

Олександр БЕЗРУЧКО

## **ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ КІНООСВІТИ: СПЕЦИФІКА ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІВНОЇ І МЕМУАРНОЇ СПАДЩИНИ МИТЦІВ**

Сьогодні, завдяки розсекреченню та відкриттю більшості українських архівів, роботі різноманітних програм по спільному вивченню архівної спадщини, дослідники кіномистецтва мають можливість відкрити цілий пласт раніше недоступної інформації, ввести в науковий обіг нові документи.

Але якщо казати про наукові мистецтвознавчі дослідження, постає питання: чи можна вважати достовірними джерелами спогади? Деякі фахівці з недовою відносяться до літературно опрацьованих мемуарів. Досить часто рукописні спогади надзвичайно важливі, проте викладені настільки кострубатою мовою, що цитувати в так званому «чистому», літературно неопрацьованому вигляді ці записи неможливо.

В якості прикладу звернемось до спогадів колишньої учениці О. П. Довженка по Житомирському другому вищому початковому училищу, Тетяни Батуренко, що були записані її донькою Ольгою Михайловою. Текст спогадів спеціально наводиться без будь-яких граматичних і літературних доопрацювань: «Я «грамотій», і як я пишу Ви можете судити по моєму писанню, освіта моя нікуди. В 1913 році вчив малювання Довженко у класі запропонував вільну тему малювання. Мама попросила вчителя «допоможіть мені намалювати юрту бурятів, офіцера-князя гарного, він краде дівчинку-бурятку з юрти». Олександр Петрович допоміг малювати, після я довідалася, моєму вчителеві була неприємність, від директора училища, а мені від класної дами» [1].

Не є виключенням й автентичні спогади кінематографістів. Наприклад, 14 вересня 1959 р. О. Мішурін на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, описував своє знайомство із режисером наступним чином: «Мені випало щастя

познайомитися з Олександром Петровичем, під час постановки картини «Іван». У той період роботи було багато й перший Довженко з лопатою в руках бігав на територію нинішнього саду й копав його, одночасно призиваючи всіх до цього. У будь-яку вільну секунду, якщо була така затримка, він біг у відкриті ворота й садив дерева, зтягаючи молодь, комсомольців і всі запалювалися цією зятятістю. Усе йшли сюди в сад» [2].

А тепер порівняємо з фрагментом спогадів О. Мішуріна, надрукованих у 1984 р.: «Черговий кадр фільму було знятий, і освітлювачі попросили перерву, щоб відпочило світло і замінити вуглини. Були розчинені великі двері павільйону, штучне освітлення змінилося теплим осіннім, сонячним, і всі учасники висипали в двір до саду. Сад було посаджений Довженком за допомогою студійних комсомольців минулої осені, а зараз треба було дещо підсадити і на зиму обкопати молоді деревця. Довженко, вийшовши на двір, підхопив лопату і напруженою ходою попрямував у сад. Олексій подав лопату й мені. Ми побігли за ним, а за нами чимало охочих допомогти Довженкові. Він розпоряджався, давав завдання, а потім заклично помахав у моєму напрямку рукою.

Я озирнувся довкола, бо зовсім не міг подумати, що він міг звернути увагу на мою персону.

– Ви... мене? — спитав я його.

– Так... так. А ходіть-но сюди! — покликав він мене.

Я несміливо підступився.

– Сміливіше... сміливіше, юначе! — До нас підбіг Олексій.

– Олександр Петровичу, це мій тезко, Лесик Мішурін, — сказав він, — це я вам про нього говорив» [3].

Аби бути більш об'єктивними, зробимо ще одне порівняння нередагованих спогадів Мішуріна 1959 р. — «Один раз він побачив мене й прийняв таку позу, що я, злякавшись, утік, але потім я осмілів і зняв декілька фотографій, деякі в мене є. Але більшість із них пропали, я по дурості залишив їх у Києві і я ні про що так не жалую, як про ці фото» [2] — зі спогадами «Поруч з Довженком», надрукованими у 1973 р. в збірнику «Спогади про Олександра Довженка»: «Я причаївся недалеко від сцени і тихенько виїняв свій новенький «Ортогос». Клацнули фіксатори. Довженко почув і повернув до мене голову, підняв руку, завмер. Принишк і я, боячись поворухнутись. Серце скажено закалатало, я весь якось зібгався. Довженко, зрозумівши моє зніяковіння, усміхнувся і, підморгнувши мені

по-дружньому, почав говорити знову. Я полегшено зітхнув, але заспокоївся не скоро. Одна касета була зіпсована, бо я зі страху натиснув на спуск, не бачачи і не знаючи, що я знімаю. Але решта п'ять знімків вийшли непогано» [4].

