

**ПЕРЕДУМОВИ ТА РЕОРГАНІЗАЦІЯ СИСТЕМИ
ПІДГОТОВКИ КАДРІВ РЕЖИСЕРІВ КІНО
(СЕРЕДИНА – ДРУГА ПОЛОВИНА 1930-х рр.)**

У статті розглядаються особливості державної політики в галузі підготовки режисерських кадрів для українського кінематографа в середині та другій половині 1930-х рр.

Ключові слова: держполітика, кіноінститут, режисерська лабораторія, режисерські курси.

В статье рассматриваются особенности государственной политики в области подготовки режиссерских кадров для украинского кинематографа в середине и второй половине 1930-х гг.

Ключевые слова: госполитика, киноинститут, режиссерская лаборатория, режиссерские курсы.

In the article the features of the state policy in the field of training directors for Ukrainian cinema during the 1930's.

Keywords: state policy, film institute, laboratory director, directing courses.

Важливим напрямом наукових пошуків вітчизняного кінознавства є державна політика в галузі підготовки кадрів для українського кіно. Без вивчення цієї проблематики неможливо створити комплексне дослідження з історії національного кінематографа. Не менш важливим видається й другий аспект актуальності пропонованої теми: практичний. Адже без урахування минулого досвіду, нехай навіть негативного, є чимала небезпека припуститися аналогічних помилок при здійсненні державної політики на сучасному етапі.

Згадана проблематика в радянський період була мало досліджена. Найбільш цінними є спогади В. Галицького¹, в яких ідеться про створення та функціонування навчального закладу, очолюваного О. Довженком. Серед сучасних дослідників питання підготовки кінорежисерів досліджує О. Безручко².

Мета публікації – проаналізувати як передумови, так і сам процес реорганізації режисерської освіти в Україні.

У 1930 р. у галузі підготовки кадрів для радянської кінематографії відбули-

ся кардинальні зміни. В Україні на базі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ, переведеного з Одеси, та теакінофотовідділу Київського художнього інституту постав Київський державний інститут кінематографії. В Росії на базі Московського кінотехнікуму створено Московський ДІК.

Київський кіноінститут функціонував з факультетами: художнім, до якого входили сценарний, режисерський, операторський і акторський (останній створено в 1932 р.) відділи, та технічним (кінотехнічний, фотохімічний відділи). Загалом на початку 1930-х рр. в Україні діяла навіть не мережа, а система кінонавчальних закладів. Крім інституту, до неї належали: Київський кінофототехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, курси сценаристів, курси підготовки кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства, увідні курси, аспірантура (підготовка педагогічних і наукових кадрів для потреб вітчизняної кінематографії здійснювалася Київським ДІКом та Українським фізико-технічним науково-дослідним інститутом кінематографії (м. Одеса)). Така система навчальних закладів забезпечувала комплексну підготовку кадрів для національного кіно.

Починаючи з 1934 р. у галузі підготовки кадрів для кінематографії відбулися разючі зміни. Насамперед це стосується реорганізації вищої кіноосвіти, результатом якої стало запровадження нових підходів до підготовки творчих кадрів. **В Україні згадана реорганізація не була місцевою ініціативою, вона стала наслідком відповідних рішень союзних органів управління. Відтак потрібно з'ясувати, які ж чинники спричинили цей крок, а також його наслідки для українського кіноосвітнього процесу.**

Попри підвищення в 1930 р. статусу Московського кінотехнікуму до кіноінституту, очікуваного покращення якості підготовки кадрів не відбулося. Майже чотирирічний досвід функціонування засвідчив, що зі своїми завданнями він справлявся з великими труднощами, зумовленими значною мірою старою матеріальною базою, неспроможною забезпечити належним чином навчальний процес. Інститутські павільйон та знімальна апаратура забезпечували навчання максимум четвертої частини студентства внаслідок чого чимало режисерів та операторів завершували курс, не маючи жодного метра знятої плівки. Як дипломні роботи досить часто зараховувалися режисерські та операторські плани майбутніх фільмів.

«Це компрометувало вуз, викликало недовіру до його випускників, – писав через кілька десятиліть у мемуарах його ректор М. Лебедев. – Вихід полягав в одній із двох можливостей: або в терміновому розширенні матеріально-технічної бази – зведенні нової будівлі та забезпечення вузу всім необхідним обладнанням і апаратурою, або в тимчасовому скороченні контингенту студентів і компенсації цього скорочення за рахунок різкого покращення якості випускників»³.

«Насамперед невідомо, кого і скільки готувати. Кон'юнктура змінюється.

