

що Марія Заньковецька – «страшна сила». Але українці їхали на ці виступи до столиці імперії, сподіваючись на цензурні пом'якшення. На жаль, нічого не добились. Атмосфера в Росії була така, що забороняли Гоголя, Грибоєдова, Сухово-Кобиліна, будь-яке гостре слово, що вже казати про вияви талантів неросійських народів. Так, це правда, в Петербурзі хотіли українську трупу купити. Та вони не пішли на це – не спокусилися ні на гроші, ні на почесті. А Марія Заньковецька відповіла на цю пропозицію: «Я люблю своїх убогеньких». Чого це коштувало – вистояти в таких умовах, вести мандрівне життя за умов постійної загрози заборони театру. Наша молодь ставиться до театру корифеїв зверхньо, мовляв, «побутовий театр», забуваючи про ті історичні умови, за яких не дозволяли їм грати на сцені світову класику – ні Шекспіра, ні Мольєра. У статтях слова «рідний край» викреслювали, а найменші згадки про історію забороняли. І незважаючи на це, вплив театру корифеїв був настільки сильний, що українські колективи з'явилися по всій Україні. Як ото трава пробивається через асфальт, так і тут.

– Тоді було імперське бажання все знівелювати, позбавити кривини нації їхньої культури. Щось аналогічне бачимо і нині, тільки це називається глобалізація.

– Але треба відстоювати своє. Так, ми повинні грати і Шекспіра, і Мольєра, але світові ми цікаві саме своїм обличчям. Коли після 1922 року Микола Садовський опинився в Ужгороді в еміграції, його запросили до Відня і запропонували поставити якусь оперету, тоді популярний був цей жанр. Він пробував поставити Легара – не вийшло. Він вирішує: «Будемо ставити "Запорожець за Дунаєм"». Був справжній тріумф. Так, ми повинні вписуватись у світ, але мусимо прийти в Європу зі своїм, в тому числі зі своєю класикою. Кращої п'єси, як написав Котляревський «Наталку Полтавку» про свій народ, серед драматургів інших країн ніхто не написав. Є в ній і щирість, і відданість у коханні, в дружбі, ці моральні устої, на яких тримається життя – кожної окремої людини і суспільства загалом. У нових умовах ми маємо шанувати свою культуру.

Так, ми з Галичини. Але ми є загальноукраїнський театр. Наш театр на початку своєї історії побував у багатьох місцях, до 1931 року стільки об'їздив! І нам залишається тільки зберегти, розвинути те, що зробили ті, хто наш театр заснував. Театр мусить бути з позицією. Бути відданий своїй традиції. Наш театр глибоко національний. Це було завжди – від Романицького і Яременка до Івченка і Данченка. І коли у 1970-х частина наших акторів разом із Сергієм Данченком переїхали до Києва в театр ім. І. Франка, Борис Романицький сказав: «Що ж ви хочете – ми завжди були донорами». Але тоді не всіх спокусили. Так, як Марія Заньковецька не спокусилась на 24 тисячі золотом, так і в наш час ми залишились у Львові, хоч опалу і відчували. За останні чверть віку в театрі йшли «Наталка Полтавка», «Гайдамаки», «Украдене щастя», йшли «Отелло», «Гамлет», «Річард III», «Ромео і Джульєтта». Ми дружимо з Шекспіром і Мольєром, але завжди були Котляревський, Леся Українка, Карпенко-Карий і Микола Куліш.

## Роман Росляк: «Чим сьогодні цікаві архіви ВУФКУ»



Обкладинка архівно-слідчої справи Голови правління ВУФКУ І. О. Воробйова.

Запитувала Лариса Брюховецька

– Ваші пошуки в архівах надзвичайно продуктивні й потрібні для пізнання історії українського кіно. Коли ви вперше потрапили до архіву і з якого приводу?

– Узагалі, спочатку я мав намір вивчати історію української преси поза межами України. Однак через різні обставини цей процес невдовзі зупинився. Тож коли надійшла пропозиція написати дисертаційне дослідження з історії кіноосвіти в Україні (пропозиція доволі неочікувана), я погодився, хоча на той час був зовсім «не в темі».

На перших порах намагався охопити весь кіноосвітній процес, починаючи фактично від появи кіно в Україні – і до сьогодення. Однак невдовзі стало зрозуміло, що



У цьому будинкові по бульвару Тараса Шевченка, 12, на початку 1930-х рр. містився Київський ДКК (нині тут розташований Національний музей Тараса Шевченка).

наявний фактологічний матеріал виходить далеко за рамки кандидатської роботи. Тому довелося обмежитися другою половиною 1910-х – початком 1930-х рр. А вже в навчальному посібнику хронологічні рамки були дещо розширені – до першої третини ХХ століття.

