

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗБЕРЕЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ В УКРАЇНІ (1920-і–1941 рр.)

«Без минулого немає майбутнього», — слушно стверджує народна мудрість. Кінематографічна спадщина (кінофільми, паперові носії з інформацією про кінопроцес, технічні кінозасоби тощо) у системі культури посідає, безперечно, провідне місце. Тож її збереження є важливою функцією державної політики.

Вивчення й аналіз історичного досвіду дасть змогу не лише оптимізувати процес збереження кіноспадщини на сучасному етапі, а й сприятиме більш докладному її вивченню, дасть поштовх для нових пошуків. Відсутність спеціального дослідження з даної проблематики визначило й мету публікації — розглянути деякі особливості процесу збереження кіноспадщини впродовж 1920-х — 1941 рр.

Якщо спробувати бодай побіжно проаналізувати, що залишив по собі національний кінематограф за свою понад столітню історію, результати будуть досить невтішними. Особливо великими були втрати фільмів 1920-х рр. Про це з гіркотою писав у своїх спогадах визначний український кінорежисер, скульптор і драматург Іван Кавалерідзе: «... фільми «Остання ставка містера Енніока», «Отаман Хміль», «Остап Бандура» з Марією Заньковецькою, «Поміщик» В. Гардіна, «Господар Чорних скель», «Генерал з того світу», «Примха Катерини II», «Черевички», «За монастирським муром», «Тарас Шевченко» П. Чардиніна, «Макдональд», «Арсенальці», «Вендетта» Леся Курбаса, «Марійка», «Лісовий хижак» Акселя Лундіна, «Безпритульні», «Болотні вогні» Миколи Ердмана, «Буря», «Новими шляхами», «В заметах» Петра Долини, «Микола Джеря», «Наздогін за щастям», «Не по дорозі», «Велике горе маленької жінки» Марка Терещенка, «Синій пакет», «Суддя Рейтан» Фауста Лопатинського, «Лісова людина», «Перлина Семіраміди», «Експонат із паноптикуму» Георгія Стабового, «Джіммі Хіггінс», «Гість із Мекки», «Дотепні хлопці», «Атака» Григорія Тасіна, «За муром» Амвросія Бучми, «Бенефіс клоуна Жоржа» Олександра Соловійова, «Хлопчик із табору», «Приймак», «Вовчий хутір» Олександра Штрижака, «Проданий смак» Миколи Охлопкава, «Народження героїні», «Сенька з мимози» Олексія Маслюкова, «Тобі дарую» Василя Радиша, «Свині завжди свині» Ханаама Шматка, «Право батьків» Віри Строевої та десятки інших, відзнятих тоді і набагато пізніше, назавжди втрачені»¹.

Цей довгий перелік можна продовжувати, він далеко неповний і лише частково відображає втрати, що їх зазнала національна кінематографія впродовж свого існування.

Сучасні кінознавці опинилися в досить скрутному становищі: яким чином писати історію кіно в Україні? Без втрачених фільмів зробити це на високому фаховому рівні практично неможливо. Повністю базуватися на працях радянської доби, пропущених крізь призму комуністичної ідеології, — теж не вихід. До того ж, лєвова частка українських фільмів, що збереглися, перебуває поза межами нашої держави. Отож, українському досліднику необхідно їхати до білокам'яної (Держфільмофонд СРСР (нині РФ) перебуває в підмосковних Білих Стовпах) і просити дозволу на перегляд (нині, зауважте, не безкоштовний) зроблених в Україні фільмів.

«Все детально описали історики, — цілком слушно зауважував з цього приводу той же І. Кавалерідзе. — Але проаналізували вони лише десяту частину творів. І вже зовсім не досліджували того, як адміністративне пильнування допомогло більшості картин 1926–1935 років канути, як мовлять, у Лету.

Загинули у вирі Великої Вітчизняної війни? Але саме після її закінчення було передано до Білих Стовпів увесь республіканський фільмоархів, де лишилися тільки «потрібні» картини...»².

