна, почасти зі співчуття до ЗСПР, почасти через острах бути запідозреним у симпатії до більшовиків (майже всі працювали в радянських установах), почала широко обслуговувати Відділ пропаганди Добрармії. Коли ж Добрармія почала стрімко відступати на південь – працівників мистецтва охопила паніка перед червоним терором. Відомості про більшовицькі жахи змусили багатьох разом із армією вирушити на південь.

Водночас голод у Росії гнав художні сили в Україну. Сюди їхали визначні художники з Москви та Петрограда, але в Україні вони надовго не затрималися. Через протистояння Відділу мистецтв Губнаросвіти і художнього сектора Главполітпросвіти виявилися паралелізм і конкуренція з усіма супровідними негативними проявами.

Розчарувавшись у художньому будівництві України, вони повернулися назад до Москви і Петрограда. Плутанина, яка демонструвала очевидний розвал мистецтва, спричиняла відтік місцевих художніх сил з України і переважно з Харкова до Москви. Тоді як Україна «художньо руйнувалася», Москва і Петроград, які оговталися від паніки, що охопила художній світ на початку революції, почали відновлювати порушену рівновагу, міцніти, розвиватися й повернули колишню репутацію великих художніх центрів – тут відродилася і пожвавилася художня думка, почалися пошуки нового революційного мистецтва. До Москви і Петрограда згодом повертаються переселенці з-за кордону і Криму.

Із уведенням НЕПу ситуація в Україні поступово починає нормалізуватися. Настає переломний момент – стрімко зростає кількість художніх і літературних об'єднань і груп. Період із середини і до кінця 1920-х рр. називають часом «українського відродження». Тяжіння до створення різних художніх угруповань і творчих колективів властива епосі колективістської свідомості та підтримувалася владою.

У 1925 р. із метою об'єднання всіх художньо-революційних сил, регулювання процесів художньої культури і проведення планової роботи в галузі образотворчого мистецтва організаційно оформилася АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) як федеративне об'єднання художників різних формальних течій і груп. Зокрема, в організацію увійшли М. Бойчук, А. Богомазов, М. Бурачек, І. Вроно, К. Гвоздик, В. Касьян, В. Меллер, І. Падалка, С. Прохоров, В. Седляр, В. Єрмілов, А. Хвостенко-Хвостов та інші відомі митці. Вищим органом організації був щорічний Всеукраїнський з'їзд АРМУ, який вибирав керівний орган – Центральне бюро асоціації.

Другим масштабним мистецьким об'єднанням 1920-х рр. була Асоціація художників Червоної України (АХЧУ), але її просування відбувалося не так швидко і вдало, як АРМУ. Ще на початку 1923 р. група київських художників вирішила об'єднатися для організації пересувних художніх виставок у традиціях Товариства передвижників, але на базіі творів революційно-демократичної тематики. Спочатку творче об'єднання було нечисленним, не мало чіткої програми, міцних зв'язків із

державними установами та масами, а тому не відігравало помітну роль у мистецькому житті України.

У грудні 1925 р. відбулося підписання угоди про співпрацю між АХЧУ і АХРР (Асоціація художників революційної Росії), яка передбачала об'єднання художніх сил для агітаційно-пропагандистського обслуговування суспільства заради досягнення соціально-революційних завдань часу, залучення широких мас трудящих до зображального мистецтва. У 1927 р. Всеукраїнська нарада уповноважених АХЧУ затвердила проект декларативних положень і тактичних завдань Асоціації. Вагому роль у формуванні та діяльності провідних літературних і художніх об'єднань 1920-х рр. відіграли М. Хвильовий, В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, М. Бойчук, М. Семенко та інші. Завдяки діяльності творчих об'єднань 1920-х рр. під гаслом «Культуру – в маси!», відбулися кардинальні зрушення в сфері літературного мистецтва. У другій половині 1920-х рр. найбільш чітко проявилася єдність у зусиллях, спрямованих на оволодіння новим художнім методом, на розроблення тих самих життєвих проблем, часом одному вихідному матеріалі. Відповідно до того як кіно знаходило свій стиль, свої засоби зображення, змінювалися і форми взаємодії, взаємовпливу мистецтв. 2 січня 1924 р. ВУФКУ з метою поліпшення якості репертуару залучає до роботи на кіновиробництві українських письменників з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновського, В. Радиша, М. Йогансена, Г. Косинку, В. Ярошенка, О. Корнійчука та інших. У 1926 р. в кіно фіксується наплив професійних літераторів. Їхній прихід був ініційований для подолання існуючої «сценарної кризи» і забезпечення спеціального сценарного фонду «ідеологічно бездоганним і схваленим владою матеріалом». М. Семенко очолив діяльність залучених до кінематографа письменників-новаторів М. Панченка, О. Копиленка, Г. Епіка, С. Голованівського, Д. Бузька. Змінив Семенка на посаді головного редактора ВУФКУ О. Досвітній, який запросив у редакторський відділ С. Лазуріна, К. Полонника, М. Ялового. Головним редактором журналу «Кіно» став запрошений М. Бажан. У різний час в редакторатi ВУФКУ працювали В. Атаманюк, Н. Ятко, Г. Брасюк, Д. Загул. З 1929 р. головним редактором ВУФКУ призначено поета і критика Я. Савченка.

Прагненням до новаторства, відчуттям того, що про нове треба говорити по-новому, певною мірою пояснюються ті безперервні пошуки нових засобів художнього вираження, часто і невдалі, які широко були поширені в літературі та мистецтві 1920-х рр. Атмосфера, яка створилася в кінематографії, повністю відповідала загальній атмосфері, яка панувала в мистецтві.

Якщо в середовищі кінематографістів РРФСР зіткнення різних естетичних концепцій, зіткнення різних течій і напрямів, полеміка знаходила конкретне вираження у виданні всіляких декларацій, творчих маніфестів, в утворенні різноманітних художніх груп, які активно включалися в протистояння одна одній і помітно впливали на творчі процеси, то в Україні обстановка складалася по-іншому. Оформлених творчих угруповань серед українських кінопрацівників не було, хоча зближення їх із позиціями різних літературних і театральних організацій спостерігалося чітко, і участь у діяльності цих організацій була вагомою. Вплив поглядів тієї чи іншої групи позначався на кінематографічній практиці внаслідок того, що багато письменників, драматургів, художників, театральних режисерів, акторів, які співпрацювали в кіно, складали свого часу основний творчий кістяк кіноорганізацій.

Перша масова літературна організація в Україні – Союз революційних селянських письменників «Плуг» організована в Харкові в 1922 р. з ініціативи С. Пилипенка, А. Панова, І. Сенченка, І. Шевченка, Г. Коляди. Ідеологом виступив письменник і видавець С. Пилипенко, який на той час редагував газету «Сільські вісті». Разом зі своїми однодумцями він залучав селянську молодь до створення нової культури й одночасно активного поширення культурних досягнень. Редакція «Сільських вістей» стала своєрідним організаційним штабом майбутнього «Плуга». До організації приймалися молоді письменники індивідуально і групами, серед яких були А. Головко, К. Гордієнко, А. Донченко, Г. Епік, Н. Забіла, Ю. Лавриненко, В. Мисик, П. Панч, В. Сосюра, А. Копиленко та інші. Друкованим органом Союзу були журнали «Плужанин» (Харків, 1925–1927 рр.) і «Плуг» (Харків, 1928–1932 рр.).

В ідеологічно-художній платформі «Плуг» декларував бажання створювати нову культуру, розкривати широку панораму боротьби з пережитками. Однією з провідних ідей союзу протягом 1920-х рр. була «змичка міста з селом» [164, с. 26]. Сприяючи прояву в селянства та сільської інтелігенції інтересу до літератури, стимулюючи розвиток і виявлення творчих кадрів у «низах», організація свідомо чи несвідомо спричиняла до загрозливого зниження творчих критеріїв, до поширення примітивізму, оскільки оголошувала письменниками людей творчо незрілих, які ще не визначилися зі своїм покликанням. Проте «Плуг» отримав широку підтримку в ЦК КП(б)У як організація, що проводила «велику і важливу роботу» [725].

У потоці сценаріїв, що надходили на кінофабрики, було чимало робіт плужан, а союз, як було сказано, не виявляв достатньої об'єктивності при підтримці необґрунтованих претензій окремих авторів.

О. Довженко входив до Спілки пролетарських письменників «Гарт», що виник у січні 1923 р. Харкові. Це була ще одна масова літературна організація. Очолив «Гарт» редактор газети «Вісті» В. Еллан-Блакитний, щоб згуртувати розрізнені сили професійних українських літераторів. «Гарт» проголосив себе об'єднанням письменників, «які прагнуть створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, поширення комуністичної ідеології та подолання буржуазної, міщанської, власницької ідеології». Однак у постанові бюро ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» (1925 р.) поряд із позитивною характеристикою зазначалося, що «Гарт» «не може претендувати на одноосібне представництво партії в галузі художньої літератури і на монопольне проведення партійної лінії в цій галузі». До союзу входили К. Гордієнко, І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, І. Кириленко, О. Копиленко, В. Коряк, Г. Коцюба, В. Поліщук, І. Сенченко, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий та інші. Друкованим органом Союзу став альманах «Гарт» (Харків, 1924–1925 рр.; 1927–1930 рр.).

«Гарт», як організація передового революційного класу – пролетаріату, намагався бути в авангарді літературного процесу і панувати в усіх сферах культурного життя України.

Новий етап у процесі об'єднання літературних сил України пов'язаний із ім'ям М. Хвильового – ключовою фігурою українського відродження 1920-х рр. Ще в 1923 р., коли «Гарт» взяв курс на кількісне зростання організації, Хвильовий об'єднав невелику студійну групу однодумців. У плани Хвильового входило створення такої організації письменників, яка своєю творчістю змогла б розпочати активний процес відродження української культури, піднесення її на рівень світових культурних здобутків. Це угрупування в 1925 р. в Харкові оформилося в письменницьку організацію ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), до складу якої увійшли І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епік, М. Йогансен, Г. Коцюба, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, П. Панч, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Ю. Яновський та інші. Друкованим органом організації був літературно-художній журнал «Вапліте» (Харків, 1926–1927 рр.).

Надалі колишні літератори ВАПЛІТЕ О. Досвітній, М. Куліш, М. Яловий, Ю. Яновський, П. Панч, М. Бажан, В. Мисик, Д. Фальковський, А. Любченко, В. Поліщук, Г. Косинка, В. Ґжицький, В. Сосюра, Г. Епік, Г. Коцюба, І. Дніпровський та інші згуртувалися навколо художньо-літературного альманаху «Літературний ярмарок» (Харків, 1928–1929 рр.), який декларував себе «позагруповим».

У 1926 р. у Києві сформовано Майстерню революційного слова (МАРС). Його члени письменники-попутники В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Я. Качура, Є. Плужник та інші друкувалися переважно в літературно-художньому журналі «Життя і революція» (Київ, 1924–1934 рр.).

Частина молодих письменників, які раніше входили в літературні об'єднання «Плуг» і «Гарт», організували Літературну організацію комсомольських письменників України «Молодняк» (Харків-Київ, 1926 р.). Очолював літературну організацію П. Усенко. До «Молодняка» входили П. Усенко, Л. Первомайський, Д. Гордієнко, Г. Мізюн, П. Голота, А. Кундзич, Я. Гримайло, І. Багмут, Б. Коваленко, М. Шеремет, А. Корнійчук, П. Колесник, А. Шиян та ін. Друкованим

органом організації був літературно-художній журнал «Молодняк» (Харків 1927–1934 рр.; Київ 1935–1937 рр.).

Наприкінці 1926 р. із членів організацій «Гарт», «Плуг» і «Молодняк» сформувався Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП). До складу цієї організації входили: І. Кулик, І. Микитенко, В. Сосюра, М. Терещенко, Д. Загул, В. Коряк, В. Мисик, Я. Савченко, Л. Первомайський, Н. Забіла, С. Божко, О. Донченко, А. Шиян, В. Чечв'янський, Б. Коваленко, І. Ле, О. Кундзіч і інші. Друкованим органом ВУРПП була «Літературна газета».

ВУСПП впливала певною мірою на кінематографію. У союз входили і кінорежисери А. Кордюм, В. Вільнер. Ця організація орієнтувала творчих працівників на «рішучу боротьбу за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщансько-націоналістичного».

Український літературний футуризм проявив в умовах радянської влади свою життєздатність і надзвичайну активність. У 1921 р. була організована Асоціація панфутуристів Аспанфут (М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Яловий, О. Слісаренко, М. Ірчан та інші), що діяла в Харкові та Києві. Її численні декларації та маніфести публікувалися в літературних збірниках «Семафор у майбутнє» (Київ, 1922 р.), «Жовтневий збірник панфутурістів» (Київ, 1923 р.) і газеті «Катафалк мистецтв» (1922 р.). Аспанфут проголосив кінець «буржуазного мистецтва» для створення іншого мистецтва, яке буде поєднувати в собі вправність, майстерність і мегамистецтво. Через деякий час об'єднання перейменовується на Асоціацію комуністичної культури (АСКК) і видає літературні журнали «Гонг Комункульту» (Київ, 1924 р.), «Гольфіптром» (Київ, 1925 р.). У той час АСКК висуває гасло про необхідність утворення «лівої прози», закличної поезії, кіножанрів, але в 1925 р., «стикнувшись із відсутністю кваліфікованих кадрів», вливається в організацію «Гарт».

Ще однією модифікацією українського Лівого фронту мистецтв (УкрЛЕФ) стало об'єднання «Нова Генерація» (Київ, Харків, Одеса, 1927 р.) навколо однойменного журналу, який редагував М. Семенко. Разом із М. Семенком, Г. Шкурупієм, Г. Колядою в організацію влилася молодь – О. Влизько, В. Вер,

Л. Зимовий, О.Полторацький, художники В. Меллер, К. Малевич, Д. Сотник та інші. У декларації «Платформа і оточення лівих» «Нова генерація» вказувала на свій спадковий зв'язок із попередніми літературними об'єднаннями, дещо змінивши програму, яка пропагувала теорію та практику авангардистських течій у мистецтві.

Крім «Нової Генерації», на авангардистських позиціях розвитку української художньої культури стояла й літературно-мистецька група «Авангард» на чолі з В. Поліщуком (редактором однойменного журналу).

«Нова генерація», безсумнівно, вплинула на розвиток українського кіномистецтва. До об'єднання входили Д. Бузько, М. Терещенко, Г. Тасін, О. Перегуда та інші відомі діячі кіно. Якраз у фільмах «Синій пакет» (1926 р., реж. Ф. Лопатинський) і «Спартак» (1926 р., реж. Е. Мухсин-Бей), поставлених за сценаріями Г. Шкурупія, виявилися плутані спрощені погляди учасників «Нової генерації», які зводилися, на думку сучасників, до твердження, що в усьому світі мистецтво втратило свій національний характер, уподібнилося до «машинобудування» і взагалі не має пізнавати життя, а лише «будувати», «змінювати» його [837].

Представники «Нової генерації» визнавали лише «чисту агітку», вільну від будь-якого пізнавального матеріалу, але обов'язково «експериментально» закручену, щоб вона приголомшувала навіть найвибагливішого глядача. Надалі організація двічі змінювала назву: Всеукраїнський союз комуністичної культури (ВУРКК, 1929 р.) і Об'єднання пролетарських письменників України (ОППУ, 1930 р.).

Крайній правий фланг фронту мистецтв займала невелика група українських поетів і письменників-модерністів так званих «неокласиків». До неї увіходили М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, В. Петров та інші. Творчість письменників відрізнялася різноманіттям форм, естетичною бездоганністю, новаторством і певною елітарністю. Своєрідним «центром» спілкування «неокласиків» було видавництво «Слово», очолюване І. Титаренком. До «неокласиків» був творчо близький режисер театру і кіно Б. Глаголін. «Неокласики» відмежовувалися від так званої «пролетарської культури», прагнули до наступності з мистецтвом минулих

епох, віддавали перевагу історико-культурній та морально-психологічній проблематиці Влада сприйняла подібну позицію як невизнання радянської дійсності.

У 1920-ті рр. в Україні виходить низка художньо-критичних видань, на сторінках яких друкуються матеріали, що висвітлюють питання різних видів мистецтв, зокрема кінематографа. Ці видання стали пропагандистами й організаторами нового мистецтва в республіці. Велике значення для розвитку українського кінознавства мало створення спеціалізованих кіновидань – журналів: «Фото-кіно» (1922–1923 рр., Харків), «Екран» (1923 р., Харків), «Кінотеатральний вісник по Катеринославу» (1925 р.), «Театр – музика – кіно» (1925–1927 рр., Київ), «Кіно» (1925–1933 рр., Харків, Київ), «Театр, клуб, кіно» (1927–1928 рр., Одеса); газет: «Кінотиждень» (1927 р., Київ) і «Кіногазета» (1928–1932 рр., Київ) – і десятків інших періодичних видань, у яких висвітлювалися питання кіномистецтва. На сторінках цих видань систематично виступали діячі літератури, театру і кіно (М. Бажан, О. Довженко, М. Майський, Г. Епік, Д. Бузько, Ю. Яновський, Я. Савченко, Г. Затворницький, М. Ірчан, І. Бачеліс, О. Полторацький, Л. Скрипник, М. Лядов, І. Врона).

Унаслідок резолюції про розширення зв’язків з літературними організаціями та залучення письменників до написання сценаріїв, прийнятої на Другій всеукраїнській кінонараді 1925 р. [274], створюється низка кінолітературних товариств – Колектив режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК), Всеукраїнська асоціація режисерів, драматургів і сценаристів (ВУАРДІС). Завдання цих товариств полягало в підготовці професійних українських сценаристів. Раду КОРЕЛІСу очолювали В. Поліщук, О. Вишня, О. Досвітній, М. Майський, М. Панченко, Д. Бузько, крім того, до складу входили О. Довженко, О. Копиленко, Г. Епік, П. Панч, І. Дніпровський. Літератори М. Бажан, О. Досвітній, Д. Бузько, а також О. Довженко заснували Всеукраїнське об’єднання працівників революційної кінематографії (ВУОРРК), утворене на базі колишнього ВУАРДІС.

До розглянутого періоду належить поява в друку низки теоретичних робіт, автори яких прагнули осмислити шляхи і методи кінотворчості (роботи М. Борисова-Владимирова [52], М. Лядова [336], Г. Шкурупія [838], Л. Скрипника [658], Д. Бузька [65]), досліджували специфіку сценарної майстерності. Праці О. Вознесенського [101], Д. Бузька [60; 61], Л. Скрипника [658] тематично були ширші – про природу кіномистецтва. Робота Л. Скрипника, незважаючи на те що в ній не розглядалися тісні взаємозв'язки кінематографа з іншими мистецтвами, була все ж серйозною для свого часу спробою кінознавчого дослідження. М. Лядов розглядав сценарій як твір літературно-кінематографічний, де літературність має розкривати сутність кінематографічного задуму, а сценарист – уміти мислити кадрами. Визначними з погляду пошуків засобів художньої виразності були виступи А. Полторацького. Він розглядав форми кінооповідання, принципи паралельного монтажу, створення образу у фільмі та інші питання кінорежисури [562; 563; 561].

Із 1925 р. в українському кінематографі фактично визначилося коло авторів (кінокритики і теоретики), що складається з письменників-панфутуристів, – драматурга Ф. Лопатинського, прозаїків Л. Скрипника, Д. Бузька, Г. Косинки, поета М. Бажана (останній очолював редакцію журналу «Кіно»). Це профільоване видання більшою мірою в порівнянні з іншими «сприяло гуртуванню громадськості навколо кінематографа». Крім редагування журналу «Кіно», Бажан публікує свої роботи в інших періодичних виданнях: «Всесвіт», «Вапліте», «Життя і революція». Коло зацікавлень Бажана досить широке: робота сценариста, художника, оператора. Низку статей він присвячує творчості режисерів В. Кричевського, Дзиґи Вертова, О. Довженка, сценариста Ю. Яновського, акторів А. Бучми, С. Шкурата, С. Свашенка, П. Масохи, Н. Вачнадзе. Крім того, Бажан цікавиться теоретичними аспектами кінематографа. У невеликій брошурі про специфіку нового виду мистецтва «Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно» (1929 р.) [67] він, зокрема, аналізує явище синтетичності кінематографа.

Театральний режисер і драматург Ф. Лопатинський стає одним із найбільш плідних постановників ВУФКУ. Він поєднує режисерську та сценарну діяльність із написанням теоретичних статей про театр і кінематограф. Так, на сторінках журналу

«Кіно» Ф. Лопатинський полемізує з лефівцем С. Третьяковим і С. Ейзенштейном про специфіку хронікальних та ігрових фільмів. Лопатинський не відносить себе до прихильників ні хронікального, ні ігрового спрямування, аргументуючи це тим, що протиставлення двох частин одного цілого – абсурд [331]. Тільки грамотний підхід до вибору матеріалу і форми зйомки, на думку Лопатинського, сприяє отриманню якісної продукту.

Письменник, сценарист і теоретик кіно Д. Бузько плідно працює і в жанрі кінопубліцистики. Він систематично виступає на сторінках журналів «Життя й революція» і «Кіно». Бере участь у написанні статей для збірників ВУФКУ, присвячених фільмам О. Довженка «Звенигора» (1928 р.) і Дзиґи Вертова «Одинадцятий» (1928 р.). Видає у вигляді окремої брошури працю «Кіно і кінофабрика» (1928) [59], у якій він узагальнив свої спостереження і дослідження в галузі кінематографії. Автор книги торкається проблем кінотехніки, соціології кіно, сценарної діяльності.

До вирішення питань сценарної роботи через розгляд специфіки кіномистецтва як такого (жести і рухи, емоції-рухи, фотогенічність, монтаж) професійно підходить Д. Бузько в статті «Проблеми кіносценарної творчості», у якій постулюється заперечення популярного на той час підходу до написання сценарію: створення індивідуалізованих типів-характерів, побудованих на основі літературної фабули. Сценарист – не літератор, наголошує Бузько, тому висувати вимоги до написання сценаріїв такі ж, як до художнього твору, – це безапеляційне нерозуміння суті кінематографії [64]. Кіносценарист, на думку Бузька, має спиратися на попередній монтаж-відбір фактів і сприймати світ «художнім поглядом».

Письменник і критик Л. Скрипник активно співпрацював із журналом «Нова генерація», на сторінках якого публікував теоретичні статті [655; 656; 657]. Вельми цікавою є монографія Скрипника, присвячена сценарній справі. У ній автор розглядав кіносценарій в аспекті так званої «літературності», яку, на його думку, неможливо перекласти мовою кіно [658]. Дослідження, присвячене детальному вивченню кіномови, відзначав автор, буде в перспективі опубліковане, а поки він тільки окреслює низку питань і варіанти їхнього вирішення. Заплановане

Скрипником дослідження частково відображено в статтях, які піднімають проблеми ігрового кінематографа, його форм і модернізації цих форм завдяки введенню публіцистичних елементів: «Наявність у кіно, крім художніх, і публіцистичних моментів робить важливим питання тематики його творів. Особливого значення набувають індивідуальність сценариста та режисера і їхня здатність із “любов’ю” ставитися до тієї чи іншої теми. Ми ще майже не маємо ні сценаристів, ні режисерів, ні акторів, які одночасно мають досконалу форму і здатні дійсно з любов’ю ставитися до соціально-корисної функціональної позитивної тематики» [657, с. 28], за допомогою чого «художнє кіно зможе позбутися ознак художності, щоб в майбутньому зіграти корисну роль» [657, с. 27].

Автором однієї зі статей із теорії кінодраматургії був письменник, редактор Київської кінофабрики і відповідальний секретар ВУФКУ Г. Косинка. У статті «Архітектоніка сценарію» розглядається взаємозв’язок специфіки побудови кіносценарію та розвитку кінотехніки: «Досягнення в галузі кінотехніки більш значні, ніж досягнення у сфері кінолітературної творчості. Літераторам доводиться наздоганяти кінотехніку. Для цього потрібно вивчати можливості, які екран дає кіносценарію…» [513].

