

УДК 791.227(=512.19)

ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

Оксана Волошенюк

У статті досліджено мистецькі репрезентації кримськотатарського національного героя Аліма Айдамака. Авторка детально розглядає дві стрічки (російського та українського виробництва) – «Пісня на камені»¹ та «Алім»², зняті майже одночасно (у 1926 році). Етнографічна достовірність, відтворення побуту кримських татар, залучення до процесу створення фільму «Алім» видатних кримськотатарських акторів, етнографів, драматургів стали запорукою довгого мистецького і громадсько-політичного життя цієї кінострічки.

Разом зі статтею вперше публікується протокол спільного засідання Татсекції академічної ради Народного комісаріату просвіти Кримської Автономної Соціалістичної Радянської республіки з керівництвом ВУФКУ та режисером Г. Тасиним, де обговорювався сценарій фільму.

Ключові слова: ВУФКУ, орієнталізм, стереотипи, кримськотатарський фільм, етнографічний фільм, авантюрний фільм.

В статье исследованы художественные репрезентации крымскотатарского национального героя Алима Айдамака. Автор подробно рассматривает две киноленты (российского и украинского производства) – «Песня на камне» и «Алим», созданные почти одновременно (в 1926 году). Этнографическая достоверность, воспроизведение быта крымских татар, приобщение к созданию фильма «Алим» выдающихся крымско-татарских актеров, этнографов, драматургов стали залогом долгого художественного и общественно-политического бытования этого кинопроизведения.

Вместе со статьей впервые публикуется протокол заседания Татсекции академического совета Народного комиссариата просвещения Крымской Автономной Советской Социалистической республики, где совместно с руководством ВУФКУ и режиссером Г. Тасиним обсуждался сценарий фильма.

Ключевые слова: ВУФКУ, ориентализм, стереотипы, крымскотатарский фильм, этнографический фильм, авантюрный фильм.

The article is devoted to the investigation of artistic representation of Alim Aidamak, Crimean-Tatar national hero. The author is considering in detail two films *Song on the Rock* and *Alim* (of Russian and Ukrainian production) shot almost simultaneously in 1926. Ethnographical reliability, the recreation of Crimean Tatars mode of life, attraction of famous Crimean-Tatar actors, ethnographers, the playwrights to the creation of *Alim* film has become a guarantee of long artistic, social and political life of this reel.

The proceedings of combined session of Tatsection of Crimea People's Education Commissariat Academic Council with the leaders of the VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration) and the director G. Tasin, where the film script has been discussing, is published with the article for the first time.

Keywords: VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration), orientalism, stereotypes, Crimean-Tatar film, ethnographic film, adventurous film.

Мета нашої розвідки – дослідити підходи до створення етнографічного орієнтального фільму на матеріалі кінокартини «Алім», передати атмосферу спільної роботи керівництва ВУФКУ, знімальної групи та кримськотатарської громадськості, дотичної до відтворення достовірної історичної обстановки, та ввести в науковий обіг стрічку, яка була вилучена з кінопроцесу в 1937 році під час репресій кримської інтелігенції. Фільмування та вихід кінокартини «Алім» на екрани в 1925–1926 роках супроводжувалися увагою кінопреси та громадськості, особливо кримськотатарської, яка з нетерпінням очікувала на перший правдивий кримськотатарський фільм. Після заборони стрічки в 1937 році лише в 1998 історик українського

кіно Т. Дерев'яно згадує про неї в статті «У головній ролі – Хайрі» [7], опублікованій у кримському виданні.

Важливим питанням побутування будь-якої національної культури є її герої, які суспільні верстви вони репрезентують та які цінності уособлюють. У кожного народу є власний пошанований трибун, просвітник, письменник або ж поет, і власний шляхетний розбійник.

Народний кримський герой Алім Азаматоглу Айдамак (1816–1849) був історичною особою – селянином Феодосійського повіту. У кримськотатарському фольклорі (легендах і піснях) він – національний герой, благородний розбійник, який перерозподіляв блага на користь бідних, на кшталт

ІСТОРИЯ

Робін Гуда, Олекси Довбуша та Устима Кармелюка. Як і згадані постаті, Алім виявляв владну та майнову несправедливість і каталізував народний гнів. Томас Карлейль, британський дослідник, який жив у ХІХ ст., своїм циклом промов і праць «Про героїв...» сприяв формуванню своєрідного культу героїв. Він описував природний і людський ландшафт життєпису героя так: «Його життя – не дозвільна прогулянка по запашним апельсиновим гаєм і зеленим квітучим лукам у супроводі муз, що співають, і рум'яних гір, а суворе паломництво через спекотні пустелі, через країни, покриті снігом і льодом. Він мандрує серед людей; він любить їх незбагненно ніжною любов'ю, змішаною зі співчуттям, любов'ю, якою вони не можуть йому відповісти, але душа його живе на самоті, у далеких областях світобудови» [12, с. 337]. Пошанування ж героїв несе надію на справедливе управління світом.

Усні перекази про Аліма послугували матеріалом для романів і п'єс спочатку в російській, а потім у кримськотатарській словесності. Розглянемо потрактування постаті героя в різних жанрах і культурних контекстах.

Одним зі способів осягнення європейцем Азії став орієнталізм – система уявлень про Схід, що засновувалася на онтологічній різниці між двома світами, такий собі своєрідний спосіб ствердження влади Заходу над Сходом. У Азії, безумовно, завжди існував власний вектор розвитку, який сприяв збереженню національної та релігійної ідентичності. Однак особливості світосприйняття східної людини, її зосередженість на питомих традиціях часто-густо ставали перепонами до тісніших міжкультурних зв'язків. Азіатські країни уявлялись європейцям консервативними структурами, що свідомо уникають прогресу.

У романі росіянина М. Попова «Алім – кримський розбійник», виданому в Санкт-Петербурзі 1895 року, сюжет будується на романтичних взаєминах Рахілі, доньки багатого купця-караїма Бабаджана, і їх садівника Аліма. Закохана дівчина в запалі гніву обмовляє його, і молодого кримчака засилають на каторгу. Звідти він тікає, поверта-

ється на батьківщину і по-новому сприймає образ Рахілі, у якій вбачає гурію-посланицю Магомета, дану йому, щоб полегшувати страждання ближнього. Алім здалеку спостерігає за дівчиною і роздумує: «До зустрічі з тобою, поки твій божественний вогонь не розігрів мою душу, що таке був я? Простий татарин, працівник, який не розумів страждань людей. З'явилася ти, посланиця Аллаха, і я прозрів; я зрозумів сенс проповіді великого пророка, і люди стали моїми братами. Я не чув від тебе жодної ради або наказу допомагати людям, але я бачив тебе, я зрозумів, що Аллах, посилавши на землю таку Гурію, як ти, хотів зробити всіх людей добрими, звернутися до добра» [24, с. 498].

У типологічних сюжетах про «шляхетних розбійників» драматизація відбувається зазвичай на кількох рівнях. Невдовзі Рахіль гине від рук солдата – охоронця в'язниці під час порятунку ув'язненого Аліма, а згорьований закоханий перебирається в Туреччину, де стає проповідником (аджи). У Крим він повертається вже сивим старцем-місіонером. Унаслідок його промов кримчаки піднімаються для переселення в Туреччину. Роман М. Попова завершується тим, що герой повертається в Стамбул, купує кав'ярню: «Мені б хотілось покласти мої кістки в Меці», – задумливо говорить Алім. Історичним підґрунтям твору послугувала міграція понад 200 000 кримчаків у Туреччину, внаслідок чого спустіли цілі степові місцини Криму.

