

а дійсність», – писав Фрейд, і, як на мене, це – ключове судження для розуміння феномена Наталії Ужвій. Наталія Михайлівна і по смерті вождя не вірила, що врятувалась, а зашпори страху виходили з неї з фрустрацією. Тоді вона й вигадала себе хрестоматійну, і грала цю роль з насолодою. Тим і відводила від себе прямий погляд сталінського левіафана.

У чому полягав тут план Ужвій? Вона інтуїтивно знала, що кормчим подобається бачити знаного митця щасливим, у променях слави: це додає владі самоповаги й доброчестя. І Наталія Михайлівна навчилася подавати себе як значну окремість у мушлі сценічного образу – присутність великої Ужвій на кону відчувалась фізично. Це як в подвійному фокусі: на передньому плані ми бачили роль, та за нею виразно стояла особа актриси. Ця гра із владою була прихованою і грандіозною, і, не зважаючи на всю ліричну теплоту творимих нею образів, переживалась актрисою гостро й бентежно, що створювало додатковий сценічний об'єм, про походження якого, крім неї, не знав ніхто. Ужвій, у підсумку, переграла владу без жодних шансів для режиму. І з часом стала недосяжною для зміни умов гри. Але й тоді не дозволила видати себе тріумфом. Тим і закріпила перемогу. Якось в антракті однієї з вистав за її участю я запитав Наталію Михайлівну, чи має підстави мій здогад. Ужвій довго й заскочено на мене дивилася, а потім сухо сказала: «Це вам здалося». Та бачили б ви в ту мить її очі!

...Наприкінці кар'єри вона довгі роки виходила на сцену в соціальній мелодрамі Віни Дельмар «Поступися місцем...» – простенькій історії про те, як ситі, дорослі, забезпечені діти з американської родини позбувалися своїх батьків, жорстокосердно відправляючи їх до різних будинків для престарілих. Сивоволосе подружжя Куперів було лебединою піснею акторського дуету Ужвій–Пономаренко. Євген Порфірович був надійним другом і чуйним партнером Наталії Михайлівни, і це додавало особливості зворушливості їхньому виконанню. Вони грали не про те, яким безжалюсним є заокеанське суспільство до старих (як у автора). Вони грали про те, яке щастя для них бути разом. І яким неможливим є примусове розлучення.

В житті їхні стосунки зовні виглядали бездоганними. Ними милувались. Ці стосунки ніхто не ставив під сумнів. Коли Пономаренко і Ужвій вечорами виходили на прогулянку навколо скверика рідного театру, до них майже ніколи ніхто не підходив. Довкола них витала аура усамітнення, і будь-хто третій здавався недоречно зайвим. Було відчуття, що вони перебувають у тому краю, де вже нічого не відбувається і вони належать тільки одне одному. Це, мабуть, була найкраща їхня спільна вистава.

Наталія Михайлівна Ужвій пішла з Божого світу у вісімдесят шостому. Євген Порфірович Пономаренко пережив її на вісім років. Як він їх прожив – знав лише він.

Пам'ять культури різниться від людської. Але промовлене – «Ужвій» миттєво повертає нам її образ. Її очі, її голос. Той голос і ті очі, за якими вона ховалася від епохи. І, можливо, від власної пам'яті.

«Розуму вічного вічна розвага»...

Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій кінопресі

Любомир Госейко

(Закінчення. Поч. див. «Кіно-Театр», № 3, 2019).

Кінокритик Жан Мітрі опублікував у кіножурналі «Пур Ву»¹ фундаментальну статтю про творчі устремління Могилевського і стан кіноорганізації ВУФКУ, залучивши до неї фотографії його фільмів «Документи епохи» і «Як це було». За своїм характером стаття підтверджувала рейтинг, який ВУФКУ за короткий час здобуло серед французьких кінознавців.

У той самий час Робсельінспекція негативно оцінила закордонне відрядження Євгена Черняка та завідуючого торгвідділом у Берліні Євсея Гольверка з приводу некомерційної для ВУФКУ угоди з німецькою фірмою «Національфільм». Не увінчалася успіхом у Франції і спроба поставити франко-український ігровий фільм про Марата². Постановку пропонували О. Довженкові, як сповіщала Юлія Солнцева в кіножурналі «Пур Ву»: «За кілька тижнів Париж може побачити Довженка, який буде починає свій новий фільм. Наразі він дивиться, обмірковує, і ті, хто бачив його глибокі сірі очі, не сумніватимуться, що він багато чого запам'ятав»³.

У Парижі через послуги фірми Пате-Нор вуфківська делегація обмежилася пропозицією показати серію картин: «Черевички», «Василина», «Тарас Трясило», «Поговір», «В павутинні». Покази відбувалися у великому залі Торпедства УРСР, насамперед для добірної публіки та професіоналів, проте ці фільми рідко потрапляли на екрани столиці та провінції по дистрибуторській мережі Пате-Натан, Жак Гаїк, А. Нальпас. У редакційній статті «Сінемагазін» про «Арсенал» Довженка автор докоряє, що такі стрічки може бачити тільки дехто з привілейованих у двох-

¹ Jean Mitry, Une figure du cinéma russe : L. Moguilevsky, Pour Vous, n°65, 13 février 1930.

