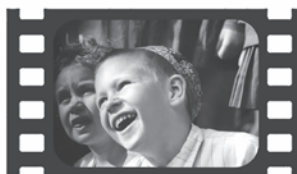


Станіслав Цалик

КОЛИ КРОЛИК З'ЇВ СЦЕНАРІЙ

ТА ІНШІ ЕПІЗОДИ
З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО



Справжня історія

Харків
«ФОЛІО»
2022



ВІД АВТОРА

Цікаві, захопливі, бурлескні, пронизливі — такими були українські художні фільми в ХХ столітті. Нудні, примітивні, неінтересні — такими теж. А ще — понівечені цензурою, позбавлені найкращих епізодів, покладені на «полицю». Або увінчані преміями, нагороджені фестивальними призами та оваціями вдячних глядачів.

Різні сюжети фільмували українські кінематографісти. У різних життєвих сюжетах їм самим довелося брати участь. Хтось лише мріяв про справжній успіх, а комусь довелося пізнати, що від слави до опали — один крок. А зворотний шлях набагато довший. Інколи на нього не вистачає життя.

Про все це розповідають історичні есеї, зібрані в цій книжці: що відбувалося, з ким і чому.

Головні герої — українські майстри екрану семи з гаком десятиліть. А також відомі письменники, художники, співаки, театральні діячі, науковці, кумири естради, футбольні «зірки». Крім того, політичні лідери Української Народної Республіки та Української Держави. В «епізодичних ролях» та «ролях другого плану» з'являються президент США, прем'єр-міністр Ізраїлю, кремлівські вожді,

керівники УРСР, генерал КДБ, міністри культури УРСР, партійні боси різного масштабу (перелік можна продовжити).

На цих сторінках знімальні групи мандрують до Києва, Одеси, Львова, Харкова, Ялти, Севастополя, Запоріжжя, Вінниці, Канева, Трипілля, Борисполя, Лубен, Верховини, Рівного, Долини, Миколаївської та Житомирської областей, на Донбас тощо.

Кролик, який з'їв сценарій напередодні зйомок — метафора алярмових, подеколи безвихідних ситуацій, в які потрапляють герої цієї книги. Щоправда, в одного з них домашній кролик справді з'їв єдиний примірник майже завершеного сценарію — отже, це не лише метафора... У книзі йдеться не про смішні випадки на знімальному майданчику, а про драматичні історії створення кінострічок, про життєві колізії, які підсвічують тогочасну епоху зсередини.

Фільм у контексті епохи — погляд очима історика.

Я не мав на меті щось (чи когось) прикрасити або, навпаки, подати карикатурно. Мені йшлося виключно про реконструкцію різноманітних ситуацій, побудовану на документах, спогадах учасників історій або свідків, тогочасних повідомленнях радянської преси та зарубіжної періодики.

Події книги охоплюють період з 1918 року, коли держава вперше спробувала монополізувати кіновиробництво, до кінця 1980-х — з появою перших незалежних кіностудій дала тріщину багаторічна державна монополія на продукування фільмів.

Розповіді, представлені на цих сторінках, принципово не торкаються історії створення дуже відомих стрічок, про які написано чимало, а про деякі останнім часом навіть зроблені масштабні виставкові проєкти (як-от про «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова в Мистецькому Арсеналі або «Польоти уві сні та наяву» Романа Балаяна в Довженко-Центрі). Натомість акцент свідомо зроблений саме на несправедливо забутих фільмах, подіях і постатях. Або представниках інших видів мистецтв, чия присутність в українському кінопросторі не є аж такою відомою.

Книга складається з шістдесяти історичних есеїв, розташованих хронологічно. Їхні короткі варіанти публікували протягом 2013-2021 років BBC News Ukraine, «Газета по-українськи», тижневики «Фокус» і Kyiv Weekly, сайт дослідницького проєкту Matrix-divergent, щорічник «Український альманах» (Варшава, Польща). Згадані статті не-

одноразово передруковували Національний кінопортал Kino-Kolo та сайт Національної Спілки кінематографістів України.

Проте більшість есеїв у повному обсязі ніколи раніше не оприлюднювалася. У порівнянні зі згаданими публікаціями вони містять багато нових відомостей і свідчень. Натомість деякі есеї написані спеціально для цього видання й друкуються вперше.

Книжка «Коли кролик з'їв сценарій...» адресована широкому колу читачів. Маю надію, що вона не тільки розширить уявлення про те, чим жив і як існував український кінематограф протягом понад сімдесяти років ХХ століття, але стане також спонукою для перегляду фільмів, у ній згаданих. Майже всі вони представлені в Інтернеті.