Німецька дослідниця, фахівець із колоніальних студій, Крістіан Йобст припускає, що тексти російської художньої літератури, подорожні описи часто-густо «поширювали враження, начебто єдиною динамічною дією, на яку здатна ця латентно ворожа до росіян група населення, була втеча з-під російсько-християнського панування» [11]. Зазначимо, що саме така проективна візія кримського народного героя виглядає досить несподіваною, позаяк у фольклорних переказах муллам від нього також добряче діставалося: він часто переодягався муллою, щоб проникнути у важкодоступні місця. Радше ми маємо справу з особливим східноорієнтованим різновидом аван-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

турного роману, де екзотика східної людини – ще один спосіб додати хитромудрості сюжету. Подібне зацікавлення незвичайним, як правило, розвивається в моменти кризи культури, коли виникає необхідність подальшого розвитку, рефлексії.

Популярний роман М. Попова інспірує декілька звернень до постаті Аліма і в драматургії, зокрема кримськими авторами.

Так, 1897 роком датована п'єса феодосійського драматурга О. Козлова «Алим. Крымский разбойник». На титулі зазначено «Драма в 5 действиях и 6 картинах. Сюжеты заимствованны (из романа Н. Попова)». Зберігся рукопис із Феодосії з написом цензора: «К представлению дозволено», і штампом Головного управління зі справ друку [23]. Постановка п'єси була дозволена автором. Дійові особи, окрім дев'ятнадцятилітньої Сари (відповідниці Рахілі з роману М. Попова), переважно поміщики, мурзи, купці; Алім на п'ятому місці в списку персонажів й означений, як «27 років, кримський розбійник». Один з героїв, Олексій Якович Козаков, «чиновник, 26 років», аж занадто скидається на Олексія Яковича Козлова – автора.

П'єса видозмінювалась і неодноразово перевидавалась. Вдалось ідентифікувати феодосійські видання. У першому (Феодосія : Видавництво Натковича и Виниковича, 1908. – 77 с.) [23] зазначено, що сюжет був запозичений з повісті М. Попова. Наступне – «Алим и Сарра, или Крымский разбойник»³ – побачило світ через кілька років.

У каталозі «Книга в Україні 1861–1917 рр.» віднаходимо відомості про видану в Севастополі в 1910 році п'єсу В. Карпова-Кримського «Татарский джигит Алим Азамат-Оглу. Сцены из жизни крымских татар с песнями и плясками в 7 картинах» [14, с. 34].

В обох п'єсах, комічних операх, призначених для постановок російськими театральними труппами, пропонується музична складова, конструюються пейзажні, простодушні, емоційні образи кримчаків.

Образ Аліма функціонував у двох «життєсвітах», російському і татарському, які мало комунікували між собою. До прикладу, 70 % кримських татар вміли читати й пи-

сати арабською, та вони не знали й слова російською. Водночас у Російській імперії напередодні Першої світової війни грамотність російського населення становила лише 40 %.

На межі ХХ ст. кримськотатарське суспільство все більше презентували особистості, які прагнули «змінності», світської освіти кримськотатарською, а не арабською мовою, позаяк монополія релігійного виховання, на їхню думку, ізолювала кримських татар від участі в технічному та культурному прогресі. Просвітник Ісмаїл Гаспринський виступив засновником ісламського просвітянського руху джадидизму. «Метою Гаспринського було створення модерного, світського в своїй основі мусульманського суспільства, у якому іслам мав виконувати лише роль моральної настанови. Чоловіки та жінки мали брати участь у публічному житті та співпрацювати з російським суспільством. В основі джадидизму було політичне зерно, адже освіта та мова (поряд із релігією) вважалися найбільш політизованими сферами в процесі націєтворення» [31, р. 177].

Одним з проявів цього модерного мусульманського суспільства стало становлення театральної культури, поява спеціальних приміщень для театральних вистав у кримськотатарській столиці Криму – Бахчисараї. Позаяк ще не було пристосованих приміщень, то спектаклі, показ яких розпочався в останнє десятиліття ХІХ ст., відбувались або в будинках багатих кримчан, або в міській управі (тут ідеться про Бахчисарай). Театр тоді сприймався переважно як розвага. Глядачі залишали взуття поза залом, жінки та чоловіки сиділи окремо, і під час вистав вони пригощалися сухофруктами, принесеними із собою. Навіть трагедійні спектаклі спочатку сприймалися публікою як «комедійні сценки», що свідчило про розвиток лише початків образного мислення та позиціонування театральних вистав виключно як розважальних. Зафіксовані випадки, коли жителі зривали постановки, де містились елементи сатири на деякі звичаї й традиції, та закидали камінням акторів [15, с. 83].

Першою п'єсою кримськотатарською мовою став переклад Мольєра «Лікар ми-

ІСТОРИЯ

моволі», який вийшов у 1900 році й був адаптований до кримськотатарських реалій через введення системи місцевих героїв. Проте перша написана кримськотатарською мовою п'єса «Чому бути, того не минути» датована 1902 роком, її автором був володар кав'ярні в Бахчисараї С. Озенбашли. Отже, на початку ХХ ст. театральна культура постановки й формування театральної аудиторії посеред кримських татар лише починала розвиватись. Як не парадоксально, але в Бахчисараї, де 90 % населення складали кримчаки, часто-густо грали російською [15, с. 83].

Перша екранізація легенд про Айдамака відбулася в 1916 році. Російський режисер В'ячеслав Вісковський зняв за романом М. Попова німий фільм «Алім – кримський розбійник» із Сергієм Ценіним у головній ролі. Ядро сюжету залишається тим же – молодий татарин Алім страждає від недоброзичливості й підступів багатого господаря і кохає його доньку. Господар звинувачує головного героя, по суті, викидаючи цим на маргінеси суспільства. Молодий чоловік розпочинає вершити справедливість: забирає у багатих і обдаровує бідних, викриває «рицарів мутної водички». Ще одна сюжетна лінія – діяльність неблагородного лиходія-розбійника, який прикривається іменем Аліма задля злочинів і грабунків. У фіналі стрічки герой гине від рук брата цього злочинця, якого він знешкодив.

Відірваність від історичної постаті Аліма не була ще такою значною, і в стрічці використано сюжет реальної сцени знайомства Аліма з Іваном Айвазовським, відомої зі спогадів художника, який став частиною кримського фольклору. Ідеться про кавування художника і Аліма та огляд джигітом його робіт. За переказами, Алім згодом зустрів коляску І. Айвазовського та британки Юлії Гревс, які поверталися з вінчання, і привітав їх подарунком та квітами. Ця сімейна легенда в трансформованому вигляді була представлена у фільмі. У журналі «Синематограф» розповідалося: «Одного разу під час зустрічі з ним [Айвазовський. – О. В.] розпочав бесіду і кликав його до себе. І не раз під час зустрічі Алім кидав в коляску для його дочки квіти (сцена ця по-

ставлена зі слів дочки нашого знаменитого художника Жанни Іванівни Арцеулової, у дівочтві – Айвазовської)» [3]. Сама ж вона народилася в 1858 році – через дев'ять років після смерті реального Айдамака.

Фільм не зберігся, але, найімовірніше, належав до штибу популярних «східних мелодрам», де роковані пристрасті посилювалися східною екзотикою і досягали критичного шалу контрастних емоцій.