Спільна діяльність представників «літературного цеху» і кінопрацівників ВУФКУ була представлена не тільки картинами, а й друкованими матеріалами, присвяченими фільмам і кінематографістам, різним аспектам розвитку кінематографа. У збірнику «Звенигора» (1928 р.) [193] були опубліковані статті «Творці легенд і творці історії» (М. Бажана), «Епохальний фільм» (Я. Савченка), «Про свій фільм» (О. Довженка). Збірник «Одинадцятий» (1928 р.) [504; 872] містив статті про однойменний фільм Дзиґи Вертова: «Кінокамера і фільм» (М. Бажана), «Кіно і “кіно”» (Д. Бузька), «Патетика і орнамент» (М. Ушакова).

Дуже важливою проблемою, яка висвітлювалася в 1920-і рр. в українському кінознавстві, були пошуки нових художніх форм для втілення нового змісту, нових методів зображення дійсності. У центрі уваги українських кінознавців закономірно опиняється творчість О. Довженка. У статтях М. Бажана, Ю. Яновського, Ю. Смолича, Я. Савченка, В. Хмурого, Є. Черняка, присвячених творчості

О. Довженка, а також у книгах М. Бажана «О. Довженко» [36] і Я. Савченка «Народження українського кіно» [645], А. Полторацького «Етюди до теорії кіно» стверджувалося, що з приходом О. Довженка в українському кінематографі розпочався новий етап, народився новий художній напрям [561].

Гострі дискусії викликала в кінотеорії 1920-х рр. проблема монтажу. Деякі українські кінознавці дотримувалися думки, що монтаж – головна і визначальна риса кіноспецифіки. Л. Скрипник, О. Полторацький. О. Вознесенський, уважаючи монтаж одним із основних засобів творення кіномистецтва, не поділяли таких поглядів на його вирішальну роль у створенні фільму. На їхню думку, монтаж визначається драматургічним задумом і має лише відносну самостійність як засіб виразності.

Паралельно в кінематограф інтегрувалися й представники інших напрямів українського мистецтва, найвідоміші з яких – художники О. Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст і драматург Г. Стабовий, театральний режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демуцький, театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Д. Капка, М. Заньковецька, М. Ляров, Д. Зєркалова та інші.

Кращі творчі сили українського кіно і театру були залучені до створення фільму «Тарас Шевченко» (1926 р.). Ставив його за сценарієм М. Панченка і Д. Бузька досвідчений режисер П. Чардинін, знімав один з найвідоміших вітчизняних операторів Б. Завелєв, оформляв художник В.Кричевський, у головних ролях виступили А. Бучма, І. Замичковський, І. Худолеєв, М. Панов, Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Капралов, М. Ляров, Г. Добровольський, А. Мальський, Б. Лісовий та інші. Про масштабність батальних сцен можна судити за кількістю мундирів, виготовлених майстернями Одеської кінофабрики: майстерні зшили 1 000 комплектів форменого одягу часів Миколи І [699]. У ролі Т. Шевченка виступив актор театру «Березіль» А. Бучма. Бучма також знявся в картині «Джиммі Хіггінс» (1928 р.), образ якого він високохудожньо втілив на сцені «Березоля» [163]. Актор зіграв і в таких картинах: «Микола Джеря» (1926 р., Джеря), «Тарас Трясило»

(1926 р., Трясило), «За стіною» (1926, реж. і вик. гол. ролі), «Проданий апетит» (1928 р., Еміль) тощо.

Театр «Березіль» дав українській кінематографії не тільки А. Бучму, але й низку інших акторів. Артистка «Березоля» З. Пигулович, крім фільму «Синій пакет» (1926 р.), знялася в головній ролі у фільмі «Василина» (1927 р.). Актриса Н. Ужвій зіграла другорядну роль шпигунки Домбровської у фільмі «П.К.П.» (1926 р.) і головну роль Марії в «Тарасі Трясилі» (1926 р.). Два молодих актори «Березоля» (С. Карпенко та П. Масоха) знялися у фільмі «Людина з лісу» (1927 р.).

Не тільки актори театру «Березіль» залучалися до зйомок. Один із найстаріших українських театральних акторів, заслужений артист республіки І. Замичковський знімався в низці українських фільмів: «Тарас Шевченко» (1926 р.), «Підозрілий багаж» (1928 р.) і «Два дні» (1927 р.), в останньому актор зіграв головну роль старого лакея. Інші театральні актори також брали участь в українських кінопостановках. Артистка театру імені І. Франка В. Варецька виконала головну роль у фільмі «Ордер на арешт» (1926 р.). Артист Одеського драмтеатру Ю. Шумський знімався в багатьох фільмах, зокрема «Борислав сміється» (1927 р., Бенедіо). Театральна артистка В. Маслюченко знімалася у фільмах Ялтинської кінофабрики «Муть» (1927 р.) і «Троє» (1928 р.). Артист К. Кошевський, який працював у багатьох українських театрах, виконав декілька ролей, зокрема в картині «За стіною» (1926 р.) він зіграв чотири ролі: слідчого, судді, прокурора і захисника. Крім того, К. Кошевський знімався в ролі білогвардійського офіцера у фільмі «Цемент» (1927 р.) [761].

Артист О. Долинин, який почав працювати в українському кіно у фільмах «Боротьба гігантів» (1926 р.), «Цемент» (1927 р.), «Провокатор» (1928 р.), був зарахований до штату театру «Березіль» [55].

Режисер «Березоля» Л. Курбас також плідно співпрацював із ВУФКУ. Він поставив антирелігійну комедію «Вендета» (1924 р.), у якій у головних ролях були зайняті актори «Березоля» Й. Гірняк, С. Шагайда, А. Бабіївна. У політсатирі Л. Курбаса «Макдональд» (1924 р.) брали також участь артисти «Березоля» А. Бучма та В. Василько. Курбас поставив агітфільм «Арсенальці» (1925 р.),

присвячений повстанню робітників київського заводу «Арсенал» проти Центральної Ради в роки громадянської війни. Разом із Курбасом із ВУФКУ починають співпрацювати березолівці режисер О. Перегуда і художник В. Меллер [873, с. 72].

Паралельно Курбас працював у театрі. Спочатку він очолював один із перших українських радянських сценічних колективів – так званий Молодий театр. Театр виступив з декларацією, суть якої зводилася до заміни старого, дореволюційного мистецтва сцени новим мистецтвом революційного спрямування; до протиставлення старих, як уважав Курбас, віджилих традицій новим формам і сміливим експериментам як засад створення майбутнього, справді революційного театру. У центрі роботи перебував актор, який ще творчо не сформувався, «не зіпсувався» рутиною і штампом, – молодий, наївний і безпорадний з погляду високих вимог сцени, але щирий і безпосередній у своєму прагненні відповідати цим вимогам [399]. «Не література є засобом театру, а жест і звук», – такою була вихідна позиція Курбаса. Курбас відпрацьовував нові можливості такого елемента театру, як мізансцена. Його цікавила мізансцена як спосіб створення оптичної ілюзії [288, с. 117]. У 1927 р. він, однак, змушений був визнати: «Ми не женемося за репутацією новаторів. Маси вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних проявів життя, боротьби: наша схильність до більш вишуканих постановок щоразу натикалася на опір з боку наших глядачів, і нам довелося на цей факт зважати» [309, с. 141–142].

Експериментував Курбас і в театрі імені Шевченка, і в новому театрі «Березіль», де він «по-сучасному» ставив класику. Логічним продовженням шукань Курбаса в театрі були його фільми, з близькою режисерові проблематикою, за участю його «власних» акторів (А. Бучма, П. Долина, С. Шагайда, В. Чистякова, М. Пилипенко та інші). Сам Курбас незабаром відійшов від кіно, проте багато хто з його соратників і вихованців довгий час працювали на українських кінофабриках. Із Молодого театру прийшли А. Ватуля, П. Долина, К. Кошевський, П. Нятко, М. Терещенко, з «Березоля» – Ф. Лопатинський, один із енергійних прихильників «лівіших» шукань Курбаса, відомий своєю театральною постановкою «Нові йдуть» (1923 р.), де актора підміняла маса людей, яка зображала, за задумом режисера, таке

собі товариство, яке «відживає і, зогниваючи, відмовляється від індустрії, не роблячи нічого». «Непотрібні елементи» протистояли армії «Нових» [743].

Повна відсутність сюжету, підміна вчинків і переживань людей акробатичними трюками, цирковими номерами, зокрема, вправами на трапеції, на тросі, протягненому через зал для глядачів, – усе це мало відобразити принцип постановки, визначений Лопатинським: «На трупах старого виростає нове життя» [743].

У своїй нестримній формотворчості, у прагненні «знищити психологізм, замінивши його цікавим трюком, примусити аналітичні задатки глядача під час дії мовчати… не даючи йому отямитися, звести роль актора до мінімуму» [743], Лопатинський пішов ще далі за свого вчителя. Іншою своєю постановкою «Машиноборці» (1924 р., за п'єсою «Руйнівники машин» Е. Толлера) Лопатинський хотів переконати, що «найсильнішим ворогом режисури є автор, і його за будь-яку ціну треба подолати». Прагнучи «пропустити крізь призму своєї роботи сучасне життя з його божевільним темпом і динамікою» [330], режисер показував на сцені «індустріальне видовище», у якому актор «органічно зливався з машиною». Задум підкріплювало й оформлення: гігантське колесо, виготовлене художником В. Меллером, яке оберталося в центрі видовища, відкривало «епізоди з живим матеріалом», тобто з масовими сценами [218] і супроводжувалося «цілком винятковими в театральній практиці політичними маніфестаціями глядачів» [359].

Відверто формалістичні принципи роботи Лопатинський намагався перенести і в кіно. Для дебюту він узяв уже згадуваний пригодницький сценарій Г. Шкурупія «Синій пакет» (1926 р., про події громадянської війни). У головній жіночій ролі в картині знімалася артистка «Березоля» З. Пигулович. Паралельно Лопатинський у Києві працював над постановкою оперети «Мікадо» [40].

Упевнено взявся Ф. Лопатинський і за наступну постановку – перший кіносценарій О. Довженка «Вася-реформатор» (1926 р.), але в розпал зйомок вибухнув скандал, і режисер кинув роботу, залишивши недосвідченого в кінотехнічних питаннях молодого автора один на один із незрозумілим,

«експериментально» закрученим планом постановки і байдужим хранителем «секретів» ремесла оператором І. Роною.

Відомо, що Довженко не любив згодом згадувати про цю картину, викреслив її зі своєї творчої біографії. За свідченням А. Швачки, одного з учасників знімальної групи, Довженко покинув павільйон після першого ж дня самостійних зйомок і перестав звертати увагу на постановку фільму [831]. Мотиви, що спонукали його зробити такий крок, стають очевидними, якщо згадати про позицію художника: «Я за ту несхожість, яка є органічною властивістю натури, а не оригінальничання» [169, с. 28].

Здавалося, невеликий, локальний інцидент, що стався під час постановки «Васі-реформатора», насправді серйозно вплинув на Ф. Лопатинського. Він навіть на деякий час повернувся в театр, і в своїх інсценуваннях багато в чому відмовився від своїх «шедеврів». У наступних інсценуваннях Ф. Лопатинського переважали екранізації класичних творів української літератури, трактовані без екзальтації та претензійності.

Подібну еволюцію в методиці роботи пройшли, між іншим, і інші режисери, які потрапили в кіно з театру, наприклад, В. Вільнер, який починав із вигадливих вистав на кшталт «Хубеане» (1924 р., за п’єсою Р. Побединського), і особливо учень Курбаса М. Терещенко – яскравий представник «лівого» спрямування в театральному мистецтві.

Терещенко, що співпрацював Всеукраїнським театральним комітетом (ВУТЕКОМ) і заявив про себе як організатор масових дійств, очолював відкритий в 1921 р. театр імені Г. Михайличенка. Режисер, як зізнавався сам, відкидав «модерніста» К. Марджанова, «стилізаторів» В. Мейєрхольда і А. Таїрова, «диктатора» Л. Курбаса, а також «консервативний психологізм» дореволюційного театру й проголошував ідейно-художньої основою театру «мистецтво дійства» [707, с. 6–8]. На практиці це означало насамперед повну відмову від драматурга, що «ґвалтує» волю режисера й артиста. Виконавці мали стати «трибунами колективного мистецтва», здатними навіть «таблицею множення довести публіку до сліз» [707, с. 11].

Відповідно до цих принципів учасники «дійства» демонстрували на сцені «колективні рефлекси», прагнучи «театрально оформити гасла Жовтня». Жодних конкретних персонажів у цих рекомендаціях не було. Почуття передавалися абстраговано, за допомогою пластично-ритмічних рухів і жестів. Умовність декорацій і костюмів була граничною.

Цікаво, що серед тих, хто брав участь у розробці методу «колективної творчості», були літератор Г. Шкурупій та художник В. Меллер. Писали для театру і Ю. Яновський, і Г. Стабовий. Після перших, природних спалахів інтересу до діяльності цього колективу, на його адресу прозвучала й різка критика. Ідейно-естетична порочність його платформи та творчого методу швидко привели театр до ідеологічного і художнього краху.

У 1925 р. театр припинив своє існування, а його керівник перейшов до новоствореного Одеського театру революції. Виступаючи у пресі з приводу планів роботи театру, Терещенко заявив, що тепер буде ставити і класику, але «в переробці з погляду сучасності» [204]. З такою ж настановою він незабаром приступив і до екранізації «Дорогою ціною» М. Коцюбинського і «Миколи Джері» І. Нечуя-Левицького, але в процесі роботи долучився до прихильників «канонічного» кінематографа, представленого здебільшого старими професіоналами. Якусь роль тут, імовірно, зіграла полохливість новачка, що зіткнувся «таїнствами» кінематографа, а можливо, і провал експериментів Ф. Лопатинського. Так чи інакше, але М. Терещенко сумлінно ставився до літературних першоджерел. Сучасники відзначали, що після роботи в кінематографі він значною мірою позбувся своїх формалістичних захоплень.

Процес розвитку українського кіно відбувався в тісному взаємовпливі та взаємозв’язку із суміжними мистецтвами й літературою, відображаючи загальну для культурного життя того часу атмосферу. На перших порах для літератури і мистецтва властивим було «суб’єктивне осмислення революції», емоційне її сприйняття. Інтерес до драматичних подій виражався в алегоричних образах, у мові, насиченій символами. Часто вживалися образи червоного прапора, червоної зірки,

серпа і молота, елементи народних казок, а також стихійні сили природи – грім, блискавка, буря, вогонь, сонце тощо.

Значно слабше відтворювалися реальні ситуації, деталі, обстановка революційних подій, що визначали емоційну атмосферу, а також образи учасників цих подій. Ототожнення людини і маси відображало дух часу.

Романтичний пафос, відгук на революцію панували в українському мистецтві. Про це повідомляла газета «Правда». У кореспонденції «Про червону романтику» йшлося про важливість «революційного підходу в переказі історії минулих поколінь для створення нової романтики навколо живої сучасності або недавнього минулого», про необхідність створення «нової, червоної, революційної романтики» [136].

Революційний ентузіазм найбільш піднесено, патетично відображалися спочатку індивідуальні види творчості – поезія, образотворче мистецтво. У драматургії, театрі, кіно специфічно агітаційні форми і жанри творів зберігалися значно довше. Літературні монтажі, жива газета, живе кіно, агітп'єси, агітфільми, кінодекламації задовольняли потребу в сучасному репертуарі. Високий відсоток агітп'єс серед драматичних творів тих років підтверджує статистика: у 1922–1925 рр. із шістдесяти п'яти п'єс, надрукованих у центральних видавництвах УСРР у вигляді окремих книг, п'ятдесят були агітаційними [153].

Водночас з'являються і більш складні твори, у яких переважало абстрактно-романтичне сприйняття революції – як казкового прибульця, що несе людям щастя. Історико-географічні координати в таких творах були досить умовними, як і герої, позначені лише суспільним чи службовим становищем, титулом, без будь-яких конкретно-історичних життєвих ознак.

Вражаюче ідентичні з цього погляду є і ситуації, і трактування матеріалу, і загальна революційна «безпредметність» фільмів В.Гардіна «Поєдинок» (1923 р.), «Привид бродить по Європі» (1923 р.), «Слюсар і канцлер» (1923 р.), а також п'єс українських драматургів «Син сови» (1923 р.) і «Сентиментальний чорт» (1923 р.) Є. Кротевича, «Фея гіркого мигдалю» (1926 р.) І. Кочерги, «Веселий хам» (1921 р.) і «Коли народ звільняється» (1923 р.) Я. Мамонтова.

Взаємозв'язок кіно з літературою і театром, їхній взаємовплив виявляються в цей період у зростаючому загальному інтересі до специфічно кінематографічних засобів виразності.

«Фільми революції» (1923 р.) – так називає свою книгу відомий письменник і драматург М. Ірчан [211, с. 331–367]. Переймаючи народження літературного сценарію, він видає серію коротких новел, стислих сюжетних «кінострічок», близьких до «віршів у прозі» і водночас позначених реалістичною конкретикою, яскравістю образів, пластично точних, насичених відчутними зором деталями. Книга смілива, пройнята палкою вірою в перемогу робочої влади у всьому світі, глибоко «кінематографічна», насамперд не формальними прийомами, а внутрішнім ладом і, вочевидь, заслуговує на спеціальне кінознавче дослідження.

Іншим прикладом є роман Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928 р.) [864], який трактує проблеми творчості, складні питання культурного будівництва країни. У романі також використана специфіка «кінематографічного» викладу, але головне – він цікавий думками автора про кіномистецтво, мораль, естетику, культуру, вкладеними в уста головного персонажа Те-Ма-Кі (Товариш майстер Кіно), думками, перейнятими глибокою зацікавленістю долею кіно. Кінематографічними від початку, по суті, були твори і деяких інших українських авторів – кіноповість Д. Бузька (1929 р.) [63] і кінороман Л. Скрипника (1929 р.) [654].

Безпосереднім копіюванням принципів кінематографічної побудови дії було й багато театральних постановок. Так, Б. Глаголін відверто декларував свою роботу «під кінематограф» у виставі «Хобо» (1924 р., за романом Е. Синклера «Самюель»; худ. А. Хвостенко-Хвостов), який складався з двадцяти епізодів, змонтованих на різних ділянках сцени. Для постановки «Палії» (1924 р., за п'єсою А. Луначарського; худ. М. Драк), де дія переносилася з екрана на сцену, окремі епізоди за участю акторів театру знято на кіноплівку. Таким чином, кінематографічні вставки в постановці перетворювалися на дієвий зображально-виражальний засіб. Окремі режисерські прийоми просто вражали публіку: тут, як і рік тому в Харкові, опускався екран, а герої вистави, зняті на плівку, мчали вулицями Одеси в автомобілі. Потім з-під екрана на сцену виїжджав автомобіль і

світив фарами прямо в зал, починалася справжня «театральна погоня». Кінокадри немов відкривали вікно у великий світ, тому що це була кінохроніка тих років, яка зафіксувала види Парижа, прем'єр-міністра Франції Ж. Клемансо тощо.

Уведення фотоперсонажів у спектаклі було одним із найяскравіших прийомів, фактично винайдених Б. Глаголіним для його українських вистав 1920-х рр. Крім того, він удавався й до багатьох інших суто колажних засобів: 1) «розрізання» тексту, монтаж дії з окремих епізодів у синхронії та діахронії; 2) штучне наповнення запахами залу для глядачів; 3) актори-скульптури оживали і включалися в дію; 4) уведення фотоперсонажів; 5) поєднання живого акторського плану з кінематографом; 6) феєричні сцени з факелами та димовими завісами, а також справжній джаз-банд, реальні спортивні змагання, справжній цирк і багато іншого.

Як до кінематографічного твору підійшов до постановки спектаклю «Нові йдуть» (1923 р., за Е. Зозулею) Ф. Лопатинський. В афішах цей спектакль значився як грандіозний трюковий фільм на три дії і чотири картини з прологом. В інтерв'ю журналу «Барикади театру» про свою виставу режисер дав відповідь чотирма словами: «Точність, ясність, організованість, економія», – так він, як зашкарублий матеріаліст, підходить до кожного художнього твору, а ширше, як до кінофільму [743].

На аналогіях паралельно розвивної дії – екранної (уривки із зарубіжних фільмів) і сценічної – будував спектакль «Композитор Нейль» (за п'єсою Г. Кауфмана) і М. Терещенко. Свідченням вивчення досвіду майстрів кіно став «театральний відгук» режисера Л. Курбаса і художника В. Меллера на «Монтаж атракціонів» С. Ейзенштейна. Ідеться про «монтаж перетворень», практично втілений у спектаклі «Жовтневий огляд» (1922 р.). Постановка мала підзаголовок «Урочисте ігрище на два розділи і двадцять шість яв». Вистава ставилася за сценарієм, змонтованим із низки творів російських, українських і зарубіжних письменників, драматургів і поетів. Складниками були також балетні номери, гімнастичні вправи, хор та ін. Основна мета, якої прагли досягти автори «Жовтневого огляду», полягала в тому, щоб у плакатній формі показати конкретну

обстановку й умови, які супроводжували революцію, відобразити відгук, який вона знайшла в колоніальних країнах, і подати таким чином узагальнення соціально-економічних причин Жовтневого перевороту й ставлення до нього капіталістичного світу.

Одним із найцікавіших відкриттів стало введення екрана у виставу, що надало нової естетичної енергії. Однак Курбасові цього видалося замало. Він будував увесь спектакль за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Особливим чином в інсценуванні були представлені монтаж, світло, «напливи», «великі плани», музика, як ряд монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. У фактуру такого майже кінематографічного сприйняття органічно увійшов і кінотекст. Функції екрана кодували виставу введенням реальної хроніки початку війни, яка зближувала дві реальності – справжню історичну і відтворену засобами кінохроніки. Крім того, екран був використаний і як безпосередній фрагмент декорації [288, с. 129].

За всієї плутанини, яка була в «монтажі перетворень» Л. Курбаса, як і в «монтажі атракціонів» С. Ейзенштейна, ці роботи цікаві й повчальні як спроби молодих художників визначити візуальні можливості кіномистецтва і долучити його до життя сучасного суспільства.

В інсценуванні «Джиммі Хіггінс» (1923 р., за Е. Синклером) Курбас використовував кінопроекції. У цей же час у РРФСР подібними експериментами захоплювалися В. Мейєрхольд в постановці «Земля дибки» (1923 р.) і С. Ейзенштейн в інсценуванні «На всякого мудреця досить простоти» (1923 р.). Перший кінематографічний досвід і Ейзенштейн, і Курбас отримали під час роботи в театрі. Ейзенштейн у межах свого спектаклю показував спеціально відзняту кіновставку «Щоденник Глумова», а Курбас у своїй постановці використовував спеціально відзняту короткометражку «Джиммі на кораблі» з А. Бучмою. Це кіновкраплення прочитувалося глядачами як хронікальне свідчення, до того ж у постановці діяли під час кінодемонстрації два Джиммі: перший – на кіноекрані, другий – на сцені [288, с. 128–129]. Дві іпостасі головного героя взаємодіяли –

крупний план Джиммі-Бучми на екрані підкреслював міміку і жести Джиммі-Бучми на сцені [288, с. 131].

Ілюзія незалежності України від більшовицького центру за допомогою розвитку в національно-культурному контексті допомогла українським художнім і літературним колам згуртуватися та максимальною мірою використовувати свій творчий потенціал. Таким чином, відбулося українське культурне відродження 1920-х рр.

Сприятливу роль у формуванні саме українського ухилу в різних творчих союзах відіграла принципова позиція українських чиновників з-поміж націонал-комуністів, які максимально використовували радянську політику українізації. Особлива заслуга в цьому належала наркому освіти М. Скрипнику, який послідовно відстоював право України на національно-культурну самобутність. У питаннях боротьби української та російської культур, яка в той час загострилася, нарком освіти висловився однозначно: до російської культури треба ставитися як до однієї з європейських, але варто позбутися принизливої залежності від неї, яка спричиняє до «меншовартості» вітчизняної культури [659]. Водночас компартія все частіше пред'являла претензії на повновладне управління радянською культурою і поставила за мету створити нову модель культури й мистецтва, які б повною мірою обслуговували її ідеологічні постулати.