² Ішлося точніше про фільм «Дантон». Постановку пропонували О. Довженкові. Картину поставив у 1932 р. початківець Андре Рубо, більш знаний як композитор.

³ R.R. (Roger Régent), Avec Dovjenco, peintre et metteur en scène, Pour Vous, n°90, 7 août 1930.

трех конфіденційних місцях Парижа, і вимагає, щоб вони стали доступними для всіх глядачів⁴.

Ентузіастом, який власними зусиллями доклав чимало енергії для розповсюдження українських фільмів у Франції, був Євген Деслав, який у тих роках торував свій шлях у кіно на Монпарнасі. Він рекламував вітчизняні фільми в поточній корпоративній пресі (попри відсутність справжніх ринків збуту, що пояснювалося тодішньою політичною та економічною ізоляцією радянських країн), постійно перекидаючи короткі вісті з бюлетеня ВУФКУ «Кіновісті», що його редагував у 1926–1931 рр. перекладач із французької Світозар Драгоманов⁵. «Сінемагазін» повідомляв, що Євген Деслав є режисером і художнім представником ВУФКУ в Парижі⁶. Був він і паризьким кореспондентом вітчизняного журналу «Кіно», який приділяв увагу зарубіжній інформації, однак його статті мали більш інформаційний характер у порівнянні зі статтями-оглядами його колег Мирослава Ірчана з Нью-Йорка чи Лео Катца з Відня. Деслав підтримував тісні контакти з провідними кінокритиками Мішелем Горелем, Жаном Мітрі, Морісом Бессі, яких заохочував писати статті про українську кінопродукцію.

Умовне створення того ж року у Франції закордонного відділу Товариства друзів радянського кіно (ТДРК) належало також ініціативі Євгена Деслава. Товариство, так зване «Les Amis du cinéma ukrainien», не було ніякою прокатною конторою, ні постачальником фільмів, радше – ефемерною нішею для молодого кіноавангардиста, який старався легітимізувати українське кіно в кінопідприємствах й інтелектуальних колах Парижа. Втім, немає жодних офіційних листів від правління ТДРК, які засвідчували б встановлення паризького відділення організації і повноваження Є. Деслава вести пропагандивну роботу. Товариство спиралося і на зв'язки з Кіноекспериментальною майстернею (КЕМ) у Києві, яка під проводом Гліба Затворницького розгортала творчу діяльність з аналогічними майстернями в Європі⁷. За сценарієм і вказівками Деслава КЕМ готувала фільм на тему життя перших сільських комунарів «Людина з хлібом», доля якого досі лишається невідомою. Товариство не залишило у французькій пресі жодного сліду – ні звіту, ба навіть не було зареєстроване в списку Французької федерації кіно клубів (F.C.C.F). Воно вважалося свого роду паризьким корпунктом кінохроніки на договірних умовах з ВУФКУ, а не товариством на кшталт кільканадцяти існуючих у Парижі та в провінції приватних організацій, елітарних кіно клубів, таких як

«Друзі Спартака», «Кіно-Клуб Франції», «Фільм-Клуб», «Вільна Кінотрибуна», що діяли осторонь від комерційних кінозалів. Найвідомішим з них був масовий кіно клуб «Друзі Спартака», створений Леоном Муссінаком у березні 1928 р.⁸ Мета кіно клубу, контрольованого Французькою компартією, була більш політична, ніж комерційна. Йшлося про можливість демонструвати у Франції радянські фільми, що мали пропагандистський характер, більшість з яких були заборонені французькою цензурою, як-от «Мати», «Панцерник “Потьомкін”», «Жовтень», «Страйк». Покази відбувалися майже потайки. Сеанси організовували прорадянські організації «Le Cercle de La Russie Neuve» і «Les Amis de l'Union soviétique», що були активними від 1927 р. У 1929 р. з нагоди проведення Першого конгресу Федерації кіно клубів Франції під головуванням кінорежисерки Жермени Дюлак найактивнішим названо кіно клуб «Вільна кінотрибуна»: серед вірцевих дванадцяти демонстрованих у ньому фільмів фігурували «Звенигора» Олександра Довженка і «Марш машин» Євгена Деслава.