Жодна з цих мистецьких репрезентацій постаті Аліма не визнає за джерело кримськотатарський фольклор, хоча посилення «из крымской жизни» можна вважати напівмірою.

У Російській імперії, як зазначає Соломія Павличко, дослідниця життєвого і творчого шляху Агатангела Кримського, «сходознавство <...> відіграло політичну роль. Це була наука, яка мала обслуговувати експансію на Схід» [19, с. 160]. Інший дискурс демонструє в «Пояснюючій записці до проекту організації Історико-Філологічного Відділу Української Академії Наук» фундатор українського сходознавства Агатангел Кримський: «Стародавня Україна була місцем для життя або для довшого перебування усіяких орієнтальних народів <...> Іраністика, тюркологія, арабістика – без отих трьох наук усестороння, неоднозначна історія українства неможлива» [21]. Зокрема, вчений опублікував працю «Мусульманство та його будучність», у якій ідеться про шкільництво та освіченість серед мусульман, у ній він позитивно оцінює прогресивно-освітній рух як протидію обрусительній політиці Російської імперії.

Тому усвідомлення світу «інших», саме як «інших», а не «чужих», найкраще допомагає повніше усвідомити власний світ.

Період з 1924 по 1927 роки – «кримськотатарського ренесансу» – характерний активним розвитком науки, мистецтв, етнографічних студій. Політика коренізації також ініціювала вивчення археології кримських татар. Атмосфера національного відродження та піднесення була спільною для кримчаків і українців.

Умер Іпчі⁴, основоположник кримськотатарської сучасної літературної мови, кримськотатарської драматургії ХХ ст., першим

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

звернувся до постаті Аліма. У 1925 році він написав п'єсу «Алім», яка була поставлена на сцені щойно відкритого Кримськотатарського драматичного театру.

Невдовзі написана п'єса стала основою для кінострічки режисера Ялтинської студії ВУФКУ Георгія Тасіна. Це була його перша ігрова кінокартина.

Створення фільму відбувалося в той період, коли ВУФКУ лише починало опанувати систему планування та кіновиробництва. Стрічці «Алім» «пощастило», бо 1925 року бюджет ігрового фільму складав 103 тис. карбованців, тоді як у 1926 – лише 69 тис. [8, с. 38].

Фільмування кінокартини розпочалося восени 1925 року, коли політика коренізації в республіках спричинила запит на сюжети з національних історій. Подібні процеси відбувалися і в грузинському кінематографі – «Сурамська фортеця» (за твором Д. Чонкадзе, 1923 р., реж. І. Перестіані), «Хто винний?» (за Н. Накашидзе, 1925 р., реж. Цуцунава).

До початку власне роботи над стрічкою «Алім» представники ВУФКУ (член правління ВУФКУ Павло Нечес, директор Ялтинської кінофабрики Соломон Орелович, режисер фільму Георгій Тасін) обмінювалися думками щодо сценарію з кримськотатарською громадськістю. Засідання Татарської секції академічної ради Народного комісаріату просвіти Кримської АРСР, на якому повністю зачитували сценарій і обговорювали його до найменших дрібниць, затягнулося аж на два вечори – 7–8 жовтня 1925 року [2, арк. 81–83]. У засіданні також взяли участь Мустафа Бекіров (кримськотатарський педагог, знавець кримськотатарської мови, з 1934 р. – ректор Кримського педагогічного інституту), Осман Нурі Акчокракли (діяч кримськотатарського культурного відродження, поет, письменник, журналіст, історик-археолог, сходознавець, лінгвіст-поліглот, етнограф, мистецтвознавець, педагог, засновник будинку-музею І. Гаспринського, один з перших кримськотатарських драматургів (у 1903 р. переклав «Одруження» М. Гоголя)), Умер Іпчі (автор сценарної основи), Усеїн Боданінський⁵ (директор Музею тюрко-татарської культу-

ри, у майбутньому – науковий консультант фільму і художник-декоратор). Керував засіданням Ягья Байрашевський, учений секретар Кримнаркомпросвіти. Продискутували чи не кожену деталь, достовірність усіх персонажів і не лише грамотність написів кримськотатарською, але й каліграфію.

Зрештою поважні збори вирішили, що «серйозний підхід до постановки “Алім – Кримський Джигіт” з боку ВУФКУ і Ялтинської кінофабрики гарантує те, що картина історично буде витримана і з побутової точки зору вірна. Сподіваємося, що ми будемо мати першу східну стрічку, вільну від тих недоліків, якими характеризуються східні картини, які вже з'явилися до цього часу, як-от: неточне відображення побуту, історична недостовірність, бажання досягти лише ефекту тощо» [2, арк. 82–83].

За словами «східні картини, які вже з'явилися» насправді стояла цілком конкретна стрічка – «Пісня на камені» (режисер-постановник Лео Мурашко, сценарист Хрисанф Херсонський), відзнята за півроку до того Першою московською фабрикою Держкіно.

В обох кінокартинах, «Пісня на камені» і «Алім», був спільний герой і спільний виконавець його ролі. Щоправда, у «Пісні...» сценарист об'єднав персонажів двох кримських легенд – поета-оповідача Ашик-Умера і розбійника Аліма. Автори фільму назвали нового героя Халіл. В обох кінострічках на головну роль був запрошений обдарований кримськотатарський артист Хайрі Емір-Заде⁶.

Газета «Крымская правда» у випуску від 24 січня 1998 року передрукувала повідомлення від 14 травня 1925 року про початок фільмування – експедицію Держкіно в Крим.

«Примітно, що саме в 1925 році в Криму починається відновлення і розвиток кінематографії. Крим був завжди Меккою для кінематографістів. Море і гори, сонце і прозорі повітря, – усе це створювало для кінострічок сприятливі умови <...> Кримом, його характерним життям вперше серйозно зацікавилася Держкіно, відправивши в цьому році свою експедицію до Криму» [7].

Зауважимо, що «експедиційними фільмами» тоді здебільшого називали докумен-

ІСТОРИЯ

тальні стрічки, що знімалися в маловідомих або важкодоступних місцях. Видові фільми (або ж, як тоді говорили, «експедиційні») розглядали в 1920-х і як спосіб оформлення нового наукового знання, і як документування подорожей. Ці стрічки відносили по чергово й до просвітницьких, й до документальних кінокартин, залежно від самоназв. Справді «експедиційною» можна назвати стрічку російського документаліста В. Єрофєєва «Серце Азії», яка знімалася в горах Афганістану, куди ще не сягали науковці і мандрівники.

«2-го травня (1925) почалося фільмування “Пісні на камені”. В кінострічці “Пісня на камені” режисер Лео Мур і автор сценарію – театральний критик Хрисанф Херсонський поставили собі завдання розповісти **про справжній побут** кримських татар в звичних умовах їх життя дев’яностих років минулого століття <...>

Фільмування буде відбуватися в Бахчисараї, Мангуп-Калі, Коккозах, на Карадазі, в Судаку і інших місцевостях і селах <...> Картина має за мету **виявити найбільш яскраво національне обличчя Криму**, яким воно було 25–30 років тому назад» [7].