У 1920-ті рр. в кіномистецтві (як і в літературі та інших видах мистецтв) йшла гостра ідейно-естетична боротьба. У ці роки в кінематографі існувало безліч творчих напрямків, течій. 1920-і рр. – це роки пошуків кіномитцями художнього методу радянського мистецтва, який дозволив би найкращим чином відобразити революцію і соціалістичну дійсність. Боротьба між творчими напрямами радянського кіно була, в кінцевому рахунку, боротьбою за єдиний метод.

Пошуки власних шляхів кіномистецтва йшли в основному в трьох напрямках: освоєння можливостей документації життя на основі фотографічної природи кінозображення, оволодіння монтажем як засобом ідейного тлумачення і композиційної побудови фільму, розробки образотворчих засобів – композиції кінокадру, його світловий і оптичної характеристики.

У цей час компартія майстерно регулює відносини між різними художніми і літературними напрямками, залучаючи їх у дискусії про пролетарську культуру. Войовничо налаштовані численні пролетарські і революційні культурні організації ведуть боротьбу за викорінення з культурної сцени авангардних і модерністських груп. Ці організації внесли багато плутанини в визначення шляхів розвитку пролетарського мистецтва. Влада і інтелігенція єдині, як ніколи в послідовному прагненні створити антібуржуазну культуру і перевиховати глядача відповідно до знову винайденими культурними стандартами.

Висновки до розділу 4

НЕП був вимушеним кроком назад, викликаним тією обставиною, що країна до такої міри була змучена Громадянською війною і політикою «воєнного комунізму», що існувала реальна загроза нових революційних потрясінь. Ситуація змусила більшовиків вдатися до механізмів ринкової економіки, щоб відновити народне господарство і дати можливість людям прогодувати себе, тим самим заспокоївши їх. Життя в країні стало поступово налагоджуватися, у людей з'явився хліб і вони, природно, захотіли видовищ. З-за того, що свого виробництва поки що не було, на екранах у великій кількості демонструвалися іноземні, а також дореволюційні фільми.

Визначальним, базовим механізмом функціонування системи радянського «кінонепа» був ринок. Саме за законами ринку розвивалася в 1920-і рр. кінотеатральна мережа, в якій на перше місце ставився міській комерційний прокат. Гроші, виручені від прокату, дозволили кінопідприємствам з 1922 р. почати і власне виробництво, яке стало швидко розвиватися і зміцнилося вже у 1924 р. І саме ринок змушував радянське кіновиробництво всупереч установкам партії випускати фільми, так чи інакше орієнтовані на глядацькі запити, виконувати, головним чином, функцію розваги.

На екранах з'явилися фільми, що абсолютно не відповідали більшовицькій ідеології і ленінському підходу до використання кіно – бойовики, мелодрами,

комедії і пригодницькі фільми. Тим часом, в статтях і висловленнях більшовицьких лідерів, а також в резолюціях партії і рішеннях уряду постійно підкреслювалося ставлення радянської влади до кінематографа як до знаряддя політичної і виробничої пропаганди і агітації. X з'їзд РКП(б), з якого починається відлік нової економічної політики, в своїх резолюціях також згадував кіно в системі виробничої, антирелігійної і природничо-наукової пропаганди та агітації. Радянській державі потрібен був кінематограф не для розваги, і вже тим більше вона не могла терпіти чужої ідеології іноземних фільмів.

Розробка жанрової системи українського кіномистецтва 1920-х рр. формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробрицтва редакторатом ВУФКУ. Поширені у кінематографі жанри – як такі, що не відповідали політиці радянської влади, залишилися в історії мистецтва. На зміну традиційним жанрам (мелодрама, драма, екранізація романсів, містика і комедія) прийшли такі, що відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: дитячі фільми, історико-революційні, культурфільми, соціально-побутові, сатиричні комедії, фільми на українському національному матеріалі, психологічні фільми.

Жорстка цензура сумісно з форсованим державним кіновиробництвом могли вирішити проблему. Однак забезпечити фінансування настільки витратної галузі держава на той момент не могла. З цієї причини радянській владі довелося миритися з існуванням ринкової системи кінематографа, яка була орієнтована не на реалізацію установок партії, а на обслуговування масового глядача з метою отримання максимально можливого прибутку.

У ситуації, що склалася, В. І. Ленін формулює свою тезу про необхідні пропорції кінопоказів. Розрахунок вождя був такий: нехай кіно міцніє і розвивається за законами ринку, а ми будемо контролювати і використовувати його можливості для пропаганди своїх ідей і при цьому не витратимо жодної копійки. Тобто Ленін орієнтувався на те, щоб використовувати ринкову систему кіно в інтересах вирішення агітаційно-пропагандистських завдань.

Організаційна діяльність радянської влади характеризується в період НЕПу в основному прагненням створити орган, який взяв би на себе втілення в життя ленінського підходу, тобто організовував би кіновиробництво, потрібне радянській владі, а також стежив би за втіленням в життя ленінської пропорції кінопрокату.

Також одним із багатьох соціальних завдань компартії СРСР було створення кінематографу нового типу – універсального засобу освіти і виховання мас, покликаного тотально реалізовувати ідеологічну програму радянської держави – принаймні, так бачилося деяким радянським високопосадовцям і діячам революційного мистецтва, які їх підтримували.

Після закінчення громадянської війни, коли радянська влада щільно утвердилася на місцях, і вся країна перейшла на платформу НЕПу, виникла гостра необхідність перебудови роботи всієї кінематографії. На початковому етапі розвитку радянського кінематографа професійних сценаристів фактично не існувало, бо примітивні кіноагітатки не потребували якісних сценаріїв. На початку 1920-х рр. ігрові фільми ставили за опублікованими ще до революції літературними творами, додаючи в них революційні акценти. Найчастіше функції сценариста виконував режисер. Однак ця ситуація швидко призвела до кризи кіномистецтва.

Більшовицька ідеологія передбачала руйнування попереднього ладу в усіх сферах життєдіяльності та затвердження нового, радянського способу існування. Кінематограф не став винятком. Попередні духовні цінності стиралися і створювалися нові, які відповідали вимогам більшовицької моралі.

Більшості творів ігрової кінематографії, створених в першій половині 1920-х рр., ще не вистачало художньої конкретності. Їх автори часто втискували новий зміст в старі літературні схеми і сюжети. На відміну від «дореволюційного» кіно, яке характеризується жанровою різноманітністю (від романтичного і комічного до агітаційно-патріотичного), радянська кіноіндустрія відрізнялася тенденційністю. Відповідна ситуація пояснюється загальними культурними процесами, які істотно впливали на розвиток кіно. Йдеться про літературу, театр і живопис. Поступово високе мистецтво перетворювалося в пролетарське, оскільки тільки вдавало, що відстоює інтереси людини праці. Насправді кіномистецтво стало ідеологічним

знаряддям, тобто партійними стали не тільки органи влади, партійною стала й сама культура. Спроба політизації кіномистецтва призвела до його деградації.

Комуністична партія контролювала всі аспекти суспільного життя, включаючи мистецтво. Кінематограф, потрапивши під особливий нагляд влади, повинен був виконувати функцію формування світоглядних переконань і виховання населення в дусі марксизму-ленінізму. Допускалося створення тільки «правильних» з точки зору цензури картин. Тематика, сценарії, сюжетні лінії, характери героїв, все те, що потрапляло в об'єктив кінокамер, мало неодмінно наповнювати глядача глибокими ідейними переконаннями, впливати на його свідомість, трансформуючи її відповідно до більшовицьких постулатів.

Відмова від багатьох досягнень дореволюційного кіно, яке вважалося буржуазним, і наповнення кінематографа новими ідеологічними завданнями сприяло виникненню радянського хронікально-документального та агітаційного фільму.

На початку 1920-х років хронікально-агітаційні та документальні фільми висвітлювали революційні перетворення, події громадянської війни, становлення радянської влади на місцях. З переходом на мирне будівництво тематика цих фільмів розширюється, вони стають екранної публіцистикою, демонструючи економічне, політичне і культурне життя країни. Ігрові фільми 1920-х років в переважній більшості були історико-революційними. У кінематографі з'являється окремий напрямок – культурфільми.

На виробництво національних українських фільмів негативно впливали такі основні чинники, як гостра нестача сценаріїв на українські теми і відсутність достатньої кількості українських творчих працівників. Крім того, суттєвою перешкодою були гострі протиріччя у поглядах прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Процеси українізації республіки дзеркальним чином відбивалися і на тематичному формуванні українського кіновиробництва та творчому складі кінофабрик. Таким чином, кінематограф у 1920-ті рр. розвивався під впливом

процесів українізації, які в свою чергу стали наслідком державно-партійної політики більшовиків.

І все ж прагнення створити художній кінолітопис життя українського народу було в основі своїй явищем закономірним і позитивним. Благотворно вплинуло на кінематографістів і звернення до традицій літературної і театральної класики, до фольклорних джерел.

Треба відзначити, що українське кіновиробництво, як і кіновиробництво всього СРСР, було поставлено в досить складне становище. Агітаційно-пропагандистські та просвітницькі завдання змушували орієнтуватися на директиви радянської влади, а завдання самоокупності, розвитку за рахунок власних коштів орієнтували на запити масового глядача, який завжди хоче видовищ, крутих сюжетних перипетій і аж ніяк не завжди готовий платити за агітаційні та інструктивно-освітні картини. Українське кіновиробництво, тим самим постало перед необхідністю задовольняти обидва запити, розвивати кінематографію одночасно за двома напрямками, реалізовувати утилітарний підхід до кінематографа і створювати прибуткове кіно.

Засоби масової інформації і державні органи критикували так званий «комерційний ухил» радянської кінематографії. Цей термін з'явився в 1928 р, але перші розгромні статті, що викривають зайве, на погляд авторів, прагнення керівників ВУФКУ до прибутків, були опубліковані вже в 1926 р. Все ж в умовах НЕПу кінематограф розвивався на основі ринкових механізмів, тим більше, що держава не могло фінансувати цю галузь. Був проголошений принцип розвитку кінематографа на власні зароблені гроші. У цьому ВУФКУ досягло успіху. Але настав момент, коли цей факт послужив приводом для численної критики.

ВУФКУ, яке працювало в умовах господарського розрахунку, орієнтувалося, насамперед, на отримання прибутку від виробництва і прокату фільмів, в так званих комерційних кінотеатрах. Це з одного боку. З іншого боку, держава не забезпечила необхідну правову базу для реалізації проекту розвитку дитячого кінематографа. Не була забезпечена необхідна норма оподаткування для виробництва і прокату фільмів для дитячої аудиторії. У зв'язку з цим на постановку фільмів для дітей ВУФКУ не

виділяла достатніх коштів. Крім того, до постановки фільмів для дітей творчі працівники ставилися як до чогось другорядного, несерйозного, малохудожнього, нав'язаного «зверху». До роботи в основному залучалися недосвідчені режисери, які легковажно відносилися до дитячого фільму. Мало хто з них розумів, що постановка фільмів для дітей набагато складніша, ніж для дорослих. З подібним підходом, природно, не доводилося чекати хорошого результату.

Комедії в Україні також не мали галасливого резонансу, оскільки вони в більшості своїй не відрізнялися високим художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні, і постановка таких картин доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Комедії, які, здавалося б, повинні правдиво відображати життя Країни Рад були в більшій частині фальшивими, оскільки відбивали не реальне життя, а нав’язувалися «зверху» у відповідності до ідеологічних установок. Лише деякі комедії, позбавлені плакатності, ламали усталені канони. Подібні картини, зрозуміло, користувалися успіхом у глядачів, але не отримували підтримку на офіційному рівні.

У другій половині 1920-х рр. фільми про сучасність займають більшу частину радянського кінорепертуару. Вони охоплюють досить широке коло питань, зокрема: індустріалізацію, виробництво, соціалістичне змагання, робоче життя, колективізацію, раціоналізацію сільського господарства, застосування техніки, соціальних перетворень на селі, формування радянської людини, виникнення нового побуту, класової боротьби і шкідництва, культурних і освітніх процесів, молодіжних і дитячих проблем.

Характерні схеми радянської мелодрами отримують соціальну мотивацію, відкрито поєднуючи моральні основи з соціальними процесами у суспільстві. Оскільки пропаганда комуністичних ідей, перевиховання мас оголошуються головними завданнями кіномистецтва, на порядку денному стає лозунг формування «нової людини», творця соціалістичного суспільства зі своїм морально-етичним кодексом. Тому сценаристи, режисери, письменники намагаються зобразити «суспільно-значущі» проблеми моралі як особистісні, індивідуальні.

В основі більшості картин цієї теми – документальний факт (вважалося, що нове мистецтво повинне спиратися на реальність). А в реальності, як і раніше все ті ж любовні трикутники, подружні зради, розтрати, самогубства, наркоманія – тільки тепер в житті обивателя, радянського службовця, непмана.

Пошуки нових моральних норм у суспільстві, спроби обґрунтування «нової моралі», конфлікти, що виникають в новому житті стають невичерпним джерелом для письменників, драматургів, кінематографістів.

Розгалужена система органів управління забезпечувала ефективний контроль над усіма складовими кінематографічного процесу. Організаційні перетворення в системі управління галуззю мали значний вплив на характер кінематографічного процесу. Так, функціонування ВУФКУ, хоча і мало ряд недоліків, але сприяло творчим пошукам і експериментам, в результаті яких зародилася самобутня українська кіноестетика, сформувалося покоління творчих кадрів, створилися навчальні кінематографічні заклади, було забезпечено державний прокат і налагодилося виробництво фільмів, була реконструйована Одеська і побудована Київська кінофабрики. ВУФКУ уособлювало етап національно-культурного будівництва соціалістичної орієнтації.

З середини 1920-х рр. і до весни 1927 р. триває самий вільний у економічному і творчому відносинах період. З одного боку, приватна ініціатива в усіх сферах суспільного життя, в тому числі і художньої. З іншого – внутрішньопартійні суперечки, котрі обіймали партійних діячів, відсутність єдиної лінії керівництва культурою, – все це створювало такі можливості для розвитку літератури, театру, кінематографу, яких не буде потім довгі роки. Та й сама політика компартії в області літератури і мистецтва носила скоріше характер теоретичний. Поки йде накопичення аргументів, щоб до кінця десятиліття перейти до агресивно-практичного керівництва.

До кінця 1920-х рр. в партійних колах викристалізовується суть системи кінематографа, заснованої на ленінської парадигмі, згідно з якою найважливіше завдання кінематографа це переробка мас – радянське кіно має йти не на поводу, а попереду глядача, вести глядача за собою, підтримувати в ньому паростки нової

людини, виховувати в ньому нові смаки, погляди, навички, що відповідають завданню соціалістичної перебудови всього суспільства.

Хронологічний рубіж цього періоду – 1929 рік, рік «Великого перелому», настання «соціалізму по всьому фронту». Кінець НЕПу збігається з хвилею арештів технічної інтелігенції після «Шахтинського справи», з радянізацією Академії наук, першими успіхами форсованої індустріалізації і першими кроками колективізації. До кінця 1920-х рр. змінюється і сам склад партійних керівників, які визначали культурну політику десятиліття.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження трансформації українського кіномистецтва в 1922–1930 рр., що уможливило такі основні результати і висновки.

1. Дослідження української кіногалузі, практичних та спадкових культурних традицій кіномистецтва є першою кінознавчо-мистецтвознавчою спробою комплексного вивчання цієї проблематики, здійсненою на основі широкого міждисциплінарного дискурсу з залученням як кінознавчих методів аналізу, так і методів та методик суміжних гуманітарних дисциплін. Критичний аналіз письмових джерел показав, що, попри широке й ґрунтовне дослідження українськими кінознавцями і мистецтвознавцями багатьох аспектів української системи кіновиробництва, кінопрокату, становлення нормативно-правової бази української кіногалузі, досі вони не були предметом спеціального мистецтвознавчо-культурологічного дослідження.

2. Унаслідок цілеспрямованого відбору документальної інформації про стан та особливості становлення українського кінематографа 1920-х р. було опрацьовано та систематизовано джерела за групами: 1) матеріали фондів українських державних архівів; 2) матеріали фондів російських державних архівів; 3) українська російська і загальносоюзна фахова, мистецька й господарчо-партійна періодика 1920-х років; 4) фундаментальні праці радянської доби. Розглянуто ступінь вивчення означеної проблеми українськими та закордонними кінознавцями, показано, що мистецтвознавча проблематика радянських часів була сфокусована на вивченні ідеологічних питань, що призводило до тенденційного розгляду або замовчування багатьох важливих аспектів.

3. На основі багаторівневого аналізу архівних матеріалів доведено, що процес становлення кінематографічної галузі відбувся упродовж 1922–1929 рр. в умовах соціально-політичних змін, що відбувалися в період НЕПу. Методом реконструкції відтворено картину становлення апарату управління українською кінематографією і уточнено періодизацію найважливіших процесів її становлення.

Перший період (1922–1923) організаційно-господарського відновлення кіно проходив під знаком відновлення кіносправи і характеризується як період абсолютно безсистемного управління українською кіногалуззю, при жалюгідному стані її виробничої бази і катастрофічної нестачі творчих і технічних кінопрацівників. Щоб налагодити власне кіновиробництво, ВУФКУ змушене залучати кіноспеціалістів з Москви, абсолютно не знайомих ані з українськими традиціями, ані з українським побутом. Тобто ВУФКУ проводило художню політику без урахування шляхів розвитку української кінематографії як невід'ємної частини українського національно-культурного процесу. Через таку політику український кінематограф не мав культурних зв'язків ні з українською літературою, ні з українським театром і не став невід'ємною частиною української культури.

Другий період (1924–1926) ознаменувався практично повною відмовою залучення до роботи фахівців з Москви. У цей час для роботи в українському кінематографі залучається передова українська молодь, яка внесли нові елементи, нові культурні чинники в українську кінематографію. Це оновлення почалося зі сценарної справи. Для поліпшення якості репертуару були запрошені до співпраці українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко та інші. Прихід молодих сценаристів-початківців відразу ж змінив стан справ. Також важливим аспектом, що впливав на кадрову політику і теми в українському кіно в 1920-і роки, були процеси загальної українізації. Але серйозною перешкодою впровадження нових підходів було гострі розбіжності поглядів прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Третій період (1927–1930) ознаменував розквіт українського кіно завдяки роботам молодих режисерів О. Довженка, М. Кауфмана, Г. Стабового, С. Лазуріна, Г. Тасіна і ін. Також сприятливо на розвиток українського кінематографа вплинуло різке зростання матеріально-технічної бази. Завдяки введенню в дію найбільшої в СРСР Київської кінофабрики, українській кіногалузі вдалося якісно покращувати і збільшувати обсяг кіновиробництва. Але одночасно почалися незворотні процеси

централізації управління кіногалуззю всього СРСР, які потягли за собою втрату автономії українського кінематографа.

4. Автори більшості творів ігрової кінематографії, створених в першій половині 1920-х рр. часто втискували новий зміст в старі літературні схеми і сюжети. На відміну від «дореволюційного» кіно, яке характеризується жанровою різноманітністю (від романтичного і комічного до агітаційно-патріотичного), радянська кіноіндустрія відрізнялася тенденційністю. Розробка жанрової системи українського кіномистецтва 1920-х рр. формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробрицтва редакторатом ВУФКУ. Поширені у кінематографі жанри – як такі, що не відповідали політиці радянської влади, залишилися в історії мистецтва. На зміну традиційним жанрам (мелодрама; драма; екранізація романсів; містика; комедія) прийшли такі, що відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: революційна, побутова, історична драма; мелодрама; комедія; пригодницький фільм. Відповідна ситуація пояснюється загальними культурними процесами, які істотно впливали на розвиток кіно.

5. У процесі розгляду кінорепертуару виявлено, що він зазнав кардинальних змін. Хаотичний вибір тем кінопостановок змінив принцип тематичного планування. Цей підхід вплинув не тільки на тематику ігрових фільмів, але і на їх жанрову конструкцію. На початку 1920-х рр. в ігровому кінематографі здебільшого переважали теми, пов'язані з громадянською війною і революцією. Також у цей час набувають поширення фільми з українською тематикою і «сатиричні комедії». Проте в другій половині 1920-х рр. «історико-революційні фільми» втратили свою актуальність. Однією з рис «культурного будівництва» став всеохоплюючий партійно-державний контроль над духовним життям суспільства з метою формування людини комуністичного типу, впровадження в масову свідомість єдиною уніфікованої ідеології, яка виправдовує і обґрунтовує всі діяння режиму. Комуністична партія постійно втручалася в кінопроцес і змушувала майстрів українського кіно знімати картини, що відповідали б пропагандистським завданням сучасності – «соціально-побутові фільми» і «дитячі фільми».

6. Аналіз розвитку організаційних форм української кінематографії показав, що держава спочатку вела боротьбу за утвердження своєї монополії в управлінні кіногалуззю, встановленої законодавчо в 1922 р., а згодом – за її збереження в плані забезпечення результатів функціонування кіносправи. Необхідно зауважити, що якщо перша мета була досягнута в стислі терміни, то повноцінного виконання другої не відбулося. Причиною провалу були ті культурно-політичні завдання держави, для реалізації яких була створена централізована система управління кінематографом. Програма ідеологічної пропаганди передбачала здійснення заходів, що ведуть до зниження економічних показників розвитку галузі. Це: і будівництво низькорентабельної сільської кіномережі, і пільгові тарифи для основної маси кіноустановок, і яскраво виражений ідеологічний підтекст картин, який зашкодив їх виходу на зовнішні ринки збуту. З іншого боку, в різні хронологічні періоди кінематографія була також фінансовим «донором» для інших галузей народного господарства, чий розвиток був більш пріоритетним для держави. Це також не вело до зміцнення її матеріальної бази.

7. Вивчення форм створеної радянською державою системи функціонування кінематографа показало, що найважливіші етапи її становлення і розвитку, які припали на 1920-ті рр., є за сутнісними характеристиками типовим породженням більшовицького світогляду, спрямованого на використання будь-яких доступних засобів для досягнення поставлених цілей і «підгонку» розвитку суспільства і людської особистості під марксистські ідеологічні уявлення і політичні установки. В.І. Ленін сформулював в дусі більшовицького утилітарного підходу основні базові елементи цієї системи. Але в роки нової економічної політики домінування комерційних елементів не давало змоги радянській владі повністю перетворити кіно в ефективну зброю ідеологічного впливу на маси. Період радянського «кіконепу», коли кіно розвивалося в умовах конкуренції, орієнтації кіновиробничих і кінопрокатних організацій на фінансову незалежність і отримання максимального прибутку, показав, по-перше, ефективність незалежного економічного шляху розвитку, за кілька років вивівши українську кінематографію в союзні лідери, а по-друге, довів неможливість співіснування ринкової економіки й більшовизму.

Таким чином, зміни організаційних структур кінематографії протягом 1922–1930 рр. загалом становили пошук таких форм управління, які дали б змогу поєднати взаємовиключні умови: високу економічну ефективність розвитку галузі та виконання специфічних завдань держави стосовно неї.

8. У підходах управління радянською владою кінематографом виявлено, що вже на початковому етапі становлення українського кіномистецтва держава зіткнулася зі спротивом суб'єктів кіногалузі. До середини 1920-х рр. виявився весь спектр суперечностей між інтересами керівників держави в галузі кінематографії та цілями учасників процесу – державних госпрозрахункових кіноорганізацій. Вони фактично саботували заходи більшовиків у сфері кіно, заручившись підтримкою низки центральних і місцевих виконавчих органів влади. Здавалося, розв’язати суперечності можна лише шляхом знищення кіноринку.

У 1928–1929 рр. в країні почалося насильницьке згортання ринкової економіки. Від непівського лібералізму СРСР переходив до жорсткої тоталітарної системі суспільних відносин. Цей перехід докорінно змінив всю систему управління кінематографом. Прийнятий в 1929 р. V Всесоюзним з'їздом Рад п'ятирічний план розвитку вітчизняної кінематографії передбачав практично повне витіснення з радянського екрану зарубіжних картин та постановку вітчизняних фільмів на вітчизняній виробничій базі, широку підготовку кадрів фахівців.

