

УМОВИ ВИНИКНЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА І ДІЯЛЬНІСТЬ ВУФКУ

У статті розглянуто умови розвитку українського національного кінематографа у 20-х роках ХХ ст. Особлива увага звертається на діяльність ВУФКУ, як провідної організації, яка працювала у різних галузях з питань розбудови українського кіно.

Ключові слова: ВУФКУ, кіно, український національний кінематограф, радянський кінематограф, «українізація», НЕП.

В статье изучаются условия развития украинского национального кинематографа в 20-е годы ХХ в. Особенное внимание уделяется деятельности ВУФКУ, как основной организации, которая работала в разных направлениях по вопросу развития украинского кино.

Ключевые слова: ВУФКУ, кино, украинский национальный кинематограф, советский кинематограф, «украинизация», НЭП.

Conditions of Ukrainian national cinema are researching in the article. The special attention is activities VUFKU. Because VUFKU is a basic organization in Ukrainian cinema 20th years of the twentieth century. It develops Ukrainian cinema in this time.

Key words: VUFKU, movies, Ukrainian national cinema, Soviet cinema, «Ukrainization», NEP.

Становлення українського національного кінематографа відбувається у 20-х роках ХХ ст. Цьому етапу передувало надзвичайно складне і насичене подіями десятиліття: Перша світова війна, революція, громадянська війна (під час якої на території України діяло одночасно шість армій), утвердження радянської влади. Природно, усі ці події мали значний вплив на культурні й мистецькі процеси. Не менш значимо відбулися на них і політичні та економічні експерименти перших років становлення нової радянської влади.

Все ж з 1917 року, за абсолютно неприйнятних умов, продовжилась (або точніше відновила) планомірна поступова розбудова галузі. Здійснювалася вона в основному політикою радянської влади, яка, ймовірно, пов'язувала з розвитком українського радянського кінематографа власні практичні інтереси.

Важливу роль у цій розбудові належало відіграти ВУФКУ (Всеукраїнському фотокіноуправлінню) – державній кінематографічній організації, яка за менш ніж десятирічне своє існування, плідно працювала за багатьма векторами.

Отже, незважаючи на усі складнощі, в Україні відбулося становлення кінематографа як мистецтва. Та не українського радянського, на що владою було витрачено максимум зусиль, а українського національного. Враховуючи це, важливо розглянути передумови й усі можливі чинники, які супроводжували цей значний етап розвитку українського кіно, на якому були закладені основи ідентичності, самобутньої образності й особливості його мистецького кінематографічного стилю.

Л. Госейко зазначає, що станом на 1917 рік на території України «жодна влада, крім більшовицької, кіновиробництвом не цікавиться, оскільки країни Антанти починають блокаду, а отже, припиняється постачання французької апаратури й американської плівки»¹. Однак у серпні 1918 року змінюється політична ситуація, і гетьман П. Скоропадський, підтримуваний Німеччиною, видає наказ про українізацію кіно. Тоді ж з використанням німецької техніки було знято кілька короткометражних стрічок: «Резиденція Гетьмана», «Проголошення незалежності України», «Київ

звільнений», «Міністр військ М. Грушевський», «Український комендант Ровінський».

Щодо приватного кінематографа, то з кінця 1917 року російські кінодіячі переїзять до Києва, Одеси, Ялти і Харкова. В 1918–1919 роках кіновиробництво нової потужності і якості, із кращими російськими вливаннями, налагоджується на території України. «Після жовтневого перевороту тогочасне російське кіно – чи не у повному своєму кадровому і технічному складі – евакуюється на Україну, де намагається віднайти сприятливіші умови для своєї подальшої діяльності»². Загалом же, якщо говорити про наслідки цього російського переважання, то вони однозначні. «...Чи не тотальне перебування російського кіно на Україні часів громадянської війни сприяло тут певним аспектам творення національного кіно – у його своєрідній, вже підрадянській редакції»³.

При наступній зміні політичної ситуації в Україні більшовицька влада продовжила системне налагодження і розвиток кінематографічної галузі. І, здається, зовсім не випадково «на Україні ініціативу у справі будівництва радянської кінематографії взяли на себе воєнно-політичні організації»⁴. Таким чином, у березні 1919 року при кіносекції агітпросвіту Київського військово-окружного управління було згуртовано велику групу письменників, кінорежисерів, акторів, художників, політпросвітдіячів. Дії більшовицької влади у напрямі реорганізації кіногалузі в Україні мали цілеспрямований і стрімкий характер. Керівництво кіноцентром перейшло до агітпросвітуправління Наркомвоєну УРСР. Наркомпросом УРСР було організовано Всеукраїнський фотокінокомітет і здійснено націоналізацію приватних прокатних контор. «Всеукраїнський фотокінокомітет взяв на себе і цензурні функції – визначення політичної, художньої і моральної цінності картин. Разом з воєнно-політичними організаціями він приступив до формування мережі кіноустановок для обслуговування робітників, селян і червоноармійців»⁵.