Вважаю своїм приємним обов'язком скласти подяку кінорежисерові Олегу Чорному, корисні поради якого зробили книжку цікавішою. Я вдячний Василеві Шандру, який звернув мою увагу на спогади свого вчителя — відомого театрального режисера Дмитра Чайковського, це дозволило уточнити перебіг подій одного з сюжетів цієї книги. Окреме спасибі Володимирі Павліву за делікатне інспірування моїх тривалих археологічних розкопок у царині українського кінематографа. Також щиро дякую всім, хто висловив зауваження та доповнення під час обговорення в соціальних мережах моїх публікацій. І найтепліші промені вдячності — моїм найближчим, які всіляко підтримували й сприяли творчому натхненню під час роботи над книжкою.

Київ — Львів, серпень 2021 р.

ДЕРЖАВНИКИ: ЯК ГЕТЬМАН ПАВЛО СКОРОПАДСЬКИЙ ВИПЕРЕДИВ ЛЕНІНА

У радянські часи будь-яка книжка про кіно неодмінно починалася з нагадування про те, що лідер більшовицької революції та головна ікона СРСР Володимир Ленін (нібито) проголосив: «З усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно». Цю цитату можна було також побачити в фое багатьох кінотеатрів, оформленні кінематографічних заходів тощо.

Виглядало так, наче країна виробляє фільми не тому, що це цікаво людям, і не тому, що то є елементарна вимога часу (в усіх більш-менш цивілізованих суспільствах існував кінематограф), а виключно через те, що Ленін назвав його «найважливішим».

А якби, приміром, не назвав?..

Парадокс, але в жодній роботі червоного вождя і в жодному його виступі подібних слів не знайти. Ба більше, не існує автографа з отим висловом про «найважливіше». Нібито він висловив свої міркування про кіно в бесіді віч-на-віч з наркомом освіти Анатолієм Луначарським. Свідків тієї розмови нема, натомість сам Луначарський у різні часи переповідав ленінські слова по-різному.

Канонічна версія з'явилася вже після смерті Леніна, коли він сам уже не міг ані підтвердити, ані спростувати слова, що їх протягом понад шести десятиліть підписували його прізвищем.

Здається, спогад Луначарського про бесіду з Леніним, вперше надрукований за рік після смерті комуністичного вождя, 1925-го, з'явився геть неவிпадково — він мав затулити висловлювання про кіно іншого більшовицького лідера Льва Троцького, конкурента Йосифа Сталіна в боротьбі за перше крісло в Кремлі. Бо всі пам'ятали відому статтю Троцького «Горілка, церква й кінематограф», надруковану в головній партійній газеті «Правда» 12 липня 1923 року. Вона закінчувалася промовисто: «Кінематограф — великий конкурент не тільки шинку, але й церкви. Ось знаряддя, яке нам потрібно опанувати за всяку ціну!». Якби у двобої Сталін — Троцький переміг останній, фое радянських кінотеатрів прикрашала б інша

цитата: «Кінематограф — ось знаряддя, яке нам потрібно опанувати за всяку ціну!».

Але повернемося до спогаду наркома освіти. Він стверджував, що під час згаданої бесіди Ленін зауважив про кіно й таке: «Звичайно, цензура все ж таки потрібна». Ці слова, звісно, намагалися не згадувати й узагалі вдавали, ніби в СРСР цензури нема. Але вона була. І лютувала майже до кінця існування «влади робітників і селян» (конкретних прикладів у цій книзі наведено чимало).

Звичайно, вождеві йшлося про державну модель кінематографу — тільки за таких умов можна було забезпечити омріяне ним «виробництво нових фільмів, пройнятих комуністичними ідеями, які відбивають радянську дійсність», про що й сказав Луначарському.

Саме тому Раднарком, керований Леніним, 27 серпня 1919 року ухвалив декрет про націоналізацію кіновиробництва — всі акціонерні товариства Росії ставилися під контроль Народного комісаріату (міністерства) освіти. А вже за три тижні, 18 вересня, цей наркомат заснував Всеросійський фотокінематографічний відділ, який від імені держави розпоряджався усіма фото- і кінематографічними закладами Росії.

Натомість в Україні ідею державно-регульованого кінематографу почали втілювати раніше, без участі російських (і українських) більшовиків.