Французький уряд був одним із найактивніших іноземних урядів у сфері кінематографічного контролю. Піддана класичному протекціонізму цензура діяла нещадно щодо імпортованих фільмів – найчастіше радянських. Були навіть створені поліцейські кінобригади, які перевіряли сеанси кінотеатрів. Сам Поль Жіністі, голова Цензурної комісії, звинувачував пряму імплікацію Міністерства внутрішніх справ щодо всесильної цензури. Під тиском громадськості Леон Муссінак докоряв цензурі спотворення канви послідовного зображення при урізанні епізодів та перемонтажі стрічок, систематичні пропущення імен авторів та акторів, помилки в титрах при транслітерації з оригінальної на французьку, і навпаки, надання переваги кадрам з технічними знахідками. Для нього не цензурна комісія Міністерства освіти забороняла покази картин, а Міністерство внутрішніх справ. Журналісти дивувалися, що представники радянських фірм не реагують на обурен-

⁴ M.P. Le Cinéma au salon des artistes décorateurs, Cinémagazine, n°7, 1931.

⁵ Світозар Михайлович Драгоманов (29 червня 1884, Ленпале, Швейцарія – 4 грудня 1958, Рочестер, США) – економіст, кооператор, перекладач, публіцист, член УВАН у США, син Михайла та Людмили Драгоманових. Перший ректор Українського технічного господарського інституту в Нью-Йорку. У 1926–1931 роках працював редактором технічного бюлетеня ВУФКУ, перекладачем із французької.

⁶ Film mécanique, Cinémagazine, n°23, 8 juin 1928.

⁷ Eugène Deslav, «Cinémagazine» à l'Etranger, Ukraine. Cinémagazine, n°2, 11 janvier 1929.

⁸ Якщо «Друзі Спартака» (Les Amis de Spartacus) довго вважалося як спонтанне кінофільське товариство, сьогодні воно справді є, після короткого прозопографічного дослідження та вивчення невідомих або донедавна недоступних архівів, центральним елементом комуністичної стратегії, спрямованої на приведення так званого «потьомкінського кіно» до Франції. Під назвою потьомкінське кіно розуміються фільми режисера Сергія Ейзенштейна, а також, меншою мірою, перші фільми Всеволода Пудовкіна та Дзиги Вертова, деякі фільми Фрідріха Ермлера, як-от «Обломок імперії». Вони представляли реконструйований образ Жовтневої революції, його історію та перші кроки більшовизації кіно. Асоціація виникла всього за кілька днів до першої Всесоюзної наради при ЦК ВКП(б) з питань кіно (15-21 березня 1928 р.), куди запрошено іноземних спостерігачів, керівників кіноорганізацій, в тому числі й щойно створене товариство «Друзі Спартака». Фактично товариство створено, щоб обминути цензуру, яка забороняла громадські покази. Сеанси Муссінака та його друзів були представлені як приватні, тому що потрібно було заздалегідь отримати членські квитки, щедру та ефективно поширювані комуністичними мережами. 19 жовтня 1928 року за рішенням Міністерства внутрішніх справ паризька Префектура інформувала товариство «Друзі Спартака» про те, що йому заборонено демонстрування без ліцензійних угод.

ня Муссінака. Тому Муссінак певний час виїжджав до Берліна, щоб там дивитися нові радянські фільми, бо в Німеччині цензура була менш суворою, а також шукав нагоди за посередництвом Є. Деслава укласти угоду з ВУФКУ продати кіноклубові «Друзі Спартак» стрічки «Одинадцятий» та «Звенигора».

Правду кажучи, українські фільми терпіли труднощі від прямих наслідків цензури на російські картини. В рубриці «Скоро на екранах» кінокритик Жан Відал сердився, що не може дати оцінку «Арсеналу», бо показали тільки шматок⁹. Ще раніше, 7 березня 1928 р., на черговому сеансі паризького кіноклубу «Вільна кінотрибуна» демонстрували лише уривки фільму «Звенигора». Сам Олександр Довженко переконався під час свого побуту у Франції: на громадських обговореннях дозволялося показувати фільми радянського виробництва лишень окремими частинами. Вже пізніше, у 1933 р., в анкеті Г. Л. Жоржа «За чи проти цензури кінокартин?», що протягом кількох тижнів друкувалася на шпальтах кіногазети «Пур Ву», Арман Тає, директор авангардного кінотеатру *Studio des Ursulines*, запропонує: «Мені заборонили демонструвати радянський фільм "Іван" відомого режисера О. Довженка. Цей фільм, який показує будівництво «Дніпробуду», лише порушив ідею праці поза будь-якою політичною теорією. Я рішуче проти будь-якої цензури»¹⁰. Зі свого боку драматург Жак Деваль наголошував на повчальному характері та цінності радянських стрічок: «Завдяки доброзичливим друзям я маю можливість побачити всі радянські фільми, яких громадськість не бачить. Справжні шедеври! Здатні приголомшити всіх наших виробників і, отже, покращити наші власні фільми. Це пояснює вам, чому я вважаю цензуру нестерпною практикою»¹¹.