Можна побачити, що автентичні й надруковані спогади суттєво відрізняються одне від одного. Ні для кого не секрет, що більшість спогадів редагувалася і буде правитися професійними літераторами або редакторами. І це не зменшує їхній науковий потенціал.

Певна річ, найкращий варіант для академічного дослідження — працювати з оригінальними рукописами, проте більшість спогадів у державних (Музей національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка — машинописні спогади С. Цибульник, В. Іванова, О. Мішуріна та ін.) і приватних (спогади В. М. Іванова у приватному архіві М. В. Іванова та ін.) архівах збереглися у вигляді літературно опрацьованих машинописів.

У С. Плачинди зустрічаються неправдиві історії про білогвардійського офіцера М. Булгакова, який стріляв у О. Довженка. Але у цього автора є епізоди, побудовані на архівних джерелах, зокрема на спогадах В. М. Іванова.

Перш за все наведемо автентичний варіант сцени суду стосовно несправедливого звільнення оточення О. Довженка під час евакуації Київської кіностудії зі спогадів В. М. Іванова, які зберігаються в приватному архіві М. В. Іванова і Музеї Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка: «За свідка, що підтверджував несправедливість звільнення, був Олександр Петрович. Зал суду з потрісканими мостинами, зі кімнатою свідків, відгородженої від загального залу розсохнутою дерев'яною перегородкою, був повний студійним народом. Суддя розпорядився запросити свідка. Довженко О. П. привітався із суддями і почав: «Ось я зараз у цій брудній, запиленій кімнаті, засіяної недопалками, сидів і усе чув, що тут говорилося». І далі сказав з гіркістю про час і лихо, що повинні поєднувати людей, робити їх чистіше, про час, коли повинні бути забуті всі особисті образи, що ніяк не повинні були евакуюватися сюди з України, але от вони виявилися в числі тих «коштовностей», з якими люди не могли розстатися і взяли них сюди із собою: це «дорогоцінні образи»; особиста рахунки і розрахунки. Тільки в них бачиться йому мотивування звільнення людей, яких він, як художній керівник, вважає корисними і необхідними, котрих треба в першу чергу використовувати для роботи. Усі звільнені були відновлені, а ті, що звільнили, понесли відповідне покарання» [5].

Той же епізод після літературного опрацювання С. Плачинди: «Почалося розбирання справи. Свідком виступив художній керівник студії Довженко, який щойно приїхав з Уфи. Коли його запросили до тісної, задушливої зали, де відбувався суд, усі завмерли. Він стояв схудлий, змарнілий, зажурений — немов втілення народного горя. Тепер усі помітили, як побіліла його голова.

Прикро оглянув знайомі обличчя, перевів погляд на фанерну перебірку, що відділяла залу засідань від кімнатки свідків. Зрештою, примружившись, подививсь кудись далеко — ніби крізь блаженку стінку приміщення забачив щось віддалене й тривожне. Можливо, пожежі й згарища на Україні, і кров, і смертний бій десь над сивим Дніпром... (Далі випускається цілий абзац «літературного доопрацювання» спогадів В. М. Іванова. — О. Б.)

— Ось я зараз сидів у цій брудній, засміченій недопалками кімнатці і все чув, що ви тут говорили» [6].

Отже, у наведеному фрагменті книги С. Плачинди спочатку йде справжній факт із спогадів В.Іванова, потім три абзаци свого варіанту розвитку подій, потім майже ідентичне відтворення фрази із спогадів Віктора Іванова і знову власна, доволі розгорнута версія подій, що закінчуються ідентично першоджерелу — суд завершився на користь О. Довженка і його команди.