Стрічка не збереглася, але критики та глядачі, які встигли тоді побачити «Пісню на камені», замість «справжнього побуту» зауважили «невміле стилізування етнографічних рис», – писав український журнал «Кіно» [26]. Ще різкіше відгукнувся великий поціновувач Криму Осип Мандельштам. Варто якнайповніше навести його рецензію, що висміює сформоване стереотипне російське колоніальне бачення кримських татар як народу, вірного своїм традиціям, який зберігає патріархальний спосіб життя в мальовничій гірсько-морській місцевості. Поет обізвав образ Криму, який постає в «Пісні...», «чебуречно-мінаретним Кримом». О. Мандельштам писав: «Так говорити про Крим, про татар, про момент, віддалений від нас на які-небудь 10–15 років, може лише іноземець. У нас складається враження, що сценарій написано інтелігентним парагвайцем чи аргентинцем, що найелементарніші уявлення про царський Крим, його соціальні відносини тощо, спотворені з химерною екзотичною зухваліс-

тю» [17]. Поет окреслює тут одну зі стратегій поводження з «чужими», засновану на бездумному транслюванні тісного сплетіння жанрово-культурних стереотипів про дитинні народи, які живуть близько до природи. Творцям «Пісні...» і справді було байдуже звідки цей екзот, із Кримського хребта чи з Памп. «Стерилізовані», за висловом О. Мандельштама, татари танцюють, співають, торгують. Поета особливо потішили жорстокі татарські повстанці, списані чи не з Батиєвих воїнів, «ханські опричники», якими вони зображувалися багато століть, щоб лякати дітей і лібералів [17]. Татарський чоловік у стрічці свідомо був воїном і обов’язково вершником, а татарська жінка ледве вгадувалася крізь серпанок білої вуалі, у яку вона незмінно закутана.

«Пісня на камені» стала покручем різних жанрів, де немирно співіснували «розрізнені натяки на історії, які формували міфологію бачення кримськотатарського народу – міфологію не завжди точну, а подекуди й зовсім брехливу» [11].

Рік по тому автор сценарію «Пісні на камені» Хрисанф Херсонський констатував невдачу фільму, пояснивши її незнанням «татарського життя самим режисером до експедиції <...> татарської мови ніким зі співробітників фільми», а також «непристосованістю багатьох співробітників до місцевих умов», роботою «в чужому побуті то навпомацки, то з нальоту» [10, с. 107].

Жанр «авантюрного фільму зі східного життя» «Алім – кримський розбійник», який цілком відповідав очікуванням публіки в 1916 році, відтворений через 10 років у «Пісні на камені», не пройшов ані «цензури смаку», ані тесту на соціальну вагомість, хоча міра віддаленості від реалій кримськотатарського життя в обох була однакова.

Звернемося ще раз до рецензії в журналі «Кіно»: «Можна сказати, що цим фільмом Держкіно себе скомпрометувало. Була мета створити східний фільм з життя, історії та побуту кримських татар. Він мусив мати не тільки етнографічне, а й художнє та соціальне значення. Та дарма!» [26].

Заснований на кримськотатарській легенді, сюжет вуфківського фільму «Алім» будувався вже на драматичній колізії кла-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

сової боротьби трудового народу. Алім з самого початку позиціонується як селянин-робітник, який, працюючи на фабриці, протестує проти нелюдських умов праці та знущань. Викинутий з роботи, він наймається до багатого купця-караїма, у якого є молода і приваблива донька Сара. Алім підбурює працівників і селян до бунту. Для придушення повстання прибуває загін козаків. Російські поміщики і чиновники, татарські мурзакі об'єднуються супроти кримськотатарського Робін Гуда. Алім здійснює типові для авантюрного героя подвиги: захищає жінок (карає мурзу, який викрадає наречену, щоб побавитися), захищає слабших (експропріює боргові розписки селян у жадібного російського поміщика), робінгудівське молодецтво проявляється в тому, як він розстроює весілля доньки пристава-поневолювача. Елементи трагічної непереможної пристрасті закоханих, які невинно страждають, інтегровані в класову доктрину.

У журналі «Кіно» (№ 2/3, 1926 р.) як сценариста фільму згадано кримськотатарського драматурга Умера Іпчі [5, с. 4]. Проте вже в № 8 цього ж року йдеться і про Миколу Бажана як співавтора сценарію. Штатними вуфківськими сценаристами переважно були письменники: «Візьміть імена українських сценаристів Майський, Панч, Шкурпій, Бажан, Яновський... Письменники зробили напад на нову форму літературної роботи: сценарій. І вони перемагають» [16]. Імовірно, зразки успішних сценарних робіт літераторів спричинили їх «прикріплення» до сценаристів-початківців.

Фільмування стрічки розпочалося наприкінці 1925 року. Зйомки проводили в знаменитих печерах гірського масиву Чатир-Дага та на горі Ай-Петрі, у селі Ворон, на Бахчисарайському базарі [18, с. 39]. Кінематографісти зафільмували кримськотатарські села та справжні житла і побут кримських татар, того Криму, якого ми вже ніколи не побачимо [25].

У згаданому випуску журналу «Кіно» (№ 2/3 за 1926 р.) на 4 сторінці обкладинки білим шрифтом на орнаменті з чорних квадратів на червоному тлі були викарбувані назви фільмів 1925 року, серед них і

«Пісня на камені», а також художні стрічки, що стали етапними для українського кінематографа, наприклад «Тарас Шевченко», «Синій пакет», і прохідні агітки й культурно-просвітницькі фільми, як-от «Сухоти», «Як дбаєш, так і маєш», «Фабрикантові приплоди» тощо [5, с. 4].

Прем'єра кінокартини відбулася 16 серпня 1926 року. Стрічка мала білінгвістичні титри: українською та російською мовами. Кінопреса фіксує, що «на громадських переглядах ця картина завдяки своїй історичній витриманості й художності здобула великого поспіху [успіху. – О. В.]» [28]. «Правдивість, щирість і глибока народність» спричинили, що Крим її визнав за «свою першу національну картину» [16]. Популярність фільму досить точно передав мистецтвознавець Ж. Кульберт. У статті «Алім "ожив"» він писав: «Незважаючи на холод і сльоту, з усіх куточків півострова кінні та піші, на бричках і возах прямували люди до Сімферополя. Вони збиралися в Центральному будинку селян, де демонструвався фільм. Коли гасили світло і на екрані з'являлося ім'я героя, лунав грім оплесків, які виражали щирі любов до Аліма, захисника простих людей» [30].

Дослідник національного кіномистецтва кримських татар Б. Змерзлий відзначає, що «у першу чергу необхідно сказати про величезну популярність і любов їх до кінофільму "Алім", що йшов у багатьох кінотеатрах Криму по декілька разів. При цьому завжди з захопленими відгуками в національній пресі» [10, с. 102]. Глядацький успіх у Криму інших стрічок, про які згадує Б. Змерзлий, багато в чому досягався завдяки участі й акторській роботі Хайрі. Це – вуфківські «Кіра Кіраліна» (реж. М. Глаголін, 1927 р.) та «Ордер на арешт» (наступна робота Г. Тасіна, 1927 р.), «26 комісарів» (реж. М. Шенгелая, Азерфільм, 1932 р.). Про актора «Кіно» писало, що Хайрі затьмарює Дугласа Фербенгса. І автор статті не міг з цим погодитися [27].