Навіть коли іноземні кінопрокатники визнавали художню цінність того чи іншого радянського фільму, вони все ж не наважувалися його придбати, настільки його сюжет контрастував із формою і змістом тих творів, які вони зазвичай поширювали. До 1928 р. у великих кінозалах Парижа (*Colisee, Gaumont Palace*) вільно демонстрували радянські стрічки «Баби рязанські», «Кінець Санкт-Петербурга», «Третя міщанська», «Нащадок Чингіс-хана», «Земля в полоні», «Сорок перший», але з посиленням цензури внаслідок декрету від 19 жовтня 1928 р. радянські фільми потрапляли в мережу комерційних кінозалів зрідка. Загалом французька публіка була вороже налаштована проти радянських фільмів, які вважала субверсивними. Персічний французький кіноман перебував під враженням від модних мелодраматичних дореволюційних сюжетів, а також і фільмів центрально-європейського виробництва, що постійно виходили на західні екрани (наприклад, чехословацький «Тонішка», польський «Маруся» чи «Ураган»). Загалом російська тематика панувала тоді в світовому кіно. Знімали так звані «атмосферні стрічки»,

навіяні дворянськими інтригами, попівщиною, нігілістами, змовниками, повстаннями, наповнені кавказькими шашликами, самоварами, а під звук балалайок вирували запальні циганські танці, лезгинка, бойова джигітовка. У США, Німеччині, Франції, Італії скрізь оголошували про продукцію фільмів, які намагалися змалювати пишність Росії, привертаючи увагу до її фольклору та звичаїв, досі невідомих або невикористаних у кіно. Це були «Волзькі бурлаки» Сесіля Блаунт де Мілля, «Червоний танець» Рауля Волша, «Кріпаки» Рішарда Ейхберга, «Сибір, страждальна земля» Маріо Боннара, «Княжна Маша» Рене Ле Пренса, «Княжі ночі» Марселя Л'Ерб'є, «Тараканова» Ремона Бернарда. Російська тематика була динамічною завдяки продюсерам, режисерам, акторам, вихідцям зі Східної Європи, зокрема й з українських земель (режисери Віктор Туржанський, Володимир Стрижевський, продюсери Дмитро Харитонов, Олександр Каменка, В.Іванов, акторки Наталія Лисенко, Наталія Кованко, Віра Корецька, Анна Стен, актори Іван Коваль-Самборський, Григорій Хмара, Борис Фастович-Кованко). Серед найвідоміших бойовиків запам'яталися «Тарас Бульба», «Тройка» Стрижевського, «Михайл Строгов», «Вольга-Вольга» Туржанського.

Після закінчення громадянської війни російські емігранти масово оселилися в Парижі, де перед Першою світовою війною колишні представники царського уряду створили були сприятливі умови для міцних культурних і комерційних зв'язків. У 1926 році понад 50 % росіян (між ними й українці), що проживали у Франції, мешкали в Парижі і його околицях. Ця концентрація надала їхній присутності особливої видимості. В паризьких кіностудіях працювали кіноспеціалісти технічного профілю, які замінили місцевих, що загинули на фронті. На знімальних майданчиках кіностудії «Альбатрос» Олександра Каменки в Монтрей, Кінофабрики в Булонь-Біанкур, Кіностудії в Жуєнвіль лунала російська мова, а на екранах часто з'являлися Іван Мозжухін, Наталя Лисенко, Валерій Інкіжинов. Об'єднані почуттям спільної долі, російські емігранти зберігали певний ізоляціонізм щодо французької кіноіндустрії, яка з підозрою дивилася на новоприбулих. Кінопідприємство «Альбатрос» перших три роки майже ніколи не зверталося до французьких кінематографістів, довіряючи постановки своїм співвітчизникам.

Українські фільми почали фактично з'являтися де-не-де по кінотеатрах Парижа за участю їхніх постановників або провідних кінодіячів Парижа. Дзига Вертов був одним із запрошених Товариством незалежної критики, але французьке Консульство в Берліні не дало йому візи. Завдяки старанням Л. Муссінака та Еля Лісицького йому таки вдалося прибути в липні 1929 р. до Парижа. 23 липня Д. Вертов показав у кінотеатрі «Студіо 28» уривки «Одинадцятого» і «Людини з кіноапаратом»¹², всього 30 хвилин на 16-міліметровій плівці, яку він привіз із Німеччини. Захід, організований за участю Кінотовариства «Чорно-

⁹ Jean Vidal, Bientôt sur les écrans, Pour Vous, n°91, 1930.

¹⁰ Armand Tailler, Pour ou contre la censure? Pour Vous, n°231, 20 avril 1933, p. 2.

¹¹ Jacques Deval, Pour ou contre la censure ? Pour Vous, n°232, 27 avril 1933, p. 11.

¹² Dziga Vertov est à Paris, Bordeaux-Ciné, n°45, 2 août 1929.