Київ, 1918 рік. З кінця квітня на чолі держави — гетьман Павло Скоропадський. Вже понад рік тривають Визвольні змагання. Кілька місяців тому червона Росія атакувала Українську Народну Республіку, тимчасово захопивши столичний Київ, і є загроза, що зробить це знову. До того ж буяє інфляція, періодично змінюються міністри, державна скарбниця майже порожня, борги уряду



Гетьман Павло Скоропадський першим втілював модель державного кінематографу

по виплаті заробітної платні сягнули 300 мільйонів карбованців. Країна фактично тримається завдяки зовнішньому кредитуванню.

Проте гетьман Скоропадський вважав, що державі потрібні не лише промисловість, сільське господарство і торгівля, але так само й мистецтво, різноманітні заклади культури й науки. Особливе значення надавав кінематографу. Очільник держави прагнув, за його словами, «широко розповсюдити кінематограф серед народу з виховною та науковою метою».

У червні 1918-го в складі Міністерства народної освіти і мистецтв відновила роботу Кінематографічна секція, заснована ще наприкінці 1917 року за попередньої української влади — Центральної Ради. Секцію очолювала Людмила Черняхівська-Старицька, дочка класика української літератури Михайла Старицького. Головним завданням було створення державної кіностудії, мережі кінотеатрів та навчального закладу з підготовки кінофахівців («Студії екранного мистецтва»).

Територію України умовно розділили на чотири «кінематографічні» зони: 1) Волинь і Поділля, 2) Київщина і Чернігівщина, 3) Харківщина і Полтавщина, 4) Катеринославщина і Таврія. У кожній мало відкритися відділення Кінематографічної секції, яке б опікувалося прокатом кінострічок у своєму регіоні, а також фільмувало хронікальні сюжети з місцевого життя, для чого мусило мати в штаті кінооператора.

Від слів — до діла. Український уряд придбав німецьку знімальну техніку, завдяки чому Кінематографічна секція одержала можливість розпочати власні документальні зйомки. Можливо, таку недешеву покупку уможливила німецька інвестиція в українське кіно, що складала 3 млн марок.

Влітку 1918-го Скоропадський видав указ про українізацію кіно. На його виконання заснувалася перша державна кінематографічна установа — акціонерне товариство «Українфільма» (у ті часи слово «фільма» — жіночого роду), до правління якого увійшли відомі громадські діячі Марія Грушевська, Людмила Черняхівська-Старицька, Олександр Олесь та інші. Правління містилося за адресою вул. Столипінська (нині Олесь Гончара) 25, кв. 15. Емблемою цієї культурно-просвітньої організації став овал, в якому був зображений вершник-козак, а зверху напис — «Українфільма».

На початку діяльності товариство мало 200 тис. карбованців — саме стільки склали пайові внески українських кооперативних організацій (Дніпросоюз, Коопцентр, Українбанк, Київський Союзбанк та інші). З цих грошей придбали знімальний павільйон на Лук'янівці (до речі, найкращий у Києві за технічним оснащенням) — колишнє кіноательє «Світлотінь», що його заснував 1914 року інженер Сергій Писарев. На це витратили 70 тис. карбованців. Також закупили у Відні для фільмування 35 000 метрів кіноплівки.

Восени товариство «Українфільма» оголосило сценарний конкурс, запропонувавши письменникам надсилати свої твори для кіно українською мовою на будь-які теми — історичні чи побутові. Відтак ухвалили тематичний план початкового етапу: екранізувати «Чорну Радугу» Пантелеймона Куліша, «Кармелюка» Михайла Старицького, «Брехню» та «Чорну пантеру» Володимира Винниченка. Останні дві стрічки доручили знімати режисеру Сигізмунду Веселовському.

Це була перша в Україні спроба створити державний кінематограф.

Підготовлений Кінематографічною секцією законопроект передбачав, що всі кіновиробники — українські та закордонні — в обов'язковому порядку мають подавати копії своїх стрічок на розгляд спеціалізованої ради при Кінематографічній секції по дозвіл на прокат. Це дозволить «мати моральний контроль над змістом фільмів, що демонструються по кінотеатрах».

Якщо стрічка дістане прокатний дозвіл, Кінематографічна секція покаже її власникам кінотеатрів і, відповідно до кількості



Перша штаб-квартира українського державного кінематографу — «прабабуся» сучасного Держкіно — містилася в Києві на вул. О. Гончара, 25. Правління АТ «Українфільма» збиралося в кв. 15.

