

# Обличчя на екрані в контексті імперської політики СРСР

Анастасія Канівець

У 1964 році виходять «Тіні забутих предків», що демонструють правдиво інтернаціональний акторський ансамбль: українці Іван Миколайчук, Микола Гринько й Олександр Гай, росіянка Лариса Кадочникова, осетинка Тетяна Бестаєва, грузин Спартак Багашвілі, вірменин Леонід Єнгібаров... Усі вони вдало вписалися в світ Гуцульщини, і необізнаний глядач (а таких переважна більшість) далеко не завжди може сказати, українець у тій чи іншій ролі чи ні. Разом із тим, ще з моменту появи на знімальному майданчику Івана Миколайчука було зрозуміло, яке значення для фільму матиме вибір на головну роль його, а не російського актора Геннадія Юхтіна, котрого планували спочатку. Цілком можливо: перед очима Сергія Параджанова, що із захватом сприйняв Миколайчуків образ Івана, стояв інший фільм. «Олекса Довбуш» Віктора Іванова (1959) у певному сенсі може вважатися предтечею «Тіней»: «карпатська» тематика, гірські краєвиди, введення у фільм гуцульської обрядовості; навіть оператором фільму був Вадим Ілєнко, старший брат оператора «Тіней». Втім, наповнення «Олекси Довбуша» значно відрізнялося від «Тіней»: стрічка була продуктом свого часу, з відповідним ідеологічним звучанням; виконавець же головної ролі, росіянин Афанасій Кочетков, котрий згодом зніметься в низці українських фільмів, у ролі гуцульського ватажка виглядатиме досить-таки чужорідно.

Ці два випадки охоплюють коло проблем, пов'язаних із залученням акторів інших республік СРСР – передусім, звісно, Росії – в українське кіно. Щоб краще зрозуміти їх, варто згадати про знакову функцію актора та ідеологічний її аспект. Для початку процитуємо Юрія Лотмана: «Образ людини на екрані гранично наблизений до життєвого, свідомо орієнтований на віддалення від театральності й штучності. І, водночас, він гранично – значно більше, ніж на сцені й у зображальних мистецтвах – семіотичний, насичений вторинними значеннями, постає перед нами як знак чи ланцюг знаків, що несуть складну систему додаткових смислів. [...] Однією з основних особливостей поведінки людини на екрані є життєвість, що викликає у глядачів ілюзію безпосереднього спостереження реальності. [...] відчуття «життєвості» народжується з суперечностей у структурі гри кіноактора. З одного боку, кіноактор прагне до гранично «вільної» побутової поведінки, з іншого – історія кіногри проявляє набагато більшу, ніж у сучасно-

му театрі, залежність від штампів, маски, умовного амплуа і складних систем типових жестів»<sup>1</sup>. При цьому важливим моментом є те, що кінообраз складається із синтезу двох основних «сутностей» – виконавця ролі та образу самого актора як кіноміфу, що також визначає сприйняття ролі. Отож характер обличчя на екрані – зокрема його національність – відіграє специфічну роль у «прочитанні» фільму. Особливо важлива вона в умовах імперії, коли культура стає для різних її складових основним виразником національної окремішності. Характер обличчя на екрані поро-



Михайло Кузнецов у фільмі «Тарас Шевченко». Режисер Ігор Савченко. Київська кіностудія. 1951.

джував неочевидну для аудиторії, але досить показову гру з ідентичністю: звісно, далеко не завжди глядач звертав увагу на національність того чи іншого виконавця, проте система союзного кінематографа була сформована таким чином, що ті самі актори (та й не лише вони) вільно брали участь у кінопроектах інших республік. Таким чином, ті самі обличчя мандрували кінематографіями різних частин СРСР, утверджуючи єдність не лише кінопростору, а і

<sup>1</sup> Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman\\_yu\\_semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf)

його культури загалом. Особливо важливою ставала роль головного героя, що з ним мав ідентифікуватися глядач: кінообраз не лише ставав провідником класової ідеології, а й маркував «свого».

Практика залучення неукраїнських акторів склалася ще в 1920-х, причому зумовлено це цілком об'єктивними причинами. Кіновиробництво народжувалося, відчувався брак кадрів – тож помітне місце, особливо в перші кілька років, займають фахівці дореволюційного кіно. В Україні знімаються Іван Худолєєв («Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер», «Тарас Шевченко»), Микола Панов («Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер», «Укразія», «Ор-



Олена Максимова у фільмі **«Земля»** Олександра Довженка. Київська кінофабрика. 1930.