Та що там картини! В одному з московських музеїв зберігається апарат із механізмом переривчастого руху геніального українського винахідника Йосипа Тимченка. Наш співвітчизник майже на два роки випередив братів Люм'єрів — робота його апарату була показана 9 січня 1894 року на шостому засіданні секції фізики ІХ з'їзду російських природознавців і лікарів. Демонструвалися стрічки про кавалеристів і металників списа³.

Звичайно, можна нарікати на попередні покоління, мовляв, не зберегли, не донесли... Однак, як показує сучасний досвід, ми не особливо відрізняємося від свої попередників. Відтак, мусимо неупереджено поглянути на історичний процес збереження кінематографічної спадщини, аби вберегтися від повторення гіркого досвіду минулого — не лише далекого, але й зовсім близького.

Упродовж 1920-х, особливо 1930-х років ставлення до дореволюційного кіно, як відомо, загалом було негативне. Хоча радянська кінематографія успадкувала значну частину виробничої бази, активно використовувала дореволюційних митців та їхній досвід, це, однак, не завадило піддавати попередню спадщину необґрунтованій критиці, котра нерідко межувала із загальнолюдськими нормами моралі.

Немає сенсу вдаватися до аналізу причин такого нігілістичного ставлення до минулого — вони давно відомі й лежать на поверхні. І кіно тут

не виняток. Подібне спостерігалось по відношенню до літератури, театру, живопису, музики. У результаті з усієї дореволюційної кіноспадщини до наших часів дійшли лише окремі стрічки. Ситуація, коли в довіднику навпроти назви фільму стоїть «не зберігся» — майже типова, а для українського кіно — особливо.

Як наслідок — десятки, сотні тисяч знищених метрів хроніки, ігрових фільмів. Про те, що колись мали, можемо здогадуватися зі скупих повідомлень у тогочасній пресі. Наприклад, журнал «Кіно» писав про підготовку фільму «Жовтень України» (поштовою до його створення стала російська стрічка «Падіння династії Романових», змонтована з дореволюційної хроніки): «За порівняно короткий час проглянуто понад 150000 метрів “мотлоху”, витягнутого з підвалів та склепів ВУФКУ.

В коробках ... знайдено цінні зйомки Леніна, Троцького, вступу червоних, а також вступу австро-німецького війська в Одесу, Центральної Ради, Петлюри і т. п. ... ВУФКУ через листування з низкою організацій та операторів, що працювали на Україні, придбало кадри хроніки: “Банкет у Гетьмана”, “Оголошення універсалу”, “Вступ білих у Київ” тощо»⁴.

Зйомки Леніна, ясна річ, дбайливо зберігалися, а от щодо хроніки Української революції 1917–1921 років, то до наших часів дійшли лічені її метри, які нині справді безцінні.

Не менш цікаві дані наводить журнал «Кіно» щодо ігрових фільмів. На 1 квітня 1924 року фільмотека ВУФКУ майже повністю складалася з націоналізованих радянською владою стрічок — «зовсім нездатних до демонстрування ані з ідеологічного, ані з художнього й технічного боку. Більш або менш придатних до демонстрування було ... 143 картини»⁵. Немає необхідності розповідати, що то були за «непридатні» картини...

«Шкідливі» фільми підлягали забороні (як правило, причини заборони не вказувалися), а відтак знищенню чи використанню в якості сировини. Зустрічаються доволі оригінальні та безапеляційні критерії заборони. Наприклад, стрічка «Арешт опричників» (1915 р.) була заборонена як «цілковите безглуздя»⁶.

Уже на кінець 1926 року фільмотека ВУФКУ нараховувала 463 повнометражні картини в 1328 копіях, з яких 127 — стрічки радянського виробництва⁷.

Утім, навряд чи умови зберігання фільмів відповідали належним у такому разі вимогам. Необхідність створення чогось на зразок музею ставала все очевиднішою.

«Чергова справа наших виробників — організація Музею української кінематографії», — зазначав один із дописувачів журналу «Кіно». І далі ніби про наш час: «Безліч матеріалу цікавого й потрібного для

вивчення історії нашого кіно вже розпорошилась, розбіглась по руках і загинула, але ще є дещо, що треба негайно рятувати. ... Незабаром сповниться десять років існування ВУФКУ. Музей української кінематографії мусить показати наші хиби й наші досягнення, показати наш зріст»⁸.