Фото автора

замовлень, виготовить тираж копій фільму. За цю діяльність Кінематографічна секція планувала одержувати 20 % від прибутку прокатників.

Окрема кінематографічна структура — пресбюро — мала збирати зроблені регіональними відділеннями Кінематографічної секції документальні сюжети про визначні події громадського та культурного життя, опікуватися їх демонстрацією в Україні та просувати за кордон.

Якщо раніше, за часів імперії, афіша кінотеатрів формувалася природним шляхом відповідно до потреб ринку, то тепер державна монополія на кінематограф розв'язувала насамперед ідеологічні питання: впливати на кінорепертуар, надаючи перевагу творам патріотичного та історико-героїчного напрямку, цензурувати фільми для молоді, запроваджувати українізацію написів у німих стрічках — і в такий спосіб формувати українську ідентичність.

Щоправда, у жовтні 1918-го Мала Рада Міністрів ухвалила відмовитися від жорсткої державної моделі (через брак фінансів), обмежившись м'якішим варіантом — державним регулюванням кінодіяльності приватних і громадських організацій.

Кінематографічна секція обрала виробником фільмів товариство «Українфільма», а організатором кінопрокату вмістахіселах — акціонернетовариство «Г. Лібкен і Ко». З ними уряд уклав відповідні угоди.

Урядовий дозвіл на відкриття «Студії екранного мистецтва» одержав відомий громадський діяч, один з ініціаторів заснування Київської консерваторії Юрій Давидов, племінник видатного композитора Петра Чайковського. Студія відкрилася в Києві 6 жовтня 1918 року у великій квартирі Давидова по вул. Рейтарській, 13. У цьому мешканні, до речі, одного разу побував гетьман Скоропадський — можливо, був присутній на урочистому відкритті.



Юрій Давидов — офіцер, землевласник, мемуарист. У 1918 р. став біля витоків української кіноосвіти

«Основна мета студії, — підкреслено в оголошенні про перший набір слухачів, — створення кадрів культурних діячів екрану: акторів, авторів, режисерів і т. д.». Термін навчання складав 6 місяців.

Посаду керівника студії обійняв досвідчений драматург Олександр Вознесенський, автор численних п'єс для театру та кіносценаріїв, а викладачами стали знані артисти Віра Юренєва («Гра в кіно»), Анна Пасхалова («Логіка переживань»), Степан Кузнєцов («Міміка»), Варвара Янова («Техніка екранної гри»), Микола Євреїнов («Психологія режисури»). Серед інших предметів: «Література екрану», «Музика екрану», «Танці на екрані», «Грим для екрану» тощо.

Вознесенський вів курс «Мистецтво екрану і сценарій». Наймовірно, але «послухати» ті його лекції можна й сьогодні, адже він видав їх окремою книжкою, яка вийшла 1924 року в Києві накладом 5 тис. примірників. Книжка називається «Мистецтво екрану. Посібник для кіностудій і кінорежисерів». Деякі тези автора не застаріли й сьогодні...

Студія входила до складу кінематографічного товариства «Художній екран», правління якого, власне, й очолював Давидов. Контора правління містилася неподалік — на сучасній вул. Ярославів Вал, 14.

Державний патронат культури за гетьмана Скоропадського не обмежувався виключно кінематографом. «Населення абсолютно не було поінформоване про нашу роботу, — згадував він про перші тижні при владі. — Преса та будь-яка пропаганда були абсолютно відсутні».

Скоропадський зажадав від прем'єр-міністра Федора Лизогуба розглянути інформаційне питання. Відбулося кілька засідань уряду, присвячених розвитку українських мас-медій. Ухвалили: придбати в Києві великий будинок і заснувати в ньому Палац преси.



Один з перших в Україні посібників у галузі кіно

«Крім преси, — споминав гетьман, — тут мав зосередитися весь відділ пропаганди, і кінематограф, і плакати». Крім того, уряд ухвалив створити державне видавництво, яке друкувало б масовим накладом якісну українську літературу.

У країни, яка перебувала в доволі скрутному політичному та фінансовому становищі, знайшлися гроші (а крім грошей, ще й бажання!) для заснування Державного драматичного театру, і саме про нього — а не про політичні чи військові баталії! — гетьман Скоропадський згодом зауважив: це «головне, чого ми досягли цього року».