біла Ліга» (*Ligue noire et blanc*), пройшов з великим успіхом. Публіці, яка складалася в основному з кінофахівців й інтелектуалів, Д. Вертов дав конференцію про кіно-око, теорію монтажу і концепт інтервалу. Критика по-різному зреагувала на його новаторські стрічки. Дифірамбічно – у статтях Еміля Вуієрмоза, Л. Муссінака, Жана Ленауера, і без ентузіазму – в рецензіях Жан Жака Бруніуса і Гастона Тієррі, який жорстко дорікнув: «Ці багатократні експозиції, обертання камери можуть вразити тільки самоїдів або болгарів; вони недостойні такої творчо-потужної особистості, якою є Вертов»¹³. 31 липня Д. Вертов вибув із Парижа на вимогу, висунену французьким Міністерством закордонних справ.

О. Довженкові пощастило побути в Парижі трішки довше й пізнати спорожніле місто влітку 1930 р. Леонід Могилевський та Євген Деслав посприяли контактам Довженка з режисерами тих кіностудій, де вони тоді працювали. Майстер дав цікаве інтерв'ю для журналу «Сінемонд», у якому висловив свої майбутні творчі плани, обмінявся думками про звукове кіно, про заборону, яка тяжіла над демонструванням у Парижі його чудової пасторальної кінопоєми «Земля»¹⁴.

Промоутером демонстрування радянських фільмів у «Студіо 28», які толерували власті у вузьких лівих інтелектуальних колах, був його художній програматор, режисер Абель Ганс, великий подвижник радянської кінематографії, яку проте він вважав надто національною. Кінокритик Жан Паскаль неодноразово закидав Абелю Гансові снобістський клімат, який утворився навколо показів радянських фільмів у цьому престижному кінотеатрі. Та хіба не завдяки знайомству Ганса з Євгеном Деславом і за сприянням «Les Amis du cinéma ukrainien» продемонстровано там повністю «Звенигору» перед партером інтелектуальної публіки і чільних кінематографістів. І саме завдяки тому ж Деславу «Звенигору» показано повністю в листопаді 1928 р. на кінематографічній виставці міста Марселя, куди було запрошене ВУФКУ¹⁵.

Крім кінотеатру «Студіо 28», були ще «Старий голуб'ятник» (*Theatre du Vieux-Colombier*) і «Студіо дез Урсюлін» (*Studio des Ursulines*). У «Старому голуб'ятнику», що славився високоякісним репертуаром, демонстрували «Проданий апетит» Миколи Охлопкова, підданий деякий час цензурі через те, що картину знято за памфлетом французького марксиста Поля Лафарга. Незвикла до перегляду дотепних радянських сатир французька публіка холодно сприйняла цю карикатуру на капіталістичний світ, зрештою, як і «Третю міщанську» Абрама Роома, одні з найцікавіших зразків радянського життя. Іншої думки був кінокритик Роже де Лафоре, який запевняв у статті «Чи побачимо “Проданий апетит” Охлопкова?»¹⁶, що фільм обов'язково

схвалює французьку публіку своєю новизною, якщо щасливо оминє сувору цензуру.

У 1929 р., в розпалі накинутої радянським фільмам цензури, дистрибуцією українських фільмів зацікавився Едмонд Ратісбонн, колишній головний директор кінопідприємства «Еклер-Фільм»¹⁷. Після війни Ратісбонн створив у Парижі кінопрокатну фірму «Великі кіноспектаклі» (*Les Grands Spectacles Cinematographiques*). Цілком імовірно, що Ратісбонн відкупив у «Пате-Нор» комплект вуфківських кінокартин, які не дійшли до французького глядача¹⁸, крім однієї – «Тарас Трясило», що вийшла на французькі екрани 1929 р. під екзотичною назвою «Татари» (*Les Tartares*). Як писав тоді люксовий кіножурнал «Сінема», надзвичайна стрічка Петра Чардиніна заслуговувала на ексклюзивний прокат та відмову від знецінювальної критики на кшталт тієї, яку кінопреса закидала вже кілька місяців докучливим російським фільмам¹⁹. Едмонд Ратісбонн порівняв стрічку з історичними полотнами «Фільм д'Ар» (*Le Film d'Art*, «Художній фільм») – тенденцією, яка обстоювала екранізацію фундаментальних патримоніальних літературних творів, залучаючи також новели і сценарії як відомих письменників, так і початківців. Після того, як почали зніматися провідні майстри французької сцени, «Фільм д'Ар» докорінно змінив ставлення до кіно з боку впливових кіл суспільства, преси та інтелігенції. Розширення публіки до культурніших верств населення зробили кінематограф великим просвітителем суспільства. Сюжет, фактура фільму, драматургія, акторська гра Амвросія Бучми у фільмі «Тарас Трясило», поза сумнівом, відповідали параметрам концепції «Фільм д'Ар» разом із наміром, який ВУФКУ започаткувало 1926 р. – залучення до сценарної роботи кваліфікованих літераторів (у цьому разі Василя Радиша, який поклав в основу сценарію однойменний роман у віршах Володимира Сосюри) і відомих акторів українського театру. Щомісячник «Бордо-Сіне» писав: «Щодо самого відтворення, фільм являє собою важливу роботу та дбайливу мізансцену і заслуговує на глядацький попит»²⁰. Звісно, французька назва фільму «Татари» відповідала прокатним вимогам стосовно кіноглядачів, навчених дивитися російські фільми, насичені екзотикою та етнографізмом. Однак журнал «Пур Ву» застерігав читачів не наві'язувати спільну спорідненість фільму Чардиніна з посередньою американською картиною «Козаки» Джорджа Гилла, знятою за однойменним оповіданням Льва Толстого, яка одночасно вийшла на французькі екрани²¹.