У даному випадку видно — епізод книги С. Плачинди дійсно базується на архівних спогадах В.Іванова, щоправда, сильно доповнений власними описами. Потрібно відзначити, що стилю С.Плачинди характерно додавання до автентичної архівної історії величезної кількості вигаданих деталей.

Таким чином можна зробити висновок, що до літературно опрацьованих архівних джерел і спогадів потрібно відноситись з оберегою. Найкращим варіантом є опрацювання автентичних джерел.

З обережністю потрібно відноситись також до виступів провідних митців на різних зборах, конференціях, тобто там, де вони були вимушені казати те що треба, а не те, що вони дійсно думали. Вирвані з контексту тогочасних реалій виступи можуть більше зашкодити, аніж допомогти розумінню постаті митця. Тому всі знайдені документи, як, наприклад, нижченаведений виступ О. Довженка, потребують наукового коментарю.

24 квітня 1932 р., тобто під час активного викладання у Київському державному інституті кінематографії (КДІК), Олександр Довженко, єдиний з кінорежисерів Київської кінофабрики та педагогів Київського кіноінституту,

був запрошений до президії Комітету сприяння утворення парку культури та відпочинку в м. Києві. Довженко був заступником голови проектного бюро цього комітету і виступав на засіданнях. За манерою викладання це схоже на довженківські лекції, крім того, Довженко під час виступу «йшов по тих точках», де зазвичай гуляв зі студентами: «В Європі немає міста більш інтересного, гарного ніж Київ і не одне місто не має таких блискучих перспектив як Київ, але на великий жаль, треба тут перейти трохи до критики минулого. Київ з цілого ряду причин з давніх давен будувався якось невміло, будувався на користь монахам, на користь купцям і т. і. Я думаю, що навіть до цього часу, до цього історичного нашого засідання можна було вже щось зробити, якби ми правильно організовували наші внутрішні ресурси. Я розглядаю наші внутрішні ресурси не як якусь точну суму, а як в межах вміння їх знаходити й вміння їх застосовувати. Я думаю, що зараз коли ми вже виходимо з провінціального стану, то слід сподіватися, що наші починання дадуть гарні наслідки.

Я хочу торкнутися деяких практичних моментів в справі побудови парку культури. Я думаю, що для того, щоб парк культури був доступний для широких мас треба першу чергу подбати про вхід в цей парк культури, бо коли вхід до парку буде далеко, то він буде не зручний. Я ставлю питання про конкретно, на рік культури очевидно буде пов'язаний з проблемою набережного Дніпра, він також буде складовою частиною нижнього оформлення. Ми маємо розмову про хід до парку культури й до Дніпра.

Я гадаю, що основний вхід до парку треба зробити з таких вулиць: перший вхід — з вулиці Короленка, другий вхід є вхід з вулиці Хрещатика і третій хід від Сінного Базару. Таким чином, треба очевидно, поставити питання про те, як же ми будемо оформляти оцю малу проблему парку? Я думаю, що нам не слід зараз обмежуватися побудовою в цьому парку культурних установ, треба в першу чергу забрати всі будинки, які заважають входу до парку.

Ми бачимо, що починаючи з Арсеналу до Дніпра побудовані майстерні — я не знаю, може ці майстерні мають якесь військове значення, але я вказую на ці майстерні тому, що у нас в Києві взагалі будови йдуть так, що кожна установа, кожне підприємство, коли їм треба будувати будинки, — вони шукають пустир. Я думаю, що ми надніпровський бік забудувувати не будемо.

Далі, я категорично настоюю зняти Голгофу, що ми маємо з цього? У нас 50 експонатів музеїв знаходиться в коморах, а в минулому році Комгосп ремон-

тує Голгофу, витрачає чимало грошей на неї. Сьогодні мені професор Борчевський каже, — що його студенти питають: «Скажіть професоре. Голгофа це є мистецтво?» Він каже — ні, а вони кажуть, що «нам Голгофа подобається», — він попадає на голгофу, цей стародавній вид його захоплює й йому вона подобається. Очевидно, цей настрій мається майже у багатьох студентів. Я запитую деяких товаришів, хто дав право ремонтувати Голгофу, а вони мені відповідають, що на Голгофі ми заробили багато грошей, — заробити гроші і на цій голгофі ми повинні відмовитись.