Вимоги комуністичної партії не завжди знаходили підтримку у керівників монополізованої державної кінематографії, як і у госпрозрахункових українських кіноорганізацій епохи НЕПу. Після приєднання ВУФКУ до центрального управління кінематографією СРСР, «зміцнення» складу керівних працівників галузі відданими інтересам комуністичної партії людьми, конфлікт взаємовиключних інтересів, що мав під собою об'єктивну основу, не був вичерпаний, а лише перейшов в іншу площину. Його головними сторонами, починаючи з 1930 р., стали союзний орган керівництва кінематографією і республіканські кіноцентри.

9. В кінці 1920-х рр. відбуваються найбільші зміни в системі управління кінематографією, пов’язані з пошуком організаційних форм, здатних примирити різноспрямовані тенденції. Новий підхід до організації кіномистецтва завдав

очевидн ий збиток кінопромисловості. Низка партійних і урядових постанов, прийнятих на межі 1920–1930-х рр., були спрямовані, по суті, на згортання ігрової кінематографії радянських республік і на розширення виробництва агітаційних, пропагандистських та навчальних стрічок.

Таким чином, надалі диктаторському режиму вдалося повністю підпорядкувати кінематографію своїм інтересам і запитам. Всі перспективи автономного розвитку української кінематографії були знищені. Що стосується ігрових картин, то вони піддавалися жорстокій цензурі, а кількісний показник кіновиробництва виявився нижчим, ніж в 1920-ті рр. Це дозволяло вирішувати агітаційно-пропагандистські завдання, але негативно позначалося на комерційній складовій, доводило систему кінематографа до стагнації з економічної точки зору. Крім того, сталінізм позбавив режисерів творчої свободи.

Диктаторський режим обмежив самостійність та ініціативу українських кіномитців, що тяжіли до творчої свободи, принудивши «найважливіше з мистецтв» підкоритися радянським ідеологемам, в наслідок чого за короткий період перетворив вітчизняний кінематограф на один з найбільш дійових та ефективних засобів більшовицької агітаційно-пропагандистської справи. Творчий потенціал українських режисерів, акторів і сценаристів, а також комерційна складова кінематографа стали реалізовуватися в заданих радянською владою межах, що відобразилося на регламентація тематики і змісту фільмів. У результаті кіномодель було переформатовано та сконструйовано у відповідності до цілей і завдань тоталітарної влади. Домінуючим фактором стало служіння інтересам злочинного режиму радянської імперії, механізмом функціонування якої був вплив влади на суспільство за допомогою ідеологізованого кінематографа. Подальша централізація управління кіногалуззю СРСР зруйнувала нетривалу автономію українського кінематографа і врешті – самобутнє українське кіномистецтво 1920-х рр.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні українського кіномистецтва 1920-х років у контексті художнього спадку доби. Перспективним є дослідження традицій українського кіномистецтва 1920-х рр. у творчості представників «розстріляного відродження» (зокрема, Л. Курбаса,

Ф. Лопатинського, Д. Бузька, В. Радиша), у «поетичному кіно» 1960–1970-х рр. (зокрема, таких режисерів як С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика, М. Мащенко,), а також фільмів доби незалежної України. Перспективним є вивчення авторських стилів українських режисерів доби існування ВУФКУ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. Л. «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. 1926. №27. 9 листопада. С. 12.
2. А. Л-ос. К организации Совкино: беседа с Председателем правления Совкино т. К. М. Шведчиковым // Кино-неделя. 1925. № 8. 17 февраля. С. 5.
3. Авенаріус Г. До історії розвитку української кінокомедії // Радянське кіно. 1935. № 3/4. С. 41–44.
4. Авторський гонорар за кіно-сценарій : ред. ст. // Червоний шлях. 1927. № 2. Лютий. С. 247.
5. Ал. А-в. Укразия // Новый зритель. 1925. № 9. 3 марта. С. 17.
6. Алейников М. Организация кинопроизводства // Советское кино. 1926. № 3. Апрель. С. 6–8.
7. «Алим» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1927. № 38. С. 16.
8. «Алім» : ред. ст. // Кіно. 1926. № 8. Червень. С. 23.
9. Алим татарский Робин Гуд : ред. ст. // Советское кино. 1927. № 1. С. 29.
10. Алперс Б. «Арсенал» Довженко // Советский экран. 1929. № 11. С. 5.
11. Алперс Б. «Две женщины» // Кино и жизнь. 1930. № 7. С. 6–7.
12. Альцест. «Звенигора» // Театр, клуб, кино. 1928. № 32. 22 февраля. С. 12.
13. Анго «Тарас Трясило» // Театр – музика – кіно. 1927. № 15. С. 8.
14. Анри Барбюс «Арсенал» // Известия ЦИК. 1929. № 37. 14 февраля. С. 3.
15. Анрі Барбюс для ВУФКУ : ред. ст. // Кіно. 1929. № 5. Березень. С. 12.
16. Анрі Барбюс про «Бенефіс клоуна Жоржа» : ред. ст. // Кіно. 1929. № 3. Лютий. С. 2.
17. Ар. Ю-н. Кино детям // Театр – музика – кіно. 1926. № 12. С. 5.
18. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. 1926. № 10. Октябрь. С. 71.
19. Ард. «Трипільска трагедія» // Рабочий клуб. 1926. № 5. Май. С. 12.
20. Ард. Боротьба велетнів (Борьба гигантов) ВУФКУ // Рабочий клуб. 1926. № 3. Март. С. 12.
21. Ард. Тарас Шевченко // Рабочий клуб. 1926. № 10. Октябрь. С. 70.
22. Арденс К. «Гамбург» // Нове мистецтво. 1926. № 29. 30 листопада. С. 10.
23. Арнаутов В. Про дитячий фільм // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 24–26.

24. «Атаман Хмель» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1926. № 21. 25 мая. С. 16.

25. Ахушков Ш. Про виховання дитячого кіноглядача // Нове мистецтво. 1927. № 24. 22 листопада. С. 8–9.

26. Б. К. «Тамилла» // Жизнь искусства. 1928. № 27. 1 июля. С. 12.

27. Б. К. Каприз Екатерины II // Жизнь искусства. 1928. № 44. С. 11.

28. Б. К. Цемент // Жизнь искусства. 1928. № 23. 3 июня. С. 9.

29. Б. М. «В когтях соввласти» // Рабочий и театр. 1927. № 40. С. 12.

30. Б. М-г. «Борьба гигантов» // Рабочий и театр. 1927. № 50. С. 14.

31. Б. М-г. Блуждающие звезды // Рабочий и театр. 1928. № 11. С. 14.

32. Б[орис]. К[оломаров]. «Проданный аппетит» // Жизнь искусства. 1928. № 35. 26 августа. С. 9.

33. Б’ємо на сполох : ред. ст. // Кіно. 1929. № 20. Жовтень. С. 1.

34. Бажан М. Звенигора // Життя й революція. 1928. Книжка 1. Січень. С. 110–112.

35. Бажан М. Кінофіковані класики // Кіно. 1928. № 1. Січень. С. 4–5.

36. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця : монографія. Київ : ВУФКУ, 1930. 32 с.

37. Байдова З. Бурлачка і Василина // Кіно. 1928. № 4. Квітень. С. 2.

38. Баков А. Дорогие ошибки: (Письмо из Одессы) // Кино-фронт. 1926. № 4/5. С. 40.

39. Бендерський Б. Кіно в молодь // Радянське мистецтво. 1929. № 3. 30 жовтня. С. 8–9.

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

41. Берман Л. Кино на Украине // Экран. 1923. № 1. С. 6.

42. Беседа с председателем Союзкино М. Н. Рютиным // Кино. 1930. № 25. 1 мая.

43. «Беспризорные» : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1927. № 34. 10 марта. С. 3.

44. Більшовик. 1924. 24 вересня.

45. Більшовик. 1924. 25 жовтня.

46. Ближайшие перспективы нашего производства. Зав. ВУФКУ В. В. Прокофьев // Кино. 1923. № 2. Февраль-март. С. 19–24.

47. Бляхин П. А. К итогам киносезона // Кино и культура. 1929. № 2. С. 3–15.

48. Бляхин П. А. Киносекция Главреперткома // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 8.

49. Бляхин П. А. Очередные задачи // Кино и культура. 1929. № 1. С. 9–15.

50. Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. Москва : Теакинопечать, 1928. С. 90–103.

51. «Большое горе маленькой женщины», «Ночной извозчик», «Накануне» : ред. ст. // Кино и жизнь. 1929. № 3. С. 12.

52. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария : монография. Харьков : тип. им. т. Фрунзе, 1926. 79 с.

53. Борисов-Владимиров Н. Перед новим фільмом // Культура і побут. 1926. № 15. 11 квітня. С. 1.

54. «Борьба гигантов» : ред. ст. // Правда. 1925. № 183. 13 августа. С. 8.

55. Бош М. Український актор у кіно // Нове мистецтво. 1927. № 19. 11 жовтня.

56. Брик О. М. По существу сценарного кризиса // Советское кино. 1927. № 8/9. Август-сентябрь. С. 11.

57. Бродский Д. На 1-й кинофабрике ВУФКУ // Рабис. 1927. № 21. 7 июня. С. 12.

58. Бузько Д. «Василина» // Кіно. 1927. № 21/22. Листопад. С. 4.

59. Бузько Д. Кіно й кінофабрика : монографія. Київ : Держкіновидав, 1928. 77 с.

60. Бузько Д. Мистецтво екрана // Література, наука, мистецтво. 1924. № 15. 13 квітня.

61. Бузько Д. Мистецтво екрана // Література, наука, мистецтво. 1924. № 24. 22 червня.

62. Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» // Кіно. 1927. № 17. Вересень. С. 10–11.

63. Бузько Д. Про що розповідала ротаційна: [кіно-повість]. Київ : ДВУ, 1929. 112 с.

64. Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості // Життя й революція. 1927. № 12. Том VI. Грудень. С. 232–337.

65. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) // Життя й революція. 1929. Книжка IX. Вересень. С. 132–143.

66. Бучма А. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. 1928. № 27. 10 января. С. 13.

67. Буш М. [Бажан М.] Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно. Бібліотека газети «Пролетарська правда» : монографія. Київ, 1929. 48 с.

68. Буш М. Микола Джеря // Кіно. 1927. № 3. Лютий. С. 9.

69. Бялик Д. «Синій пакет» // Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 19.

70. В Главполитпросвете (Январь-февраль) : ред. ст. // Путь к коммунизму. 1923. № 1/2. Январь-февраль. С. 262–263.

71. В Главполитпросвете : ред. ст. // Путь к коммунизму. 1922. № 5. Апрель. С. 140.

72. В Кино-комитете СНК СССР : ред. ст. // Рабис. 1929. № 21. 21 мая. С. 10.

73. В Од. окр. фото-кино управы : ред. ст. // Силуэты. 1923. № 11. 8–15 апреля. С. 21.

74. В отделе искусств : ред. ст. // Путь к коммунизму. 1922. № 10. Ноябрь. С. 150–151.

75. В Фото-Кино-Комитете : ред. ст. // Художественная мысль. 1922. № 5. 18–25 марта. С. 21.

76. В Худсекторе Главполитпросвета. Твердая театральная сеть // Художественная мысль. 1922. № 6. 25 марта 1 апреля. С. 21.

77. В. Д. Про «Проданий апетит» // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. № 3. С. 11.

78. В. К. Кіно // Культура і побут. 1926. № 51/52. 24 грудня. С. 6.

79. В. Н. Два дня // Жизнь искусства. 1928. № 10. 6 марта. С. 17.

80. В. Н. Спартак // Жизнь искусства. 1928. № 26. 7 февраля. С. 18.

81. В[оробйов] І. Здійснити план // Кіно. 1929. № 3. Лютий. С. 3.

82. Василина : ред. ст. // Жизнь искусства. 1928. № 244. 10 июня. С. 9.

83. Велика прогалина : ред. ст. // Кіно. 1930. № 11. Травень. С. 1.

84. Веллер Е. Призрак бродит по Европе // Фото-кино. 1923. № 2/3. Декабрь-январь. С. 29.

85. Вивіз картин ВУФКУ : ред. ст. // Кіно. 1928. № 5. Травень. С. 14.

86. Виленский Э. Новые фильмы // Новый зритель. 1926. № 36. 7 сентября. С. 15–16.

87. Вильнер В. «Цемент» // Театр, клуб, кино. 1927. № 1. С. 5–6.

88. Випуск нових фільмів ВУФКУ : ред. ст. // Кіно. 1929. № 13. Липень. С. 12.

89. Вираж. «Два дня» // Театр, клуб, кино. 1927. № 20. 15 ноября. С. 13.

90. Виступ академіків з протестом проти контрреволюційної змови // 2 сесія Всеукраїнського Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Стенографічний звіт та постанови. Харків : Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. С. 66–69.

91. Вишневский В. Е., Фионов П. В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). Москва : Искусство, 1974. 567 с

92. Відгуки на картину «Боротьба велетнів» : ред. ст. // Кіно. 1926. № 4. Лютий. С. 17.

93. Відрядження за кордон : ред. ст. // Зоря. 1928. № 6. Червень. С. 30.

94. Вісті ВУЦВК. 1919. № 6. 18 березня.

95. Вісті ВУЦВК. 1925. 12 лютого.

96. Вісті ВУЦВК. 1922. 1 березня.

97. Вісті ВУЦВК. 1925. 27 травня.

98. Вісті ВУЦВК. 1925. 17 листопада.

99. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд // Авангард. 1930. № а. Січень. С. 61–66.

100. Вознесенский А. Авторы для кино // Экран. Вестник театра искусства

кино спорта. 1922. № 21. 14–21 февраля. С. 12.

101. Вознесенский А. С. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров : монография. Киев : Сорабкооп, 1924. 144 с.

102. Воробйов І. На громадський суд // Кіно. 1929. № 13. Липень. С. 14.

103. Воробйов І. На громадський суд. Тематичний плян ВУФКУ художніх та культурфільмів на рік 1929–30 : монографія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 38 с.

104. Воробйов І. Про кадри в кінематографії // Кіно. 1928. № 7. Липень. С. 1.

105. Воробйов І. Тематичний план українського кіно // Кіно. 1928. № 8. Серпень. С. 1.

106. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року // Кіно. 1929. № 13. Липень. С. 14–16.

107. Воробйов І. Що робитиме українське кіно. Орієнтовний тематичний плян ВУФКУ на 1929–30 рік // Кіно. 1929. № 14. Липень. С. 15–16.

108. Воробйов І. Що робитиме українське кіно. Орієнтовний тематичний плян

109. Воробйов. Підсумки всеукраїнської сценарної наради // Кіно. 1929. № 12. Червень. С. 2.

110. Воробьев И. О кадрах в кинематографии // Кино. 1928. 17 июля. С. 1.

111. Воробьев И. Перспективы развития украинской кинематографии // Кино и культура. 1929. № 2. С. 74–78.

112. Всем Губкомам, Губполитпросветам и фракциям Всеиспроса // Искусство. 1922. № 3. 15–23 апреля. С. 5.

113. Всеукраїнська виробнича кінонарада : ред. ст. // Кіно. 1928. № 12. Грудень. С. 18–20.

114. Всеукраїнська партійна нарада в справах кіна : ред. ст. // Комуніст. 1928. № 27. 1 лютого. С. 3

115. Всім Губполітосвітам // Бюлетень Наркомосвіти. Х., 1922. Ч. 36–39. 22 вересня. С. 42–43.

116. ВУФКУ в безвиході : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 38. 28 апреля. С. 9.

117. ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 26. 6 грудня. С. 14.

118. ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 29. 27 грудня. С. 15.

119. ВУФКУ : ред. ст. // Пролеткино. 1923. № 1/2. Май-июнь. С. 46–47.

120. ВУФКУ : ред. ст. // Пролеткино. 1924. № 3. С. 42.

121. ВУФКУ : ред. ст. // Советский экран. 1925. № 33. 10 ноября. С. 20.

122. ВУФКУ : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 32. С. 13.

123. ВУФКУ : ред. ст. // Экран. 1923. № 1. С. 18–19.

124. Выпуск слушателей курсов киномехаников ТДРК : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 35. 25 марта. С. 17.

125. Гайсинська О. Кінотеатр для дітей // Радянське мистецтво. 1928. № 17. 31 травня. С. 12–13.

126. Галин Я. Д. Организуйте ТДРК! // Театр – музика – кіно. 1926. № 17. С. 1.

127. Гамаза Я. Гамбург // Жизнь искусства. 1927. № 37. 13 сентября. С. 9.

128. «Гамбург» : ред. ст. // Нове мистецтво. 1926. № 26. 2 листопада. С. 15.

129. Г-ан. «Два дня» // Рабис. 1928. № 8. 21 февраля. С. 9.

130. Гардин В. Р. Воспоминания в 2 т. : монографія. Москва : Госкиноиздат, 1952. Т. 2. 278 с.

131. Гардин В. Р. Жизнь и труд артиста : монографія. Москва : Искусство, 1960. 268 с.

132. Гарин Ф. «Генерал с того света» // Театральная неделя. 1925. № 5. 4 марта. С. 13.

133. Гегузин Ю. Письмо из Крыма // Вестник работников искусств. 1925. № 3. С. 24.

134. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России : монографія. Москва : Искусство, 1963. 405 с.

135. Гинзбург С. Очерки теории кино : монографія. Москва : Искусство, 1974. 264 с.

136. Гладнев. О красной романтике (Из опыта КСМ на Украине) // Правда. 1922. № 230. 12 октября. С. 1.

137. Гольдман А. За кино-синдикат // Рабис. 1929. № 39. 23 сентября. С. 12.

138. Горпенко В. Г. Пластика фільму. Кінообраз в пластичні засоби виразності : монографія. К. : Мистецтво, 1984. 99 с.

139. Горн. Гамбург // Новый зритель. 1927. № 27. 6 июля. С. 16.

140. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995: пер. с фр. ; пер. С. Довганюк ; ред., передм. В. Войтенко : монографія. К. : KINO-КОЛО, 2005. 461 с.

141. Госкино : ред. ст. // Кино-журнал АРК. 1926. № 1. Январь. С. 17.

142. Грабарь Л. КЭМ // Кино-неделя. 1925. № 1. 2 января. С. 25.

143. Гранка В. А. Диспут о фильме «Земля» // Литературная газета. 1930. № 14. 7 апреля. С. 4.

144. Грановский и Альтман в ВУФКУ ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 11. 2–9 февраля. С. 6.

145. Григорій К. Архітектоніка сценарія // Кіно. 1927. № 10. Червень. С. 10–11.

146. Гринфельд Л. Монополия кино // Фото-кино. 1923. № 2/3. Декабрь-январь. С. 7–10.

147. Громадський прогляд : ред. ст. // Нове мистецтво. 1926. № 7. 16 лютого. С. 11.

148. Д. Ф[альківськ]ий. Тарас Трясило // Кіно. 1927. № 1. Січень. С. 8–9.

149. Д’ор. Театральная политика на Украине: (Беседа с зам. заведующего Главполитпросветом Украины Ю. П. Озерским) // Искусство. 1922. № 9/10. 2–9 июня. С. 3–4.

150. ДАХО. Ф. 86 с/р 1765. Спр. 4.

151. «Два дня» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1928. № 9. 25 февраля. С. 15.

152. Два фільми ВУФКУ : ред. ст. // Молодняк. 1929. № 9. Вересень. С. 111–113.

153. XIII съезд Партии о кино : ред. ст. // Рабочий зритель. 1924. № 19. 14–21 сентября. С. 22.

154. Дев’ятнін В. Фільм про черево // Кіно. 1928. № 1. Січень. С. 9.

155. Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Сборник приказов по ВСНХ и его

главным и функциональным управлениям. № 8. Апрель. Москва : Редакционно-издательский отдел, 1923. С. 3–10.

156. Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Законодательство о трестах, синдикатах и органах урегулирования промышленности / под ред. А. М. Гинзбурга-Наумова. Изд. второе. Москва : Издательство ВСНХ, 1924. С. 1–60.

157. Демьян Бедный. «Философы» // Известия ЦИК. 1930. № 93. 4 апреля. С. 2.

158. Державна кіномонополія зберігається : ред. ст. // Вісті ВУЦВК. 1929. № 55. 7 березня. С. 7.

159. Державна кіномонополія зберігається : ред. ст. // Комуніст. 1929. 6 березня. С. 4.

160. Деріл. Твори М. Коцюбинського в театрі та на екрані // Культробітник. 1928. № 5. Березень С. 12.

161. Дети и кино : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 17. С. 4.

162. Деятельность ВУФКУ : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1925. № 1. С. 10.

163. «Джіммі Гіггінз» : ред. ст. // Барикади театру. 1924. № 4/5. Січень. С. 19–20.

164. Дзюба І. Літературно-мистецьке життя // Історія української літератури ХХ століття у двох книгах. Книга перша. Перша половина ХХ століття / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. С. 14–45.

165. Дитяча казка на екрані : ред. ст. // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 14.

166. Дитячі фільми ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. № 8. 6 березня. С. 11.

167. До партійної наради в справах кіно : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. № 2. 10 січня. С. 1.

168. Добровольський. Хроніка ТДРК // Кіно. 1928. № 7. Липень. С. 2.

169. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами слушателями Режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 года) // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. Москва : Изд. АН СССР, 1959. С. 8-28.

170. Довкола «Звенигори» : ред. ст. // Зоря. 1928. № 2. Лютий. С. 27.

171. Долина П. Одеська кінофабрика // Нове мистецтво. 1927. № 8(49). 22 лютого. С. 12–13.

172. Доповідь ВУФКУ про операційну діяльність за 24/25 рік та кошторис на 25/26 рік: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 27 квітня 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. Харків, 1926. № 5. Травень-червень. Арт. 15.

173. Дорогу культурфільмові! : ред. ст. // Кіно. 1930. № 13. Липень. С. 1.

174. Досвітній О. Радянське кіно (Підсумки до сьомих роковин Жовтня) // Жовтневий збірник : монографія. К.: Державне видавництво України. С. 131–140.

175. Е. К[ременецька]. Шляхи сценарію // Театр, клуб, кино. 1928. № 40. 30 мая. С. 12.

176. Е. Ч. На критику мас // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 1.

177. «Експонат із паноптикуму» : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1929. № 10. 16 грудня. С. 10.

178. Елин-Задорожный и К° : ред. ст. // Кино. 1922. № 4. 25 декабря. С. 28.

179. Елин-Задорожный и К° : ред. ст. // Кино. 1923. № 1. Январь. С. 33.

180. Етапи кінохроніки : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 14/15. 12 квітня. С. 12.

181. Ефремов И. О прокатной политике Совкино // Кино и культура. 1929. № 4. С. 3–9.

182. Ефремов М. Итоги и перспективы кинематографии // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева : монография. Москва : Теакинопечать, 1928. С. 21–38.

183. Ж. Н. По киевском кинотеатрам // Театр. 1923. № 7/8. Март. С. 12.

184. Журавлев А. Турецкое кино // Советский экран. 1927. № 43. С. 14.

185. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва : монографія. Київ : Мистецтво, 1958. 44 с.

186. «За стіною» : ред. ст. // Зоря. 1928. Ч. 6. Червень. С. 30.

187. Загорський Б. За здорову критику // Кіно. 1928. № 2. Лютий. С. 12.

188. Закордон про «Землю» : ред. ст. // Кіно. 1930. № 19. С. 20.

189. Замі. «Тарас Шевченко» // Театральний тиждень. 1926. № 3. С. 6.

190. Запрошення нових робітників до ВУФКУ : ред. ст. // Кіно. 1929. № 2. Січень. С. 14.

191. Заседание третье (вечернее 13–го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. 1922. № 3/4. 13–14 октября. С. 13–20.

192. Заседание шестое (вечернее 16–го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. 1922. № 6. 16 октября. С. 11–13.

193. Звенигора: збірник / ст. про фільм [«Звенигора» реж. О. Довженка]: Я. Савченка, Д. Бузько та ін. Київ : ВУФКУ, 1928. 48 с.

194. «Земля» Довженко : ред. ст. // Кино и жизнь. 1930. № 12. С. 5–6.

195. «Земля» : ред. ст. // Смена. 1930. № 11/12. С. 33.