З іншого боку, констатація румунським письменником

¹⁷ Довоєнний представник головних французьких кінофірм у Лондоні Едмонд Ратісбонн керував у 1917 р. кінематографічним департаментом Служби художніх місій та експозицій при французькому Верховному Комісаріаті у США.

¹⁸ Фонд Едмонда Ратісбонна залишився на сьогоднішній день у приватній власності.

¹⁹ Les Films présentés, Les Tartares, Cinéma, n°27, nov. 1929.

²⁰ Les Présentations à Bordeaux. Agence bordelaise de cinématographie. Bordeaux-Ciné, n°61, 29 nov. 1929.

²¹ Les Cosaques, Pour Vous, n°87, 17 juillet 1930.

¹³ Gaston Thierry, Paris-Midi Ciné, 26.07.1929.

¹⁴ Maurice M. Bessy. Dovjenko et la Terre, Cinéma, n° 99, 11 septembre 1930.

¹⁵ Zvenyhora de Dovjenko, Mouvement des machines et Nuits électriques d'Eugène Deslav. Cinéma Spectacles, Marseille, 3 novembre 1928.

¹⁶ Roger de Lafforest, Verrons-nous L'Appétit vendu d'Okhlopkov? Pour Vous, n°14, février 1929, p.10

Панайтом Істраті факту засилля сценаріїв в редакторати українських кінофабрик підкреслювала гостру проблему, що склалася на сценарному відтинку. Після шістнадцятимісячної поїздки в СРСР, висловлюючись, між іншим, про українське кіно в тритомній праці «До іншого полум'я»²², опублікованій в Парижі 1929 р., Панайт Істраті дорікнув ВУФКУ в некомпетентності та розтраті: «ВУФКУ, яке до піру відкрило одну з наймодерніших кіностудій у світі, здається мені, поглинає надто багато пролетарської енергії. Мій сценарій («Кіра Кіраліна». – Л. Г.), оплачений двома тисячами рублів, як й інший (завершений в Італії сценарій «Гайдуки» у співпраці з Нікосом Казандакі. – Л. Г.) за ту ж ціну, дав мені можливість побачити, що відбувається на кіностудіях: дуже мало талантів, надзвичайно багато розтрат. Тисячі оплачених і неперевічених сценаріїв». Цікаву деталь зазначає головний редактор журналу «Фото-Сіне», мовляв, кінокритик Макс Фальк стверджує, що Леон Муссінак є штатним сценаристом радянської кіноорганізації ВУФКУ і отримує щомісячну платню²³.

З регулярного огляду поточної діяльності ВУФКУ у французькій кінопресі можна було потрапити на першоджерельну інформацію про фільми на стадії реалізації, як, наприклад, «Цибала» Миколи Шпиковського (його покажуть в Парижі, у Центрі Помпиду, у 2013 р. під назвою «Шкурник»²⁴); про складні зйомки «Перекопу», про надзвичайний нічний Київ у фільмі Костянтина Болотова «Газетярі». Не тільки паризька, а й провінційна кінопреса інформувала про фільми новоствореної Київської кіностудії. У грудневому номері 1929 р. двотижнева кіногазета «Бордо-Сіне» сповіщає про знімання фільмів «Хліб» М. Шпиковського, «Квартали передмістя» Г. Гричера-Черикова, «Охоронець музею» Бориса Тягна, «Сам собі Робінзон» Л. Френкеля, «Кармалюк» Фавста Лопатиського, «Вовчі стежки» Ляшенка (декотрі з них вийдуть пізніше під маркою «Українфільму»). В розпалі колективізації «Бордо-Сіне» пише і про виробництво пропагандистських фільмів: «Для прискорення темпів колективізації наприкінці десятиліття ВУФКУ розпочало запуск пропагандистських сільськогосподарських фільмів, спрямованих на політичну боротьбу з куркульством і на проблеми організації. Будуть висвітлені і питання розвитку селекції великої рогатої худоби, птиці і т.д. Для підготовки спеціальних фільмів про весняний посів Київська кінофабрика змобілізувала чотирнадцять кінобригад. Мультиплікаційна майстерня готує вісім короткометражок на цю тему. Всі спеціальні фільми, присвячені посівній, буде випущено в 25 або 30 екземплярах, що дозволить розповсюдити їх на всі екрани України. Для колективізованих селищ, де ще немає кіноустановок, ВУФКУ організувало кінопересувки, які покажуть фільми від села до села»²⁵.