дер на арешт»), Зоя Баранцевіч («Привид блукає по Європі», «Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер», «Троє» та ін.), Володимир Максимов («Слюсар і канцлер»), Осип Фреліх («Привид блукає по Європі», «Остання ставка містера Енніока», «Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер»). До речі, вже в цьому кінопоколінні привертає увагу специфічна категорія, характерна знову ж таки для імперської системи. Це митці, творча доля яких склалася так, що вони однаково активно працювали і в Росії, і в Україні (іноді – також в інших частинах імперії), тож їх важко віднести до однієї національної кінематографії (чи ж театру). Яскравим прикладом є Микола Салтиков, котрий працював у театрах Риги й Харкова, а згодом – на кіностудіях Одеси, Москви і Ялти; або ж народжений у Москві Матвій Ляров, що значну частину творчого життя пропрацював в Одесі.

Наступною стала категорія акторів, що сформувалася вже в радянський період. Так, у низці фільмів знялися росіянки Ніна Лі (Попова) («За монастирською брамою», «Греблю прорвано», «Лавина», «Охоронець музею») і Юлія Солнцева («Очі, що бачили», «Дж'їмі Гітінс», «Земля»), латишка Мілі Тауг-Корсо («Свіжий вітер», «Навздогін за долею», «Цемент», «Дівчина за палуби»). Були і так звані «гастролери», що приїжджали на короткий час: таким був

Микола Охлопков, що зіграв головну роль у зрежисованій ним же стрічці «Митя». При цьому становище місцевих та приїжджих кінематографістів часто було нерівним. Наприклад, за одним із агентурних зведень, актор Костянтин Кошевський (Скляр) жалівся: «Неприпустимо, що режисери завжди шукають акторів для кінофільмів у Москві і платять їм удвічі більші ставки, ніж українським акторам, попри те, що за своєю кваліфікацією вони в кілька разів нижчі за українських, і що в зв'язку з цим необхідно прийняти термінові заходи, інакше Москва нас з'їсть. Досить уже нам буги "бідними родичами" і займатися самоприниженням». Зрештою на Одеській кінофабриці навіть відбулася спроба зорганізувати групу українців-режисерів і акторів; втім, атмосфера недобррозумовості й підозрливості швидко створила для неї умови, несумісні з її існуванням<sup>2</sup>. У тридцяті роки ситуація не поліпшилась. Навпаки. Спричинилася до цього і хвиля репресій, що забирала яскравих акторів (жертвами стали Микола Надемський і Степан Шагайда), позначившись і на кількості фільмів. З'являється ще одна риса, що не втратить актуальності впродовж усього радянського часу. Склалося так, що знакові державні та політичні постаті української історії на екрані втілювали здебільшого російські актори: в однойменних фільмах Щорса в Олександра Довженка зіграв Євгеній Самойлов (1939), Богдана Хмельницького в Ігоря Савченка – Микола Мордвінов (1941), Данила Галицького в Ярослава Лупія – Віктор Євграфов (1987). Щодо цього дві версії висунула Лариса Брюховецька. Перша: робилося це свідомо, щоб пов'язати у свідомості глядача владу з російським первнем; друга: російські актори виявлялися переконливішими в ролях владних, вольових персонажів<sup>3</sup>. На користь першого, передусім у фільмах сталінської доби, говорить зокрема те, що кіновиробництво перебувало під пильним контролем керівництва; як відомо, Сталін сам уважно стежив за ним. Цікаво, що цей високопоставлений глядач схильний був контамінувати актора та його екранний образ. Услід за ним це могли робити й фігури нижчого рівня. Наприклад, на засіданні Оргбюро щодо стрічки «Велике життя» Сталін говорив про образи двох героїв та їх виконавців: «Я не думаю, що Андреев і Алейніков здатні тільки випивати, їх змусили, штовхнули на пияцтво. Дайте іншу роль, вони можуть і не пити». Услід за ним Андрій Жданов говорив про «Трактористів»: «Ми часто цей фільм дивимось, товариш Сталін теж любить цей фільм. Чим він хороший? Ви забуваєте гру артистів. Коли дивитесь на Крючкова, то бачите, що це не танкіст, демобілізований зі сходу, а це артист... От чому суть справи»<sup>4</sup>. Слід гадати, навіть коли режисерам не давали такої вказівки безпосередньо, вони, безперечно, розуміли та враховували цей момент.

<sup>2</sup> Безручко О. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. – К.: КиМУ, 2013. – Т. 2. – С. 153.

<sup>3</sup> Брюховецька Л. Кіно часів своєї юності. – К.: «Задруга», 2008. – С. 162.

<sup>4</sup> Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 56.