Деякі, я вважаю, що треба якщо не в цьому році, то принаймні в наступному році зняти колишній Європейський Готель й зняти Будинок Компроса, бо ці химерні фантазії бувшого голови міста Києва, коли він дозволив замкнути перспективу Хрещатика нікчемними будинками для нас не підходить. Знявши ці будинки перед нами стане проблема розширить спуск на Печерськ і там ми будемо будувати головні сходи до Дніпра. Зняття Будинку Компроса та готелю Європи дасть нам можливість розширити площу II Інтернаціоналу.

Тепер давайте прогуляємось з вами по Владимирській горці з Хрещатика, — перед нами дешеві, погані паркани, які загорожують парк, погані вбиральні, нікому не потрібні майдани інвалідів — це все треба викинути геть. Тепер ми з вами викинули паркани, ці майдани, вирівняли спуски і піднімаємось на гірку, причому я буду йти на гірку з боку Хрещатика, а ви будете йти з боку Софіївської площі. Я думаю, що при вирішенні проблеми будови парку культури Михайлівський Монастир попроситься «уйти», він оджив свій вік. Абсолютно не припустимо навіть думати, що коли ми знесемо Михайлівський монастир, то побудова парку дасть належний ефект. Пролетарське студентство живе в монастирях тому, що у нас немає приміщень для пролетарського студентства. Я вважаю, що Михайлівський монастир треба зняти не тільки для парку культури, але й для культури нашого пролетарського студентства.

В зв'язку з ліквідацією стін Михайлівського монастиря очевидно, разом з побудовою парку культури перед нами стане проблема реалізації Софіївської площі — це одна справа. Друга проблема перед нами стане — це продовження парку далі до Сінного базару. Для мене ясно, що так звана права сторона Великої Житомирської вулиці буде знищена. Ми можемо зняти по Великій Житомирській вулиці три невеликі будинки й таким чином ми зможемо мати вільний прохід до Дніпра, а там мається спуск на Поділ.

Тепер дозвольте мені перейти ще до одного питання — до Голосіївського лісу. Голосіївський ліс це мало сказати просто Голосіївський ліс, — це абсолютно прекрасне місце, де ми зможемо утворити відпочинок сотням, тисячам трудящих. Від цього лісу ми не дотягли шосейної дороги до Зоологічного саду. Я думаю, що цей ліс ми повинні будемо відкрити.

Я хотів би, щоб товариші по цьому питанню поговорили і добре задумали, що якби ми не його не цінили, а все-таки орієнтація наша де на виховання старого, а на утворення нового Рону, на утворення міста широкого, просторого, абсолютно гігієнічного. Я думаю, що ініціатива перебудови Києва являється блискучим доказом того, що установка взята вірно» [7, с. 2–3].

Чому ж все-таки Довженко вважав за доцільне «уйти» Михайлівському златоверхому собору? В тексті виступу Довженко згадував про погані умови життя студентів: «Пролетарське студентство живе в монастирях тому, що у нас немає приміщень для пролетарського студентства. Я вважаю, що Михайлівський монастир треба зняти не тільки для парку культури, але й для культури нашого пролетарського студентства» [7, с. 3]. Майбутні будівники комунізму, за Довженком, повинні були жити в містах-садах. А жили і навчались в жахливих умовах. В газеті «Об'єктив» зазначалось, що «гуртожиток — це кілька кімнат, обов'язково із запльованою підлогою, з недокурками... купа сміття» [8].

Про художній факультет КДІК у радянські часи в силу багатьох причин намагалися не згадувати. З отримання Україною незалежності з'явилась можливість відновлення багатьох сторінок національної кіноосвіти.

Повний комплект оригіналів документів від часу заснування КДІКу в 1930 р. і до весняної сесії 1932 р. зберігається у фонді № 1238 («Державний український трест кінопромисловості «Українфільм» Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно») Центрального державного архіву вищих органів влади та управління (ЦДАВО) України.