196. Злочевський П. Я. Нерозв’язана проблема // Кіно. 1930. № 11. Травень. С. 6.

197. Злыва : ред. ст. // Советский экран. 1929. № 27. С. 6.

198. Зритель. «Арсенал» // Новый зритель. 1929. № 13. 24 марта. С. 14.

199. И. З. «Укразия»: (Новая фильма производства ВУФКУ) // Жизнь искусства. 1924. № 36. 2 сентября. С. 14.

200. И. Л. [На IV Украинском съезде Рабиса] // Рабис. 1929. № 20. 14 мая. С. 14.

201. Иезуитов Н. Резолюция, принятая по докладу т. Киршона на сентябрьском пленуме правления РАППа и общими собраниями Московской и Ленинградской ассоциаций Работников Революционной Кинематографии // На литературном посту. 1930. № 2. Январь. С. 62–70.

202. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. 1925. № 1. 2 января. С. 25.

203. Из протоколов Президиума ЦК (№ 12, § 5 от 8 июля 1927 г.) // Бюллетень Центрального Комитета Профсоюза Работников Искусств СССР. 1927. № 8. 1 августа. С. 2.

204. Известия. 1926. 16 октября.

205. Известия ВЦИК. 1919. № 68. 29 марта. С. 1.

206. Известия. 1923. 17 февраля.

207. Изобретение проф. Кириллова : ред. ст. // Силуэты. 1922/23. № 4. Январь. С. 13.

208. Ильин-Кряжин А. Н. Что такое трест, синдикат и акционерное общество : монография. Москва-Ленинград : Государственное издательство, 1927. 54 с.

209. Илья Р-й. За стеной украинской кинематографии // Харьковский пролетарий. 1928. № 170. 22 июля. С. 4.

210. Информационный бюллетень Союзкино. 1930. № 16. 28 ноября. С. 1–2.

211. Ирчан М. Из книги «Фильмы революции» // Сочинения. Москва : Советский писатель, 1958. С. 331–367.

212. Искусство. 1922. № 5. 29 апреля 5 мая. С. 12.

213. История государства и права России в документах и материалах с древнейших времен по 1930 г. 2-е изд. Минск : Амалфея, 2003. 640 с.

214. «Исчезнувшее село» : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1927. № 13. 1 сентября. С. 12.

215. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии (Доклад т. Криницкого) // Коммунистическая революция. 1928. № 8. Апрель. С. 77–93.

216. І. А. Наука на екрані // Радянське мистецтво. 1929. № 91. 9 грудня. С. 11.

217. І. В[оробйов]. Планова тематика в кінематографії // Кіно. 1929. № 7. Квітень. С. 2.

218. Ігнатович Г. Людина масса // Барикади театру. 1924. № 4/5. Січень. С. 12.

219. Із протоколу колегії Наркомосу УСРР про заходи щодо поліпшення стану дитячої літератури та роботи дитячих театрів від 2 вересня 1927 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 536–537.

220. Ілляшенко В. В. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003 : монографія. Київ : Вік, 2004. 412 с.

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

222. Історія українського радянського кіно : в 3 тт. Т. 1. 1917–1930 / ред.

Б. С. Буряк, С. Г. Зінич : колект. монографія. Київ : Наукова думка, 1986. 246 с.

223. Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля» : ред. ст. // Кіно. 1930. № 6. Березень. С. 14.

224. К партсовещанию о киноработе: Пути национального кинопроизводства : ред. ст. // Жизнь искусства. 1928. № 1. 3 января. С. 6.

225. К. Н. Блокнот партнаради // Кіно. 1928. № 5. Травень. С. 2.

226. Кавальканті хоче їхати до УСРР : ред. ст. // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. 1928. № 1. С. 3.

227. Кадров. Борьба гигантов // Жизнь искусства. 1927. № 49. 6 декабря. С. 13.

228. Кандєєв Ю. Дорога в кіно // Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 16.

229. Канель В. Всеукраїнська виробнича кінонарада // Кіно. 1928. № 12. Грудень. С. 17.

230. «Капка герой матча» : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1925. № 5. С. 11.

231. Кауфман Е. Наш экспорт-импорт // Кино-журнал АРК. 1925. № 11/12. Ноябрь-декабрь. С. 21–23.

232. Кельвер П. «Укразия» // Кино-неделя. 1925. № 4. 21 января. С. 17.

233. Кертес. Історія про фотокіноконтингент: (Розподіл на 1925–1926 та 1927 рр.) // Кіно. 1926. № 12. Грудень. С.19.

234. Кино. 1927. 27 декабря.

235. Кино. 1930. 1 января.

236. Кино. 1930. 10 октября.

237. Кино. 1930. 7 декабря.

238. Кино. 1930. № 27. С. 1.

239. Кино. 1930. № 65/66. 27 ноября. С. 2.

240. Кино : ред. ст. // Искусство. 1922. № 3. 15–21 апреля. С. 15.

241. Кино : ред. ст. // Календарь искусств. 1923. № 3. 20 января. С. 10.

242. Кино : ред. ст. // Календарь искусств. 1923. № 6. 20 февраля. С. 15.

243. Кино : ред. ст. // Татр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. 1922. № 1. 9 сентября. С. 15

244. Кино : ред. ст. // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись,

кино. 1922. № 1. 9 сентября.

245. Кино: Энциклопедический словарь. М. : Сов. энц., 1987. 838 с. Украинская советская энциклопедия. Т. 11. Кн. 2. К. : УРЕ, 1985. 515 с.

246. Кино-газета. 1923. № 13. 4 декабря. С. 2.

247. Кино-газета. 1924. 4 марта.

248. Кино-дело объединено : ред. ст. // Рабис. 1930. № 9. 24 февраля. С. 14.

249. Кино-Москва : ред. ст. // Пролеткино. 1924. № 3. С. 41

250. Кинопроизводство : ред. ст. // Силуэты. 1924. № 32. С. 8.

251. Кинопромышленность в Одессе : ред. ст. // Силуэты. 1922/23. № 4. Январь. С. 13.

252. Киносеансы при Охтенском заводе : ред. ст. // Кино-неделя. 1924. № 12. С. 4.

253. Кино-совещание : ред. ст. // Зрелища. 1924. № 81. С. 14.

254. Кино-справочник / Под ред. Г. М. Болтянского. Москва-Ленинград : Теакинопечать, 1929. 492 с.

255. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. 1927. № 13. 1 сентября. С. 11.

256. Кино-фабрику на слом! : ред. ст. // Рабис. 1929. № 2. 8 января. С. 10.

257. Кино-фронт. 1927. № 26. С. 31.

258. Кино-фронт. 1927. № 5. 22 марта.

259. Кинохроника : ред. ст. // Коммунист. 1924. № 149. 2 июля. С. 4.

260. Кинохроника : ред. ст. // Коммунист. 1924. № 150. 3 июля. С. 5.

261. Кинохроника : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1925. № 3. 8–14 грудня. С. 7.

262. Кинохроника : ред. ст. // Театр. 1923. № 1/2. 13–21 января. С. 7.

263. Кинохроника : ред. ст. // Театр. 1923. № 1/2. 9–21 января. С. 13.

264. Кинохроника : ред. ст. // Театр. 1923. № 12. 18–25 апреля. С. 11.

265. Киршон В. Культурная революция стучится в двери // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией

К. Мальцева. Москва : Теакинопечать, 1928. С. 34–57.

266. Киршон В. Под знаком «Мэри» // На литературном посту. 1927. № 19. Октябрь. С. 30–38.

267. Киршон В., Фадеев А., Сутырин А. О картине Довженко «Земля» // Правда. 1930. № 98. 9 апреля. С. 6.

268. Кібець О. Українська кінематографія на фронті культурного будівництва // Культробітник. 1929. № 22. Листопад. С. 29–41.

269. Кіно для дітей : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 32. 22 февраля С. 17.

270. Кіно і культурна революція : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 36. 4 апреля. С. 4.

271. Кіно : ред. ст. // Червоний шлях. 1923. № 6/7. Жовтень. С. 216.

272. Кіно-газета. 1928. № 10. С. 15.

273. Кінопамфлет «Проданий апетит» // Зоря. 1928. Ч. 2. Лютий. С. 26.

274. Кіно-рядки : ред. ст. // Шквал. 1929. № 7. 17 февраля. С. 10.

275. Кінотеатр для дітей : ред. ст. // Зоря. 1928. № 7. Липень. С. 19.

276. Клейнер И. Хранитель музея // Кино и жизнь. 1930. № 31. С. 6.

277. Кодекс законов о народном просвещении УССР. Дополнение к ст. 729 // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1922. № 49. Отдел первый. 19 декабря. С. 850–922.

278. Кодекс законов о народном просвещении УССР : ред. ст. // Коммунист. 1922. № 237. 14 октября. С. 2.

279. Кодекс законов о народном просвещении УССР: проект. Харьков : Наркомпрос УССР, 1922. 99 с.

280. Колегія НКО про ВУФКУ : ред. ст. // Культробітник. 1928. № 23/24. Грудень. С. 29.

281. Колин Н. «Перекоп» // Кино и жизнь. 1929. № 31. С. 6.

282. Коломаров Б. «Звенигора» // Жизнь искусства. 1928. № 42. 5 августа. С. 10–11.

283. Конкурс Всеукраинского фото-кино-управления на кино-сценарии : ред. ст. // Экран. 1923. № 1. С. 23.

284. Конкурс на кращий сценарій : ред. ст. // Кіно. 1929. № 20. Жовтень. С. 14.

285. Конкурс сценариев : ред. ст. // Фото-кино. 1922. № 1. Октябрь. С. 22.

286. Копелович Я. Театр в новой экономической обстановке // Путь к коммунизму. 1922. № 2. Январь. С. 23.

287. Корнийчук О., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии! // Советское кино. 1934. № 3. Март. С. 3–10.

288. Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» // Український театр XX століття. Київ : Видавництво «ЛДЛ», 2003. С. 101–167.

289. Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії : монографія. Київ : Мистецтво, 1970. 228 с.

290. Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929 : нариси. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 141 с.

291. Корнієнко І. С. Кіно і роки : від німого до панорамного : монографія. Київ : Мистецтво, 1964. 259 с.

292. Косячний П. Дійсний стан речей // Кіно. 1930. № 11. Травень. С. 11.

293. Косячний П. Лице наступного // Кіно. 1930. № 17. [Вересень]. С. 7.

294. Косячний П. М. Темп країни й темп кіна // Кіно. 1930. № 1. Січень. С. 2.

295. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. 1929. № 19. Жовтень. С. 4–5.

296. КПСС о культуре, просвещении и науке: Сборник документов / Сост. : В. С. Викторов, А. С. Конькова, Д. А. Парфенов. Москва : Политиздат, 1963. 552 с.

297. Криворучко С. Екран Одеси // Театральний тиждень. 1927. № 9. 9 лютого. С. 4.

298. Криворучко С. Екран Одеси // Театральний тиждень. 1926. № 5. С. 7.

299. Крик немого : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 25. 11–18 травня. С. 5.

300. Кричевський В. Робота над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. 1926. № 12. Грудень. С. 14.

301. Кровь на экране : ред. ст. // Советский экран. 1927. № 32. С. 4.

302. Крук А. Эрдман и Охлопков в кино // Театральний тиждень. 1926. № 3.

С. 6.

303. Крым : ред. ст. // Кино-журнал АРК. 1924. № 40/41. 11 ноября. С. 31.

304. Крымский А. До історії українських кінематографічних фільм // Записки історично-філологічного відділу. Кн. IX. Київ : Друкарня УАН, 1926. С. 344.

305. Крымский народный герой Алим : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1925. № 4. 7–13 грудня. С. 7.

306. Кузюк О. М. Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х 1930-ті роки). Дисертація канд. іст. наук: 07.00.01, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2012. 160 с.

307. Культурная работа // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. Москва-Ленинград : Государственное издательство, 1928. С. 1148–1185.

308. Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. 665 с.

309. Курбас Л. Шляхи Березоля // Вапліте. 1927. № 3. С. 141–142.

310. Кучерявий Я. Бригада рапортує // Кіно. 1930. № 5. Березень. С. 3

311. Л. Е. Тарас Трясило // Жизнь искусства. 1928. № 2. 10 января. С. 13.

312. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. 1926. № 7. 20 апреля. С. 10.

313. Лапин Б. Укразия // Новый зритель. 1925. № 8. 22 февраля. С. 18.

314. Ларский Н. Началась чистка киноорганизаций // Рабис. 1930. № 45/46. 30 ноября. С. 16–17.

315. Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино // Коммунистическая революция. 1928. № 5. Март. С. 76–82.

316. Лев Ю. Советский «Гамбург» // Театр – музика – кіно. 1926. № 2. 23–29 листопада. С. 10.

317. Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М. : Искусство, 1977. 119 с.

318. Левчук В. «Гегемон» // Кіно. 1930. № 21/22. С. 10.

319. Левчук В. «Контакт» // Кіно. 1930. № 8. С. 11.

320. Левчук В. Зрушимо з місця справу шкільного кіно // Кіно. 1929. № 23/24. Грудень. С. 5.

321. Левчук В. Перекоп // Кіно. 1930. № 17. [Вересень]. С. 11.

322. Лель «Лесной зверь» // Театральная неделя. 1925. № 4. С. 6.

323. Лин З. Оппортунизм в кинопроизводстве // Рабис. 1930. № 41. 26 октября. С. 4.

324. Ліфшиць Б. Проблема кіно // Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 1.

325. Ліфшиць Б. Кінополітика на Україні // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 4.

326. Логоріо А. // Кіно-газета. 1924. № 50. С. 7.

327. Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ // Нове мистецтво. 1928. № 1. 3 січня. С. 13–14.

328. Лопатинський Ф. Другий лист до мойого приятеля сценариста // Нова генерація. 1928. № 7. Липень. С. 8–21.

329. Лопатинський Ф. Лист до мойого приятеля сценариста // Нова генерація. 1928. № 5. Травень. С. 361–364.

330. Лопатинський Ф. Машиноборці // Барикади театру. 1923. № 2/3. 30 грудня С. 13-14.

331. Лопатинський Ф. Хроніка чи сюжетний фільм? // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 10

332. Луначарский А. В. Кинематографическая комедия и сатира [Сокращенная стенограмма доклада, прочитанного 12 июля 1931 г. в Московской АРРК] // Пролетарское кино. 1931. № 9. С. 7–13.

333. Лучанський Ф. Проти «зливи» вигуків за «зливу» культурної революції // Кіно. 1929. № 11. Червень. С. 4.

334. Лядов М. «Перекоп» // Життя й революція. 1930. Книжка X. Жовтень. С. 148–152.

335. Лядов М. Режисери відповідають. О. Довженко // Кіно. 1927. № 5. Березень. С. 6.

336. Лядов М. Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарію : монографія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 90 с.

337. Лядов Н. Киевская кинофабрика // Кино и культура. 1929. № 5/6. С. 71–72.

338. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры // Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. Киев : АРП, 1929. С. 142–158.

339. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры // Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. Киев : АРП, 1929. С. 142–158.

340. Львовский А. Кино в культработе профсоюзов / А. Львовский // Советское кино перед лицом общественности. Москва: Теакинопечать, 1928. С. 146–157.

341. М. В. «Остап Бандура» // Кино-неделя. 1924. № 33. 16 сентября. С. 4.

342. М. П[лесь]кий. «Запроданий апетит» // Культробітник. 1928. № 3. 18 лютого. С. 46.

343. М. Р. «Звенигора» // Харьковский пролетарий. 1927. № 257. 10 ноября. С. 6.

344. М[езин]г Б. Сумка дипкурьера // Рабочий и театр. 1928. № 7. 12 февраля. С. 12.

345. Мазинг Б. Киноиздевательство // Рабочий и театр. 1929. № 3. 13 января. С. 9.

346. Мазо Я. До питання про організацію виробництва в СРСР проекційної кіноапаратури // Кіно. 1926. № 2/3. Січень. С. 35.

347. Майбутнє кіновиробництво : ред. ст. // Кіно. 1926. № 12. Грудень С. 22.

348. Маймістов. За плановість та за якість у кіно // Культробітник. 1928. № 19. Жовтень. С. 2.

349. Маймістов. Ще крок культурної революції // Культробітник. 1928. №3. 18 лютого. С. 1–4.

350. Майорська Р. За ТДРК // Радянське мистецтво. 1928. № 18. 15 червня. С. 18.

351. Майфет Гр. «Бенефис клоуна Жоржа» // Молодняк. 1929. № 6. Червень. С. 87–90.

352. Маллори Д. Где делают «Гамбург» // Экран. 1926. № 22. 13 июня. С. 16.

353. Маллори Д. Крик «Бени Крика» // Советский экран. 1927. № 7. С. 7.

354. Марголит Е., Шмыров В. (Из'ятое кино. 1923–1954). Москва : Дубль-Д, 1995. 126 с.

355. «Мандрівні зорі» : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 2. 9 січня. С. 12.

356. «Марийка» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1926. № 45. 7 ноября. С. 16.

357. «Марийка» : ред. ст. // Театральная неделя. 1925. № 12. 31 мая. С. 11.

358. «Марийка» : ред. ст. // Театральная неделя. 1925. № 15. 3 сентября. С. 11.

359. Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. Ленинград-Москва : Издание журнала «Кино-неделя», 1925. 256 с.

360. Машиноборцы : ред. ст. // Коммунист. 1922. № 177. 4 августа. С. 5.

361. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 13. Письма, наброски и другие материалы. Москва : Гослитиздат, 1961. 628 с.

362. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений. Москва : Гослитиздат, 1959. 716 с.

363. Маяковский В. Кино: сценарии, статьи, письма, речи, стихи. Москва : Госкиноиздат, 1940. 328 с.

364. Маяковський на екрані : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 37. С. 18

365. Медведєв Т. Всеукраїнська нарада у сценарній справі // Молодняк. 1929. № 6. Червень. С. 105–111.

366. Мелик-Хаслабов В. «Перекоп» // Кино-неделя. 1925. № 37. 14 октября. С. 15.

367. Мик. «Атаман Хмель» (ВУФКУ) // Пролеткино. 1924. № 4/5. С. 43.

368. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. 1926. № 10. 1 декабря. С. 14–15.

369. Миргородський П. «Кіноспеціалісти з Берлину» // Кіно. 1929. № 7. Квітень. С. 5.

370. Мирославский В. Н. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009). Харьков : ООО «Скорпион П-ЛТД», 2013. 628 с.

371. Мирославский В. Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 258 с.

372. Мирославский В. Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 238 с.

373. Мирославский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930 : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 244 с.

374. Мирославский В. Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 120 с.

375. Мирославский В. Н. Взаимоотношения Совкино и ВУФКУ в 1920-е годы // Киноведческие записки : сб. научн. тр. / под ред. Н. И. Клеймана. Москва, 2015. № 110. С. 74–88.

376. Мирославский В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти України : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків : С.А.М., 2013. Вип. 38. С. 372–381.

377. Мирославский В. Н. Комедии в украинском кинематографе 1920-х гг. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2016. № 2. С. 109–113

378. Мирославский В. Н. Музыкальное сопровождение фильмов в Украине в 1920-х гг. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2015. № 9/10. С. 105–109.

379. Мирославский В. Н. Начало кинопроизводства ВУФКУ (1922–1923) // Хресний шлях Леоніда Осики (До 75-річчя від дні народження) : матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. (Київ, 3 груд. 2015 р.) / Київск. нац. ун-т театр. кіно і телеб. ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2015. С. 25–28.

380. Мирославский В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х годов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти України : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русаковой [та ін.]. Харків : С.А.М., 2015. Вип. 43. С. 88–97.

381. Мирославский В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е гг. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2016. № 1. С. 127–131

382. Мирославский В. Н. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти України : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків : С.А.М., 2014. Вип. 39. С. 445–456.

383. Мирославский В. Н. Экспортно-импортная деятельность ВУФКУ в 1920-е гг. // Традиції та новації у вищий архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. Л. І. Мачуліна. Харків : ХДАДМ, 2016. № 1. С. 72–82.

384. Мирославський В. Н. Виробництво кінообладнання в Україні в 1920-ті р. // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VII круглого столу, 5 лют. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 172–187.

385. Мирославський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 40. С. 231–239.

386. Мирославський В. Н. Кіноосвіта в Україні в 1920–х рр. // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 186–194.

387. Мислављський В. Н. Клубний кінопрокат в Україні (1922–1930) // Історія, теорія і практика екранних мистецтв, театру, засобів масових комунікацій, медіапедагогіки : колект. моногр. Київ : КиМУ, 2015. Т. 2. С. 77–175.

388. Мислављський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х рр. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2015. № 8. С. 91–95.

389. Мислављський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 60–75.

390. Мислављський В. Н. Фільми для дітей в українському кінематографі 1920-х рр. // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VII круглого столу, 27 листоп. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 69–82.

391. Мислављський В. Н. Хронологія формування нормативно-правової бази ВУФКУ // Чубасівські читання : матеріали II круглого столу, 12 берез. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 183–213.

392. Мислављський В. Н. Діяльність видавництва «Укртеакіновидав» наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років // Культурологічна думка : зб. наук. ст. / Ін-т культурології акад. мист. України ; під ред. Ю. П. Богуцького [та ін.]. Київ, 2017. № 12. С. 199–206.

393. Мислављський В. Н. Дитячі фільми в українському кінематографі 1920–х років // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти України : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русаковой [та ін.]. Харків : С.А.М., 2016. Вип. 45. С. 88–97.

394. Мислављський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні у 1922–1930-х роках // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського ; під ред. В. І. Рожка [та ін.]. Київ, 2018. № 1. С. 140–155.

395. Мислављський В. Н. Становлення анімації в українському кінематографі 1927–1930-х років // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

[Серія] Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2016. № 5. С. 67–74.

396. Мислављський В. Н. Діяльність ВУФКУ у формуванні штатів кіноспеціалістів у 1922–1930 рр. // Екрані мистецтва та педагогіка : збірник наукових праць [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : КиМУ, 2016. Т. 2. С. 120–192.

397. Мислављський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій : монографія. Харків : Мадрид, 2016. 344 с.

398. Мислављський В. Н. Становлення кінематографічної освіти в Україні (1916–1929) // Аспекти історичного музикознавства VIII: Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. С. 170–208.

399. Мистецтво. 1919. № 1. С. 9.

400. Мистецтво. 1919. № 1. С. 17.

401. «Митя» : ред. ст. // Советский экран. 1927. № 6. 5 февраля. С. 4.

402. Мих. Бе. «Укразия» // Искусство трудящимся. 1925. № 18. 31 марта 5 апреля. С. 11.

403. Мих. К. «Борислав сміється» // Нове мистецтво. 1927. № 27. 13 грудня. С. 7.

404. Мих. К. Два дні // Нове мистецтво. 1927. № 26. 6 грудня. С. 7.

405. М-н. ВУФКУ виступає проти кіноробмолу // Комсомолець України. 1929. № 22. 27 січня. С. 3

406. Мог[илев]ский Л. В центре украинского кинопроизводства // Театральная неделя. 1926. № 10. 3 июня. С. 12.

407. Мог[илевський]. «Гамбург» // Нове мистецтво. 1926. № 11. 16 березня. С. 7.

408. Могилевський Л. За кіно-суспільність // Кіно. 1927. № 23/24. Грудень. С. 10.

409. Монополия кинодела на Украине // Искусство. 1922. № 7. 13–19 мая. С. 11–12.

410. Москвич. Украина и Крым. Беседа с представителем ВУФКУ // Кино. 1923. № 1. Январь. С. 36–38.

411. Мускін В. Наше соціальне замовлення ВУФКУ // Кіно. 1930. № 7. Квітень. С. 15.

412. Муссинак Л. Избранное. Москва : Искусство, 1981. 278 с.

413. На кинофабриках ВУФКУ : ред. ст. // Силуэты. 1923. № 13. С. 14.

414. На кинофабрике ВУФКУ : ред. ст. // Театральная неделя. 1925. № 2. 5 февраля. С. 13.

415. На новом пути : ред. ст. // Советский экран. 1928. № 18. 3 мая. С. 3.

416. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна справи всієї громадськості Радянської України : ред. ст. // Кіно. 1930. № 18. Жовтень. С. 14.