Завдання – незрозуміле. Вуз працює без контакту з кількісними і якісними запитами промисловості, для котрої він готує кадри, – зазначала газета «Кино», публікуючи матеріали наради, що відбулася за участю представників Головного управління кінофотопромисловості (ГУКФ) при Раднаркомі СРСР, педагогічного складу інституту, відомих режисерів. З іншого боку, профіль спеціалістів, що випускає вуз, далеко не відповідає запитам справи, для якої їх готують»⁴. На підтвердження цієї думки наводилися дані про те, що з 64 осіб, які закінчили Московський кіноінститут в 1932 р., лише 29 працюють у кінематографії, причому далеко не всі вони мали належний фаховий рівень.

Далі в публікації йшлося про проект реформування Московського ДІКу (цей проект, як видається, лише формально належав його ректорові А. Пояркову): ліквідувати кіноінститут як такий, організувати натомість новий навчальний заклад вищого рівня, щось на зразок академії, приймати до якої слід осіб із загальноосвітнім рівнем підготовки вищої школи і які працюють у мистецтві. Операторський факультет пропонувалося передати до Ленінградського інституту кіноінженерів, а сценаристів й акторів готувати безпосередньо на виробництві. Підтримав цей проект лише представник ГУКФ М. Лебедев, який у тому ж році й очолив кіноінститут (відтак видається цілком імовірним, що й сама ідея реорганізації вийшла з надр ГУКФ), решта висловилися проти подібної реорганізації, про яку переважна більшість, до речі, дізналася безпосередньо на нараді.

Серед них був і С. Ейзенштейн, який методи перебудови інституту назвав обурливими: «Я завідоую режисерською кафедрою і вперше чую про проект. Нікого з нас не залучили до його підготовки. Невже вам не цікаво дізнатися, що думають про постановку кіноосвіти професура і викладацькі кадри ДІКу?»⁵. На його думку, така реорганізація відрізає шлях молоді в кіно. Відтак не академія потрібна, а добрий інститут, спроможний підвищити загальнокультурний рівень кінематографістів.

Наказом по ГУКФ при РНК СРСР від 25 жовтня 1934 р. Московський ДІК перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії⁶. Реорганізація зачепила не всі факультети ВДІКу. Був розформований лише акторський факультет (з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво), збережений інститутський статус операторського факультету, а режисерський і сценарний – перетворили на «надвузівські» (типу академічних).

На ці академічні факультети приймали осіб, які мали вищу освіту, певний практичний досвід за отриманим фахом та які виявили відповідні здібності. До двох років зменшувався й термін навчання, а також – і прийом слухачів.

Перший набір на режисерський факультет типу академії ВДІКу відбувся на початку 1935 р. (зараховано 15 осіб); другий набір на режисерський та перший набір на сценарний академічні факультети проходили в січні 1936 р.⁷

Загалом же факультети типу академії проіснували до 1937/38 навчального року, коли прийом до них припинили. Їх досвід був визнаний невдалим, тож незабаром відбулася чергова реорганізація. Згідно з наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 р. ВДК знову перетворили в звичайний вищий навчальний заклад з факультетами: операторським, сценарним, режисерським і художнім; інститут з «Вищого» перейменовується на «Всесоюзний».

Аналогічні процеси, але з іншими наслідками, відбувалися й у Київському ДІКу: в 1934 р. були закриті режисерський, сценарний та акторський факультети. Роком раніше така сама доля спіткала фотохімічний факультет⁸.

Намагаючись заповнити прогалину з режисерськими та акторськими кадрами, в Україні також суттєво змінюють форми їх підготовки. Однак, на відміну від Росії, де процес реорганізації режисерської освіти мав більш конкретний і чіткий характер, в Україні цей процес був більш невизначеним і дещо затягнувся. Насамперед це стосувалося інституцій, що мали прийти на зміну режисерському факультету Київського ДІКу.

У вересні 1934 р. газета «Комсомолец України» повідомляла про створення на Київській кінофабриці «для поглиблення теоретичних знань творчих робітників кінематографії» режисерської лабораторії з однорічним терміном навчання (а також акторської студії)⁹. До лабораторії приймали творчих працівників з вищою мистецькою освітою та досвідом роботи в театрі та кіно. Навчальний процес планувалося побудувати за принципом «аспірантських науково-дослідних інститутів, де кожен лаборант пророблює індивідуальні теми»¹⁰. Крім такої самостійної роботи, лаборанти мали слухати лекції з історії літератури, театру, кіно та діалектичного матеріалізму. Запрошення читати циклові лекції отримали С. Ейзенштейн, А. Роом, В. Пудовкін, Л. Кулешов, С. Юткевич, І. Кавалерідзе та О. Довженко. Хоча в газеті йшлося про створення режисерської лабораторії як про доконаний факт, ця тема потребує додаткового вивчення на предмет функціонування згаданої навчальної структури взагалі.