З початку навчального року 1932–1933 і до закриття під маркою реорганізації художнього факультету КДІКу в 1938 р., жодного документу в українських архівах немає. Або ж, що менш імовірно, вони, із незрозумілих причин, зберігаються в закритих спецхранах. У той час в Україні був Голодомор та масові репресії. Можливо ці фактори вплинули на зникнення документів.

Після реформи радянської кіноосвіти 1934 р. більшість спеціальностей художнього факультету (кінорежисер, сценарист, кіноактор) було скасовано.

Частина найкращих студентів отримали право поступати в Київський державний театральний інститут (КДТІ) на театральних режисерів і акторів, друга частина поступила в кіноакторську школу при Київській кінофабриці під керівництвом колишніх викладачів художнього факультету КДІКу В. Юнаківського та Г. Авенаріуса. Студенти перших курсів та найменш здібні другокурсники просто отримали довідку про прослуховування відповідних предметів та пішли працювати на виробництво, здебільшого на кінофабрики (Київську і Одеську) та в театри.

Не виключено, що увесь масив документів художнього факультету був переданий КДТІ, Київській кінофабриці. Проте у фондах ані цих організацій, ані Державного архіву м. Києва та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, куди відповідно передавалися документи вже з цих організацій — жодного документу, що б відносилися до художнього факультету КДІКу.

Виникає питання — чому ж тоді не були передані документи Київського кіноінституту 1930–1931 та 1931–1932 навчальних років? Яким чином вони збереглися? Через відсутність документів КДІКу після літньої сесії 1932 р. серед українських кінознавців навіть існували розбіжності в якому році був закритий художній факультет цього інституту — 1937 чи 1938.

В архіві Студії хронікальних фільмів у фонді особистих справ режисерів зберігається справа відомого українського режисера і оператора хронікальних фільмів Ізраїля Цальовича Гольдштейна. В автобіографії колишній студент художнього факультету КДІКу Гольдштейн власноручно записав: «У 1935 році закінчив школу — десятирічку у Києві і поступив у Київський кіноінститут. У 1937 р. був переведений в Москву у ВДІК і закінчив його у 1939 році» [9].

Ця автобіографія датована 2 жовтня 1946 р., тобто через вісім років після описуваних подій. Це було підставою вважати деякий час, що переведення київських студентів-операторів відбулося у 1937 р. Тим не менш, як з'ясувалося пізніше, І. Гольдштейн помилився — студентів-операторів перевели із Києва до Москви все ж таки влітку 1938 р.

«Операторський факультет Київського інституту кінематографії, — повідомляла загальносоюзна газета «Кино», — ліквідується. Студентам 3-х та 4-х курсів цього факультету буде надана можливість закінчити свою освіту у ВДІКу» [10].



Завдяки цій реорганізації, ВДІК став на теренах СРСР єдиним вищим навчальним закладом, що готував фахівців мистецького профілю кінематографу, а тому перетворився із «Вищого державного інституту кінематографії» у «Всесоюзний...»

Разом із переведенням художнього факультету Київського кіноінституту до Москви були забрані всі документи. Під час пошуку в російських архівах з'ясовано, що у ВДІКу документів художнього факультету КДІКу не знайдено. Проте частина документів віднайшлася. У справі № 35 «Справа про передачу операторського факультету Київського інституту кінематографії до Всесоюзного державного інституту кінематографії» 2900 фонду (Всеросійський державний інститут кінематографії ім. С. А. Герасимова) РГАЛИ зберігаються оригінали п'ятнадцяти документів художнього факультету КДІКу на 26 сторінках.

Першим серед них є «Проект профілю кінооператора КДІКу» на 5 сторінках. У ньому дається визначення професії оператора, розповідається що входить до його компетенції, дається пояснення чому КДІК не готує окремо операторів художнього, хронікального і навчального профілю, а навчає операторів-універсалів, які можуть працювати в будь-якому із видів кінематографії. Завдяки цьому документу можна взнати, що навчальний процес, розрахований на 5 років, поділяється на 3 цикли предметів:

1. соціально-економічних та філософських дисциплін;
2. загальноосвітніх і загально технічних дисциплін;
3. мистецтвознавчих дисциплін.