Схожі думки висловлював інший дописувач журналу Ш. Ахушков: «Розвиток радянської, зокрема української кінематографії, йде таким швидким темпом, що забувається вчорашній день нашого кіножиття, “дитячі” його роки.

Чи пам'ятають сучасники “Арсеналу” або “Звенигори” про перші кроки нашого кіновиробництва, про “Поміщика”, “Хазіяна чорних скель” тощо? Чи знають вони всі шаблі розвитку, що воно пройшло?

Але прийде час, коли буде писатися історія українського кіно. У нас нема кіноархівів, науково-дослідних установ, де занотовувався б кожний крок в розвитку кіно.

Є загроза, що за такого стану речей багато фактів з життя українського кіно забудуться, випадуть з поля зору майбутніх істориків.

Або, в кращому випадкові, реставрування цих фактів буде дуже важкою справою.

Тому треба зараз же, так би мовити, “на свіжу пам'ять” почати збирання та систематизацію матеріалів до історії українського кіно»⁹.

І справді, чимало фактів свідчили про недбале ставлення до збереження спадщини з боку представників кінематографічного відомства. Про один такий випадок розповів Михайло Бабій на сторінках «Пролетарської правди»: «Нема що й казати: охорона музейних цінностей в ВУФКУ поставлена дуже кепсько ... зайшовши одного разу до В.Г. Кричевського, я побачив частину декорації з фільму “Тарас Трясило”. — Це декоративне полотно, — сказав В.Г. Кричевський, — знищили б, якби я не попросив був директора фабрики мені його відпродати. Директор сказав: “Дайте нам стільки мішків (!), скільки туди пішло, й забирайте: нам однаково...” Далі В.Г. Кричевський з жалем оповідав, що йому пощастило врятувати лише дуже цінний старовинний фарфору та обстанову, що її він придбав для фабрики, коли ставив фільм “Тарас Шевченко” й інші. Цей посуд і обстанову хотів купити одеський музей, але адміністрація на це не згодилася, і речі знищили. Так загинуло багато картин, гравюр, рисунків, декорацій, обстановки, посуду, що вартістю дорівнювали не одній тисячі, а найголовніше, пропали уніками.

Запобігти цьому могло лише одне — організація кіномузею...»¹⁰.

Питання створення музею українського кіно знаходило підтримку, насамперед, у середовищі самих музейних працівників, які чудово розуміли історичну цінність кіноспадщини. Власне кажучи, вони й виступили

з ініціативою його організації. 9 грудня 1928 року до Упрнауки надійшов лист від тимчасово виконуючого обов'язки директора Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка Ростислава Заклинського (згодом репресованого, після повернення з ув'язнення працював у Львові): «Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка подає на Ваш розгляд проект Всеукраїнського кіномuzeю у Києві. Це може бути або окремий музей, або підвідділ історико-побутового відділу Всеукраїнського історичного музею.

В кожному випадку Всеукраїнський історичний музей готовий дати тимчасове приміщення на склад експонатів такого музею. Одначе скоро йому буде потрібний окремий будинок»¹¹.

Ініціатива Р. Заклинського була підтримана Упрнаукою. Її завідувач Коник 28 грудня 1928 року писав до ВУФКУ: «Всеукраїнський історичний музей порушив питання про утворення Всеукраїнського кіномuzeю в Києві й подав проект змісту цього музею.

Упрнаука вважає за корисне утворення такого музею, якщо ВУФКУ зможе дати потрібні кошти на його організацію й утримання. Упрнаука згоджується, аби на перший час підготовки роботи до організації цього музею проводилися в приміщенні Всеукраїнського історичного музею у Києві.

Упрнаука прохає ВУФКУ безпосередньо погодитися у цій справі з Всеукраїнським кіномuzeєм»¹².

Досягнувши принципової згоди з ВУФКУ, історичний музей запросив для організації кіномuzeю «повну енергії й ентузіазму людину, яка студіювала на музейному відділі при КХІ¹³ справу будівництва музеїв мистецької вертикалі й здобувала практику при Історичнім Музеї. Внаслідок цього в ВУФКУ з'явився проект ...»¹⁴.