У процесі написання дисертаційного дослідження і потрапив уперше до архіву. Адже без використання архівних документів, тогочасної періодики дослідити кіноосвітній процес (і не лише) просто неможливо.

– Отже, ви є фахівцем у галузі вітчизняної кіноосвіти. Державний інститут кінематографії у Києві було відкрито раніше, аніж ВДКК? Чи все-таки в Москві такий заклад виник раніше? І чому кіноінститут у Києві було закрито?

– Кіноосвітні заклади (ясна річ, приватні) і на українських, і на російських теренах виникли ще до 1917 року. Якщо ж вести мову про державні навчальні установи, то ще 1919 року в Москві створено Державну школу кінематографії. У 1920-х її перейменовано в Державний технікум кінематографії, а з 1930-го установа дістала назву Державний інститут кінематографії (нині – Всеросійський державний інститут кінематографії імені С. А. Герасимова).

Щодо України, то в 1923 році в Одесі створили Державні кінематографічні курси. А вже наступного року зорганізовано Державний технікум кінематографії, що підпорядковувався ВУФКУ. Найбільш відомі його випускники – оператори, яких готували на технічному відділі. Зауважу, що в 1920-х рр. існували й інші державні навчальні заклади: кіновідділ Київського державного театрального технікуму, теакінофотовідділ Київського художнього інституту...

Якісні й кількісні зміни в кіногалузі зумовили необхідність реформування системи підготовки кадрів. 1930-й рік став поворотним для вітчизняної кіноосвіти. На базі переведеного з Одеси кілотехнікуму та теакінофотовідділу КХІ в Києві постав Державний інститут кінематографії.

Новоутворений навчальний заклад мав два факультети:

творчий (зі сценарним, режисерським, операторським, а згодом і акторським відділами) та технічний (кілотехнічний і фотохімічний відділи). Тобто Київський ДКК був доволі потужною навчальною установою і не поступався Московському ДККові. Особливо його операторський відділ.

Негативно на інституті позначилася реорганізація кіноосвітніх закладів у середині 1930-х рр. Не вдаючись до деталей, зауважу, що наслідком такої реорганізації, наприклад, у Московському ДККу, стало створення замість режисерського факультету режисерської академії, до якої набирали людей з вищою освітою та досвідом практичної роботи. Щось аналогічне – Вищі кінорежисерські курси – намагалися створити і в Києві (замість режисерського факультету Київського ДККу). Однак не судилося. До речі, противником їх створення був Олександр Довженко...

Згодом стало зрозуміло, що режисерська академія себе не виправдала, і в Москві повернулися до перевіреної факультетської системи. У Києві ж на той час у кіноінституті функціонував лише єдиний творчий факультет – операторський. Та й то його невдовзі перевели до Москви, завдяки чому ВДКК одразу зробив величезний якісний стрибок у викладанні (бо ж переводили, насамперед, українських викладачів).

Київський ДКК було реорганізовано в суто технічний виш – Київський інститут кіноінженерів. Останній проіснував до початку 1950-х рр. і увійшов до Київського політехнічного інституту як електроакустичний факультет...

Кроки зі знищення мистецької кіноосвіти в Україні, ясна річ, були не випадкові. Москва не могла допустити, аби кінематографістів творчих професій готували в союзних республіках.

– Ви досліджуєте українське кіно 1920-х, в тому числі в інституційному розрізі, орієнтуєтесь в іменах, які сьогодні зовсім забуті. На презентації збірника «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять» ви розповіли про репресованих кіночиновників, тобто керівників ВУФКУ та «Українфільму». Чим пояснити таке тотальне знищення керівної ланки – фіктивні звинувачення до уваги не беремо, як і те, що НКВС виконувало план знищення невинних. Близьке ознайомлення з пресою тих часів свідчить: РФ не могла вибачити, що ВУФКУ економічно була сильнішою за російські кіноорганізації. Як ви думаєте, винищення керівників ВУФКУ та «Українфільму» не могло бути помстою за це?

– Із восьми людей (Василь Прокоф'єв, Захар Хелмно, Олександр Шуб, Іван Воробйов, Петро Косячний, Іван Косило, Іван Кудрін, Марко Ткач), котрі очолювали українську кінематографію у 1920–1930-х рр., лише Олександр Шуб не був репресований. І тільки Василю Прокоф'єву пощастило якимось чином вижити. Усіх інших розстріляли... Це робилося планово, цілеспрямовано, така була державна політика.