Налагодження кіновиробництва більшовицькою владою в Україні передусім було спрямовано на розвиток двох стратегічних для неї жанрів: агітфільму та хронікального фільму. Для виробництва агітаційних стрічок в Україні створено спеціальне кіновидавництво «Червона зірка», кіностудія якої «Художній екран» забезпечувалася електроенергією за допомогою потужної воєнної електростанції. Для виробництва кінохроніки Всеукраїнським фотокінокомітетом було створено відділ кінохроніки. Очолив його російський

журналіст М. Кольцов, який мав досвід роботи у цьому напрямі. У 1918 році він очолював секцію кінохроніки у Московському кінокомітеті і був першим редактором «Кінотижня», хронікального кіножурналу. По від'їзді в Україну М. Кольцова, редактором «Кінотижня» став Д. Вертов. «Крім кіновидавництва “Червона зірка” і Всеукраїнського кіно комітету, до виробництва фільмів узялися також Народний комісаріат пропаганди УРСР і Бюро друку УРСР»⁶.

«26 лютого 1919 року у газеті “Комунар” з'явилося повідомлення: “У найближчі дні в усіх кінотеатрах Києва будуть оголошуватися з екрана найважливіші інформаційні повідомлення українського Бюро друку – телеграми і інформація”»⁷. А з 4 квітня 1919 року було розпочато випуск першого радянського кіножурналу в Україні – «Живого журналу». «Живий журнал» вміщував у собі окремі хронікальні сюжети, короткі документальні нариси про політичні та культурні події в радянській Україні.

Фактично усі кроки з боку радянської влади у сфері кіно в Україні до 1920 року були плано-мірними з підготовки «українського радянського кінематографа». А власне «початком української радянської кінематографії можна вважати 23 червня 1920 року – дату оприлюднення Декрету про націоналізацію всіх фільмів і кінопромисловості, виданого Народним комісаріатом освіти, а не 27 серпня 1919 року, коли був підписаний ленінський декрет про націоналізацію кіно, який стосується Росії, а не України, бо ж Радянського Союзу на ту пору ще не існувало»⁸.

Важливими для загальнокультурної ситуації були політичні та економічні перетворення початку 20-х років ХХ ст. Офіційно з 1921 року відбулось запровадження нової економічної політики (НЕП), за якої здійснилася економічна переорієнтація (яку уряд, однак, проголосив тимчасовим заходом). Ця політика дала змогу у найкоротший термін досягнути загального економічного піднесення та масового добробуту.

Радянською владою були здійснені також і значні поступки щодо національної політики. Так, з 1 серпня 1923 р. (на підставі резолюції XII з'їзду РКП(б) з національного питання) було видано декрет уряду України, з якого фактично починає впроваджуватися політика «коренізації» національних компартій (в Україні вона отримала назву «українізації»). «Українізація» означала запровадження української мови (у тому числі як офіційної мови державних установ), підтримку українських національних проявів у загально-

культурній і мистецькій сферах. У цей час відбувається реорганізація освітніх та наукових закладів із врахуванням національних інтересів.

Саме за таких сприятливих умов 13 березня 1922 року виникло ВУФКУ. До його керівництва увійшли п'ять осіб, обраних адміністративною радою і затверджених урядом. Під його контроль підпала вся кіноіндустрія та кінофікація України і Криму. «Якщо за єдиний економічний критерій взяти принцип самофінансування, то через три роки ВУФКУ стає другою за потужністю державною кінофірмою в СРСР після “Совкіно”»⁹.

ВУФКУ розгортає діяльність по багатьох векторах.

Міжнародна співпраця у напрямку постачання плівкою і хімікатами українських студій дала можливість налагодити регулярне кіновиробництво в Україні уже з 15 червня 1923 року.

Вирішення економічних питань оподаткування кіногалузі призвело до збільшення кількості кінозалів в Україні протягом 1924–1925 років зі 110 до 714. Здійсненню таких кроків сприяла зокрема «...націоналізація кіно та монополія прокату». Найкращі кіно, коли прийшов НЕП, цілком правдиво залишилися в руках держави повністю, а інші помешкання кіно здано було в оренду. Але прокат держава тримала міцно в своїх руках. Наслідки – маємо чималі кошти, не маємо дефіцитів, маємо нові, свого виробництва, без субсидії утворені, кіно-фільми.