Також знайшлися кошти організувати Державний оркестр, Школу кобзарів. «Я надавав цьому великого значення, — підкреслював Скоропадський. — Кобзарів завжди любили в нас, і серед народу вони мали успіх. Репертуар кобзарів, свого часу надзвичайно витриманий і високохудожній, з роками почав падати. Ми хотіли кобзарів підтримати на тій художній висоті, на якій вони стояли раніше».

Запланували будівництво в київській місцевості Звіринець, зруйнований вибухами артилерійських складів, приміщення Національного музею. Асигнували пів мільйона карбованців на будівництво бібліотеки для університету св. Володимира. Почали ремонт просторого приміщення біля Опери, куди мала в'їхати Художня академія. Надали субсидії численним художнім школам. Нарешті, за сприяння держави була заснована Всеукраїнська академія наук.

Все це — і не тільки це! — відбулося протягом семи з половиною місяців...

Але повернімося до десятої музи. Фільми документального жанру були зроблені й випущені на екрани, натомість виробництво ігрових стрічок 1918 року так і не розпочалося. Точніше, не встигли це зробити — спочатку через брак фінансів, потім через політичні форс-мажори.

Мало хто знає, що сценарний доробок часів Скоропадського виявився, хоч як дивно, потрібним уже в радянські часи. Це стосується, зокрема, згаданого сценарію про Кармелюка авторства Людмили Черняхівської-Старицької, який намічало до постановки товариство «Українфільма». За вісім років, у липні 1926-го, журнал «Кіно» (№ 9) повідомив: «Письменник О. Копиленко почав працю

над сценарієм “Кармелюк” за матеріалами Л. Старицької-Черняхівської».

Щоправда, стрічку за тим сценарієм так і не зняли, бо в січні 1930-го Черняхівську-Старицьку ув'язнили, звинувативши в контрреволюційній діяльності. І хоча за пів року арештантку випустили, замінивши строк на умовний, звинувачення залишилися. Ну а за сценаріями «ворогів народу», як відомо, у СРСР фільми не ставили...

Очевидно, якби гетьман Скоропадський залишався при владі не до середини грудня 1918-го, а на довший час, цей розділ книжки мав би інший фінал. А так — 1920-го більшовики перемогли в чотирирічних змаганнях за владу на теренах колишньої імперії й, зокрема, в Україні. У результаті замість Української Народної Республіки зі столицею в Києві право на існування дістала Українська Соціалістична Радянська Республіка зі столицею в Харкові.

Подальший розвиток українського державного кінематографа відбувався в рамках радянського проєкту.

ОДЕСА — ПЕРША СТОЛИЦЯ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Модель державної монополії у сфері кіно запровадили більшовики на початку 1922 року, заснувавши в Харкові, тогочасній столиці УСРР (спочатку була саме така аббревіатура), Всеукраїнське фотокіноуправління — ВУФКУ.

У «Положенні про Всеукраїнське фотокіноуправління», затвердженому 13 серпня 1923 року, чітко визначили, що воно є органом, «який втілює монопольне право держави на кінематографічну справу на всіх її стадіях: виробництві, прокаті й демонстрації». Цей же документ оголосив, що «все кінематографічне майно на території УСРР у вигляді будинків, інвентарю, апаратури, кінофільмів, устаткування, силових установок і т.д. перебуває у виключному веденні й розпорядженні ВУФКУ і не може бути без прямої його згоди виготовлятися або відчужуватися будь-якими установами, організаціями або приватними особами».

Цензурувати галузь уповноважили Головполітосвіту — вищий орган, до якого ВУФКУ в обов'язковому порядку має подавати на розгляд спочатку сценарії, а потім і готову продукцію: «Затвердження сценаріїв і цензуру кінофільмів здійснює Головполітосвіта в порядку, який визначає самостійно».

І нарешті: «Порушення монопольних прав, які належать ВУФКУ у всіх галузях фотокіносправи, карається за 136 ст. “Кримінального кодексу”, а різного роду кіномайно, яке незаконно обертається на території УСРР, підлягає конфіскації органами НКВС і має бути передане ВУФКУ» (йдеться про НКВС УСРР, який існував до 1930 року; саме в серпні 1923-го його очолив Іван Ніколаєнко).

Кінцева мета — ідейно спрямований кінопрокат — знайшла показ в «Кодексі законів про народну освіту УСРР», де з'явилася ст. 760, яка встановила, що «всі протихудожні та розбещуючого змісту фільми якнайшвидше вилучаються і замінюються іншими, цілком відповідними до загальних завдань політичної освіти та виховання мас».

Зрозуміло, оті «інші, цілком відповідні» фільми треба самим же й виробити.