Утім я не схильний вважати це помстою за їхню попередню кінематографічну діяльність, адже ці люди дав-

но працювали на інших посадах, не пов'язаних з кіно. Наприклад, остання посада Івана Воробйова – другий секретар Вінницького обкому КП(б)У (розстріляний 2.09.1937 р.), Петра Косячного – заступник голови Чернігівського облвиконкому (розстріляний 3.09.1937 р.), Захара Хелмна – керуючий трестом «Северолес» (розстріляний десь у Росії).

До того ж, слідчі НКВС, як правило, не дозволяли собі такої розкоші – з'ясовувати минуле. Їм треба було «виконувати план», будь-якими методами якомога швидше вибити зізнання і передати справу до суду. Зрештою, це підтверджують і матеріали архівно-слідчих справ – про кінематографічне минуле зазначених осіб там майже не згадується. Виняток становить хіба що справа Марка Ткача, але ж його заарештували на посаді директора тресту «Українфільм».

– *Розкажіть про вашу книгу, яка щойно побачила світ. Йдеться про протоколи засідань Правління ВУФКУ, до якої ви написали передмову, були упорядником, автором коментарів і приміток. Де знайшли ці документи, що в них заслуговує на особливу увагу?*

– За радянських часів вітчизняні кінознавці не надто активно зверталися до архівних джерел (крім усього іншого, в той час доволі складно було потрапити до архіву та отримати доступ до відповідних документів), обмежуючись головним чином аналізом кінцевої кінопродукції – фільмів.

Чому вибір упав саме на Правління Всеукраїнського фотокіноуправління? Відзначимо, що інші теми з означеного періоду (наприклад, історія Одеської, Київської, Ялтинської кінофабрик, організація кінопрокату, здійснення кінофікації тощо) є актуальними. Однак протоколи дають загальний зріз стану української кінематографії цього періоду.

Збірник документів «Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.)» нещодавно побачив світ у столичному «Видавництві Ліра-К». Це результат кількарічної роботи в архівах Києва, Вінниці, Одеси. На жаль, у держархівах інших обласних центрів документи ВУФКУ були знищені під час Другої світової війни. Уявлення про втрати можна скласти на прикладі Держархіву Донецької області. В довоєнний період тут зберігалось 622 справи за 1924–1928 рр.: циркуляри, розпорядження, протоколи Правління ВУФКУ, звіти, доповіді тощо. Після Другої світової жодної архівної справи не залишилося.

На порядок денний засідання Правління виносилися різні проблеми. Ось, наприклад, засідання від 12–13 квітня 1928 р. Розглядалися такі питання: про надання ВУФКУ кредиту на будівництво Київської кінофабрики, про роботу Одеської кінофабрики, доповідь комісії ВУФКУ про закордонне відрядження, скорочення штату центральної лабораторії, передачу Ялтинської кінофабрики Кримському наркомосу, дозвіл Дзизи Вертову ставити фільм «Людина з кіноапаратом», про харківську фотомайстерню, заміну старих назв кінотеатрів. На засідання 7–8 червня 1928 р. було винесено 29 пи-



Обкладинка збірника архівних документів «Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.)».

тань. Крім таких першорядних, як тематичний план, проект положення про художні ради, виробничо-тематичний план роботи підвідділу культурфільмів, розглянуто заява художника Дев'ятина про збільшення йому зарплати, питання про виплату грошової компенсації технікові будівельного бюро Фролову за невикористану профвідпустку.

Рекордним стало засідання Правління ВУФКУ від 21 травня 1929 р., на якому було розглянуто аж 51 питання!

Питання ці різної ваги: від експорту українських фільмів до заяви про повернення коштів за вкрадене пальто в головбуха Одеського крайового відділу Бурштейна...

Навіть із вищезазначених назв видно, що Правління ВУФКУ охоплювало весь спектр проблем, що стосувалися розвитку вітчизняної кінематографії, і не лише.

У книзі також публікуються протоколи нарад у голови, членів Правління, окремі протоколи засідань структурних підрозділів (редакторату, художнього відділу та ін.), виробничо-технічних нарад ВУФКУ. А також деякі протоколи всеукраїнських нарад з питань кіно. Є ще основні нормативно-правові документи, що регламентували діяльність кіновідомства. Загальна кількість документів – 198. Обсяг видання – 950 сторінок.

Науково-довідковий апарат збірника складається з передмови, приміток, коментарів, покажчиків (іменного; географічного; фільмів, сценаріїв, розділів і тем тематичного планування, інших літературних творів; літературних, мистецьких, громадських і кіноорганізацій; кінотеатрів і клубів; видавництв, газет, журналів і збірників), переліку документів і списку скорочень.

Враховуючи незначну кількість фільмів 1920-х рр., що збереглися, маю надію, що збірник дасть змогу заповнити чимало білих плям в історії українського кіно.

Жовтень, 2017