Це, звісно, не означало, що акторів обирали суто за ідеологічним критерієм. Євгеній Самойлов, хоч і мав цілком «правильну» для соцреалістичного кіно зовнішність, на момент зйомок «Щорса» був молодим актором з незначним досвідом; Довженків асистент Лазар Бодик знайшов його в театрі Мейерхольда (перед ним на роль пробувалися інші актори, зокрема український – Микола Макаренко з театру імені Франка). Ігор Савченко, що чимало пропрацював у Росії, там же зав'язав мистецькі контакти; так у його фільм прийшли Микола Мордвінов, Михайло Жаров. Та саме та легкість і органічність, з якою на український екран потрапляли актори з інших республік – передусім Росії – свідчить про успішність імперської політики, при якій культурні межі ставали вельми гнучкими. Точніше, культури різних республік існували і на офіційному рівні підтримувалися, проте всі вони входили в загальне річизце російськомовної радянської культури. За декларованої підтримки національних культур, в умовах централізації відбувалася і русифікація, зокрема кінематографа. Це відбувалося далеко не лише в Україні: наприклад, у 1940 році керівник Тбіліської кіностудії режисер і драматург Микола Шенгелая на нараді в ЦК партії зауважив, що в останні п'ять-шість років «наш письменник-грузин писав сценарій російською мовою, наш актор-грузин грав російською мовою в картині», щоправда, зазначивши, що «це добре»<sup>5</sup>. Русифікація кінематографа тривала й у післясталінську добу, причому мала й «об'єктивні» причини і була напругою пов'язана з акторською проблемою. Наприклад, знаменита «Королева бензоколонки» Миколи Літуса й Олексія Мішуріна (1963) від початку мала бути знята українською мовою. Проте на головну роль з міркувань престижу запросили російську акторку Надежду Румянцеву; не могли правильно говорити українською і деякі інші актори на ключових ролях (зокрема, залицьальників Людмили Славку Кошового і Тараса Шпичка грали російські актори Юрій Белов та Алексей Кожевніков). Зрештою, керівництво студії ухвалило рішення знімати фільм російською<sup>6</sup>. Щоправда, проблема акторського складу в українських фільмах мала й інші чинники, окрім міркувань престижу та каси. Давався взнаки брак професійної освіти, що в умовах розвитку кінотворництва ставала все більш значущою. Так, система підготовки акторів у двадцятих-тридцятих роках в Україні швидко звелася нанівець, яскравим прикладом чого стала ситуація в Києві. У Київському державному інституті кінематографії у 1932 році з'явився акторський факультет, проте проіснував усього кілька років. 1938 року в інституті проведено реорганізацію, і студентів кіноакторського факультету перевели в Київський державний театральний інститут (КДТІ). У 1930-х в Києві існувала також Школа кіноакторів на Київській кінофабриці; 1936 року директора кінофабрики Павла

Нечеса заарештували, і новий директор Семен Орелович провів реорганізацію школи, після якої з двох акторських майстерень (старшої і молодшої) залишилася одна. У 1937 році закрили і її. За два роки, скориставшись тим, що новий керівник радянської кінематографії Іван Большаков надавав підготовці акторів великого значення, Довженко домігся відновлення школи кіноактора на Київській кіностудії, і наступного року розпочався набір<sup>7</sup>. Проте якість навчання була незадовільною, а німецько-радянська війна стала на заваді її подальшому функціонуванню<sup>8</sup>. Зрештою, потенційні кінематографісти з України мусили здобувати освіту в Росії, що сприяло їх русифікації, а також полет-



Сергій Бондарчук у фільмі «Тарас Шевченко». Київська кіностудія. 1951.

шувало перехід найталановитіших до кінематографа імперського центру. Українські кіностудії зі свого боку поповнювали брак кадрів, рекрутуючи акторів з театру чи запрошуючи їх з інших республік.

Через брак національної професійної освіти на межі шістдесятих постало питання про потребу в місцевій підготовці режисерів і акторів. Про власний кіновиш в Україні не йшлося, проте 1961 року в Київському інституті театрального мистецтва з'явився кінофакультет, де Віктор Івченко набрав курс режисерів і акторів. Утім, ця кіноосвіта не мала рівня і статусу ВДКізької. До того ж, випущених акторських кадрів не вистачало, щоб задовольнити потреби навіть кіностудії ім. О. Довженка. Таким чином, студія продовжувала залучати акторів з інших республік, переважно російських. Свою роль тут відігравав вже згаданий фактор престижу; втім, студія нерідко могла дозволити собі лише акторів, не надто відомих на союзному рівні, тож популярності фільму такі «столичні» виконавці

<sup>5</sup> Безручко О. Українська довоєнна освіта: акторські студії на Київській кіностудії художніх фільмів // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2008. – Вип. 2/3. – С. 147–151.

<sup>8</sup> Росляк Р. З історії кадрової політики в українській кінематографії: реорганізація системи підготовки акторів у 30-х роках ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2013. – № 2.

<sup>5</sup> Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 56.