Ставку зробили на Одесу, де в розпорядженні місцевого відділу ВУФКУ перебували три кінофабрики — власне, націоналізовані кінопідприємства, що раніше належали Костянтину Борисову, Дмитру Харитонову та Мирону Гроссману.

Згаданим кінофабрикам поставили завдання: протягом 1922 року випустити на екрани 50 фільмів. Натомість фактично зняли тільки два — «Шведський сірник» та «Голод і боротьба з ним».

Причина — жалюгідний стан цих виробничих структур після Громадянської війни.

Михайло Капчинський, який 1921-го очолював підвідділ кіно Одеської губполітосвіти, згадував, який вигляд мало тоді колишнє підприємство Дмитра Харитонова, найбільшого кінопродюсера добільшовицької доби: «Видовисько плачевне. Бур'ян по пояс. Вибіони від снарядів. У будівлях підлоги, двері, віконні рами навколишні мешканці спалили у своїх грубках». Легендарний харитоновський павільйон, найбільший у колишній Російській імперії, стояв «без жодного скельця, ані даху, ані стін, голий каркас стирчить». Ще й територія неогороджена...

З огорожею дали собі раду — знайшли в Люстдорфі, неподалік Одеси, литі чавунні решітки, які завезли туди ще до I світової, коли збиралися будувати костел. Проте храм так і не збудували, решітки лежали «нічийні». Їх вистачило, щоби обгородити територію з боку Французького (за більшовиків — Пролетарського) бульвару.

Харитоновський павільйон засклили завдяки начальнику губернського кримінального розшуку, який підказав: у порту давно лежить вдосталь скла, власник невідомий, можете брати. А виконали скління... в'язні. Щодня 100—120 арештантів, не складаючи рук, створювали базу для запуску українського кіно — це тривало протягом двох років. Прокурор не тільки не заперечував, але й зрадів, адже кінематографісти годували ув'язнених під час перерви, а в тюрмі з продовольством було вкрай суточно.



Михайло Капчинський,
перший директор
Одеської кінофабрики
ВУФКУ.

Тричі ув'язнений
радянською владою.
Прожив 92 роки,
залишив спогади

У 1922-му ці роботи завершили.

Про стан павільйону колишньої кінофірми Борисова той же Капчинський доповів на засіданні відповідальних працівників ВУФКУ в лютому 1923-го: «Борисовський павільйон невеликий. Він був доведений до ладу настільки, що в ньому виявилось можливим працювати; і був виконаний ряд робіт, у тому числі випущена велика картина по боротьбі з голодом... Павільйон цей має відновлюватися й далі, і роботи ці ведуться і будуть вестися».

Величезною незручністю виявилася географічна віддаленість кінофабрик: якщо 2-га і 3-я (колишні Харитонова і Гроссмана) розташовані одна проти іншої, то 1-ша (колишня Борисова) — аж на Молдаванці. Отже, головні два знімальні павільйони — харитоновський і борисовський — у різних частинах міста. Взаємодіяти за таких умов складно...

Тому ВУФКУ ухвалило рішення об'єднати три структури в одну потужну — не лише юридично, але й територіально. Головним майданчиком визнали колишню кінофабрику Харитонова: по-перше, там відновлений величезний знімальний павільйон, по-друге, вона



Так виглядав 1922 року головний вхід на територію Першої кінофабрики ВУФКУ в Одесі.
Макет з нагоди святкування 50-річчя Одеської студії

розташована біля моря (може знадобитися для зйомок), по-третє, поруч колишні дачі заможних людей — за необхідності їх теж можна буде приєднати до кінофабрики.

На територію фабрики Харитонова перенесли кінолабораторію колишньої фірми Гроссмана, а з колишньої фабрики Борисова перевезли скляний павільйон — встановили неподалік харитоновського. Таким чином, харитоновський став офіційно йменуватися «павільйон № 1», а борисовський — «павільйон № 2». Хоча працівники студії ще довго називали їх не за номерами, а за прізвищами колишніх власників.

Восени 1923-го процес об'єднання трьох виробничих структур завершився. Так виникла Перша кінофабрика ВУФКУ, найбільша в Україні.

Одеса перетворилася на столицю українського кіновиробництва.

У 1923-му на фабриці випустили чотири фільми, а після об'єднання, у 1924-му — вже дев'ять. Збільшився і штат: якщо в 1923-му працювали 27 людей, то наступного року — вже 162.