Фільм здобув широку популярність і в 1927 році був експортований до Берліна та Парижа. У першому «кінодесанті» ВУФКУ разом з «Алімом» за кордон відбули «Тарас Трясило», «Микола Джеря»,

ІСТОРІЯ

«Сумка дипкур'єра», «ПКП», «Свіжий вітер». Власне, саме завдяки закордонному прокату і збереглася копія фільму «Тарас Трясило». Після переглядів низка німецьких, французьких, чеських, австрійських фірм виявила бажання закупити продукцію ВУФКУ. Уже в першому номері «Кіно» за 1927 рік віденський кореспондент часопису Леонід Катц повідомляє про очікуваний вихід фільму «Алім» на екрани Австрії [13].

«Кіно» також пише про виконавця головної ролі: «Роль Аліма виконує народний артист Криму Хайрі. Типаж добрано з місцевої кримської людності» [27]. Фільм не послугував матеріалом для розлогої рецензії в кінопресі, але мужній профіль Аліма, героїчного борця за народ, красувався чи не в кожному номері часопису за 1926 рік. Хайрі Емір-Заде, драматичний актор та знаменитий танцівник, був найпопулярнішим тогочасним кримськотатарським митцем, а не просто типажним вибором. «Від Криму до Казані – в кожному татарському селищі знайоме ім'я Хайрі», – саме так визначали театральні фахівці популярність Емір-Заде наприкінці 20-х років ХХ ст. [9, с. 448]. У 1923 році саме Хайрі (до речі, пасинок І. Гаспринського) перший отримав звання народного артиста Кримської АРСР.

Він був артистом Ялтинського ансамблю пісні й танцю, але багато співпрацював і з Кримськотатарським державним театром, де в його виконанні «кримськотатарські народні танці виступали не лише вставним номером, а й дієвою складовою драматичних вистав» [20]. Так, зимовий сезон 1924 року закінчився його бенефісом, де Емір-Заде демонстрував найкращі танцювальні композиції разом із трупкою театру, що виступила з піснями і танцями.

У 1925 році театр поставив музичну драму в семи картинах «Лейля та Меджнун» (інсценізація східної народної легенди), де Хайрі виступав з характерними танцями. У 1928 році журнал «Современный театр» писав: «Наївна, самобутня цілина отримує в його танцях прекрасне художнє оформлення. <...> І “Хайтарму”, і “Чабана” та інші східні танці Емір-Заде підносять до великого мистецтва» [9, с. 448].

Саме танець «Хайтарма» (його назва перекладається як «повертатися», «рухатися»), що символізує колообіг життя з усіма його радощами, сумнівами, печалюми, став танцювальною візитівкою Хайрі й у стрічці «Алім». Етнографи-консультанти реконструювали деякі весільні обряди, зокрема святкування в колі зрілих чоловіків. Танцівник у кадрі виконує оригінальний кримський танець «Хайтарма», який, окрім татар, зустрічається ще у кримських греків, які так само віддячували танцем за блага.

У стрічці виконання ролі Хайрі відзначається широким драматичним діапазоном і водночас надзвичайною пластикою. Органічність, легкість Емір-Заде вирізняє його акторську манеру. Фінальна сцена, де він поранений втікає разом із Сарою, підбитою кулею російського солдата, аж ніяк не виглядає романтичним пересиленням.

Після виходу фільму Хайрі стає «зіркою всесоюзного масштабу». Ось що пише журнал «Советский экран» 1927 року: «Хайрі посміхнеться – і разом з ним посміхається весь натовп. Втримати усмішки неможливо. Треба прив'язати щелепи канатом і натерти очі цибулею. Коли кінорежисер вперше побачив цю усмішку Хайрі, він став знімати цю усмішку в кожній сцені, на кожному кроці: “Ця посмішка всю картину вивезе”» [6].

Ще з початку століття у кримськотатарських театральних трупах виникали значні проблеми з виконавицями жіночих ролей, адже кримчакам брати участь у виставах спільно з чоловіками не дозволяв шаріат. Караїмські жінки з багатих родин, які часто-густо отримували світську освіту, також відмовлялися. Ролі жінок виконували переважно молоді чоловіки. Цікаво, що молоді актори-кримчаки навіть давали клятву, якою зобов'язувалися залучити до складу трупи своїх майбутніх дружин. Однак, взявши шлюб, їхні жінки ставали звичними дружинами-домогосподарками [15, с. 98]. У стрічці «Алім» у ролі Сарі вперше на кіноекрані з'являється кримськотатарська актриса Асіє Емір-Заде, дружина Хайрі.

Однією з ключових фігур, яка мала забезпечити створення «історично витриманої картини, вірної з побутової точки зору» [2, арк. 82], був Усеїн Боданінський, худож-

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

ник, етнограф, історик, засновник і перший директор музею у бахчисарайському Ханському палаці. Етнографічна достовірність, антидекораційний шарм, любовне фіксування побуту і звичаєвості кримських татар різко контрастують зі сценами, у яких присутні персонажі зі світу «імперських експлуататорів», де автори вдаються до зовсім іншої – шаржовано-театралізованої манери зображення персонажів.

Роботі над кінострічкою передував період, коли вчений працював в літній етнографічній експедиції 1925 року і разом з колегами проїхав фактично весь Крим, відвідав близько 600 поселень, де зібрав значну кількість предметів побуту. Власне після цієї наймасштабнішої на той момент етнографічної розвідки в Криму він безпосередньо зайнявся консультаційною роботою під час фільмування кінокартини «Алім». Сцена на східному базарі, де односельчанин Аліма знайомить його з купцем, відбувається ніби і не на знімальному майданчику: кадр заповнений десятками персонажів і предметів, усе видається симультанним «фрагментом життя». Базар живе антидраматургічним броунівським рухом: смажаться чебуреки, продаються тварини, базаряни, кожен зі своїм крамом і цілями, кружляють. Цілий всесвіт, де не знаєш, кого ще можна стріти, де може відбутися будь-який поворот твоєї долі... Історична вірогідність дотримана навіть у сцені від'їзду з базару караїмського купця, його доньки і слуги Аліма. Це не просто драматургічний хід, щоб наразити мандрівників на розбійника і, таким чином, дати змогу Аліму показати свою звитягу і лицарство. Хоча в XIX ст. караїмська община Криму стає однією з найбагатших і найвпливовіших етнічних груп Російської імперії, і багато караїмів мали майстерні та магазини в Бахчисараї, але їм все одно не дозволялося залишатися на ніч в місті [29].

У 1935 році фільм було перемонтовано й випущено в прокат у новій редакції. Проте у квітні 1937 року Головне управління контролю за репертуаром і видовищами дало розпорядження Українфільму про негайне вилучення з прокату всіх копій стрічки «Алім» і повернення їх на студію. Уже за тиждень, 28 квітня, стрічку, що відбиває

«історичне минуле і побут раніше пригнічуваних східних народностей, зокрема кримських татар», вилучили з прокату [1].

Причина заборони кінокартини не озвучувалася, але, думається, його долю визначила долученість чільних фігур кримськотатарської інтелігенції. Долю учасників обговорення в Кримнаркомпросі та членів знімальної групи, які заклали не лише довге мистецьке, а й соціальне життя цього фільму, розділила і стрічка.