Уже на початку червня 1935 р. в пресі з'явилася інформація про початок роботи ще одного закладу: «Режисерська майстерня при Київській кінофабриці під керівництвом режисера-орденоносця О. П. Довженка починає свої заняття з 1 серпня. Протягом двох років у майстерні працюватимуть молоді майстри кіно, театру, малярства та інших мистецтв. План роботи майстерні вже детально пророблений з участю режисерів – Довженка, Ейзенштейна та інших видатних режисерів Союзу, причому, врахований досвід московської кіноакадемії»¹¹ (йдеться про режисерську академію ВДІКу. – *Р. Р.*).

Зауважмо, що із тогочасних газетних публікацій досить складно відтворити процес створення майстерні. Судячи з інформаційних повідомлень, ситуація з організацією навчального закладу зазнавала змін, що і знаходило своє відображення на сторінках періодики.

Великі надії на майстерню О. Довженка покладав її «хрещений батько» П. Нечес, зазначаючи з оптимізмом: «Тепер фабрика дістала можливість правильно працювати над підготовкою творчих працівників. Створено режисерську студію, укомплектовану 10–12 здібними молодими людьми, які закінчили художні виші. Ці студійці мають деякий досвід творчої роботи, що характеризує їх здібності. Під керівництвом О. П. Довженка вони закінчать за півтора-два роки повний курс навчання й стануть самостійними режисерами»¹².

Та вже невдовзі, після зіткнення з реаліями, оптимізму в директора кіностудії значно поменшало: «Треба сказати, що це питання просувається в нас туго і повільно. Режисерська лабораторія в складі 10 чол., що нею керуватиме Олександр Петрович Довженко, укомплектована. Цій лабораторії ми весь час обіцяємо дати план занять, проте досі цей план не вироблений»¹³.

Стосовно педагогічних підходів О. Довженка, то можна погодитися з твердженням про те, що його заняття не були лекціями в академічному розумінні, і ніякої системи в своїх бесідах він не дотримувався. У режисера виховні, світоглядні засади (звичайно, з практичним кінематографічним ухилом) переважали навчальні. Тож дослідникам діяльності відомого майстра на педагогічній ниві, як нам видається, слід це враховувати.

Розпочинаючи навчання, режисер насамперед звернув увагу своїх учнів на необхідність фотографування як засобу спостереження життя, проникнення в його суть – це формує режисера: «Потрібно навчатися самостійно фотографувати. Фотокадр статичний, але ви його зрозумійте як зупинену динаміку, тоді у вашій уяві стане виникати закадрове життя <...> Потрібно вчитися будувати кадр композиційно й емоційно. Відчуйте кадр як безкінечно ємний простір»¹⁴.

Не випадково і одне з перших практичних завдань стосувалося кадрування творів живопису – студенти отримали завдання розгорнути в епізод, зробити літературний сценарій і замальовки до картини В. Сурикова «Ранок стрілецької страти».

У наступному, 1936 р. головною складовою навчання в режисерській майстерні стало оволодіння сценарною справою. В українському кіно відчувалася гостра нестача сценаріїв. Через це й сам О. Довженко змушений був професійно займатися кінодраматургією, хоча і не вважав таку ситуацію нормальною. «Я не хочу робити з вас сценаристів, – казав він своїм вихованцям. – Але вам потрібно зрозуміти, як будується сценарій і як з ним треба працювати. До цього приєднаємо знімальні завдання»¹⁵.

Розпочали ж студійці новий етап навчання з епізодів, записаних у формі літературного сценарію, потім перейшли на сюжети на одну-дві частини та сценарії короткометражних фільмів. Згодом В. Галицький і В. Довбищенко розпочали роботу над повнометражним сценарієм «Неподілене кохання»¹⁶.

До докладного аналізу сценаріїв своїх вихованців О. Довженко чомусь не вдавався, обмежуючись коротким: зробіть самі...¹⁷.

Роботами з розкадровки та написанням сценаріїв навчання у майстерні не завершувалося. Логічно зробити припущення, що наступним кроком в оволодінні режисерською майстерністю мали б стати зйомки епізодів, а згодом короткометражних фільмів. Однак низка обставин перешкодила О. Довженкові довести справу до логічного завершення. Настала інша доба, визначальним чинником якої, на превеликий жаль, стали масові репресії.