А ось і сам проект такої установи, що зберігся в архіві:

«Проект організації Всеукраїнського кіномuzeю

Мета музею.

Кіномuzeй, як дослідно-наукова інституція, виявлятиме наглядно, всесторонньо і вичерпуюче кіносправу на Україні.

Шляхом наукових дослідів будуть збирати матеріали, впорядковувати до експозиції і зберігання.

Зміст музею.

Весь матеріал проектується розгалузити ось так:

I. Матеріали до історії кінематографії на Україні:

а) в якому стані і на якому ґрунті розвивалася вона до Ж[овтневої] революції;

б) її організатори, їхня мета й засоби;

в) радянська кінематографія, її завдання;

- г) її організатори;
- д) структура ВУФКУ в періодичних схемах з відповідними матеріалами.

II. Кінолітература:

Як книжки, журнали, газети відзиви¹⁵ про кіно, кіносценарії й т.ін.

III. Кіновиробництво:

- а) фабрики, лабораторії, цехи, павільйони, їх обладнання, апаратура — в макетах, в планах, в фото;
- б) сировина;
- в) продукт: фільмотека, напр. фільми, що вийшли з вжитку з їхніми відзивами (рецензіями) за художню цінність чи за особливі технічні прийоми;
- г) виробничі процеси: трудові процеси режисерів, операторів, художників, артистів як проекти художніх постановок, моделі, макети, костюми, штучне влаштування тощо;
- д) побут кіноробітників: характеристика їхньої творчості, фотографії артистів тощо, їх біографії.

IV. Методи та засоби до реалізації кінопродукції:

- а) різні види реклами, як афіші, фотогазетні анонси, листівки й їх збірки;
- б) сітка кінотеатрів на Україні;
- в) типи театрів;
- г) засоби демонстрації фільму: екрани, апаратура.

V. Взаємовідносини української кінематографії з кінематографіями інших союзних республік і за кордоном:

- а) обмін в межах СРСР;
- б) [обмін] за кордоном.

VI. Матеріали про кадри кіноробітників:

Як про художників, операторів, режисерів, артистів, бутафорів та ін., напр., кінотеатввідділ при Київському художньому інституті¹⁶, Кінотехнікум¹⁷, Т-во друзів радянського кіно, його статут, його роботу, а попередніх — навчальні плани, зразки студентських робіт, т. ін.

VII. Про наші (українські) винаходи до кілотехніки й культури:

Як відзиви про художні здобутки, напр. [фільм] «Звенигора».

VIII. Матеріали до порівняльної методи на означення місця української кінематографії у всесвітній кіносправі»¹⁸.

Однак в подальшому правління ВУФКУ почало зволікати з організацією музею: не тільки не виплатило авторові проекту мінімальну компенсацію за його роботу, але й без дозволу автора залишило собі копію проекту, повернувши оригінал. Справа дійшла до суду...¹⁹. Та, мабуть, не лише з'ясування стосунків стало на перешкоді організації такої установи.

Саме в той час тривала гостра дискусія за збереження автономії української кінематографії по відношенню до союзного центру. Чи до кіно-музею було тоді?

Усі підстави трансформуватися з часом у музей мав кабінет кінознавства, що функціонував у Київському державному інституті кінематографії в 1930-х роках. Про його діяльність повідомляв журнал «Радянське кіно»: «Кабінет кінознавства збирає фільмотеку радянських, дореволюційних російських та старих і сучасних закордонних фільмів.

Досі зібрано біля 300 фільмів, які є наочним приладдям для вивчення різних етапів історії кінематографії.

У фільмотеці є рідкісні примірники фільмів виробництва 1895–96 рр. фірми «Пате-Гомон», перші фільми за участю Чарлі Чапліна — «Чарлі в театрі», «Чарлі в готелі», одна з перших кінодрам виробництва 1903 року — «Сновиди жінки», фільм фірми «Родина» — «Запорізька Січ», фільм режисера Протазанова «Отець Сергій» виробництва 1917 року та ін.