У цьому документі конкретизується що ж за навчальні предмети входять до кожного циклу, описується всі курсові роботи, які протягом всього курсу навчання повинен пройти студент.

Наступним документом є «Пояснювальна записка до навчального плану операторського факультету КДІКу» на 8 сторінках. У цьому документі більш детально описані предмети, що входять до кожного з названих в попередньому документі циклів. Деталізація ґрунтовна. Так, наприклад, дається не лише визначення дисципліни «Оптичні предмети», але й з яких підрозділів вона складається і на що викладачам потрібно звертати особливу увагу.

У «Навчальному плані операторського факультету Київського державно-інституту кінематографії» детально розписується скільки годин на кожному з курсів виділяється на усі предмети протягом майже 5-річного навчання.

Потрібно звернути увагу на те, що режисери і сценаристи в той же час навчалися всього чотири роки. Крім того, в цьому документі існує ще одна надзвичайно цікава деталь — спеціалізація військової підготовки. У КДІКу, на відміну від ВДІКу, це була повітрянодесантна підготовка. Це досить серйозна підготовка, яка, крім усього іншого, потребує дорогої матеріально-технічної бази: парашутів, літаків, спеціальних тренажерів тощо.

Як видно із назви, в «Розподілі курсових іспитів і заліків по семестрам» описано заліки та іспити з яких предметів на якому курсі повинні здавати оператори протягом усіх років навчання.

Завдяки «Навчальним планам» можна взнати, які предмети буди прочитані протягом 1935–1936, 1936–1937, 1937–1938 рр. Одним із студентів, на той час вже четвертого курсу, був згадуваний раніше І. Гольдштейн.

Надзвичайно цінний для дослідників «Курсовий паспорт студентів операторського факультету КДІКу набору 1935–1936 навчального року» (тогочасний четвертий курс). В ньому розписано не лише які предмети вивчали студенти, але й названі прізвища викладачів. Деяких з них (Файнштейна, Кульженко тощо) називала в своїх спогадах одна із колишніх студенток Євгенія Лісовська, яка потім сама викладала у КДІКу «Композицію кадру». Після одруження вона взяла прізвище чоловіка Яковлева. Проте більшість прізвищ викладачів залишалась невідома кінознавцям. Завдяки цьому документу відкрита ще одна сторінка історії української кіноосвіти.

Такий же «Курсовий паспорт...» існує і для студентів 3 і 2 курсів. Педагоги КДІКу зробили проекти для усіх курсів і на 1938–1939 навчальний рік. Останнім документом є список програм операторського факультету, які передані Київським державним інститутом кінематографії Всесоюзному державному інституту кінематографії із зазначенням кількості сторінок кожної з програм.

Завдяки аналізу цих документів ще одну маловідому сторінку історії національної кіноосвіти було реконструйовано, а в науковий обіг введені нові документи КДІКу.

1. Михайлова О. Спогади колишньої учениці О. П. Довженка Т. К. Батуренко // Музей Національної кіностудії художніх фільмів О. Довженка, арк. 1.

2. Мішурін О. Спогади на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, 14 вересня 1959 р. // Музей театр. муз. та кіномистецтва України (МТМК України), «Д», спр. Р н/доп. 250, арк. 5.

3. Коваленко М. М., Мішурін О. О. Син зачарованої Десни. — К., 1984. — С. 136–137.
4. Мішурін О. Поруч з Довженком // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973. — С. 341–342.
5. Іванов В. Спогади. 12 вер. 1954 р. // Приватний архів М. В. Іванова, арк. 11.
6. Плачинда С. П. Олександр Довженко: Біографічний роман. — К., 1980. — С. 273.
7. Державний архів м. Києва, ф. Р-1, оп. 1, спр. 4758.
8. Сломніцький М. Перетворимо гуртожиток в показову комуну // Об'єktiv. — 1931. — 10 січ.
9. Гольдштейн І. Ц. Автобіографія, 2 жовтня 1946 р. // Архів студії хронікальних фільмів, ф. оператори, спр. Гольдштейна І. Ц., арк. 3.
10. Реорганизация Всесоюзного института кинематографии: [Ред. ст.]// Кино. — 1938. — 29 авг.