<sup>6</sup> First, Joshua J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s. – ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2008. – С. 93.



сприяли мало. Тим часом актори українського походження, що ставали знаменитими, працювали в Москві (яскравим прикладом став Сергій Бондарчук). У підсумку, місцеві актори часто опинялися на другорядних ролях, що позначалося і на їхньому психологічному стані, і на їхніх професійних уміннях. Як і в 1920-х, у 1960-х скаржилися, що актори на рідній студії перебувають у статусі пасинків чи незаконних дітей (стаття Б. Миколаєнка «Кінопасинки», «Радянська Україна», 1962). На Першому з'їзді СКУ в 1963 році голова акторського відділення Сильвія Сергійчикова також наголошувала на відсутності перспектив в українських акторів. Цікаво, що того ж року на лютневому пленумі в Москві Сигізмунд Навроцький виступив за створення в Києві Театру кіноактора; характерною була його аргументація: українські актори обходитимуться дешевше за московських (щоправда, під цим малися на увазі не стільки обсяги гонорарів, скільки витрати на перевезення акторів)<sup>9</sup>.

Якщо Навроцький опікувався фінансовими й організаційними чинниками й не переймався національними культурними питаннями, Павло Нечес, що очолив організовану в грудні 1962 року акторську майстерню, дбав про українізацію акторства, зокрема, виступав за те, щоб актори вільно володіли українською (наприклад, вимагаючи від акторів з недостатнім знанням мови відвідувати вечірні курси)<sup>10</sup>. Такий підхід підтримував і Святослав Іванов, що на студійних зборах означив проблему: якщо актори не українські, так само, як і мова фільму і сам автор сценарію, питання національної форми українського кіно лишається порожньою розмовою.

З іншого боку, багатьох режисерів влаштовували «гастролери», що могли приїхати до Київської чи Одеської студії та відіграти вже опрацьований образ. Результатом було засилля клішованих образів, що мало нагадували живі типи; на це нарікав, зокрема, навіть Тимофій Левчук. Лишалася актуальною проблема незнання приїжджими акторами української мови, що позначилося на тому, що більшість стрічок знімали російською.

Таким чином, проблема неукраїнських облич на українському екрані була комплексною, охоплюючи чимало аспектів – від організаційних і фінансових до суто ідеологічних. Об'єднувало їх те, що в підсумку все, свідомо чи мимохіть, працювало на стирання меж між кінематографіями різних республік та по суті утворювало спільну мережу імперського зразка. Акторські обличчя, вільно циркулюючи різними національними екранами, робили тут свій чималий внесок.

<sup>9</sup> First, Joshua J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s. – ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2008. – С. 107–110.

<sup>10</sup> First, Joshua J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s. – ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2008. – С. 110–110.

## Агент «Патріот»: «Довженко, узнав о моем аресте, был сильно взволнован»

Роман Росляк



Справа-формуляр Олександра Довженка (зберігається у Галузевому державному архіві Служби безпеки України) містить лише одне донесення агента «Патріот». Воно датоване 14 березня 1938 р. У документі йдеться головним чином про реакцію осіб, наближених до агента (зокрема й працівників Київської кіностудії, з чого можна зробити висновок, що «Патріот» був причетний до кіно), на його арешт і звільнення. Про О. Довженка у донесенні згадано лише раз: під час перебування агента під арештом до його дружини підійшла Юлія Солнцева (отже, дружина «Патріота», знову ж таки, скоріше за все, працівник Київської кіностудії), висловила їй співчуття і сказала, що О. Довженко, дізнавшись про арешт, був дуже схвилюваний<sup>1</sup>.

Подальший текст донесення, де йдеться про виключення «Патріота» зі складу музичного оргкомітету<sup>2</sup>, зняття матеріалів, поданих ним у журнал «Радянська музика», тощо, дає змогу обмежити рамки його професійної діяльності музичною сферою. Таким чином, перед нами – професійний чи то композитор, чи музикознавець, чи те й те разом. Узявши за основу факт арешту та швидкого звільнення (що мало відбутися десь у лютому-березні 1938 р.), професійну належність, можемо висунути поки що версію, що «Патріотом» міг бути композитор, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч Пилип Козицький.

Справді, дати арешту, звільнення та написання донесення корелюються. Про це свідчить архівна кримінальна справа П. Козицького, що зберігається в ГДА СБ України. Вона нараховує всього кілька сторінок. Це радше ставить питання стосовно доволі швидкого звільнення композитора...

Підставою для його арешту стали свідчення (яких, проте, у справі немає) невдовзі розстріляного бандуриста Миколи Зайця<sup>3</sup>. 22 лютого 1938 р. оперуповноважений 3-го відділу УДБ НКВС УРСР, розглянувши матеріали по звинувачу-