«Одеса захворіла на кіноманію, — згадував Микола Бажан, — і величала себе “Голлівудом на березі Чорного моря”. В нарисах про Одесу Юра [Яновський] іронічно повторив цю назву. Рідко можна було здибати одесита, що не хвалився б своїм Чорним морем і своєю кінофабрикою, вперто називаною ним за прізвищем дореволюційного власника харитоновською. На підприємстві Харитонова працювало багато тих режисерів, операторів, гримерів, навіть освітлювачів і монтажерів, що нині широко й жваво розгортали свою діяльність на новій, радянській кінофабриці».

Разом із тим українська кінематографія гостро відчувала брак молодих кадрів, які б відповідали новим ідейно-художнім вимогам. Для їх підготовки відкрили на базі Першої кінофабрики Державний технікум кінематографії (ДТК). Він мав два факультети: екранний (акторське і режисерське відділення) й технічний (операторське та лаборантське). У вересні 1924-го набрали перший курс — 60 осіб (загалом протягом 1924—1929 років випустили 129 кінофахівців). Голова правління ВУФКУ Захар Хелмно навіть розглядав варіант зосередження в ДТК всієї кіноосвіти України — перенести до Одеси кінофакультет Київського державного театрального технікуму, кіновідділ Харківського музично-драматичного інституту й інші

подібні навчальні підрозділи. Але практичного втілення ця ідея не мала.

Першим директором Першої кінофабрики ВУФКУ став Михайло Капчинський. «Склалися такі умовини, — згадував він, — що довелося мені працювати не лише першим директором кінофабрики, але й бути автором першого сценарію і постановником першого фільму».

Капчинський — постать легендарна не лише для Одеси. Це ж він трохи пізніше, коли очолив 1-шу фабрику Госкіно в Москві, порадив Сергієві Ейзенштейну, який через нескінченні осінні дощі в Ленінграді (нині — Санкт-Петербург) зупинив зйомки фільму «1905 рік», їхати до Одеси, де сонце й тепло. І так сталося, що режисер зняв про повстання на панцернику «Потьомкін» не кілька епізодів, а всю картину. Народилася легендарна стрічка «Панцерник “Потьомкін”».

Після Капчинського директори Першої кінофабрики ВУФКУ змінювалися дуже часто. Протягом семи наступних років — з 1923-го по 1930-й — дев'ять разів: Тасін, знову Капчинський, Греймер, Главацький, Лапчинський, Нечес, вдруге Лапчинський, знов Нечес,



Головний павільйон Першої кінофабрики ВУФКУ (Одеса), він же «павільйон № 1», він же — «харитоновський». Тут 1922 року знято перший ігровий фільм ВУФКУ «Шведський сірник»

Орелович... Така плутанина, звісно, аж ніяк не сприяла злагодженій роботі підприємства, хоча цифрові показники мали добрий вигляд: у 1925-му зняли десять фільмів, а в 1926-му — вже двадцять.

«Виробництво ВУФКУ розгортається все в більшому й більшому масштабі, — повідомив московський тижневик «Кино» у квітні 1925-го. — В основному робота зосереджена на Одеській кінофабриці, що має два павільйони з прилеглими до них великими майданчиками. Останнім часом фабрика обладнана найкращими освітлювальними приладами, отриманими з-за кордону. Установлено умформерну станцію. Для підсвічування на натурі придбано пересувну станцію на 900 ампер. Обладнані і відремонтовані лабораторії, столярні майстерні, бутафорські та інші обслуговуючі відділення».

Вже за місяць, у травні, голова правління ВУФКУ Захар Хелмо відзначив у доповіді на Всеукраїнській нараді з питань кіно, що «найбільш обладнаним на Україні є одеський павільйон» (вочевидь ішлося про харитоновський).

У 1925-му на фабриці працювали чотири режисерські групи (дві знімали повнометражні стрічки, ще дві — короткометражки), а в липні 1926-го ВУФКУ затвердило шість режисерських груп (Чардиніна, Гричера, Мухсін-Бея, Вільнера, Стабового та одна вакансія).

«Одеська кінофабрика, — згадував Капчинський, — перша в Радянському Союзі, за великим рахунком, почала виробництво повнометражних художніх фільмів».