Цей шлях треба добре відстудіювати іншим кіноорганізаціям, особливо кіно-організаціям РСФРР»¹⁰.

За досить невеликий період ВУФКУ опанувало також і систему планування і виробництва фільмів. У 1925 році кошторис повнометражного фільму становив у середньому 103 тисячі карбованців, а уже у 1926 році – лише 69 тисяч.

Кінофікація села підвищила кількість кіноустановок по селах з 215 у 1925 році до майже 715 у 1927. Взагалі питанню сільської кінофікації приділялась величезна увага. Це особлива тема і напрямок роботи ВУФКУ. У цьому сенсі була розроблена власна, українська схема практичної реалізації цього процесу. Точились жваві суперечки з приводу переваг пересувного і стаціонарного кіно в умовах села. Українська практика доводила доцільність кіно стаціонарного (хоча у Росії запроваджувалась політика пересувного кіно у селах). «Стаціонарне кіно на селі має всі переваги, бо:

а) без систематичного впливу на селі, кіно не дасть певних наслідків, бо вплив однієї картини,

одного сеансу занадто непомітний і нетривкий, бо селянин не може навіть гаразд з'ясувати собі змісту картини. Епізодичне кіно – це лише засіб для розваги, а не систематичний засіб культурного, політичного впливу на маси;

б) стаціонарне кіно – найкращий приятель і помічник політосвітробітника на селі, який завжди й постійно користується допомогою кіно;

в) пересувне кіно не збуджує у селян бажання встановити у себе постійне кіно, не збуджує громадської думки, не скеровує її у бік бажання приєднати село до міської культури»¹¹.

Дослідники питання кінофікації села звертають увагу на необхідність підготовки відповідного рівня фільмової продукції, яка б задовольнила потреби сільського глядача. «Село примітиву не прийме, він не подобається йому, як то гадають деякі товариші, а особливо село, що має стаціонарне кіно, що добре таки знається у всіляких кінематографічних трюках»¹².

Для цього проводиться системне вивчення селянської аудиторії, і навіть пропонується «... кваліфікувати кадри кіно-робітників, які б були знайомі з побутом села та добре знали б психіку селянина»¹³.

Таке серйозне зацікавлення селянською аудиторією було зовсім не випадковим. Крім бачення просвітницької місії кіно як потужного ідеологічного чинника, переслідувались також і інші, ще більш практичні цілі. ВУФКУ здійснювало поступову розбудову кіногалузі у цьому разі методом підготовки глядача. Більшість населення тогочасної України проживало якраз у селах. Це була потенційна масштабна кіноаудиторія, яку потрібно було відповідним чином підготувати, виховати і залучити до кіно.

Важливе місце у такому процесі віддавалося самим представникам селянства. Саме з цією метою, крім усіх інших заходів, організовувалися гуртки «друзів кіно». «В 1925 році у республіці створюється “Товариство Друзів Радянського Фота і Кіна” (ТДРФК) – добровільна громадська організація, що поєднувала широкі кола любителів кінематографа, яка зіграла значну роль у пропаганді нового мистецтва і в естетичному просвітництві глядацької аудиторії»¹⁴. Перед організацією ставилися здебільшого практичні завдання: «“Друзі кіно” будуть писати про те, як селянство сприймає ту або іншу картину, зазначати ті зміни, які треба до картини додати, можуть навіть самі писати свої сценарії, а, з другого боку, вони будуть тим осередком на селі, що допомагатиме й

всякими засобами сприятиме роботі своєї кіно-установки»¹⁵.

Хоча робота кіногуртків деякими дослідниками бачилась іще ширшою і значнішою, такою, що включала в себе навіть елементи творчості: кінопропаганда, добір виробничих кадрів із відповідного середовища (зокрема, акторів для виконання характерних масових сцен, наприклад, таких як робітничі та селянські сцени; або сценаристів із відповідним знанням середовища), кінодискусії, критика і розгляд картин, дописи до стінної газети, а надалі – в кіножурнали, написання рецензій¹⁶.

Однак чи не найважливішим загальнокультурним наслідком проведення політики кінофікації села була електрифікація українських сел. «І все ж електрифікованих сіл не вистачало. Доводилося агітувати за будівлю установки силами самих селян, що їй мало, звичайно, поспіх. Одержавши лише гарантію, що кіно буде встановлено, село збирало гроші, давало ці гроші кооперації, влаштовувало навіть подекуди суботники, таким чином, здобувало коштів на купівлю динамо. Ось так, перемагаючи всі труднощі, було встановлено перші 120 кіно. Тепер, коли встановлюється нових 600 кіно, то знову постає важка “електрична справа”»¹⁷.