Про цей період натяками говорив слухач режисерської майстерні: «На кіностудії раз у раз змінювалося керівництво. Ті, хто приходив, починали з великими зусиллями налагоджувати виробництво і, не встигнувши освоїтися, зникали. Їх замінювали новими. Майстерня наша вела бездоглядне існування, перейшовши на статус вільної академії»¹⁸.

Не обійшли репресії й українську кінематографію, слухачів майстерні зокрема. Ще в серпні 1936 р. знято з роботи, а згодом ув'язнено ініціатора створення режисерської майстерні – директора Київської кіностудії П. Нечеса. Його заступив С. Орелович, якого в 1937 р. також заарештували (а згодом розстріляли).

Нападки на майстерню розпочалися в газеті Київської кіностудії «За більшовицький фільм» з редакційної статті з промовистою назвою «Очистити режстудію від троцькістських недобитків»: «<...> більше року добирали й перевіряли кадри студійців для режстудії, десятки людей пройшли перевірку, й, нарешті, було дібрано десять найкращих, – йшлося в публікації. – І серед цих десяти найкращих виявились троє явних троцькістських недобитків – Сасим, Ференц, Шопін»¹⁹. Не звинувачуючи безпосередньо О. Довженка, публікація завершувалася прозорим натяком на його недостатню класову пильність.

Формально ліквідація майстерні відбулася в 1937 р., до того ж, за дивних обставин: скориставшись тим, що О. Довженко почав знімати «Щорса», «шкідник, який був тоді директором фабрики, таємно, не повідомивши про це ні РНК, за постановою якого була організована майстерня, ні радянську громадськість, – оголосив майстерню т. Довженка ліквідованою, хоча сам т. Довженко проти цього заперечував»²⁰.

Таке рішення, скоріш за все, належить С. Ореловичу, тим більше, що аналогічний вчинок він зробив щодо школи кіноакторів Київської кіностудії. Але підлягає сумніву той факт, що він це міг зробити без згоди О. Довженка, який у цей час виконував особисте замовлення Й. Сталіна – «Українського Чапаєва»!

Кілька місяців слухачі В. Довбищенко та В. Галицький перебували в штаті Київської кіностудії, не приступаючи до зйомок. Попри прохання перейти на роботу до театру, дирекція студії їм відмовляла, мотивуючи це тим, що незабаром з'являться сценарії. Невдовзі колишні слухачі запропонували власні сценарії: «Неподілене кохання», «Рідний дім», розгорнуте лібрето «Сто тисяч» (за І. Тобілевичем), лібрето і три частини сценарію «Ганна» та ін. Більшість з цих розробок не отримали серйозної критики, однак до втілення на екрані

справа не дійшла. Чи не головною причиною цього стало небажання керівників кіностудії давати молодим режисерам самостійні постановки, зумовлене, насамперед, тогочасною ситуацією загальної недовіри, підозрливості та страху. Виняток становить короткометражний агітфільм «Чий кандидат?», присвячений виборам до Верховної Ради СРСР, що його, до речі, розкритикував і виступив проти випуску на широкий екран О. Довженко...²¹.

Отже, експеримент зі створення режисерської майстерні вдалим назвати не можна, хоча й невдалим він також не був. Він просто не дійшов до свого логічного завершення, за влучним висловом В. Галицького – «замкнувся на першому етапі»²².

Відтак і внесок вихованців режисерської майстерні в кіномистецтво незначний. Деякі її випускники повернулися до театру, інші пішли в кінематограф, хоча через різні обставини так і не змогли досягти там більш-менш значних успіхів. Найбільш відомим учнем став П. Вершигора – у майбутньому визначний військовий діяч, письменник. Слід, однак, врахувати той факт, що він уже мав вищу освіту (закінчив Одеський музично-драматичний інститут), на початку 1930-х навчався на режисерському факультеті Київського ДІКу, а потім закінчив режисерську академію ВДІКу.

Крім режисерської лабораторії зразка 1934 р. та режисерської майстерні О. Довженка, в Україні намагалися створити навчальну установу, аналогічну режисерській академії ВДІКу. Йдеться про вищі кінорежисерські курси, що мали діяти при Київському ДІКові. Оголошення про їх відкриття з'явилися в київській і московській періодиці. Однак на цьому справа й завершилася: в підготовці режисерів перевагу віддали не інститутській, навіть не академічній (мається на увазі створення режисерської академії), а студійній освіті. З цього приводу «Літературна газета» 29 вересня 1935 р. писала таке: «Досвід показує, що найкраще молоді таланти набувають знаннів в умовах виробництва, тому вирішено замість вищих курсів при [Київському] інституті [кінематографії] організувати творчу режисерську лабораторію на Київській кінофабриці»²³, керувати якою мав О. Довженко.