У 1937 році група молодих кримськотатарських радянських письменників ініціювала збори Спілки письменників Кримської АРСР. З основною доповіддю виступив молодий Юсуф Болат, який зазначив, що старше покоління літераторів зрадило інтереси радянської соціалістичної країни і, відійшовши у своїй творчості від принципів соціалістичного реалізму, виховує читачів у дусі ненависті до радянського ладу. Скоро цих письменників, «творців націоналістичної буржуазної організації», які прагнули відторгнути Крим від радянської Росії на користь буржуазної Туреччини, а саме Ільяса Тархана, Зіядіна Джавтобелі, Ешрефа Шем'їзаде, Абдуллу Дерменджі, завідуючого літературним фондом Спілки письменників Криму Умера Іпчі, було арештовано і названо «ворогами народу». Умер Іпчі у квітні 1938 року був засуджений до дванадцятилітнього ув'язнення й помер в Тобольській психіатричній лікарні в 1955 році, так і не вийшовши на волю.

До сюжету кінокартини «Алім» звернувся невдовзі вже Ю. Болат. Так, у 1940 році вийшов друком його роман «Алім», а в 1980-му була опублікована друга частина твору – «Алім аткъа минди». Щоправда, у романі «Алім аткъа минди» герою допомагає втекти з тюрми вже не одноплемінниця Сара-Рахіль, а російський солдат, такий же гноблений бідняк, як і татарський селянин. Але історія не завжди сама розставляє все на свої місця. У XXI ст. кримськотатарські школярі дізнавалися про Аліма саме в соцреалістичній інтерпретації Ю. Болата.

Усеїн Боданінський працював на посаді директора Музею тюрко-татарської культури. У 1934 році його відсторонили, а оскільки

ІСТОРИЯ

ки етнограф жив на території музею, то він залишився ще й бездомним. Протягом 1935–1937 років перебивався за межами Криму – художником-декоратором на будовах Москви і Грузії. У 1937 році в Тбілісі його заарештували та звинуватили в націоналізмі. У Боданінського розстріляли у квітні 1938 року в Сімферополі. Він був художником-консультантом не лише першого ігрового, але й першого документального фільму з життя кримських татар – «Ешіль-Аде» («Зелений півострів») К. Томського, відзнятого на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ в 1925–1926 роках.

Наступний публічний перегляд фільму «Алім» відбувся вже за часів незалежності України в червні 2014 року в програмі Одеського міжнародного кінофестивалю. Стрічка була надана Національним центром Олександра Довженка. Її показ супроводжувався джазовою імпровізацією Енвера Ізмайлова, знаного кримськотатарського музиканта.

Демонстрація фільму «Алім» зимою 2015 року в Києві після анексії Криму Російською Федерацією (показ стрічки організував Київський музей Миколи Бажана і Національний центр Олександра Довженка спільно з громадською організацією «Ель-Чебер» та центром культури і ремесел «Тамга») для нинішньої кримськотатарської спільноти стала однією з форм переживання постгеноцидної травми. Художник-дизайнер Зубеїр Кадрізаде, автор афіші до відреставрованого фільму, писав, що для нього під час перегляду раптом ніби ожили всі ті старовинні фотографії, гравюри з типажами, архітектура з внутрішнім оздобленням будинків, як багатих так і незаможних кримських татар. Фільм, у якому представлені незліченні автентичні предмети побуту, не мав аналогів. Художник також зазначив, що йому не вдалося відшукати фотографії / зображення села Ворон, де відбувалося фільмування в 1925 році, коли мечеть була

ще з мінаретом. Мечеть збереглася до сьогодні, але мінарет було знищено. Для однієї зі своїх робіт художник реконструював саме історичний вигляд села Ворон і тоді зображення мінарету відтворював інтуїтивно. Його вразило, що в кінострічці мінарет виявився саме таким, як на його картині. Ніби генетична пам'ять позасвідомо зберегла.

Навряд чи ця стаття буде скоро завершена з чистим науковим сумлінням. Поза зоною досяжності архів Хайрі, немає доступу до щоденників У. Боданінського, де, можливо, є згадки про його роботу художником під час фільмування стрічки «Алім». Збереглися записи У. Боданінського щодо 8 місяців його роботи (з 27 квітня 1925 по 3 січня 1926 р.), де пронумеровані з 210 по 360 сторінки, що дозволяє говорити про доступність принаймні однієї з частин щоденника. Більшість коротких, практично щоденних, записів охоплюють період, коли учений працював у літній етнографічній експедиції 1925 року, коли разом з колегами проїхав увесь Крим. Однак вони перебувають у кримських архівах... Але я віддаю її в публікацію в такому вигляді, позаяк Къырым має бути на «порядку денному» громадсько-наукового життя.

О. Мандельштам писав про штучний кримськотатарський етнографізм «Пісні на камені»: «Зростає покоління, яке за такими фільмами буде складати уявлення про вчорашній день. Соромно перед дітьми. І перед татарами» [17].

Кінострічка «Алім» стала першим фільмом на матеріалі кримськотатарської культури, де історична достовірність і етнографічний контекст формувалися спільно кримськотатарськими етнографами, істориками, драматургами, носіями народної та професійної танцювальної культури. Це дозволяє його розглядати також як етнографічний фільм, коли камера використовується ще й для фіксації народної культури і побуту.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

Додаток
ПУБЛІКАЦІЯ ПРОТОКОЛУ
Копія с копії
Стр. 82–83

ПРОТОКОЛ

Засідання Татсекції Академічного Совета Крымнаркопроса,
состоявшегося 7-го Октября 1925 года

Присутствуют: МУСТАФА БЕКИРОВ, ОСМАН НУРІ АКЧОКРАКЛЫ, УМЕР ИПЧИ, УСЕИН БОДАННИНСКИЙ, УМЕР АЗИЗ, ЭЛЬГАМИЕ БОГДАНОВИЧ, ЯКУБ БОГДАНОВИЧ, ВАЛИЕВ, ГАБИЛЕВ, ЯГЪЯ БАЙДАШЕВСКИЙ, АРИФ АКИМОВ и представители кино-фабрики ВУФКУ т.т. ОРЕЛОВИЧ (Директор) ТАСИН (режисер), член Правления Всеукраинского фотокиноуправления т. НЕЧЕС.

Председательствует т. Байдашевский. Секретарь – т. Валиев.

Заседание началось в 19.00 час. Закончилось в 22 часа 10 мин.

Сценарий для кино-картины «Алим Крымский Джигит».

Перечитываются пролог и первые 4 части, после чего задаются вопросы, на которые т.т. Тасин и Орелович дают исчерпывающие ответы.

Прения:

Тов. ГАБИЛЕВ указывает, что все детали можна проследить лишь на сцене, при чтении сценария они ускользают. Около помещика несколько об'ездчиков, крестьян сравнительно мало. В действительности об'ездчик бывает один. Помещик едет на лошади, да еще и падает. Это тоже с бытовой точки зрения неправильно. Помещики ездили в экипажах. Подвалов, решеток, специально устроенных в доме помещика, не должно быть много. Регулярных получек рабочими заработной платы и очередей не было. Алим, нанесший оскорбление помещику на балу, остается в тот момент ненаказанным. Жестокий помещик и его прислужники вместо того, чтобы убить или застрелить Алима за нанесенное оскорбление, остаются пассивными. Отряды казаков тоже явление не бытовое.

БОГДАНОВИЧ Я. С.: Получка рабочими денег в определенные строки и очереди действительно неестественны. Легенда слишком длинна и не имеет как-бы связи с предыдущим.

ВАЛИЕВ: Влияния помещиков на татарской деревне не было. Влияние было чиновничества. Танец менует в отдельном каком-то русском уголку на балу не кстати. Никакой паралели между двома танцами провести нельзя.