417. На просмотрах : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1927. № 24. 13 декабря. С. 12.

418. На пути кино : ред. ст. // Фото-кино. 1922. № 1. Октябрь. С. 5.

419. На Украине : ред. ст. // Бюлетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. 1927. № 2. Сентябрь. С. 22.

420. На Украине : ред. ст. // Кино-журнал АРК. 1925. № 8. Август. С. 35.

421. На Украине : ред. ст. // Кино-неделя. 1925. № 4. 21 января. С. 15.

422. На ф-ке ВУФКУ : ред. ст. // Кино-фронт. 1926. № 1. Апрель. С. 4.

423. Над чим працюють сценаристи? : ред. ст. // Кіно. 1929. № 14. С. 14.

424. Напередодні партнаради в справах кіно в Москві : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 6. 21 лютого. С. 13.

425. Нарада в справі кіно для дітей : ред. ст. // Червоний шлях. 1928. № 3. Березень. С. 137.

426. Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; [ред.-упоряд. І. Зубавіна]. Київ : Інтертехнологія, 2006. 862 с.

427. Наркомпрос УССР Затонский : ред. ст. // Пролеткино. 1923. № 1/2. Май-июнь. С. 10–11.

428. Национальное кино : ред. ст. // Кино и жизнь. 1929. № 3. С. 1.

429. Не кіномани, а кіноборці : ред. ст. // Кіно. 1929. № 9/10. Травень. С. 1.

430. Недзвідський А. Еще о «Звенигоре» // Театр, клуб, кино. 1928. № 32. 22 февраля. С. 12.

431. Незабаром починається чистка апарату Українфільму (ВУФКУ) // Бюлетень Народного комісаріату освіти. Харків, 1930. № 30. 25 липня. С. 8.

432. Непомнящий Л. Производство ВУФКУ «для лучшего пищеварения» // Харьковский пролетарий. 1928. № 152. 18 августа. С. 3.

433. Нечес П. Планова кінофікація села // Селянський будинок. 1925. № 6. Червень. С. 38–40.

434. Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. 1926. № 16. 18 квітня. С. 1.

435. Нечес П. Від «Пате» до «Українця» // Кіно. 1930. № 3. Лютий. С. 10.

436. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. 1927. № 19. 4 ноября. С. 12.

437. Нечес П. До підсумків партнаради // Кіно. 1928. № 5. Травень. С. 1.

438. Нечес П. Загроза // Кіно. 1926. № 6/7. Травень. С. 14.

439. Нечес П. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. 1928. № 27. 10 января. С. 5.

440. Нечес. ВУФКУ // Советское кино. –1925. № 4/5. Сентябрь-октябрь. С. 82.

441. Нечес. Как ставили «Звенигору» // Театр, клуб, кино. 1927. № 22. С. 13.

442. Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде… // Крізь кінооб’єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно. Київ : Мистецтво, 1970. С. 161–212.

443. Никаноров М. Общество Друзей Советского Кино // Кино и культура. 1929. № 1. С. 67–69.

444. Нил. «Тарас Трясило» // Кіно. 1927. № 1. Січень. С. 3.

445. Ніл. Портфель дипкур’єра // Кіно. 1927. № 3. –Лютий. С. 2.

446. Німецькі кіноробітники у ВУФКУ : ред. ст. // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 27.

447. Нове призначення : ред. ст. // Кіно. 1928. № 3. Березень. С. 14.

448. Новий дитячий фільм : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 29. 27 грудня. С. 15.

449. Новий дитячий фільм : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 2. 23 січня. С. 7–8.

450. Новий тип пересувного апарату для села : ред. ст. // Кіно. 1929. № 23/24. Грудень. С. 10.

451. «Новини прокату» : ред. ст. // Нове мистецтво. 1926. № 12. 23 березня. С. 12.

452. Нові картини ВУФКУ : ред. ст. // Комуніст. 1928. № 31. 5 лютого.

453. Нові культурфільми ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. № 9. 16 березня. С. 16.

454. Нові культурфільми ВУФКУ : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 12. 3 квітня. С. 10.

455. Нові постави ВУФКУ : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 17. 31 травня. С. 13.

456. Нові постановки // Нове мистецтво. 1927. № 14/15. 19 квітня. С. 12.

457. Нові сценарії ВУФКУ : ред. ст. // Культура і побут. 1927. № 27. 23 липня. С. 8.

458. Нові сценарії : ред. ст. // Зоря. 1927. Ч. 7. Липень. С. 24.

459. Нові сценарії : ред. ст. // Культура і побут. 1927. № 3. 22 січня. С. 8.

460. Нові фільми : ред. ст. // Культура і побут. 1927. № 8. 26 лютого. С. 5.

461. Новое паевое о-во «Украин-фильм» : ред. ст. // Кино. 1922. № 2. 15 ноября. С. 29.

462. Новости экрана и театра : ред. ст. // Томский зритель. 1926. № 3. 13 ноября. С. 6.

463. Новые фильмы ВУФКУ : ред. ст. // Кино-неделя. 1924. № 33. 16 сентября. С. 10.

464. Новые фильмы : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1928. № 28. С. 17.

465. Ноткін С. «Дві жінки» // Радянське мистецтво. 1929. № 6. 18 листопада. С. 7.

466. Ноткін С. «Суддя Райтанеску» // Радянське мистецтво. 1929. № 3. 30 жовтня. С. 14.

467. О «Земле». Режиссер А. Довженко // Красноармейское кино. 1930. № 1. Июнь. С. 9.

468. О введении в действие Кодекса законов о народном просвещении: постановление ВУЦИК от 22 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1922. № 49. Отдел первый. 19 декабря. Ст. 729.

469. О Всесоюзной фото-кино-конференции: Постановление Президиума ВУК // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. 1928. № 1. Январь. С. 3.

470. О Всесоюзной фото-кино-конференции: Протокол Президиума ВУК от 22 декабря 1927 г. № 33 § 281 // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. 1928. № 2. 1 января. С. 3.

471. О государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах): Постановление ВУЦИК от 2 июля 1923 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1923. Отдел первый. № 25. 22 августа. Ст. 377.

472. О кадрах работников кино. Постановление Центрального Комитета ВКП(б) от 11 января 1929 года // Руководящие постановления по кино (Резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого Всероссийского сценарного совещания). Ленинград-Москва : Теакинопечать, 1929. С. 49–51.

473. О налоговых льготах для кинопромышленности: Постановление ЦИК и СНК СССР от 10 июля 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1929. Отдел первый. № 48. 9 августа. Ст. 422.

474. О передачи всех театров и кинематографов в ведении Отдела Просвещения: Постановление Временного Рабоче-крестьянского правительства УССР от 18 января 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-

крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1919. № 3 23 января. Ст. 34.

475. О предоставлении государственным учреждениям и предприятиям, профсоюзным, кооперативным, общественным и научным организациям права демонстрировать кинофильмы научно-просветительного содержания: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 19 июня 1929 г. // Збірник Законів і Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. Харків, 1929. Відділ перший. № 18. 13 серпня. Ст. 145.

476. О проведении в жизнь начал новой экономической политики: Постановление СНК УССР от 30 августа 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1921. № 16. 17–30 августа. Ст. 491.

477. О пятилетием плане развития народного хазяйства: Постановление 5 Съезда Советов СССР от 28 мая 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1929. Отдел первый. № 35. 14 июня. Ст. 311.

478. О работе комиссии по пересмотру трестов // Экономическая жизнь. 1923. № 73. 3 апреля. С. 5.

479. О руководящих кадрах работников кинематографии: Постановление ЦК ВКП(б) от 11 января 1929 г. // Советское кино. 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. Москва, 1979. С. 82–84.

480. О состоянии и перспективах кинопромышленности: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. 1927. № 11. Ноябрь. С. 6.

481. О филиальных отделениях Всеукраинского Кинокомитета (положение): Постановление СНК УССР и Всеукраинского Кинокомитета от 18 марта 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1919. № 29. 1–30 июня. Ст. 323.

482. О фондах кинофикации: Постановление ЦИК и СНК СССР от 7 августа 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства

Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1929. Отдел первый. № 69. 15 ноября. Ст. 641.

483. О чистке аппарата государственных органов, кооперативных и общественных организаций: Постановление ЦИК и СНК СССР от 1 июня 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1929. Отдел первый. № 35. 14 июня. Ст. 313.

484. О. Б. Сумка дипкур'єра // Всесвіт. 1927. № 7. 13 лютого. С. 13–14.

485. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. 1927. № 48. 17 грудня. С. 4–5.

486. Об «Укразии» : ред. ст. // Театральная неделя. 1925. № 6. 12 марта. С. 4.

487. Об изменении и дополнении положения о Всеукраинском Фото-Кино-Управлении: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 10 июня 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1925. Отдел первый. № 32. 29 июня. Ст. 251.

488. Об изменении постановлений «Об утверждении положения о государственных промышленных трестах УССР» и «Положение о государственных промышленных трестах УССР»: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 24 июля 1929 г. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. Харків, 1929. Відділ перший. Ч. 20. 2 вересня. Ст. 166.

489. Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности: Постановление СНК СССР от 13 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1930. Отд. 1. № 15. 18 марта. Ст. 165.

490. Об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и СНК СССР от 21 ноября 1924 г. // Собрание Законов СССР. Москва, 1924. Отдел первый. № 27. Ст. 230.

491. Об отмене положения о Всеукраинском фото-киноуправлении и устава этого управления: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 1 ноября 1930 г. //

Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. Харків, 1930. Відділ перший. Ч. 26. 31 грудня. Ст. 242.

492. Об украинизации прессы // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. 1925. № 11. 10 октября. С. 26–28.

493. Об упразднении Кинокомитета при СНК СССР: Постановление СНК СССР от 26 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1930. Отдел первый. № 18. 31 марта. Ст. 203.

494. Об утверждении Устава Всероссийского фотокинематографического акционерного общества «Советское кино» (Совкино): Постановление СНК РСФСР от 10 декабря 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. Москва, 1925. Отд. 2. № 7. 1 апреля. Ст. 15.

495. Об учете культурно-просветительных работников: Постановление СНК УССР от 8 марта 1921 г. // Збір законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. Харків, 1921. Ч. 3. 15 лютого 3 березня. Ст. 77.

496. Об электротеатрах: Декрет СНК УССР от 25 февраля 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1919. № 15. 1–30 июня. С. 219.

497. Обзор деятельности отделений и уполномоченных Пролеткино : ред. ст. // Пролеткино. 1924. № 1. С. 52–53.

498. Общественная читка киносценариев : ред. ст. // Кино-неделя. 1924. № 37. 14 октября. С. 19.

499. [Объявление о переименовании ВУФКУ] // Вісті ВУЦВК. 1930. № 285. 9 грудня. С. 8.

500. Одесса : ред. ст. // Кино. 1922. № 2. 15 ноября. С. 33.

501. Одесса : ред. ст. // Кино-неделя. 1924. № 16. 20 мая. С. 2.

502. Одесса : ред. ст. // Советское киноискусство. 1926. № 6/7. С. 24.

503. Одеська кінофабрика ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 26. 6

грудня. С. 14.

504. Одеська кіно-фабрика ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 24. 22 листопада. С. 16.

505. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму / ст. про фільм [«Одинадцятий» реж. Дзиґи Вертова]: Д. Бузько, М. Бажан, О. Озерова та ін. Харків : ВУФКУ, 1928.

506. Озеров О. «Психологічне» кіно-мистецтво // Нова генерація. 1930. № 4. Квітень. С. 40–42.

507. Озеров О. Наш художній фільм // Критика. 1928. № 1. Лютий. С. 124–132.

508. Озерський Ю. Кіно-політика на Україні // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 2.

509. Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / упоряд. В. Н. Мирославський. Харків : «Дім Реклами», 2015. 260 с.

510. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції // Кіно. 1928. № 5. Травень. С. 13.

511. Ор[елович]. С. Л. Деякі підсумки кінонаради // Кіно. 1928. № 3. Березень. С. 1.

512. Організація ТДРК : ред. ст. // Кіно. 1927. № 15/16. Серпень. С. 13.

513. Організація Художньої Ради : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 8. 22 лютого. С. 18.

514. Організуймо радянську кіногромадськість : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 4. 6 лютого. С. 1–2.

515. «Ордер на арест» : ред. ст. // Советский экран. 1927. № 4. 22 января. С. 10.

516. Орелович С. В порядку пропозиції // Кіно. 1929. № 16. Серпень. С. 2.

517. Орелович С. Треба доробити й поширити // Кіно. 1928. № 11. Листопад. С. 11.

518. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ // Культробітник. 1928. № 19. Жовтень. С. 4.

519. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ 1928-1929 // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 17-24.

520. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 мая 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП) : ред. ст. // Путь к

коммунизму. 1923. № 3/4. Март-апрель. С. 299–321.

521. Открытое заседание Высшего Кинорепертуарного Комитета с представителями литерат. и общественным. организаций и прессы в деле фильма «Звенигора» реж. А. Довженко : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. № 1. 3 січня. С. 12–13.

522. Официальная часть // Известия Украинского Совета Народного Хозяйства. 1922. № 1. 1 января. С. 28.

523. Охлопков і «Митя» : ред. ст. // Кіно. 1927. № 2. Січень. С. 6.

524. Охлопков. Режиссер о себе // Театр, клуб, кино. 1927. № 6. 14 июля. С. 12.

525. П. В. «Хозяин черных скал» // Кино-неделя. 1924. № 2. 19 февраля. С. 3.

526. Панаіт Істраті в кіно : ред. ст. // Зоря. 1928. № 1. Січень. С. 32.

527. Панаіт Істраті про Радянську кінематографію : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. С. 9.

528. Партия и кино (К итогам I Всесоюзного партсовещания по кинематографии) : ред. ст. // Коммунистическая революция. 1928. № 7. Апрель. С. 3–9.

529. Партия и кино : ред. ст. // Силуэты. 1922/23. № 6/7. Март. С. 11.

530. Пельше Р. Нэп, идеологический фронт искусства // Коммунист. 1922. № 244. 24 октября. С. 3.

531. I Всесоюзная конференций фото-кино-работников // Рабис. 1927. № 50. 27 декабря. С. 2–4.

532. Перспективы ВУФКУ : ред. ст. // Новый зритель. 1927. № 28. 12 июля. С. 11.

533. Перцов В. «Звенигора» // Новый Леф. 1928. № 1. С. 47.

534. Перцович Н. Советские тресты и синдикаты. Организация крупной промышленности СССР : монография. Харьков : Государственное Издательство Украины, 1925. 171 с.

535. Перша Київська округова конференція друзів радянського кіна : ред. ст. // Нове мистецтво. 1928. № 5. 7 лютого. С. 5.

536. Петровський Д. Дон-Кіхот приїхав до Союзу // Кіно. 1927. № 2. Січень.

С. 4.

537. Пиотровский А. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // Жизнь искусства. 1929. № 16. 14 апреля. С. 7.

538. Пиотровский А. О советской комедии // Жизнь искусства. 1928. № 14. 3 апреля. С. 3–4.

539. Пиотровский А. Художественные течения в советском кино : монография. Москва-Ленинград : Теакинопечать, 1930. 47 с.

540. Письменники й українське кіно : ред. ст. // Кіно. 1928. № 10. Жовтень. С. 15.

541. Письменники й українське кіно : ред. ст. // Кіно. 1928. № 10. Жовтень. С. 15.

542. «П.К.П.» : ред. ст. // Театральная неделя. 1926. № 9. 15 мая. С. 12.

543. План работы кинокомиссии // Известия Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии (Б). 1926. № 5. 8 февраля. С. 4.

544. Плеський М. «Джальма» // Сільський театр. 1929. № 7. Липень. С. 32–33.

545. Плеський М. «Темрява». Кінокартина виробництва ВУФКУ // Сільський театр. 1928. № 1. Січень. С. 51.

546. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ // Культробітник. 1928. № 2. 31 січня. С. 30-31.

547. Плеський М. Останні фільми ВУФКУ // Культробітник. 1928. № 1. 12 січня. С. 29–30.

548. Плямуємо ганебну роботу зрадників : ред. ст. // Літературний ярмарок. 1929. № 11. С. 309–311.

549. По докладу ВУФКУ: Постановление ЦК КП(б)У от 25 апреля 1925 г. // Известия Центрального Комитета Коммунистической партии (большевиков) Украины. 1925. № 5. 25 апреля. С. 42.

550. По докладу Наркомпроса о Кодексе Законов по Просвещению: Постановление III Сессии ВУЦИК от 16 октября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1922. № 45. 30 ноября. Отдел первый. Ст. 666.

551. По центральным функциональным и главным управлениям ВСНХ приказ № 23 от 3 сентября 1921 г. // Новая экономическая политика в промышленности. Сборник декретов, постановлений и инструкций. Выпуск 2 (по 6 октября 1921 года). Москва, 1921. С. 43–45.

552. Поддубный В. Как снимался «Лесной зверь»? // Силуэты. 1924. № 5. 3 декабря. С. 156.

553. «Подозрительный багаж» : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 42. С. 8.

554. «Подозрительный багаж» : ред. ст. // Театральная неделя. 1926. № 9. 15 мая. С. 12.

555. «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока») : ред. ст. // Кино. 1923. № 1. С. 40.

556. «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока») : ред. ст. // Силуэты. 1923. № 8/9. Март. С. 31.

557. Положение о Всеукраинском фотокино-управлении: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 30 июля 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1924. Отдел первый. № 19. 3 октября. Ст. 169.

558. Положение о государственных промышленных трестах УССР: Постановление ВУЦИК и СНК УССР от 4 июля 1928 г. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. Харків, 1928. Відділ перший. Ч. 18. Ст. 165.

559. Положение о государственных промышленных трестах: Постановление ЦИК СССР и СНК СССР от 29 июня 1927 г. // НЭП и хозрасчет / Под. ред. : Н. Я. Петракова, Н. П. Федоренко, В. Л. Перламутрова, Н. К. Фигуровской. Москва : Экономика, 1991. 364 с.

560. Положение о Кинокомитете при СНК СССР: Постановление СНК СССР от 29 января 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1929. Отдел первый. № 10. 26 февраля. Ст. 97.

561. Положение об оплате труда театральных работников в зрелищных предприятиях, переведенных на хозяйственный расчет (самоокупающиеся предприятия): Постановление Южбюро ЦК Всеиспроса и ВЦСПС от 4 марта 1922 г. // Просвещение и искусство. 1922. № 2/3. Февраль-март. С. 154–160.

562. Полторацький О. Етюди до теорії кіна : монографія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 130 с.

563. Полторацький О. Образовість у кіно // Кіно. 1927. № 1. Січень. С. 12.

564. Полторацький О. Про «зорову точку» в кінофільмі // Кіно. 1927. № 5. Березень. С. 4–5.

565. «Помещик» : ред. ст. // Экран. 1923. № 1. С. 31.

566. Порхун Д. «Звенигора» й селянство // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 2.

567. Постанова пленуму ЦК КП(б)У Про українізацію // Зоря. 1925. Ч. 5. Травень. С. 15–18.

568. Постанова управи «Українфільму» про заходи щодо переведення в життя листа ЦК ВКП(б) з 3/IX-1930 р. // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. 1930. № 14. Листопад. С. 15–20.

569. Постоловський М. Про кіно. З підсумків партійної наради // Комуніст. 1928. № 38. 12 лютого. С. 3.

570. Предисловие ко второму изданию // Законодательство о трестах, синдикатах и органах урегулирования промышленности / под ред. А. М. Гинзбурга-Наумова. Изд. второе. Москва : Издательство ВСНХ, 1924. С. 25.

571. Призрак бродит по Европе : ред. ст. // Жизнь искусства. 1923. № 8. 27 февраля. С. 22.

572. Приказ № 1 Наркомпроса УССР о назначении А. Аркатова председателем кинематографического комитета от 18 января 1919 г. // Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. 1919. № 23. 18 января.

573. Приказ № 162 УСНХ от 31 марта 1923 г. // Сборник приказов по УСНХ. № 1–3. Январь-февраль-март. Харьков : Редакционно-издательский отдел УСНХ, 1923. С. 56.

574. Приказ № 474 по Народному комиссариату просвещения УССР от 21 апреля 1922 г. всем губернским отделам Народного просвещения // Фото-кино. 1922. № 1. Октябрь. С. 26.

575. Приказ № 488. Всем Губисполкомам Украины // Фото-кино. 1922. № 1. Октябрь. С. 26.

576. Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. 1928. № 1. Січень. С. 3.

577. Про авторське право на кіносценарії: Постанова Народного Комісаріату Освіти УСРР від 31 грудня 1927 р. // Бюлетень Народного Комісаріату Освіти. Харків, 1928. № 3. 14–21 січня. Арт. 21.

578. Про авторське право: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 6 лютого 1929 р. // Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. Харків, 1929. Відділ перший. № 7. 10 квітня. Арт. 55.

579. Про авторський гонорар за прилюдне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та інш. творів: Постанова НКО УСРР від 22 квітня 1929 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. 1929. № 27. 8–15 липня. Арт. 398.

580. Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кіно-фото-промисловості УСРР «Українфільм»: Постанова РНК УСРР від 1 липня 1933 р. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. Харків, 1933. № 41. 5 вересня. Арт. 529.

581. Про збудування кінофабрики в Києві: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 4 від 23 лютого 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. Харків, 1926. Ч. 4. Березень. Арт. 1.

582. Про зміну устави про Кино-Комітет при Раді Народних Комісарів Союза РСР: Постанова РНК СРСР від 21 січня 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Москва, 1930. Відділ перший. Ч. 5. 12 лютого. Арт. 58.

583. Про кіно й молодь : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 2. 23 січня. С. 2.

584. Про кіно-вбивців та кіно-аристократів : ред. ст. // Кіно. 1927. № 6.

Березень. С. 11.

585. Про кінофікацію установ Соцвиху: Постанова Колегії НКО УСРР від 14 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. 1930. № 25. 24 червня. Арт. 395.

586. Про кінофікацію шкіл: Постанова Колегії НКО УСРР від 11 червня 1928 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. Харків, 1928. № 28. 8–14 липня. Арт. 394.

587. Про основні установки п'ятирічного плану розвитку Української кінопромисловості: (Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського Комітету. 23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1928. № 11. Листопад. С. 5–8.

588. Про передання об'єднань і підприємств, що були у віданні Вищої ради народного господарства Союзу РСР, народним комісаріатам легкої й лісової промисловості: Постанова РНК СРСР від 10 січня 1932 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Москва, 1932. Відділ перший. Ч. 4. 29 січня. Арт. 24.

589. Про податкові пільги кінопідприємствам: Постанова ЦВК і РНК СРСР від 26 лютого 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Москва, 1930. Відділ перший. Ч. 18. 31 березня. Арт. 191.

590. Про порядок затвердження статутів державних промислових трестів // Чернявський Я., Штутін Я. Законодавство й відомчі розпорядження про державні промислові трести. Харків : Техкнига ВРНГ УСРР, 1929. С. 148–149.

591. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. Харків, 1930. № 26. 30 червня. Арт. 407.

592. Про розподіл кіноапаратури між школами та клюбами: Постанова Колегії НКО УСРР від 24 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. 1930. № 22. 2 травня. Арт. 337.

593. Про скасування Кіно-комітету при Раді Народних Комісарів Союзу РСР:

Постанова РНК СРСР від 26 лютого 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. М., 1930. Відділ перший. Ч. 18. 31 березня. Арт. 203.

594. Про стан роботи ВУФКУ: Постанова Президії ВУК № 52 від 7 червня 1928 р. // Інформаційний Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1928. № 7. Липень. С. 3–5.

595. Про тематичний план ВУФКУ (№ 59 від 31/VIII-28 р. § 522) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1928. № 10. Жовтень. С. 5–6.

596. Про тематичний план: Резолюція наради при Агітпропі ЦК КП(б)У // Кіно. 1928. № 10. Жовтень. С. 16.

597. «Проданный аппетит» : ред. ст. // Театр, клуб, кино. 1927. № 13. С. 12.

598. Производственная работа ВУФКУ в Одессе : ред. ст. // Силуэты. 1923. № 14. Июль. С. 11.