Також ВУФКУ налагоджує міжнародні зв'язки та експорт українських стрічок до США, Німеччини, Франції та Японії. «...За дату виходу українського радянського кіно на міжнародний форум треба вважати другу половину 1927 р. До цього про українське кіно за кордоном знали мало. Лише після закінчення блокади між Совкіно та ВУФКУ (1927) були надіслані за кордон фільми, з'являється регулярна інформація про українське кіно в закордонній пресі»¹⁸.

Здійснюється будівництво власних заводів і фабрик для забезпечення усіх етапів кіновиробничого процесу. в 1928 році було створено оптико-механічний завод КІНАП в Одесі, де першими інженерами стають учні Й. Тимченка. 1929 року побудовано завод «Свема» (російською «светочувствительные материалы») у місті Шостка для виробництва кіноплівки.

У 1928 році ВУФКУ засновує у Києві нову кінофабрику, яка визнається на той час найбільшою кіностудією в Радянському Союзі і забезпечує близько половини радянського кіновиробництва. «Будівництво проводилося за рахунок прибутків ВУФКУ, які надходили від прокату фільмів»¹⁹. Великий павільйон кіностудії запрацював з осені 1928 року. Однак «зйомки перших фільмів кінофа-

брика почала ще у 1927 р. в приміщеннях ревізиторського складу, підстанції, в Пушкінському парку»²⁰. Ця студія отримала сучасне технічне устаткування, відповідне до вимог тогочасних закордонних кіновиробничих стандартів. «Обладнання кінофабрики йшло за рахунок кращої, досконалої на той час техніки, і в основному було закінчене в 1929–1930 рр.»²¹.

Діяльність фотокіноуправління не обмежується вирішенням економічних і організаційних питань галузі. ВУФКУ намагається контролювати і художню складову українського кінопроцесу.

Політика «українізації» проголошується як одна з найважливіших у сфері мистецької розбудови галузі. У журналі української кінематографії ВУФКУ «Кіно» на перших сторінках у статті під назвою «Кіно-політика на Україні» зазначається: «...українізація... складається з

а) українізації написів, коротких, зрозумілих, без “заковиків”,

б) українізації змісту (багатюща революційна історія України, побут її робітників та селян),

в) українізація режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту і т. і.)»²². Там само йдеться і про втілення нової сценарної політики. «Настав час перейти від історично-революційного та агітаційного до фільму *психологічного*, фільму про людей нового часу, нового побуту...»²³.

Уже 2 січня 1924 року ВУФКУ з метою покращення якості репертуару залучає до роботи на кіновиробництві українських письменників із впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновського, В. Радиша, М. Йогансена, Г. Косинку, О. Досвітнього, В. Ярошенка, І. Бабеля, О. Корнійчука та інших. 1926 року в кіно відзначається вплив кваліфікованих літераторів. Їх прихід було ініційовано з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідеологічно бездоганим і схваленим владою матеріалом. М. Семенко спрямує діяльність письменників-новаторів Ю. Яновського, Г. Шкурупія, О. Копиленка, Г. Епіка, М. Бажана, С. Голованівського і Д. Бузька. «Саме цим діячам після надання їм повної літературно-драматургічної свободи, слід завдячувати успіхом найпомітніших картин українського німого кіна»²⁴.

Паралельно до кінематографа залучались також і митці інших галузей українського мистецтва, найвідоміші з яких: художники О. Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст і драматург Г. Стабовий, театральний

режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демущий, театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Д. Капка та інші.

Відбувається також реорганізація кінематографічних навчальних закладів. 1 жовтня 1923 року створено Державний технікум кінематографії на засадах вищого навчального закладу, підпорядкований ВУФКУ, після ліквідації кінофакультетів Харківського музично-драматичного інституту (1922) та Київського театального технікуму (1923). Однак інші навчальні заклади подібного спрямування продовжують занепадати. Втім, технікум все ж не може одразу забезпечити кіногалузь усіма необхідними спеціалістами. І для підняття й покращення її роботи, за необхідності, продовжено традицію залучати в українське кіно російських кінематографістів і митців різних спеціальностей.

На виробництві, таким чином, і надалі продовжують працювати відомі російські режисери і сценаристи. Залучаються і нові кадри: в Україні знімають свої фільми Д. Вертов, І. Перестіані. В. Маяковський співпрацює з українськими студіями як сценарист. «Прийнявши до себе численних російських кінематографістів, Україна робиться пристанищем для новаторів і авангардистів усіх мастей»²⁵.