З закордонної продукції є фільми режисерів: Грюне — «Ревнощі», Беренгардта — «Рейнський бунтар», Пабста — «Вулиця суму» та «Лулу», Рене Клера — «Париж заснув», Піка — «Останній візник Берліна», Дюпона — «Мулен Руж» та «Вар'єте», Сесіль де Міля — «Безбожниця», Ланге — «Втомлена смерть», Віне — «Танок нервів» та ін.

У розділі радянських фільмів є фільми режисера Ейзенштейна «Жовтень», режисера Кулешова — «Весела канарка» та «За законом», режисера Охлопкова — «Митя», режисера Козинцева і Трауберга «Шинель» і ряд інших фільмів.

Поруч з фільмотекою кабінет має фототеку на 2000 різних фото з різних фільмів, переважно виробництва українських радянських студій»²⁰.

Кінокабінет також розробляв та впорядковував архівний матеріал тресту «Українфільм» (сценарії, режисерські експлікації й різні матеріали до постановок фільмів). Зокрема, серед сценаріїв були три сценарії В. Маяковського, перші сценарії О. Довженка та І. Кавалерідзе, матеріали фільму режисера Рошала «Дві жінки». Взагалі, у кінокабінеті зосереджувалися матеріали по 150 поставлених фільмах та по багатьох непоставлених. Його працівники склали та систематизували картотеку на всю продукцію української радянської кінематографії (із зазначенням дати випуску, автора сценарію, режисера, головних акторів тощо); окремі картотеки кінодраматургів-сценаристів і режисерів української радянської кінематографії, розпочали складання бібліографічної картотеки з літератури про українську кінематографію, яка мала об'єднувати до 1000 карток-назв»²¹.

Де поділися ці матеріали — невідомо. Не виключено, що вони 1938 року разом із ліквідованим останнім художнім факультетом Київського

ДІКу — операторським, — що був переведений до Всесоюзного (нині — Всеросійського) ДІКу, потрапили до кінокабінету останнього. У цьому є сенс, адже навряд у суто технічному вузі (Київський інститут кінематографії згодом було перетворено в Київський інститут кіноінженерів) серйозно опікувалися вивченням творчих аспектів історії кіно.

Кілька років тому в рамках реалізації українсько-російського проекту «Полум'яне життя Олександра Довженка» у ВДІКу (в архіві та кабінеті кінознавства) працювала робоча група кінознавців ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України (у тому числі й автор цієї публікації), однак сліди цих матеріалів виявити поки що не вдалося.

Не можна, однак, скидати з рахунку й інший варіант: ці матеріали загинули під час Другої світової війни.

Узагалі, війна завдала непоправних збитків українській кінематографії. Узяти хоча б архівні матеріали. Фонд 1238 Центрального державного архіву вищих органів влади й управління України, в якому зберігаються документи доби ВУФКУ та тресту «Українфільм», обмежується лише 1924–1932 роками. Після 1932 року — жодного документа! А вся наявна у фонді документація цих років на архівне зберігання була здана лише 1939 року. Решту, природно, здати не встигли, розпочалася війна. Отож, з великою долею ймовірності можна стверджувати, що документацію наступних років знищили з початком війни.

До певної міри підтвердженням цього є спогади очевидця тих подій Ф. Пігідо-Правобережного, які проливають світло на нищення архівів: «Першого чи другого липня, себто десятого дня від початку війни, в усіх установах Києва було одержано розпорядження — спалити всі архіви (ділові канцелярські справи за минулі роки) аж до року 1940. За роки 1940–41 відібрати важливіші справи, а решту також спалити. Архіви палили за певним ритуалом: зносили все до кімнати спецвідділу, де операцію спалення проводили приставлені до того люди, під доглядом начальника спецвідділу та директора тресту. Все місто вкрилося попелом, що вилітав із усіх димарів у вигляді згорілих клаптиків паперу й осідав на пішоходів, на одягу людям так, що йдучи в білому одязі, ви ризикували забруднити його сажею. Вітер підіймав цей попіл і носив його вулицями, як чорні хмари. Одним словом, щось подібне до Помпеї — місто під попелом. За два дні — новий наказ: залишити тільки найважливіші справи (документи з кіно, очевидно, до таких не належали. — *P.P.*), решту спалити!»²².