599. Производство пленок : ред. ст. // Театр и музыка. 1923. № 9. С. 122.

600. Промышленность в условиях новой экономической политики // Бюллетень VI Всеукраинской конференции Коммунистической партии (большевиков) Украины. Харьков, 1921. № 2. 11 декабря. С. 81–98.

601. Прорыв на кинофронте : ред. ст. // Рабис. 1930. № 34. 26 августа. С. 5.

602. Процес «СВУ» : ред. ст. // Кіно. 1930. № 6. Березень. С. 12.

603. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. Москва : Теакинопечать, 1929. 266 с.

604. Пуніна О. В. Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30-х років XX століття : Дис… канд. філол. наук: 10.01.06. Донец. нац. ун-т. Донецьк, 2011.

605. Р. Украина и Крым // Кино. 1923. № 5. Октябрь-декабрь. С. 45.

606. Работа в деревне // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. Москва-Ленинград : Государственное издательство, 1928. С. 91–95.

607. Работа Всеукраинского фото-кино-управления // Известия Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии (Б). 1926. № 14. 12 апреля. С. 4–5.

608. Рабочий просмотр в клубе ВЦСПС : ред. ст. // Кино и жизнь. 1930. № 12.

С. 9.

609. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації // Культура і побут. 1926. № 19. 9 травня. С. 4–6.

610. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації // Культура і побут. 1926. № 20. 16 травня. С. 6–7.

611. Разумовский А. Наши «заграничные» фильмы // Жизнь искусства. 1928. № 19. 8 мая. С. 9.

612. Раппопорт. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. 1928. № 29. 26 января. С. 12.

613. РГАЛИ. Ф. 2467. Оп. 1. Д. 2. Л. 73–74.

614. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 42.

615. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 5.

616. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 2. Д. 3. Л. 1–1 об., 3–4.

617. РГАЛИ. Ф. 645. Оп 1. Д. 386. Л. 44–45.

618. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 310. Л. 48.

619. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 60. Д. 808. Л. 108.

620. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 69. Д. 630. Л. 9.

621. Режисери про постановки т. Тасін // Театр, клуб, кино. 1928. № 35. 25 марта. С. 17.

622. Резолюции апрельского пленума ЦК КП(б)У Об украинизации // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. 1925. № 6. 20 мая. С. 45–47.

623. Резолюции конференции по докладу о задачах XII съезда РКП(б) // Коммунистическая партия Украины в резолюциях и решениях съездов и конференций. 1918–1956. Киев : Государственное издательство Украины, 1958. С. 225.

624. Резолюции Политпросветсекции Всеукраинского Совещания Губагитпропов и Губполитпросветов 2–8 февраля 1922 г. по политпросветработе // Путь к коммунизму. 1922. № 3. Март. С. 399.

625. Резолюції та постанови II-го Пленуму Всеукраїнського комітету (22–24

вересня 1929 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1929. Липень. № 7. С. 1.

626. Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського комітету (23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1928. № 11. Листопад. С. 7.

627. Резолюція IV пленуму ВУК Робмис // Інформаційний бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. 1930. № 15. 20 грудня. С. 8–14.

628. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюллетень Народного Комісаріату Освіти. Харків, 1928. № 51. 15–22 грудня. Арт. 757.

629. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р. : Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. Харків, 1927. № 43. 1–5 листопада. Арт. 654.

630. Ремез Г. Брехня і непорозуміння // Кіно. 1928. № 8. Серпень. С. 2.

631. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 18. 27 вересня. С. 13.

632. Робота Одес. кінофабрики : ред. ст. // Кіно. 1927. № 15/16. Серпень. С. 13.

633. Романівська М. Кіно-сценарій // Плужанин. 1926. № 2. Лютий. С. 6–7.

634. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво : нариси. Київ : Вид-во акад. наук УРСР, 1959. 227 с.

635. Росляк Р. В. «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами» // Український історичний збірник Інституту історії України НАН України. Київ, 2012. Вип. 15. С. 339–349.

636. Росляк Р. В. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фото-кіноуправління (1922–1930 рр.) // Вісник ДАКККіМ. 2012. № 2. С. 205–209.

637. Росляк Р. В. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття) : монографія. К. : ПП «ЕКМО», 2006. 226 с.

638. Руководящие постановления по кино (резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого всероссийского

сценарного совещания). Москва-Ленинград : Теакинопечать, 1929. С. 52–64.

639. Руссес Т. Класики на екрані і для екрану // Кіно. 1928. № 4. Квітень. С. 2.

640. С. И. Что несет ноябрь одесским экранам // Театральний тиждень. 1926. № 3. С. 6.

641. С. Л. Ор[елович]. Деякі підсумки кінонаради // Кіно. 1928. № 3. Березень. С. 1.

642. С. Мих. Всесоюзна партійна кінонарада // Радянське мистецтво. 1928. № 13/14. 14 квітня. С. 1–2.

643. С. Н. Українське кіно під контроль мас. Сторінка РСІ // Кіно-газета. 1928. 7 травня. С. 3.

644. С. П. Додатки до статті Ол. Озерова «психологічне кіно» // Нова генерація. 1930. № 8/9. Серпень-вересень. С. 64–65.

645. Савченко Я. Майстер синтези // Життя й революція. 1930. Книжка 1. Січень. С. 141-154.

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

647. Самойленко Т. І. Український кінематограф 1920-х 1930-х років (суспільно-політичний аспект). Дис. канд. іст. наук: 07.00.01, Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси, 2014. 200 с.

648. Сборник приказов по ВСНХ. 1930. № 12. С. 34.

649. Сборник приказов по ВСНХ. 1930. № 47. С. 585–589.

650. «Свежий ветер» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1928. № 3. 17 января. С. 15.

651. Сигналізуємо небезпеку : ред. ст. // Кіно. 1929. № 3. Лютий. С. 1.

652. Сідерський З. Штучний синдикат // Кіно. 1928. № 4. Квітень. С. 1.

653. «Сінеопс» про «Тараса Трясило» : ред. ст. // Кіно. 1929. № 23/24. Грудень. С. 10.

654. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженко // Нова генерація. 1927. № 3. Грудень. С. 56–58.

655. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на шість частин с прологом та епілогом : монографія. Харків : Пролетарій, 1929. 148 с.

656. Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво // Нова генерація. 1927. № 1. Жовтень. С. 43–47.

657. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. 1929. № 11. Листопад. С. 26–33.

658. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. 1929. № 12. Грудень. С. 25–29.

659. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно : монографія. [Харків] : Державне Видавництво України, 1928. 92 с.

660. Скрипник М. О. До теорії боротьби двох культур : монографія. Харків : Державне видавництво України, 1928. 70 с.

661. Скрипник М. О. Підсумки та перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. 1928. № 2. Лютий. С. 2–3.

662. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. Харків : Укрробітник, 1927. 75 с.

663. Скрипниченко А. Кіно молодого глядача // Кіно. 1930. № 11. Травень. С. 7.

664. Скрипниченко А. Про дитячий фільм // Кіно. 1928. № 11. Листопад. С. 11.

665. Скрипниченко А. Серед найліпших глядачів // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 6.

666. Скуратівський В. Українське кіно XX : проспект до монографії // Сучасність. 1999. № 10. С. 126–136.

667. Слесарь и канцлер : ред. ст. // Экран. 1923. № 1. Вкладыш.

668. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів // Червоний шлях. 1927. № 4. С. 153.

669. Смолич Ю. Перший день української кінематографії // Нове мистецтво. 1928. № 7. 21 лютого. С. 2 –4.

670. Смотрич Ю. Про «Український фільм» // Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). 1930. Т. CIII. Книжка VII-VIII. Липень-Серпень. С. 676 –685.

671. Советская фильма ред. ст. // Советское кино. 1926. № 2. Март. С. 31.

672. Советская фильма : ред. ст. // Советское кино. 1926. № 6/7. С. 30.

673. Советская фильма : ред. ст. // Советское кино. 1926. № 8. С. 31.

674. Советская фильма : ред. ст. // Советское кино. 1927. № 5/6. С. 30–31.

675. Советская фильма : ред. ст. // Советское кино. 1927. № 8/9. С. 32.

676. Советская фильма : ред. ст. // Советское кино. 1928. № 1. С. 33.

677. Советский кран. 1929. № 25. С. 15.

678. Советский экран. 1926. № 2. 14 января. С. 5.

679. Соколов И. Как создать советскую комедию? // Кино-фронт. 1927. № 4. 1 марта. С. 14–15.

680. Соколов И. Лесной зверь // Новый зритель. 1926. № 27. 6 июля. С. 16.

681. Стабовой Г. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. 1928. № 28. 18 января. С. 8.

682. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робмис) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. 1927. № 1. Январь. С. 8.

683. Старский. Письма фабрике // Театр, клуб, кино. 1927. № 2. 15 июня. С. 12.

684. Статут Всеукраїнського фотокіноуправління «ВУФКУ». Харків, 1925. 23 с.

685. Стоимость украинских фильм : ред. ст. // Новый зритель. 1926. № 39. 28 сентября. С. 18.

686. Стосунки ВУФКУ з закордоном : ред. ст. // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. № 3. С. 5.

687. Струнký (Відділ політікоосвітнього фільму про свою роботу) // Кіно. 1930. № 19. С. 18.

688. «Ступати заважають» : ред. ст. // Кіно. 1929. № 21/22. С. 3.

689. Суд над ВУФКУ : ред. ст. // Рабочий и театр. 1928. № 11. 11 марта. С. 14.

690. Сурцова Н. За кінофільм для дітей // Культура і побут. 1926. № 2. 10 січня. С. 1.

691. Сухаребский Л. Учебное кино : монография. Москва : Теа-Кино-Печать, 1928. 232 с.

692. Сучасні напрямки в українській кінематографії : ред. ст. // Пролетарська

правда. 1928. № 125. 31 травня. С. 4.

693. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки : ред. ст. // Нове мистецтво. 1927. № 9/10. 8 березня. С. 18.

694. Сценарна секція : ред. ст. // Кіно-газета. 1928. 1 вересня.

695. Съемки в Киеве : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1925. № 2. 1–7 грудня. С. 6.

696. Сырник А. «Укразия» // Кино-неделя. 1925. № 10. 3 марта. С. 9.

697. «Тарас Трясило» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1928. № 1. 1 января. С. 14.

698. «Тарас Шевченко» на Західній Україні : ред. ст. // Кіно. 1929. № 5. Березень. С. 3.

699. «Тарас Шевченко» : ред. ст. // Зоря. 1926. Ч. 20. Серпень. С. 30–31.

700. «Тарас Шевченко» : ред. ст. // Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 21.

701. «Тарас Шевченко» : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 49. С. 15.

702. Тасін Г. Пройдений шлях // Радянське кіно. 1937. № 7. С. 34–37.

703. Тасін Г. Шматки роботи // Кіно. 1927. № 2. Січень. С. 2–3.

704. Театральная неделя. 1925. № 12. 31 мая.

705. Театральне питання: Постанова колегії НКО від 22 квітня 1922 р. // Бюлетень офіціальних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. Харків, 1922. Ч. 19. 8 травня. С. 4.

706. Театральное дело : ред. ст. // Коммунист. 1922. № 29. 26 января. С. 4.

707. [Тематичний план «Українфільму» на 1930–1931 рік]. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна справи всієї громадськості Радянської України // Кіно. 1930. № 18. Жовтень. С. 1 –14.

708. Теплиц Е. История Киноискусства 1895–1927. Т. 1 : монография. М. : Прогресс, 1968. 329 с.

709. Технічний бюлетень. 1930. № 2. С. 22.

710. Тимофеев В. За советскую кинопроекционную технику // Жизнь искусства. 1928. № 42. 14 октября. С. 1.

711. Тимофеев В. Советский фильм заграницей // Рабочий и театр. 1927. № 21. С. 17.

712. Типове положення про взаємовідносини правлінь трестів, підлеглих ВСНХ УСРР та підприємств, які увіходять до складу трестів // Чернявський Я., Штутін Я. Законодавство й відомчі розпорядження про державні промислові трести. Харків: Техкнига ВРНГ УСРР, 1929. С. 77.

713. Типовое положение об объединении государственных промышленных предприятий (трестах) // Известия Украинского Совета Народного Хозяйства. 1922. № 3. 1 февраля. С. 26–29.

714. Типовой устав трестов, находящихся в непосредственном ведении ВСНХ УССР: Постановление от 14 июня 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1924. Отдел второй. № 15. 24 ноября. Ст. 28.

715. Тов. Лопатинський. Кінорежисери про свої постановки // Театр, клуб, кино. 1928. № 37. С. 7.

716. Тов. Хелмно о «Борьбе гигантов» // Театр – музика – кіно. 1926. № 16. 9–16 березня. С. 5.

717. Трипольская трагедия : ред. ст. // Советский экран. 1925. № 33. 10 ноября. С. 21.

718. Трипольская трагедия : ред. ст. // Советский экран. 1925. № 33. 10 ноября. С. 21.

719. Туркельтауб И. Искусство на Украине // Просвещение и искусство. 1922. № 1. Январь. С. 50.

720. Туркельтауб И. План ВУФКУ // Жизнь искусства. 1928. № 43. 21 октября. С. 10–11.

721. Укразия : ред. ст. // Жизнь искусства. 1926. № 7. 16 февраля. С. 15.

722. Укразия : ред. ст. // Жизнь искусства. 1926. № 8. 23 февраля. С. 17.

723. «Укразия» : ред. ст. // Рабочий и театр. 1926. № 7. 16 февраля. С. 19.

724. Украинская кинопромышленность в Ялте : ред. ст. // Фото-кино. 1922. № 1. Октябрь. С. 22.

725. Украинская советская энциклопедия. Т. 11. Кн. 2. К. : УРЕ, 1985. 515 с.

726. Украинские художественные группировки. Постановление ПЦ ЦК КП(б)У по докладу агитпропа ЦК об отношений к украинским художественным группировкам // Вестник работников искусств. 1925. № 5/6. С. 25.

727. Українізація кіно : ред. ст. // Зоря. 1925. Ч. 5. Травень. С. 26.

728. Українізація кіно : ред. ст. // Червоний шлях. 1925. № 5. Травень. С. 180.

729. Україно-німецьке кінотовариство : ред. ст. // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. 1928. № 1. 5 лютого. С. 3.

730. [Український фільм в Парижі] : ред. ст. // Вісті. 1925. 10 квітня.

731. Укрепим кадры работников кино (Постановление ЦК ВКП(б)) // Рабис. 1929. № 7. 12 февраля. С. 9.

732. Ур. «Лесной зверь» // Кино-неделя. 1925. № 4. 21 января. С. 12.

733. Уразов И. «Остап Бандура» // Пролетарий. 1924. № 70. 27 марта. С. 3.

734. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. 1926. № 4/5. С. 28–30.

735. Успехи русского кино : ред. ст. // Силуэты. 1923. № 12. С. 13.

736. Устав Всесоюзного треста оптико-механической промышленности «ВТОМП»: Постановление ВСНХ СССР от 28 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1930. Отдел первый. № 13. 27 марта. Ст. 96.

737. Устав Всеукраинского Фото-Кино-Управления «ВУФКУ»: Утвержден ЭКОСО УССР 2 мая 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. Харьков, 1925. Отдел второй. № 14/15. 2 сентября. Ст. 34.

738. Устав Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Москва, 1930. Отдел второй. № 34. 15 июня. Ст. 193.

739. Уэйтинг. «В погоне за счастьем» // Театр, клуб, кино. 1927. № 8. С. 11.

740. Уэйтинг. «Лесной зверь» // Театральная неделя. 1925. № 4. 19 февраля. С. 6.

741. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. 1927. № 8. 25 січня.

С. 4.

742. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. 1927. № 9. 9 лютого. С. 9.

743. Уэйтинг. О «Маховике» // Силуэты. 1924. № 3. 22 октября. С. 19.

744. Ф. Ч. Нові ідуть // Барикади театру. 1923. № 1. 20 листопада. С. 10.

745. Ф. Э. Дзержинский и киностроительство : ред. ст. // Театр – музика – кіно. 1926. № 36. 27 липня. С. 1.

746. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 : фильмогр. справ. / Авт.-сост. В. Н. Мирославский. Харьков: Торсинг плюс, 2013. 496 с.

747. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2 : фильмогр. справ. / Авт.-сост. В. Н. Мирославский. Харьков: Торсинг плюс, 2013. 464 с.

748. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 : фильмогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 496 с.

749. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2 : биогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 464 с.

750. Фальківський Д. Проти компромітції // Кіно. 1928. № 5. Травень. С. 5.

751. Фальківський Д. Сорочинський ярмарок. «Гоголь на екрані» // Кіно. 1827. № 6. Березень. С. 8–9.

752. Фельдман К. «Арсенал» // Советский экран. 1929. № 11. С. 4.

753. Фельдман К. Украинские кинорежиссеры // Советский экран. 1928. № 44. С. 7.

754. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. 1928. № 6. С. 13.

755. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. 1928. № 7. С. 13.

756. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. 1928. № 9. С. 13.

757. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. 1928. № 21. С. 8.

758. Фильмар. Наш експорт // Кіно. 1929. № 2. Січень. С. 2.

759. Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиброва О. П. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Москва, 2012. 2759 с.

760. Фото-Кино-Комитет при ВСНХ : ред. ст. // Рабис. 1929. № 26. 25 июня. С. 13.

761. Френкель Л. Діти в фокусі // Кіно. 1928. № 7. Липень. С. 3.

762. Френкель Л. Український кіно-актор // Кіно. 1929. № 2. Січень. С. 9.

763. Х. К-та. Свіжий вітер // Нове мистецтво. 1927. № 4. 25 січня. С. 12–13.

764. Х. Х. «Укразия» // Кино-журнал АРК. 1925. № 1. Январь. С. 33.

765. Х[мур]ий В. «Людина з лісу» // Нове мистецтво. 1928. № 2. 10 січня. С. 12–13.

766. Х[рисанф]. Х[ерсонский]. «Ливень» // Советский экран. 1929. № 7. С. 13.

767. Харитонов М. Проблема кінокадрів // Кіно. 1930. № 140. 7. Квітень. С. 3.

768. Харьковский АРК : ред. ст. // Кино-журнал АРК. 1925. № 11/12. Ноябрь-декабрь. С. 36.

769. Хелмно З. Производство кинофильм // Коммунист. 1924. № 170. 26 июля. С. 2.

770. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-фронт. 1926. № 4/5. С. 34–35.

771. Хмурий В. Алим // Нове мистецтво. 1926. № 30. 7 грудня. С. 12–13.

772. Хмурий В. Арсенал // Культробітник. 1929. № 2. Січень. С. 36–39.

773. Хмурий В. Джіммі й «Джіммі Гіґґінз» ВУФКУ // Культробітник. 1928. № 18. Вересень. С. 9.

774. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво : монографія. Харків : РУХ, 1930. 115 с.

775. Холмская «Остап Бандура» (В «Художественном») // Кино-неделя. 1924. № 35. С. 8.

776. Хроника : ред. ст. // Рабочий и театр. 1924. № 5. 21 октября. С. 20.

777. Хроника : ред. ст. // Художественная мысль. 1922. № 6. 25 марта 1 апреля. С. 20–21.

778. Хроника кино : ред. ст. // Экран. 1922. № 21. 14–21 февраля. С. 13.

779. Кинохроника : ред. ст. // Театр. 1922. № 7. 12–19 декабря. С. 13.

780. Кинохроника : ред. ст. // Экран. 1922. № 24/25. 14–20 марта. С. 13.

781. Хроника : ред. ст. // Жизнь искусства. 1923. № 13. 2 апреля. С. 18.

782. Хроника : ред. ст. // Кино. 1922. № 1. 20 октября. С. 38-39.

783. Хроника : ред. ст. // Кино. 1922. № 2. 15 ноября. С. 33.

784. Хроника : ред. ст. // Новый зритель. 1925. № 42. 20 октября. С. 18.

785. Хроника : ред. ст. // Обозрение театра и кино. Зимний сезон 1928–29. № 2. 26 октября. С. 15.

786. [Хроника] : ред. ст. // Экран. 1923. № 1. С. 24.

787. Хроніка ВУФКУ : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1929. № 1. 15 жовтня. С. 16.

788. Хроніка театральна : ред. ст. // Червоний шлях. 1924. № 4/5. Квітень-травень. С. 274.

789. Хроніка : ред. ст. // Радянське мистецтво. 1928. № 15. 1 травня. С. 12.

790. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. 1928. № 9. Вересень. С. 17–26.

791. ЦДАВО України. Ф. 1. Оп. 6. Спр. 1114. Арк. 3 зв.

792. ЦДАВО України. Ф. 1. Оп. 6. Спр. 125. Арк. 3–4.

793. ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 3. Спр. 1285. Арк. 8–9.

794. ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 9. Спр. 1307. Арк. 36, 54 зв.

795. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 675. Арк. 18, 20–22.

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

797. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 3. Спр. 119. Арк. 181–184.

798. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 3. Спр. 122. Арк. 331.

799. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 851. Арк. 7.

800. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1486. Арк. 289–289 зв.

801. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1488. Арк. 32. 62 л.

802. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1494. Арк. 115.

803. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6/5. Спр. 8605. Арк. 47.

804. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 1–7.

805. ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 7–9, 12–13, 89–95.

806. ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 174. Арк. 111, 433.

807. ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 696, 700–700 зв., 720–721.

808. ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 205. Арк. 727.

809. ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 144, 150.

810. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2027. Арк. 45, 46 зв.

811. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2925. Арк. 17, 26

812. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 3112. Арк. 11.

813. Циркулярно. Всем Губполитпросветам // Путь к коммунизму. 1922. № 10. Ноябрь. С. 178–179.

814. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ : ред. ст. // Кино-фронт. 1927. № 2. 1 февраля. С. 31.

815. Чапля В. Українські класики на екрані // Кіно. 1928. № 3. Березень. С. 10.

816. Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена. 1919. № 56. 5 октября. С. 13.

817. Чвялев Е. Итоги советского киноэкспорта // Кино и культура. 1929. № 5/6. С. 63–69.

818. Чвялев Е. Советские фильмы за границей: Три года за рубежом : монография. Москва : Теакинопечать, 1929. 100 с.

819. «Черевики» : ред. ст. // Кіно. 1927. № 7. Квітень. С. 13.

820. Чернов Л. Звенигора // Культробітник. 1928. № 5. Березень. С. 5–9.

821. Чернов Л. Кріпацтво на українському екрані // Культробітник. 1928. № 4. Лютий. С. 7.

822. Чернов Л. Тарас Трясило // Культробітник. 1928. № 8. Квітень. С. 13.

823. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. 1929. № 5. Травень. С. 78–97.

824. Что нового : ред. ст. // Кино. 1928. 17 июля. С. 1.

825. Ш. Фабрика ВУФКУ в Одессе // Кино-журнал АРК. 1926. № 6/7. Июнь. С. 40.

826. Шамин. О сценариях: (Отклик на письма с фабрики) // Театр, клуб, кино. 1927. № 9. 4 августа. С. 11.

827. Шатов Л. «Борьба гигантов» // Новый зритель. 1927. № 43. 9 августа. С. 13–14.

828. Шатов Л. «Два дня» // Новый зритель. 1927. № 52. 27 декабря. С. 12.

829. Шатов Л. «Сорочинская ярмарка» // Новый зритель. 1927. № 32. 9 августа. С. 9.

830. Шатов Л. «Спартак» // Новый зритель. 1928. № 5. 31 января. С. 13.

831. Шатов Л. «Сумка дипкурьера» // Новый зритель. 1927. № 30. 26 июля. С. 9.

832. Шатов Л. «Тарас Трясило» // Новый зритель. 1927. № 46. 15 ноября. С. 9.

833. Швачко О. Це починалося так // За радянський фільм. 1959. № 3. 20 січня. С. 20.

834. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнаренко. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.

835. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.

836. Шимон А. А. Самодеятельная кинематография: Лекция по курсу «Клубное дело» для студентов факульт. просвет. работы / Харьковский государственный библиотечный институт. Харьков, 1961. 44 с.

837. Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино : монография. Київ : Мистецтво, 1974. 151 с.

838. Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні : монографія. Київ : Мистецтво, 1964. 150 с.

839. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв // Авангард. 1930. № b. Квітень. С. 3–12.

840. Шкурупій Г. Сценарій. Київ : ВУФКУ, 1929.

841. Шлихтинг Б. У центральному дитячому кінотеатрі // Радянське мистецтво. 1928. № 12. 3 квітня. С. 10–12.

842. Шмулевич А. Бесхозяйственность на Одесской кинофабрике ВУФКУ // Рабис. 1928. № 22. 29 мая. С. 19.

843. Шмулевич А. Режисер М. Охлопков про свій фільм «Проданий апетит» //

Кіно. 1927. № 15/16. Серпень. С. 3.

844. Шнейдеров В. Организационные формы кинопромышленности // Советское кино. 1927. № 8/9. Август-сентябрь. С. 8.

845. Шнекенгауз Ф. К вопросу о пролетарском кино // Вестник работников искусств. 1926. № 10. С. 24.

846. Шуб О. Блокаду знято: (До встановлення нормальних взаємовідносин межи кіноорганізаціями союзних республік) // Кіно. 1927. № 10. Червень. С. 1.

847. Шуб О. Дайте плівки // Кіно. 1927. № 13. Червень. С. 1.

848. Шуб О. До Всеукраїнської кінонаради // Кіно. 1927. № 12. Червень. С. 1–2.

849. Шуб О. За вилікування, за оздоровлення кіно // Кіно. 1927. № 7. Квітень. С. 1.

850. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. 1927. № 14. Липень. С. 4–5.

851. Шуб О. Справи кіно: (до Всесоюз. парт-кіно-наради) // Кіно. 1927. № 21/22. Листопад. С. 1.

852. Шуб О. Українська кіно-промисловість // Кіно. 1927. № 18. Жовтень. С. 20–21.

853. Шуб О. Шкідлива постанова // Кіно. 1928. № 1. Січень. С. 1.

854. Шупик О. Б. Становлення українського радянського кінознавства : монографія. К. : Наук. думка, 1977. 127 с.

855. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / под. ред. С. И. Юткевича. Т. 1. Москва : Искусство, 1964. 696 с.

856. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. Москва : Искусство, 1956. 456 с.

857. Экономика кино : ред. ст. // Силуэты. 1922/23. № 5. Март. С. 11.

858. Экономьте кинопленку : ред. ст. // Рабис. 1929. № 47. 18 ноября. С. 11.

859. Ю. Б-т. ВУОРРК та «Земля» // Нова генерація. 1930. № 5. Травень. С. 53.

860. Юбилей П. И. Чардынина : ред. ст. // Театральная неделя. 1926. № 9. 15 мая. С. 12.

861. Юдин Н. Сколько стоит советская фильма и почему? // Советское искусство. 1926. № 2. Февраль. С. 73–76.

862. Юренев Р. Александр Довженко : монография. Москва : Искусство, 1959. 192 с.

863. Юткевич С. Маяковское кино // Искусство кино. 1978. № 7. С. 85.

864. «Язык стен» : ред. ст. // Кино и жизнь. 1929. № 3. С. 13.

865. Яковлев Я. Реорганизация кинодела // Рабис. 1930. № 26. 23 июня. С. 12.

866. Яновський Ю. І. …Майстер корабля. [Харків] : «Книгоспілка», 1928. 224 с.

867. [Яновський Ю.] «Боротьба велетнів» // Кіно. 1926. № 2/3. Січень. С. 18–22.

868. Ян-я. Глаза, которые видели // Кино и жизнь. 1929. № 2. С. 4.

869. Ятко М. Манівцями чи конвеєром? // Кіно. 1928. № 6. Червень. С. 2.

870. Ятко М. Про «Темряву» на екрані // Кіно. 1927. № 12. С. 6–7.

871. Ятко М. Скажений автобус // Кіно. 1927. № 17. Вересень. С. 4–5.

872. Myslavskyi V. “The Eleventh” : Groundbreaking Film by Dzyga Vertov // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, *2017.* Volume 3. Issue 2. P. 44–49.

873. Myslavskyi V. Creative relayions between theatre and cinematography in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, *2017.* Volume 3. Issue 4. P. 71–77.

874. Myslavskyi V. Society of Friends of the Soviet Cinema in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, *2017.* Volume 3. Issue 3. P. 84–90.

875. Nationalfilm Produktion [de] // IMDb. — Режим доступу: http://www.imdb.com/company/co0277813/?ref_=fn_co_co_149

ДОДАТКИ

Додаток А

А. 1. Таблиця.
Творчі працівники в українському ігровому кінематографі 1922–1930 рр.*

Початок роботи в ВУФКУ	Режисери	Сценаристи	Оператори	Художники
1922	В. Гардін (9, 1922-1924) Б. Лоренцо (1, 1922) М. Салтиков (7, 1922-1924) Г. Тасін (9, 1922-1930)	Г. Вечора (1, 1922)	Б. Завелєв (18, 1922-1930) Є. Славинський (7, 1922-1924) Л. Форестьє (4, 1922-1926)	В. Єгоров (8, 1922-1924) І. Суворов (27, 1922-1928)
1923	М. Капчинський (2, 1923-1928) П. Чардинін (13, 1923-1930)	Л. Нікулін (1, 1923) А. Рубинштейн (2, 1923) В. Туркін (1, 1923) Я. Ядов (1, 1923)	Г. Дробін (14, 1923-1930)	

* У дужках зазначено кількість ігрових фільмів і роки роботи в ВУФКУ (багато кінематографістів продовжували свою роботу і після 1930 р., але даний період не входить в рамки цього дослідження). Пояснення до шрифтів: українські режисери, сценаристи і оператори, які не мали спеціальної освіти; **українські режисери і сценаристи, які мали спеціальну освіту;** ***українські режисери і оператори, які отримали професійне кіноосвіту в Україні;*** режисери, сценаристи, оператори та художники, запрошені з інших країн або республік.

1924	В. Ковригін (1, 1924) Л. Курбас (4, 1924-1925) **А. Лундін** (6, 1924-1929) О. Перегуда (4, 1924-1929) Г. Стабовой (7, 1926-1930) В. Тезавровський (1, 1924)	**М. Борисов** (6, 1924-1926) **Д. Бузько** (5, 1924-1926) **С. Лазурін** (8, 1924-1930) **М. Майський** (3, 1924-1930) Г. Стабовой (4, 1924-1926)	А. Майнс (2, 1924-1928) Д. Фельдман (8, 1924-1925)	**С. Зарицький** (13, 1924-1930) **В. Меллер** (4, 1924-1929)
1925	П. Сазонов (3, 1925-1926) **Л. Шеффер** (1, 1925)	І. Бабель (4, 1925-1928) В. Заноза (1, 1925) **М. Романівська** (1, 1925)		О. Уткін (2, 1925-1927)
1926	О. Анощенко (2, 1926) В. Баллюзек (3, 1926-1928) В. Вільнер (3, 1926-1928) Г. Гричер-Чериковер (7, 1926-1930) О. Довженко (6, 1926-1930) Ф. Лопатинський (4, 1926-1929)	**М. Бажан** (4, 1926-1930) **М. Борисов** (1, 1926) Л. Гуревич (4, 1926-1928) **М. Зац** (7, 1926-1930) О. Золін-Френч (3, 1926) В. Ігнатович (1, 1926) У. Іпчи (1, 1924)	М. Бельський (9, 1926-1930) Ф. Вериго-Даровський (8, 1926-1928) М. Гольдт (7, 1926-1928) І. Гудима (5, 1926-1928) **Д. Демуцький** (10, 1926-1930)	Г. Байзенгерц (20, 1926-1928) В. Баллюзек (7, 1926-1930) **В.Г. Кричевський** (21, 1926-1930)

	Э. Мухсін-Бей (2, 1926-1927) Л. Константиновський (1, 1926) А. Кордюм (6, 1926-1930) **М. Терещенко** (5, 1926-1929) В. Турін (2, 1926-1927)	М. Каплан (2, 1926-1927) Л. Константиновський (1, 1926) **С. Левитина** (1, 1926) М. Лядов (2, 1926-1927) **М. Панченко** (1, 1926) **В. Радиш** (3, 1926-1930) **Г. Шкурупій** (4, 1926-1928) **Г. Епик** (1, 1926) **Ю. Яновський** (1, 1926)	О. Калюжный (6, 1926-1930) А. Кюн (7, 1926-1929) В. Лемке (4, 1926-1928) І. Рона (12, 1926-1930)	Р. Шарфенберг (4, 1926-1927)
1927	***М. Білинський*** (3, 1927-1930) М. Большинцов (1, 1927) Б. Глаголін (1, 1927) **П. Доліна** (6, 1927-1930) М. Охлопков (2, 1927-1928) О. Соловйов (5, 1928-1930)	***М. Білинський*** (3, 1927-1930) Е. Валерська (1, 1927) Д. Волжин (2, 1927) **А. Гатов** (1, 1927) **А. Досвітний** (1, 1927) **М. Йогансен** (1, 1927) К. Кошевський (3, 1927-1929)	***В. Горіцин*** (3, 1927-1930) ***О. Ємельянов*** (3, 1927-1929) М. Козловський (2, 1927-1930) ***Я. Кулиш*** (4, 1927-1930) ***О. Лаврик*** (4, 1927-1930) О. Рилло	О. Гончарський (2, 1927) **В. Мюллер** (6, 1927-1929) К. Євсєєв (2, 1927)

	М. Шор (3, 1927-1930) ***В. Юнаківський*** (1, 1927)	Д. Мар'ян (4, 1927-1930) В. Маяковський (2, 1927-1928) П. Нечес (1, 1927) **К. Полонник** (2, 1927-1930) В. Фартучний (2, 1927-1930) ***Б. Шаранський*** (3, 1927-1929) М. Ердман (2, 1927-1928) ***В. Юнаківський*** (1, 1927) В. Юрезанський (1, 1927) **М. Яловий** (1, 1927)	(1, 1927) А. Станке (5, 1927-1928) ***Ю. Тамарський*** (5, 1927-1930) М. Фаркаш (3, 1927-1928)	
1928	Я. Геллер (2, 1928-1930) **Г. Затворницький** (3, 1927-1928) ***Є. Косухін*** (3, 1928-1930) І. Перестіані (2, 1928) О. Смирнов (1, 1928) О. Смирнова (1,	**Г. Брасюк** (2, 1928-1930) **В. Вальдо** (3, 1928-1930) **В. Каменський** (1, 1928) І. Леонов (1, 1928) Л. Луков (2, 1928-1929) **А. Маріенгоф** (1, 1928) В. Охрименко (4,	***Ю. Вовченко*** (7, 1928-1930) ***Я. Краєвський*** (6, 1928-1930) ***В. Окулич*** (2, 1928-1930)	**Н. Альтман** (1, 1928) **М. Буюкли** (2, 1928) **С. Худяков** (16, 1928-1930) **І. Шпинель** (12, 1928-1929)

	1928) Н. Шпиковський (4, 1928-1930)	1928-1930) **Д. Фальківський** (1, 1928) **Л. Френкель** (5, 1928-1930) **С. Уейтинг-Радзинський** (5, 1928-1930)		
1929	О. Гавронський (1, 1929) **К. Болотов** (2, 1929) ***А. Індлін*** (1, 1929) **І. Кавалерідзе** (2, 1929-1930) Л. Луков (1, 1929) ***Я. Печьорін*** (1, 1929) Г. Рошаль (2, 1929-1930) **Л. Френкель** (2, 1929-1930) ***О. Штрижак*** (1, 1929)	***В. Биязі*** (1, 1929) О. Гавронський (1, 1929) **С. Єрмолинський** (1, 1929) ***А. Індлін*** (1, 1929) **Л. Ляшенко** (2, 1929-1930) Н. Панков (1, 1929) ***Я. Печьорін*** (1, 1929) Ю. Райзман (1, 1929) **В. Розенштейн** (1, 1929) С. Рошаль (3, 1929-1930) **В. Строєва** (2, 1929-1930)	***І. Гелейн*** (1, 1929) ***П. Горбенко*** (1, 1929) ***О. Панкрат'єв*** (3, 1929-1930) ***Д. Сода*** (1, 1929) ***Г. Химченко*** (3, 1929-1930)	**В. Каплуновський** (5, 1929-1930) **В. В. Кричевський** (4, 1929-1930) **М. Семененко** (2, 1929-1930) **М. Симашкевич** (3, 1929-1930) **Ю. Швец** (3, 1929-1930)

1930	***В. Биязі*** (1, 1930) О. Каплер (1, 1930) ***П. Коломейцев*** (1, 1930) **Л. Ляшенко** (1, 1930) **В. Строєва** (1, 1930) **К. Томський** (1, 1930) **Б. Тягно** (1, 1930) **Х. Шмаин** (1, 1930)	В. Березинський (1, 1930) О. Каплер (1, 1930) **О. Корнейчук** (1, 1930) **А. Куц** (1, 1930) **Ю. Мокреєв** (1, 1930) ***С. Чернявський*** (1, 1930) **Х. Шмаин** (1, 1930) **В. Ярошенко** (1, 1930) **Н. Ятко** (1, 1930)	***В. Горіцин*** (3, 1930) ***Д. Ксендзовський*** (2, 1930) ***М. Кульчицький*** (1, 1930) ***П. Радзиховський*** (1, 1930) ***М. Топчій*** (3, 1930) ***О. Федотов*** (1, 1930) ***В. Філіппов*** (1, 1930) ***І. Шеккер*** (2, 1930)	**П. Бейтнер** (2, 1930) **Г. Довженко** (3, 1930) **Ю. Хомаза** (1, 1930)

Додаток Б.

Б. 1. Порівняльна таблиця динаміки виробництва ігрових фільмів в Україні в 1922–1930 рр.

Рік	Одеса	Київ	Ялта	Харків
1922	3	—	2	—
1923	8	—	4	—
1924	12	—	2	—
1925	9	—	—	—
1926	16	—	7	—
1927	19	—	6	1
1928	23	4	1	—
1929	13	8		1
1930	13	15		1

Б. 2. Порівняльна таблиця динаміки виробництва ігрових фільмів в СРСР в 1922–1930 рр.

Рік	РРФР	УРСР	Біл. РСР	Гру.РСР	Уз.РСР	Вір.РСР	Азер.РСР
1922	8	5	—	1	—	—	1
1923	17	11	—	1	—	—	2
1924	66	14	—	1	—	—	1
1925	72	9	—	1	1	—	1
1926	67	23	1	1	1	3	1
1927	88	26	6	1	5	3	1
1928	95	28	5	1	1	3	3
1929	73	24	5	1	—	1	1
1930	68	34	6	1	3	5	2

Б. 3. Порівняльна таблиця динаміки кіновиробництва (в метрах) в Україні в 1923–1928 рр.

Рік	Негатив	Позитив

1923/24	5 850	21 950
1924/25	38 401	636 107
1925/26	45 461	1 049 516
1926/27	299 181	2 290 782
1927/28	260 296	4 684 679

Б. 4. Порівняльна таблиця динаміки вартості кінопродукції в Україні в 1924–1929 рр.

Рік	Кількість фільмів	Середня вартість в карб.	Середній метраж фільму в метрах
1924/25	11	38 128	1 989
1925/26	12	80 269	2 107
1926/27	21	64 447	1 875
1927/28	18	72 564	1 744
1928/29	21	60 000	нема інф.

Додаток В.

В. 1. Порівняльна таблиця чисельності працівників Одеської та Ялтинської кінофабрик ВУФКУ в 1923–1925 рр.

Рік	Одеська	Ялтинська
1923	27	20
1924	162	—
1925	184	116

В. 2. Порівняльна таблиця кількості кіноустановок в Україні в 1925–1928 рр.

Рік	Робітничі клуби	Сільські кіноуст.	Шкільні кіноуст.	Кінотеатри ВУФКУ	інші організації

1925	228	215	—	нема інф.	нема інф.
1926	474	440	—	нема інф.	нема інф.
1927	555	717	—	нема інф.	нема інф.
1928	960	968	—	109	99

В. 3. Порівняльна таблиця кількості назв фільмів у кіномережі України в 1928–1931 рр.

Рік	Ігрові фільми ВУФКУ	Культурфільми ВУФКУ	Фільми інших к/ст
1928/29	30	37	160
1929/30	40	51	210
1930/31	51	72	210

Додаток Г.

Г. 1. Порівняльна таблиця валового збору і кількості глядачів в кіномережі України в 1928–1931 рр.

Рік	Кінотеатри в тис. карб.	Клуби в тис. карб.	Сільські кіноустановки в тис. карб.	Загальна кількість глядачів	Кількість глядачів по сільським кіноуст.
1928/29	4077,7	2680,9	394,7	77478000	17000000
1929/30	4569,3	3172,9	707,9	нема інф.	нема інф.
1930/31	5123,8	4078,4	1008,2	нема інф.	нема інф.

Г. 2. Порівняльна таблиця собівартості (в карб.) одного метра негативу кінопродукції в Україні в 1928–1931 рр.

Рік	Ігрові	Культурфільми	Хроніка
1928/29	60	12	0,825
1929/30	59	11,5	0,75
1930/31	58	11	0,675

Г. 3. Порівняльна таблиця загальної собівартості (в карб.) всієї кінопродукції в Україні в 1928–1931 рр.

Рік	Ігрові	Культурфільми	Хроніка
1928/29	180000	44000	42900

1929/30	236000	586500	39000
1930/31	2900000	682000	351000

Додаток Д.

Список публікацій здобувача

Монографія:

1. Мирославський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій : монографія. Харків : Мадрид, 2016. 344 с.

Статті в наукових фахових виданнях з мистецтвознавства:

2. Мирославський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2012. Вип. 40. С. 231–239.
3. Мирославский В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2013. Вип. 38. С. 372–381.
4. Мирославский В. Н. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2014. Вип. 39. С. 445–456.
5. Мирославский В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х годов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русакової [та ін.]. Харків, 2015. Вип. 43. С. 88–97.
6. Мирославський В. Н. Кіноосвіта в Україні в 1920-ті роки // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2016. Вип. 53. С. 186–194.

7. Мирославський В. Н. Діяльність видавництва «Укртеакіновидав» наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Ін-т культурології Акад. мистецтв України ; під ред. Ю. П. Богуцького [та ін.]. Київ, 2017. № 12. С. 199–206.
8. Мирославський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні у 1922–1930-х роках // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 1. С. 140–155.

Статті в наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз:

9. Мирославский В. Н. Музыкальное сопровождение фильмов в Украине в 1920-х годах // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 9/10. С. 105–109.
10. Мирославський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х років // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 8. С. 91–95.
11. Мирославский В. Н. Комедии в украинском кинематографе 1920-х годов // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 2. С. 109–113.
12. Мирославский В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е годы // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 127–131.
13. Мирославский В. Н. Экспортно-импортная деятельность ВУФКУ в 1920-е годы // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 72–82.

14. Мирославський В. Н. Діяльність Олександра Шуба на посаді голови правління ВУФКУ в 1927–1928 рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 4. С. 52–55.
15. Мирославський В. Н. Становлення анімації в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 5. С. 85–89.
16. Мирославський В. Н. Дитячі фільми в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 3. С. 119–123.
17. Мирославський В. Н. Кадрова політика ВУФКУ в 1920-ті роки // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 1. С. 136–140.

Статті в закордонних наукових фахових виданнях:

18. Мирославский В. Н. Взаимоотношения Совкино и ВУФКУ в 1920-е годы // Киноведческие записки : сб. науч. тр. НИИ киноискусства / под ред. Н. И. Клеймана. М., 2015. № 110. С. 74–88.
19. Myslavskyi V. Creative relayions between theatre and cinematography in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 4. P. 71–77.
20. Myslavskyi V. Society of Friends of the Soviet Cinema in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 3. P. 84–90.
21. Myslavskyi V. “The Eleventh” : Groundbreaking Film by Dzyga Vertov // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 2. P. 44–49.

Інші монографії та довідкові видання:

22. Мирославский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы : [монография]. Харьков : Торсинг плюс, 2012. 216 с.
23. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Харьков : Скорпион П-ЛТД, 2013. 628 с.
24. Мирославский В. Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 258 с.
25. Мирославский В. Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 238 с.
26. Мирославский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930 : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 244 с.
27. Мирославский В. Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 120 с.
28. Одесса… Немое кино. 1897–1930 : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Харьков : Торсинг плюс, 2015. 376 с.
29. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / упоряд. В. Н. Мирославський. Харків : Дім Реклами, 2015. 260 с.
30. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 : фильмогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 496 с.
31. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2 : биогр. справ. / сост. В. Н. Мирославский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 464 с.
32. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 1 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 680 с.
33. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 2 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 528 с.

34. Мирославский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 4 : приложения. Харьков : Дім Реклами, 2017. 352 с.
35. Мирославський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
36. Мирославський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.

Колективні монографії:

37. Мирославський В. Н. Клубний кінопрокат в Україні (1922–1930) // Історія, теорія і практика екранних мистецтв, театру, засобів масових комунікацій, медіапедагогіки : колект. моногр. Київ : КиМУ, 2015. Т. 2. С. 77–175.
38. Мирославський В. Н. Сільська кіномережа України в 1920-х рр. // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 3. С. 62–84.
39. Мирославський В. Н. Сценарна політика ВУФКУ // Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. Т. 3. С. 103–127.
40. Мирославський В. Н. Творчі зв’язки української кінематографії у 1920-х роках // Ґенеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Т. 5. С. 119–146.
41. Мирославський В. Н. Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Т. 6. С. 121–143.

Закордонні колективні монографії:

42. Mislavskiy V. Filmographie. Films de fiction (1908–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d’Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 466–509.

43. Mislavskiy V. Films d'actualités et documentaries (1909–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 509–556.

Статті в інших виданнях:

44. Мирославский В. Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов // Науч. ведомости БелГу. [Серия]: Гуманитарные науки : сб. науч. ст. Белгород, 2016. № 21, вып. 31. С. 119–124.
45. Мирославський В. Н. Діяльність ВУФКУ в формуванні штатів кінофахівців в 1922–1930 рр. // Екранні мистецтва та педагогіка : зб. наук. ст. / Київ. міжнар. ун-т ; наук. ред. О. В. Безручко. Київ, 2016. Т. 2. С. 120–192.
46. Мирославський В. Н. Становлення кінематографічної освіти в Україні (1916–1929) // Аспекти історичного музикознавства – VIII. Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 170–208.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

47. Мирославський В. Н. Виробництво кінообладнання в Україні в 1920-ті роки // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VII круглого столу, 5 лют. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 172–187.
48. Мирославський В. Н. Фільми для дітей в українському кінематографі 1920-х років // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VII круглого столу, 27 листоп. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 69–82.
49. Мирославський В. Н. Хронологія формування нормативно-правової бази ВУФКУ // Чубасівські читання : матеріали II круглого столу, 12 берез. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 183–213.
50. Мирославський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 60–75.

51. Мислављський В. Н. Становлення української театральної мережі в 1922 році // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали Міжнар. наук.-творч. конф. з міжнар. участю, 18 квіт. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 122–130.
52. Мислављський В. Н. Кінопроцес у зв'язках із громадськістю (ТДРК) // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 24 квіт. 2017 р., м. Київ. Київ, 2017. С. 81–94.

Апробація результатів дослідження. Результати досліджень і висновки, що містяться в дисертації, доповідалися та обговорювалися на 15 наукових, науково-теоретичних, науково-практичних, науково-творчих конференціях, зокрема й міжнародних:

Міжнародні:

Міжнародна наукова конференція присвячена 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) (Київ, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Хресний шлях Леоніда Осики» (До 75-річчя від дні народження) (Київ, 2015); Міжнародна науково конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2016).

Всеукраїнські:

Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2013); VII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2015); ІІ круглий стіл «Чубасівські читання» (Київ, 2015); VII круглий стіл «Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні» (Київ, 2015); VIII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2016); Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні питання музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух»

(Харків, 2017); ІІ Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2017); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018); ІІ всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2018); V Науково-практичний семінар «Ad fonts: збереждення, бібліотечних фондів: традиції, фнновації, перспективи» (Харків, 2018). Текст і основні положення дисертаційної роботи апробовано під час обговорення на засіданнях кафедри культурології Харківської державної академії культури.