Залучаються до кіно і свіжі мистецькі сили, російські й українські. «Із різким збільшенням виробництва ВУФКУ стає єдиним виробником у Радянському Союзі, що приймає, ризикуючи, невідомих кіномистців із їхніми особистими проектами. Однак дебютанти Н. Охлопков, Г. Рошаль та інші російські кінематографісти вважають діяльність на українських кіностудіях тимчасовим епізодом своєї кар'єри»²⁶. Крім того, майже весь перший випуск технікуму кінематографії працює на кіностудію, про що свідчать запуснені у прокат короткометражні і навчально-експериментальні стрічки.

Своєю діяльністю ВУФКУ розвиває різні кінематографічні жанри: ігрове кіно, документальне (у творчості Д. Вертова навіть експериментальне документальне), хронікальне, працює й у напрямку анімаційного кінематографа.

У 1926 році організується анімаційний комбінат на чолі з В. Левандовським, В. Дев'яткіним і художниками-фазувальниками С. Гуєцьким, Є. Горбачем, І. Лазарчуком. Роботу комбінату спрямовано на випуск кінореклам і пропагандистських живих діорам, що їх включали в кіножурнали. Серед інших стрічок цією творчою групою

було здійснено постановки: короткометражного фільму «Українізація» (1927) В. Дев'яткіна, «Казка про солом'яного бичка» (1927) В. Левандовського, «Казка про Білочку-хазяєчку та Мишу-лиходієчку» (1928) В. Левандовського.

Особлива увага приділяється просвітницько-виховним картинам (так званим культурфільмам). Це науково-популярні, сільськогосподарські, навчально-інструктивні, антирелігійні та санітарно-освітні фільми. З 1922 року, за лінською директивою, культурфільми мали становити обов'язкову частину будь-якого кінопоказу. з цими стрічками ВУФКУ брало участь і у міжнародних конференціях, присвячених науково-популярному кінематографу, – в Швейцарії, Нідерландах, Чехословаччині. Українські фільми показували на виставках і різноманітних кінематографічних заходах у різних країнах світу.

ВУФКУ розвиває також і міжнародні просвітницькі контакти, підтримуючи зв'язки з іноземними кіноклубами і кінодіячами з різних країн світу. З-за кордону надходять кінорепортажі, які включаються в Україну до кінохронік «Маховик» (1924–1925), «Хроніка ВУФКУ» (1925), «Кінотиждень» (1924–1929). За кордоном ведеться просвітницька робота щодо ознайомлення зі станом кінематографічної галузі в Україні. «Журнали Парижа, Брюсселя, Рима, Праги, Бухареста, Софії публікували постійні двотижневі огляди поточної діяльності ВУФКУ. Передруки з них вміщували “Фільм-Кур'єр” у Берліні, “Біо-Журналь” у Празі, “Фотограмас” в Барселоні, “Фільм-Дейлі” в Нью-Йорку. А міжнародний альманах “Все Кіно” за 1927 р. мав адреси всіх філій ВУФКУ, інформацію та статистику української кінематографії. Український журнал “Кіно” діставали в обмін на свої видання всі зарубіжні кінооргани»²⁷.

Так, «Кіно-Вісті» ВУФКУ у 1928 році звітують перед своїми українськими читачами: «В одному числі газети “Робітничі вісті” (Канада) вміщено велику статтю Волинця про розвиток радянської кінематографії і подано фото-проекту будівництва Київської кіно-фабрики.

Журнал “Робітниця” (Канада) подає статтю Ірчана, що трактує ролі Української кінематографії в пролетарському культурному будівництві»²⁸.

Наведені цитати свідчать також і про те, що в Україні потужно розвивається кінопреса. Крім суто інформаційних повідомлень, з'являються статті з теорії, історії, естетики, фільмології і техніки кіно на сторінках найкращих періодичних спеціалізованих видань: «Зритель» (Одеса, 1922), «Фото-кіно» (Харків, 1922–1923), «Силуе-

ти» (Одеса, 1922–1925), «Екран» (Харків, 1923), «Кіно» (Харків, 1925–1927, Київ, 1927–1933), «Юголеф» (Одеса, 1924–1925). ВУФКУ виступає засновником і власних журналів. Журнал «Кіно» виходить з 1925 року під редакцією М. Бажана. На його сторінках порушуються економічні, естетичні, ідеологічні і творчі питання. Органом ВУФКУ також був і «Кінотиждень», що видавався 1927 року.