АКЧОКРАКЛЫ: «Муфтий задвигал в такт танцу плечами». На эту сцену нужно обратить внимания. Муфтии того времени, настолько известно по историческим материалам, были людьми учеными и соответственно своему сану держались. Кроме того, присутствие его на балу не естественно. Вместо этого мог бы фигурировать кадий. Противоречие действительности может отрицательно отразиться на успехе картины, и с этой точки зрения мы и должны подходить в своих замечаниях.

БОДАНИНСКИЙ не согласен с т. Акчокраклы и говорит, что Муфтии зачастую выбирались из среды помещичье-дворянского сословия и что им не чужды были все житейские развлечения. Присутствие Муфтия на столь богатом балу возможно.

ИПЧИ (автор) и т.т. ОРЕЛОВИЧ И ТАСИН в ответном слове на выступления предыдущих товарищей дают пояснения и заявляют, что сопровождение помещика несколькими об'ездчиками возможно, так как это происходит во время молотьбы хлеба на различных участках помещика, что помещик падает с лошади благодаря тому, что Азамат схватил кнут помещика, висевший на руке, и потянул, что подвалы и решетки мысляться не специально приспособленные, что получка происходит перед Байрамом и очередь возможна, что под отрядом казаков мысляться небольшой отряд, что легенда в общем объеме картины не длинна, что ее несколько возможно сократить, что муфтия, если это исторически неверно, можна заменить кадием и т. п.

БАЙРАШЕВСКИЙ указывает на то, что приезд товарищей кино-фабрики ВУФКУ с Крымской общественностью надо приветствовать, и со все[й] серьезностью отнестись к вопросу. Мы должны стремиться к установлению исторической точности и бытовой верности. Что касается сцены с

ІСТОРИЯ

Муфтием, то я присоединяюсь в мнению т. АКЧОКРАКЛЫ, ВАЛИЕВА и др. товарищей. Нужно обратить особое внимание на подписи, а главным образом на надписи на татарском языке, если они будут, в смысле точности перевода, правильности построения фраз и перевода. Сценка, где Алимудается обезоружить трех бандитов, грабящих крестьянина, несколько сомнительна: ни один из бандитов даже не пытается произвести выстрел. Следовало бы всех бандитов вооружить винтовками, одному или двум дать холодное оружие или оставить без оружия. Русский уголок и танец менует не следовало бы выделять из других танцев.

Затем вносится предложение: вторую половину сценария перенести на обсуждение на другой день и прения с предложениями продолжить по заслушивании сценария целиком. Предложение принимается без возражений. Следующее заседание назначено в четверг 8-го Октября, ровно в 18 часов в том же помещении.

Продолжение заседания 8 октября 1925 года.

Присутствуют те же товарищи.

Начато 18 ч. 30 мин. Закончено 20 ч. 30 мин.

Зачитывается т. ТАСИНЫМ вторая половина сценария, после чего открываются прения.

Т. БОДАНИНСКИЙ: Серьезный подход со стороны ВУФКУ и Ялтинской кино-фабрики гарантирует, что картина и с исторической точки будет выдержана, и с бытовой точки зрения верна. Надеюсь, что мы будем иметь первую восточную картину, свободную от недостатков, которыми характеризуются уже появившиеся до сих пор восточные картины, как-то: неточная передача быта, историческая недостоверность, стремление достигнуть лишь эффекта и др.

т. ГАБИЛЕВ указывает на ряд сценок, где, по его мнению, необходимы поправки.

Т. Орелович останавливается на замечания[x] т. Габилева, дает соответствующие пояснения и указывает на то, что все мелочи будут учтены и устранены на съемках, тем более, что консультантом приглашен т. Боданинский, хорошо знакомый с делом, знающий быт татарского народа, и как художник поможет устранить дефекты, которые могут отразиться на постановке отрицательно.

В прениях приняли участие и др. товарищи.

По окончании прений приступили к практическим предложениям. Все предложения приняты единогласно и сводятся к следующему:

1. Начинания ВУФКУ в области создания кино-картины, отражающей историческое прошлое и быт ранее угнетенных восточных народностей, в частности крымских татар, приветствовать. Выразить полнее удовлетворение по поводу серьезного подхода к постановке картины «Алим Крымский Джигит», выразившееся в согласовании сценария с Академическим Советом и Крымской общественностью, а также в приглашении консультантом т. Боданинского, знающего быт татарской деревни и историю Крыма.

2. Ввиду того, что выпущенные до сих пор разными фото- кино управлениями, как русскими, так и заграничными, восточные картины страдали серьезными недостатками, как-то: неточной передачей быта, исторической неверностью, бьют главным образом на то, чтобы создать эффект, просить ВУФКУ и в частности Ялтинскую кино-фабрику учесть эти ошибки, стремиться, чтобы картина помимо исторической и бытовой верности отличалась так же и художественностью постановки.

3. Надписи на картине, главным образом на татарском языке, должны представлять точный перевод и написаны с соблюдением всех правил не только грамматически, но и восточной каллиграфии. Надписи на татарском языке считать необходимыми, ибо они даже придадут некий восточный колорит картине.

4. Просить режиссера картины и консультанта принять по внимания все замечания по поводу отдельных бытовых моментов, выявившиеся в прениях и предложениях т. Габилева.

5. Выразить пожелание, что бы картина по окончании в первую очередь была подставлена в Крыму с предварительным просмотром ее Крымнаркомпросом.

п.п. Я. Байрашевский, секретарь Валиев

с подлинным верно: Уч. Сект. Ак. Совета Я. Байрашевский

Копия с копией верна: СЕКРЕТАРЬ ФАБРИКИ /АБРАМОВИЧ/

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. ПЕРШИЙ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ФІЛЬМ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

Примітки

¹ «Пісня на камені» (1926). Держкіно (Перша фабрика). Режисер Лео Мур. Сценарист Хрисанф Херсонський. Оператор Григорій Гібер. У ролях: Хайрі Емір-Заде, Ірина Фатинська.

² «Алім» (1926), 61 хв. Друга кінофабрика ВУФКУ, Ялта. Режисер Георгій Тасін. Оператори: Володимир Лемке, Михайло Бельський, Андрій Майнс. У ролях: Хайрі Емір-Заде, Ассіє Емір-Заде, В. Колпашніков, Олександр Арбо, К. Умеров.

³ Козлов А. Я. Алим и Сарра, или Крымский разбойник : Ориг. комич. опера в 3 д. и 4 карт. (Из Крым. жизни) / [соч.] А. Я. Козлова, муз. С. Е. Мурзаева. – Феодосия : Тип. Косенко, 1912. – 104 с. С. Мурзаев – композитор з Феодосії, який у 1911 році входив до правління місцевого музичного товариства.

⁴ **Іпчі Умер** (1897, м. Бахчисарай (нині – АР Крим) – 11.01.1955, м. Томськ (нині – РФ)) – письменник, актор, режисер. З 1914 року навчався в медресі «Галія» в м. Уфі (нині – Башкортостан, РФ). Від 1917 – учителював у Криму, з 1923 року працював актором, режисером, згодом – директором Кримського державного театру. Автор п'єс «Файше» («Розпусниця», 1923 р.), «Алим» (1925), «Ненкеджан ханым» (1926), «Шахин Гирай» (1929). У творчості відображав історичні події і побут кримських татар. Переклав кримськотатарською мовою окремі твори У. Шекспіра («Гамлет»), Ж.-Б. Мольєра («Міщанин-шляхтич»), М. Гоголя («Мертві душі») тощо. За звинуваченням у націоналізмі 22 жовтня 1937 року його заарештували, згодом засудили до 12 років таборів. У 1941 році був відправлений до психіатричної лікарні для примусового лікування. Реабілітували діяча лише 1958 року. У Ташкенті 1972 року було видано збірку його творів «Икяелер» («Оповідання»).