Загалом найбільше уваги французька кінопреса приділяла режисерам ВУФКУ Довженкові і Вертову (останній представлений повсюдно як російський режисер), тому що їхні твори різко виділялися серед загальної продукції. У вересневому номері 1930 р. «La Revue du Cinéma», на обкладинці якого розміщено кадр із фільму «Земля», виділено три сторінки О. Довженкові під назвою «Кредо радянського кінорежисера»²⁶. Бувало, інформація про майстра не точно відповідала дійсності. Деякі біографічні дані, що їх подавав, наприклад, Жан Мітрі, який особисто мав розмови з Довженком, невірні, навіть тенденційні: «Ніби працював на великих заводах України. Вступив до Комуністичної партії 1917 р. Під час громадянської війни служив як офіцер Червоної армії, двічі поранений і нагороджений»²⁷. Або за словами Роже Режена: «Довженко – українець. Це не завадить вважати його як одного з найвизначніших російських (sic) режисерів»²⁸. Накопичення помилок з приводу неточних перекладів, лжеінтерпретацій, визбраних журналістами із чуток, вряди-годи й не цілісно сформульованих Довженком розповідей про себе самого, призведуть пізніше до міфотворення світового майстра в біофільмографічних і аналітичних статтях у французькій кінопресі, до сьогодні включно. Зате в Довженка іноді відчувається щира правда. Наприклад, у зізнанні про те, що молодим службовцем консульського відділу Торгпредства УРСР у Берліні він насолоджувався вечірніми відвідинами кіностудій або і сам по неділях брав участь в масовках у фільмах тамтешніх режисерів²⁹.

Рідко коли можна було знайти відомості про інших режисерів, хоча б таких, як Петро Чардинін, Петро Долина, Микола Терещенко, Фавст Лопатинський, Гричер-Черикова. Їхні фільми анутовували в спеціальних рубриках «На провінції і закордоном» («Сіне-магазин»), «Звідусіль» («Пур Ву»)»³⁰. Дуже скупо подано дані про Івана Кавалерідзе, про якого говорять як про скульптора. Винятком була анекдотична історія про Олександра Соловйова в журналі «Сінемонд»: «Після евакуації білогордійців на Ялтинській кіностудії Соловйов знайшов вісім коробок чистої плівки і зняв фільм про фантастичне кохання»³¹. Оскільки кінематограф був державною власністю, а самозваний режисер не просив дозволу, більшовики посадили його до в'язниці. Але Лев Троцький, який тоді перебував у Криму, побачивши фільм Соловйова, вважав його придатним. Нарком випустив молодого кінорежисера на волю і від-

²² Istrati Panait, Vers l'autre flamme, confession pour vaincus, Rieder, Paris, 1929.

²³ Jacques De Layr, Mise au point, Photo-Ciné, n° 16, 15 déc. 1928, 15 jan. 1929.

²⁴ Le Profiteur. 1er décembre 2013, à 20h00, Cinéma 2 – Centre Pompidou, Paris.

²⁵ Le Cinéma soviétique, Bordeaux-Ciné, 1929.

²⁶ Profession de foi d'un metteur en scène soviétique, La Revue du cinéma, n°14, septembre 1930.

²⁷ Jean Mitry, Visages de cinéastes, Cinéma, n°39, 22 février 1931.

²⁸ R.R. (Roger Régent), Avec Dovjenco, peintre et metteur en scène. Pour Vous, n°90, 7 août 1930.

²⁹ M.G. Cinéastes « russes », Cinémond, n°37, 4 juillet 1929.

³⁰ «Два дні», «Цемент», «Василина», «Дівчина з палуби», «Джінні Хірінс», «Закони штурму», «Кіра Кіраліна», «Мотеле Шпіндлер», «Піковий квиток», «В павутинні», «Поговір», «Черевички», «За монастирською стіною», «Злива», «Митрошка – солдат революції», «Нічний візник», «Пригоди полтинника», «Сам собі Робінзон», «Кармелюк», «Охоронець музею».

³¹ Йдеться про фільм «Троє».

разу призначив його керівником кіносекції армії»³². Його картину «Бенефіс клоуна Жоржа» Анрі Барбюс вважав шедевром світового кіно.

Зі скасуванням державної установи ВУФКУ та перепідпорядкуванням 13 грудня 1930 р. державного тресту «Українфільм» московському новоутвореному центру «Союзкіно», вітчизняна кінематографія фактично втратила можливість своєї самостійної економічної стратегії за кордоном. З появою звукового кіно, що прискорило занепад німого, українські стрічки не могли бути озвученими за європейськими стандартами, оскільки в самій Україні технологія звукового запису на плівці ще не дала досконалих результатів. Це і завадило подальшому постачанню закордонному прокату. Ліквідація національного відродження і рішучий наступ комуністичної партії на кіномистецтво, знищення модерного театру «Березіль», який постачав українській кінематографії актрис і акторів, не дали Україні довершити її вступ на міжнародну арену. Не могла вона і стати членом створеного 1930 р. Міжнародного комітету для кінематографічного розповсюдження мистецтва і літератури (CIDALC)³³, установи підпорядкованої Лізі Націй. Під гаслом «зв'язок між народами за допомогою кіно» CIDALC теоретично дозволяв кожній країні-члену здійснювати національну пропаганду на міжнародній арені і щорічно присуджував приз за найкращий сценарій. До нього входили Бразилія, Канада, Швейцарія та Франція, а з 1931-го – більшість європейських держав, крім СРСР.