Надалі розвивається також і теоретична база українського кіно. Як відзначає Л. Госейко, «значна кількість досліджень і монографій виходить у світ на зламі тридцятих років»²⁹. Серед них: «Нариси з теорії мистецтва кіна» Л. Скрипника, «Кіно – зброя мас» Д. Батурова, «Що таке кіно?» Ю. Кривіна, «Живе кіно» і «Три оператори» М. Ушакова, «Мистецтво екрана» О. Вознесенського, «Трюки в кіні» М. Вороного, «Найважливіше з мистецтв» М. Буша, «Звукове кіно» Й. Сивого, «Закордонне кіно» О. Фомічової, «Кіно на селі» К. Солодаря, «Народження українського радянського кіна» Я. Савченка, «Голівуд на Чорному морі» Ю. Яновського, «Актори і продюсери» П. Нечеси, «Записки кінорежисера» С. Ореловича, «Олександр Довженко» М. Бажана. Серед перелічених досліджень багато як загальнотеоретичних праць з кіно, так і вузькоспецифічних, прикладних.

ВУФКУ проводить серйозну роботу також і з дослідження глядацької аудиторії. «Щоб притягти широку радянську суспільність до своєї роботи і наблизити своє виробництво до вимог глядача, ВУФКУ вживає зараз цілу низку заходів в цій галузі. ВУФКУ уже провело близько 18 переглядів. Всі зроблені зауваження щодо картин ВУФКУ застосовує в своїй роботі.

Крім того, ВУФКУ незабаром в усіх театрах вивісить “скриньки побажань глядача”. Кожний відвідувач у касі кіно одержуватиме надалі разом з квитком анкету, де він має відповісти на всі питання і висловити свої побажання щодо покращення кіно-справи. Усі ці анкети ВУФКУ вивчатиме й урахуватиме»³⁰.

Усі перелічені умови, звичайно, сприяли максимальному зростанню виробництва кінематографічної продукції в Україні. «Якщо 1922-го було вироблено лише три фільми, то 1928-го – аж 36. Якихось 30 ігрових повнометражних картин і 38 культурно-освітніх стрічок, пущених до прокату впродовж 1928–1929 років, побачать 16 мільйонів 890 тисяч глядачів»³¹. Аналізуючи стан стрічок різного виробництва на українських екранах, новий директор фабрики і голова Центрально-

го правління ВУФКУ І. Воробйов (що прийшов у 1928 році при зміні ідеологічної політики роботи ВУФКУ) і замінив діяльного О. Шуба, так описує чинну ситуацію, підготовану і реалізовану фактично його попередниками. Якщо на 1924–1925 роки кількість закордонних стрічок на українських екранах становила 140, радянських – 66, а українських – 13, то станом на 1928–1929 роки: закордонних – 30, радянських – 100, українського виробництва (разом з культурфільмами) – 68³².

Статистичні показники зростання українського кінематографа насправді вражають. «На той час українське кіно є одним із найпродуктивніших у Радянському Союзі: лише за десять років радянської влади в Україні знято 245 різножанрових фільмів»³³.

Слід говорити, однак, не лише про кількісне зростання українського кіно, а й про підвищення його якісних показників. Про це свідчать продажі за кордон українських стрічок і відгуки на них у іноземній пресі. Про це, між іншим, сповіщають журнали та бюлетені ВУФКУ. Висвітленню оцінки українських стрічок за кордоном приділяється достатньо багато уваги у спеціалізованих періодичних виданнях. Ось лише деякі з цих публікацій. У розділі «Закордонна преса про ВУФКУ» «Кіно-Вістей» № 1 за 1928 рік розміщено таку інформацію: «Німецька газета “Ліхт-Більд-Бюне” відзначає великий успіх фільмів ВУФКУ на перегляді в Берліні. З цього приводу “Берлінер Тагесблат” в своєму кінододатку повідомляє про несподіване для Європи відкриття “нової фільмової країни – України”»³⁴.

У розділі «ВУФКУ за кордоном» № 7 тих самих «Кіно-Вістей» за 1928 рік: «Протягом останніх двох тижнів ВУФКУ продало за кордон 8 картин свого виробу до 10 різних країн. з цих картин “Два дні” й “Звенигору” продано до Голландії, Бельгії, Латвії, Аргентини, Мексики, Канади, Англії, Туреччини, Греччини та Сполучених Штатів»³⁵.

Розділ «Закордонні відгуки про українські фільми» № 8 «Кіно-Вістей» повідомляє: «18 квітня ц. р. радянське повпредство у Празі влаштувало громадський перегляд двох картин виробу ВУФКУ: “Тараса Трясила” та “Звенигори”.

Цей перегляд надзвичайно вразив Чехо-Словацьку громадську думку, що до цього часу не знала української кінематографії.

Низка газет із захопленням відгукується на цей перегляд.