Із твердженнями очевидця повністю погоджуються й автори наукового коментарю до спогадів: «Не маючи змоги вивезти на схід документи і матеріали архівних сховищ, архівні працівники за наказом партійного керівництва і під наглядом НКВС їх палили, щоб документи не дісталися

нацистам. Цим самим архівним джерелам, що зберігали історичну пам'ять, було завдано величезної шкоди. При поспішній втечі з території, яку залишали радянські частини, працівники архівів не дуже з'ясували ступінь цінності тих чи інших документів. Було вивезено, на жаль, не всі архівні матеріали, значну частину знищили. Те, що залишалося в архівах, переглядали німецькі спеціальні комісії, які теж відбирали все, що їм здавалося потрібним, особливо пов'язане з економікою, ідеологією, ресурсами тощо»²³.

Палили не лише архіви, а й фільми — на Українській студії кінохроніки в липні 1941 року знищили весь негативний фонд, зокрема кіножурнали «Радянська Україна».

Та що там «матеріали з кіно»! За наказом з Москви після відступу залишалася випалена земля. Успенський собор Києво-Печерської лаври, Хрещатик... Перелік можна продовжувати довго.

Таким чином, українська кіноспадщина в означений період зазнала значних втрат. Особливо відчутними вони стали по відношенню до фільмів, знятих у 1920-х рр. Величезних збитків кіноспадщині завдала Друга світова війна, хоча в даному випадку її більше знищували представники радянської влади — з метою, аби вона не дісталася противнику.

Отож, нині на часі створення спеціального наукового центру, який би не лише виявляв, збирав (у тому числі за кордоном), а й публікував відповідні матеріали й документи з історії національного кінематографа.

¹ *Кавалерідзе І. Тіні // Шудря М. Геній найщирішої проби: Нариси. Розвідки. Рец. Інтерв'ю. Публ. / За ред. Л. Череватенка. — К.: Юніверс, 2005. — С. 205.*

² Там само.

³ *Островский Г.Л. Одесса, море, кино: Путеводитель. — Одесса: Маяк, 1989. — С. 11.*

⁴ *Могилевський Л. Зафільмована історія // Кіно. — 1928. — № 6. — С. 2.*

⁵ *Фільмотека ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 22.*

⁶ *Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі — ЦДАВО України), ф. 1238, оп. 1, спр. 2, арк. 3.*

⁷ *Фільмотека ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 22.*

⁸ *Кошевський К. Подаю думку // Кіно. — 1928. — № 7. — С. 6.*

⁹ *Ахушков Ш. Де історія українського кіно? // Кіно. — 1929. — № 13. — С. 2.*

¹⁰ *Бабій М. Організувати кіномузей // Пролетарська правда. — 1930, 25 березня.*

¹¹ *ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 8916, арк. 3.*

¹² Там само, арк. 1.

¹³ *КХІ — Київський художній інститут.*

¹⁴ *Бабій М. Вказ. пр.*

¹⁵ Так у тексті. Очевидно, треба: відзиваються.

¹⁶ Ідеться про теакінофотовідділ, що діяв у складі Київського художнього інституту впродовж 1926–1930 рр.

¹⁷ Державний технікум кінематографії ВУФКУ (1924–1930 рр.) був розташований в Одесі. У 1930 році на базі ДТК ВУФКУ та теакінофотовідділу КХІ створено Київський державний інститут кінематографії.

¹⁸ ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 8916, арк. 4–4 зв.

¹⁹ *Бабій М.* Вказ. пр.

²⁰ У кабінеті кінознавства: [Ред. ст.] // Радянське кіно. — 1936. — № 5 [травень]. — С. 58.

²¹ Там само.

²² *Пігідо-Правобережний Ф.* «Велика Вітчизняна війна». [Спогади та роздуми очевидця]. — К.: Смолоскип, 2002. — С. 38.

²³ Коментар // *Пігідо-Правобережний Ф.* Вказ. пр. — С. 245.