Занепад так званого Золотого віку української кінематографії позначився й на шпальтах французьких кіногазет³⁴. Євген Деслав припинив своє невдячне спілкування з ВУФКУ 1930 р., як тільки почав працювати монтажником на кіностудії *Jacques Hank* у паризькому передмісті Курбева. В редакційній анотації до статті «Кіно в Україні» вересневого номера 1930 р. журналу «Сінема» публіцист Едмон Епардо повідомляв читачів про нову співпрацю з Шамілем Акушковым: «Україна, з якої вийшли Довженко, Стабовий і Григорій Рошаль, з кінематографічної точки зору є вогнищем мистецтва, яке нам не личить ігнорувати. Саме тому журнал «Сінема» передбачає, незважаючи на труднощі таких досліджень, регулярну співпрацю кінорежисера та видатного журналіста, причетного до провідної Одеської кіностудії, який щомісяця інформуватиме еклектичних читачів нашого видання про те, що відбувається не тільки в Україні, а й у Москві. Звичайно, ми не враховуватимемо деяких тенденційних інформацій нашого кореспондента, який зберігає повну відповідальність за свої статті»³⁵.

Сигнал було подано.

Париж. Спеціально для «Кіно-Театру»

Французький режисер – виходець з України

Видатний історик літератури Юрій Лотман якось, досліджуючи одну напівзабуту сторінку російського письменства, зауважив: літературний процес не складається лише з одних шедеврів. Гадаємо, що те ж саме належить сказати й про історію кіно. Шануючи його найкращі із найкращих витворів, маємо досліджувати-розглядати і весь інший його доробок. Адже в ідеалі культура має пам'ятати про своє минуле – і тоді у неї буде повноцінне майбутнє. А особливо це стосується культури української, що в ній століттями нещадно руйнувалися ті чи ті її феномени – вкупі з когнітивними інструментами до «анамнезису» (себто пригадування-спізнання) тих феноменів. І, зрозуміло, тих чи тих їхніх персон.

Отже, гранично добросовісно виконана монографія французького кінознавця Еріка Антуана Лебона про французького ж кінорежисера Леоніда Могі: «Леонід Могі. Громадянин світу». Леонід Могилевський (1898 - 1976) – виходець з України (народився в Одесі, хоча французькі джерела місцем його народження називають Санкт-Петербург), пройшов через усі «сейсмозоноети», що їх зазнала його генерація в її тутешній географії: солдат першої світової, війна громадянська і далі. Попри ті судомі історії, він здобув вищу освіту (зазначимо, що його виш – Одеський економічний – був справді окрасою недовгого, але напрочуд цікавого розквіту так зв. українського «червоного відродження» 1920-х). А проте, назавжди зберігши діловий стиль своєї першої професії, Могилевський, як і безліч його ровесників, пішов в екзотичне тоді кіно – і назавжди там залишився. Спочатку в легендарному, як ми тепер починаємо розуміти, ВУФКУ, а по тому, за перших поліційних диверсій московського «Центру» проти згаданого українського «червоного відродження», виїхав у Францію – у службове відрядження, із якого завбачливо не повернувся, ставши, на специфічному жаргоні тієї страшної доби, «невозвращенцем». Отож французький кінознавець, віртуозно володіючи як «макроскопією», так і «мікроскопією» довкола тодішнього кінопроцесу, довкола «золотого сорокаріччя» і світового, і ось національного кіно, віддає і творче «сорокаріччя» свого героя. Вочевидь, що той на Одеській кінофабриці оволодів кінематографічними професіями – від монтажу і далі. І все це переніс у своє французьке кіно, додавши туди і європейський досвід, сказати б, ніби «великий вибух» європейської кіномайстерності від питомого «французького авангарду» аж до переддня неореалістичного, «авторського» і т. п. екрану. Аналіз Лебона мав би слугувати методологічним прикладом для наших колег-початківців у їхніх зусиллях віддати і «макро» і «мікроскопію» вітчизняного кінопроцесу у подоланні тут численних провалів нашої і «кіно»- і взагалі національної пам'яті.

³² Там же.

³³ Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma. CIDALC, 7, avenue de Messine, Paris 8.

³⁴ За опитуванням читачів журналу «Пур Ву», в ідеальний репертуар фільмів усіх часів до 1929 р. увійшли лиш «Арсенал» і «Земля».

³⁵ Cinéma en Ukraine, Cinéma, n°35, septembre 1930, p.19.