“Людові Новини” – газета промислового району Брно, пише про “Тараса Трясила”: “Фотогра-

фія й техніка акторів бездоганні. Недаром українського актора Замичковського французький критик Леон Мусінак вважає ліпшим за Е. Яннінгса”.

Офіцеоз “Прагер Прессе” пише: “З того, що ми бачили, можна коротко сказати, що радянська українська кінематографія, незважаючи на молодий вік, має свої характерні риси. Вона блискуче використовує кольористі суто-народні елементи і вмє вплинути з ними на глядача”. “І взагалі можна сказати, – закінчує газета, – що сучасна західна кінематографія не може загрожувати українській, як серйозний конкурент”.

Кіно-журнал “Інтернаціонале Фільмшау” зазначає: “Картини української продукції стоять технічно й духовно на найвищому ступені сучасного розвитку кіно, навіть більше того: завдяки влучному вибору сюжетів, внутрішньому зв’язкові зі своїм народом і його історією та дуже цінному типажу, – творці українських фільмів призвані дати кінематографії новий рішучий художній імпульс. Тут дух керує тілом”³⁶.

Загалом, «українським кіновиробництвом цікавляться австрійські історики і Празький кіно-музей. Повсюди з’являються публікації про ВУФКУ... У Франції Анрі Барбюс, Леон Мусінак, Рене Маршан і Євген Деслав періодично присвячують українським фільмам статті і розвідки... Представляючи ВУФКУ, Деслав створює в Парижі товариство “Друзі українського кіна” й рекламує фільми, незважаючи на відсутність справжніх ринків збуту, що пояснюється політичною та економічною ізоляцією радянських країн»³⁷.

Таким чином, станом на 1928 рік (час публікації цитованих матеріалів) слід говорити про становлення українського кінематографа, своєрідного за своїм художнім стилем і конкурентоспроможного на світовому кіноринку.

Сім років (з 1922 по 1929) існування і багатопланової діяльності ВУФКУ підготували ґрунт для становлення українського національного кінематографа. Л. Госейко з цього приводу зазначає: «У контексті неспівської ейфорії та появи нових суспільно-політичних і мистецьких настроїв, між 1921 і 1928 роками в Україні розквітає справжнє національне кіномистецтво з його чільними представниками Петром Чардиніним, Володимиром Гардініним і Лесем Курбасом»³⁸. В. Скуратівській характеризує особливості фільмів цього періоду так: «Українське ігрове кіно середини 20-х років – то вкрай своєрідне, естетично еkleктичне поєднання інерції попередніх жанрів (мелодрама та щойно позичена із тогочасного Заходу пригодницько-авантурна фабула) і нової, виключно рево-

люційної тематики, до того ж підкреслено пропагандистської спрямованості (фільми В. Гардіна, П. Чардиніна, А. Лундіна та ін.)»³⁹.

Національного колориту український кінематограф все ж набуває дещо пізніше. Прихід Л. Курбаса з його постановками «Вендети» (1924), «Макдональда» (1924) та «Арсенальців» (1925) стає лише першою ластівкою на цьому шляху. Активна робота із залучення українських письменників як сценаристів з 1926 року, а також подальше гуртування навколо кінематографа й інших українських митців, сприяють «українізації» галузі. Лише здійснення українськими режисерами таких постановок, як «Два дні» (1927) Г. Стабового, «Звенигора» (1928) О. Довженка, «Злива» (1929) І. Кавалерідзе повною мірою можуть вважатися свідченням про факт становлення і розквіту українського національного кінематографа.

Фактично з 1922-го по 1927 рік діяльність ВУФКУ була порівняно незалежною від радянського керівництва і спрямованою на розвиток та піднесення українського національного кінематографа. Ідеологічна складова, звісно, за необхідності враховувалась, але основний орієнтир у цій роботі зумовлювався політикою «українізації». За неспівським економічним курсом ВУФКУ налагодило успішне власне економічне функціонування.

Однак у 1928 році політика ВУФКУ змінюється. Влада зрештою повертається до своєї ідеологічно спрямованої тактики і застосовує жорсткі методи з метою обмежень свободи розвитку української кінематографії і підпорядкування всіх процесів у цьому напрямі централізованому державному контролю. «Ідеологічна точність, культурна революція, контроль над спільним виробництвом із закордоном, комсомолізація і пролетаризація – такими є головні пункти циркулярів, розісланих усім секторам кінематографії. Іншими словами – це початок занепаду золотої доби національного відродження... Піонерів, які підняли ВУФКУ, – Чардиніна, Гардіна, Лундіна, Сазонова, – називають реакціонерами, знудьгованими за дореволюційним кіном»⁴⁰. У листопаді 1929 року ВУФКУ змінює назву і стає «Українфільмом», який підпорядковується «Союзкіну» (виникло на засадах минулого «Совкіно»).