Отже, жодного факту про функціонування таких курсів ми не маємо. Досить чітко це підтверджує і газетна публікація. Втім, кінознавець О. Безручко (базуючись у тому числі на вищезгаданій публікації) в своєму навчальному посібнику стверджує, що вищі курси кінорежисерів таки існували. Більше того, на кількох сторінках навіть намагається здійснити докладний порівняльний аналіз їх роботи (!) з режисерською майстернею О. Довженка...²⁴.

Таким чином, аналізуючи процес підготовки кадрів режисерів для української кінематографії в другій половині 1930-х рр., потрібно насамперед відзначити, що зміна форм їх виховання відбувалася в рамках реорганізації всього кіноосвітнього процесу СРСР. У російській кінематографії суть цих змін полягала у переході з шкільної (інститутської) системи освіти до академічної.

В Україні також прагнули готувати режисерів з вищою освітою. Однак реалізувати цих намірів не вдалося, внаслідок чого відбувся перехід до студійної системи освіти.

Серед трьох режисерських структур, що їх намагалися створити в Україні (режисерської лабораторії, режисерської майстерні О. Довженка та вищих режисерських курсів), реально діяла навчальна структура, очолювана О. Довженком. Однак низка негативних чинників (масові репресії, здійснювані радянським тоталітарним режимом, відсутність чіткого навчального плану, недостатня увага з боку О. Довженка через значну зайнятість на зйомках фільмів, проблеми з подальшим працевлаштуванням випускників тощо) не дали змоги реалізувати задумане.

Зауважмо, що у ВДІКу через кілька років повернулися до попередньої практики підготовки кадрів – режисерський сценарний та акторський факультети звичайного типу були поновлені. На відміну від Київського ДІКу.

Отже, наслідки реорганізації кіноосвіти для України стали негативними: не лише режисерська, а вся вища художня освіта (сценаристи, оператори, актори) була знищена. Натомість студійна система була неспроможна її замінити.

Ця публікація не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів подальших наукових пошуків – вивчення особливостей державної політики в галузі підготовки кадрів інших, не лише творчих, а й технічних кіноспеціальностей.

¹ Галицкий В. А. Театр моей юности / В. Галицкий. – Л. : Искусство, 1984. – 288 с.

² Безручко О. В. Педагогичний метод О. П. Довженка. – Навчальний посібник / Олександр Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – 208 с.

³ Лебедев Н. От школы к вузу / Н. А. Лебедев // К истории ВГИКа. Книга I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М. : ВГИК, 2000. – С. 359.

⁴ Кузнецова Е. Киновуз или академия / Е. Кузнецова // Кино. – М., 1934. – 28 мая.

⁵ Там само.

⁶ Летопись российского кино. 1930–1945 / Рук. проекта В. И. Фомин; сост. П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневский и др. – М. : Материк, 2007. – С.293.

⁷ Лебедев Н. От школы к вузу / Н. А. Лебедев // К истории ВГИКа. Книга I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – М. : ВГИК, 2000. – С. 360.

⁸ Учебные заведения кинематографии : Справочник. – М. : Госкиноиздат, 1939. – С. 59.

⁹ Режисерська лабораторія: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1934. – 24 вересня.

¹⁰ Там само.

¹¹ Режисерська майстерня під керівництвом О. П. Довженка: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1935. – 2 червня.

¹² Нечес П. Працювати по-новому / П. Ф. Нечес // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 6.

¹³ Нечес П. Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія / П. Ф. Нечес // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 7.

¹⁴ Галицкий В. А. Театр моей юности / В. Галицкий. – Л. : Искусство, 1984. – С. 243.

¹⁵ Там само. – С. 252.

¹⁶ Там само. – С. 256.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само. – С. 269.

¹⁹ Очистити режстудію від троцькістських недобитків: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – К., 1936. – 28 серпня.

²⁰ Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок: Ще про долю молодих режисерів / В. Галицький, В. Довбищенко // Комсомолец України. – 1937. – 14 вересня.

²¹ Галицкий В. А. Театр моей юности / В. Галицкий. – Л. : Искусство, 1984. – С. 280.

²² Там само. – С.283.

²³ Творчі кадри української кінематографії: [Ред. ст.] // Літературна газета. – К., 1935. – 29 вересня.

²⁴ Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка. – Навчальний посібник / Олександр Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – С. 65–67.