Журнал «Советский экран» (№ 26, 1926), описуючи успіхи Одеської кінофабрики, визнав її найдосконалішою за технічним оснащенням кінопідприємством Радянського Союзу. «Найбільша в СРСР одеська кінофабрика широко розгортає роботу, — відзначив часопис. — Завдяки великим ремонтним і будівельним роботам, удосконаленню методів роботи та механізації всіх підсобних підприємств і цехів фабрики (двох кінолабораторій, фотолабораторій, столярної, бутафорської, малярської, оббивно-драпірувальної, костюмерної, реkvізіторської, друкарні, слюсарно-механічної й т.п.) фабрика може безупинно власними засобами обслуговувати роботу всіх знімальних груп як у павільйоні, так і на натурі. Отримана з-за кордону знімальна, копіювальна й освітлювальна апаратура новітньої конструкції ставить фабрику з погляду технічного обладнання на перше місце в СРСР».

ЗМІСТ

Від автора	3
Державники: як гетьман Павло Скоропадський випередив Леніна	6
Одеса — перша столиця української кінематографії	14
Три короткометражки Леся Курбаса	22
Сергій Корольов: з українського фільму — у космос	28
Тарас Шевченко, герой кіноекрану	32
Як Ялтинська кінофабрика була українською в Росії	41
«Алім»: перший кримськотатарський фільм	48
Як будували «український Голлівуд» у Києві	3
Беня Крик, він же панцерник «Потьомкін»	66
Як Володимир Сосюра не став сценаристом	71
Український «Знахар» випередив польського	75
Повернений шедевр Михайла Кауфмана	79
Остання роль Миколи Садовського	84
Олексій Каплер, лауреат з ГУЛАГу	90
Футболісти київського «Динамо» в ролі кіноакторів	95
Як Київ першим екранізував «Золоте теля»	100
Український фільм, що створив стереотипи про Донбас	105
Лицарі тризуба, або Лідери УНР на екранах УРСР	111
Київський порятунок Івана Пир'єва	121
Чому кінематографічний Карл Маркс не дійшов до Львова	131
Довгий шлях Олекси Довбуша на кіноекран	136
Іван Кавалерідзе, перевірена особа	143
Київська кіностудія під німецькою свастикою	148
Батько Алли Горської: непрочитана сторінка	155
Як Тимофій Левчук і Мар'ян Крушельницький ухилилися від дружби з Росією	162
Олександр Вертинський мріяв зіграти в кіно гетьмана Івана Мазепу	167
Українська муза «батька італійського неореалізму»	180
Як «совети» в Галичині (і на екрані) нафту шукали	190
«Прапори на баштах»: кінематографічна колонія Антона Макаренка	194
Забутий київський фільм Віктора Некрасова	200
Чи запрошувала Голда Меїр режисера одеського фільму?	205

Штепсель і Тарапунька: дев'ять на тридцять три	216
Самотній червоний директор американського гатунку	222
Одеська фортуна Фросі Бурлакової	227
Як Галактика аплодувала космонавтам Одеської кіностудії	237
«Хто проти політичних арештів — встаньте»: ціна протесту	243
«Фантастичні» брати Стругацькі на Кіностудії ім. О. Довженка	250
Дружина Остапа Вишні на знімальному майданчику	260
Український родовід кінокомедії «Весілля в Малинівці»	264
Забутий кіноальманах «Вулиця вдовиних снів»	271
Як Володимира Висоцького перенесли з «Інтервенції» до «Небезпечних гастролей»	276
Два «Тараси» Сергія Бондарчука — з одним злетів, іншого не зняв	281
З кінокамерою по Україні: американець, а слідом КДБ	287
Секретний лисий актор, майбутній Нобелівський лауреат	291
Як Петро Векляров став Дідом Панасом, і що з того вийшло	295
«Довгі проводи»: карантинна історія	305
Сергій Параджанов напередодні арешту	310
Таємниця стрічки «Коли людина посміхнулася»	324
Клянуться... бігти зеленим лугом... мріяти і жити	328
Як Єжи Гоффман знімав в Україні «Потоп» і їздив за «Оскар»	334
Комедіант з Божої ласки: Микола Яковченко	339
Не до сміху, або Цензура та інші вороги кіномитців	343
Чому в Україні забороняли «Гараж» Ельдара Рязанова	351
Партизани й «Вервольф»: два київські сценарії генерала Петра Вершигори	357
Кінопрокат за версією КДБ	365
«Зелений фургон» — трисерійний фільм, що його не зробив Володимир Висоцький	375
«Військово-польовий роман» за пів кроку до «Оскара»	383
«Канкан в англійському парку»: письменник і КДБ	387
Фільми без знімального майданчика	391
Замість підсумку: українське кіно очима радянської влади	397