Взагалі щодо результату проведення радянської політики у сфері українського кіно Л. Брюховецька зазначає, що «дискримінаційні заходи союзних установ щодо українського кіно почалися з 1919 р. і звели нанівець усю економічну та творчу незалежність українського кіно»⁴¹. 1929 рік став, за її словами, «роком великого пе-

релому», коли «в кіно на Україні згорталися досягнуті за сім років діяльності ВУФКУ успіхи – як творчі, так і економічні»⁴². «Силовими прийомами те відродження було брутально зупинене й знецінене»⁴³. Так закінчилась доба ВУФКУ в українському кінематографі.

Кіно Української радянської республіки проіснувало «...формально до 1933 року (рік прийняття постанови Раднаркомом СРСР “Про організацію головного управління кінофотопромисловості при Раднаркомі СРСР”), а фактично до 1929 р. незалежним, підпорядкованим Наркомпросу України»⁴⁴.

Таким чином, з огляду на усі особливості діяльності ВУФКУ, в Україні відбувається становлення все ж не радянського, а саме українського національного кінематографа. Специфіка активності ВУФКУ протягом семи років існування цієї організації з 1922-го по 1929 роки сприяла саме такому результату.

Однак перші кроки українського національного кінематографа припали фактично на час зміни політичної та ідеологічної ситуації, коли керівництво повністю централізується і переходить до рук радянської влади, яка мала власні погляди й інтереси у цій сфері. І, оскільки кіногалузь визначалась як галузь потужного ідеологічного впливу, національні ідеї тут зовсім не відповідали генеральній лінії політики радянського уряду.

¹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 16.

² Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / В. Скуратівський. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 77–116. – С. 85.

³ Там само. С. 86.

⁴ Історія советського кино 1917–1967. В четырех томах / Ред. И. Владимирцева, А. Сандлер. – М. : Искусство, 1969. – Т. 1. 1917–1931. – С. 164.

⁵ Там само. – С. 164–165.

⁶ Там само. – С. 165.

⁷ Там само. С. 166.

⁸ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 19.

⁹ Там само. – С. 21.

¹⁰ Озерський Ю. Кіно-політика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 1–2. – С. 2.

¹¹ Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 11–14. – С. 12.

¹² Там само. – С. 12.

¹³ Бузько Д. Фільм селу! / Д. Бузько // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, червень 1926. – № 8. – С. 11–14.

¹⁴ Корнієнко І. С. Про кіномистецтво: у 2-х т. / Редкол. : Т. В. Левчук та ін. ; упоряд. К. С. Корнієнко / І. С. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1985. – Т. I. – С. 81.

¹⁵ Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 13.

¹⁶ Бузько Д. Масова кіно-культпраця / Д. Бузько // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 15–18.

¹⁷ Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 11–14. – С. 14.

¹⁸ Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 99.

¹⁹ Фількевич М. О. Сторінки нашої історії. / М. О. Фількевич. – К. : Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, 2003. – С. 25.

²⁰ Фількевич М. О. Довженківці. Сторінки нашої історії. / М. О. Фількевич. – Київ, 2006. – С. 16.

²¹ Там само. – С. 17.

²² Озерський Ю. Кіно-політика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 1–2. – С. 2.

²³ Там само. – С. 2.

²⁴ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 34.

²⁵ Там само. – С. 43.

²⁶ Там само. – С. 41.

²⁷ Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 99.

²⁸ Закордонна преса про ВУФКУ // Кіно-Вісти. ВУФКУ – Артемівське, 1928. – № 1. – С. 4.

²⁹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 57.

³⁰ Перевірка своєї роботи // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ – Київський відділ ВУФКУ, 1928. – № 1. – С. 5.

³¹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 22.

³² Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії / І. Воробйов. – К. : ВУФКУ, 1929. – С. 16.

³³ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 22.

³⁴ Закордонна преса про ВУФКУ // Кіно-Вісти. ВУФКУ – Артемівське, 1928. – № 1. – С. 4.

³⁵ «ВУФКУ за кордоном» // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ, 5 травня 1928. – № 7. – С. 2.

³⁶ «Закордонні відгуки про українські фільми» // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ, 20 травня 1928. – № 7. – С. 3–4.

³⁷ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 56.

³⁸ Там само. – С. 25.

³⁹ Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно / В. Скуратівський // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 77–116. – С. 87.

⁴⁰ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 42.

⁴¹ Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 98.

⁴² Там само. – С. 98.

⁴³ Там само. – С. 102.

⁴⁴ Там само. – С. 98.