⁵ **Боданінський Усеїн** (1.12.1877, дім Бадана Сімферопольського повіту, (нині – АР Крим) – 17.04.1938, Сімферополь) – художник, мистецтвознавець, етнограф. Закінчив Строганівське художнє училище. У 1911–1917 роках працював художником-декоратором у Петербурзі. У 1916 очолив Бахчисарайський відділ (гурток) Петроградського товариства захисту і збереження пам'яток мистецтва та старовини, який засновує татарський художньо-історичний музей. У 1917 році призначений директором Бахчисарайського палацу, де офіційно музей створено лише в 1922. У 1924–1929 роках керував етнографічними і археологічними експедиціями музею у Кирк-Азизлер, Ескі-Юрт, Старий Крим, Чуфут-Кале, автор 20 наукових праць. У 1934 був відсторонений від завідування музеєм. У 1937 році заарештований і розстріляний за звинуваченням у націоналістичній діяльності.

⁶ **Емір-Заде Хайрі Османович** (1893, с. Дерекочі Ялтинського повіту (нині – АР Крим) – 17.02.1958, Баку, Азербайджанська РСР) – артист театру і кіно, танцівник. Народний артист Кримської АРСР (1923). Був людиною різнобічних обдарувань: малював, писав вірші, співав, танцював. З 1921 року виступав із ансамблем пісні і танцю Ялтинської філармонії. Протягом 1923–1924 років входив у труп Кримського державного театру, де виконував головні ролі.

З 1930 року працював у Баку, поки в 1947 році його не звільнили з Азербайджанської студії. Блискучий актор помер у 65-літньому віці. Останні роки працював шевцем, місце поховання невідоме.

Фільмографія Хайрі Емір-Заде: «Пісня на камені» (реж. Лео Мур, 1925 р.), «Алім» (реж. Г. Тасін, 1926 р.), «Кіра Кіраліна» або «Двічі продана» (реж. Б. Глаголін, 1927 р.), «Плотина прорвана» (1928), «Гість з Мексики», «Бакінські комісари» (реж. Г. Шенгелая, 1932 р.), «Бахтіяр» (реж. Ага-Рза Кулієв, 1942 р.).

Джерела та література

1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/Музей-квартира-Миколи-Бажана>.

2. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 1238, оп. 1, спр. 33, арк. 81–83 зв.

3. Алим Крымский разбойник – кинофильм 1916 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.rudata.ru/wiki/Алим_Крымский_разбойник_\(фильм\)](http://www.rudata.ru/wiki/Алим_Крымский_разбойник_(фильм)).

4. Асанова У. К. У. А. Боданинский – организатор этнографических исследований государственного двора-музея тюрко-татарской культуры 1920–30-х гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kukiit.ru/docs/ts/no1/9.pdf>.

5. Виробництво ВУФКУ фільмів 1925 р. // Кіно. – [Харків] : ВУФКУ, 1926. – № 2/3. – С. 4-а, обкл. ; № 4. – С. 4-а, обкл.

6. Бекірова Г. Справедливий розбійник Алім. Ювілей легендарного фільму [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ua.krymr.com/a/27910759.html>.

7. Деревянко Т. В главной роли – Хайри // Голос Крыма. – 1998. – № 49 (264). – 4 декабря. – С. 4.

8. Госейко Л. Історія українського кінематографа (1895–1995). – Київ, 2005. – С. 38.

9. Дзві. Эмир-Заде Хайри // Современный театр. – Москва, 1928. – № 23. – С. 443–448.

10. Змерзлий Б. В. Розвиток національного кіномистецтва та кінофікації кримських татар у 1920–1930-х рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/21738/28%20-%20Zmerzliy.pdf?sequence=1>.

11. Иобст К. Кримські татари в російському дискурсі імперії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/md/jobst-tatars-imperial-russia>.

12. Карлейль Т. Теперь и прежде. – Москва : Республіка, 1994. – 415 с.

13. Катц Л. Екран Відня // Кіно. – 1927. – № 1 (13). – С. 14–15.

14. Книга в Україні в 1861–1917 рр. – Київ, 2006. – 486 с.

15. Керимова С. Страницы истории крымскотатарского довоенного театра и драматургии. – Симферополь : Доля, 2002. – 189 с.

16. Люди екрану // Кіно. – 1927. – № 3. – С. 6.

17. Мандельштам О. Татарские ковбои. Кинорецензия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kirimtatar.com/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=388.

ІСТОРИЯ

18. Марков Е. Очерки Крыма. Картины крымской жизни, истории и природы Симферополя. – Москва, 1993. – 543 с.
19. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. – Київ : Основи, 2000. – 400 с.
20. Підлипська А. М. Кримськотатарський народно-сценічний танець на професійній драматичній театральній сцені у 1923–1941 рр. у Криму [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/35866/23-Pidlipska.pdf?sequence=1>.
21. Пояснююча записка до проекту організації Історико-Філологічного Відділу Української Академії Наук // Записки Історико-філологічного відділу Української академії наук. – Київ, 1919. – Кн. IV. – С. IX.
22. Пісня на камені // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 8.
23. Редкие русские книги, рукописи и автографы XVII – начала XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vnikitskom.ru/antique/auction/35/13663/>.
24. Сеитягьяева Т. Р. Романтический образ Алима в предании и в романе Н. А. Попова «Алим – Крымский разбойник» // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – 2013. – Т. 26 (65). – № 2. – С. 494–499.
25. Хроніка // Кіно. – 1925. – № 1. – С. 27–28.
26. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 22.
27. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 23.
28. Хроніка // Кіно. – 1926. – № 10. – С. 19.
29. Щеголева Т. Караимы Крыма: история и современное состояние общины [Электронный ресурс] // Евреи Евразии. – 2005. – № 1 (8). – Режим доступа : <http://library.eajc.org/page66/news13445>.
30. Юнусова Л. У. Ипчи. Театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kartamirakrym.blogspot.com/2013/09/blog-post_72.html.
31. Lazzarini E. J. Local Accommodation and Resistance to Colonialism in Nineteenth-Century Crimea. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 1997.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of artistic representation of Alim Aidamak, Crimean-Tatar national hero, within 50 years period in dramatic art and cinema. The approaches to the development of ethnographic oriental films in the 1920s during the cultural Renaissance of Ukrainian and Crimean-Tatar people are researched. The author is recreating the atmosphere of the VUFKU management, film group and Crimean-Tatar public trying to represent authentic ethnographic context in *Alim* film.

The author is considering in detail two films *Song on the Rock* (the film by Leo Mur. Goskino, Russia) and *Alim* (Yalta Film Studio, the VUFKU), shot almost simultaneously in 1925–1926. Film *Song on the Rock* reproduces stereotypical Russian colonial vision of the Crimean Tatars as patriarchal people in the beautiful mountain and sea areas. Ethnographical reliability, the recreation of Crimean Tatars mode of life, attraction of famous Crimean-Tatar actors, ethnographers, the playwrights to the creation of *Alim* film has become a guarantee of long artistic, social and political life of this cinematographical piece of art. Ethnographers as the consultants have helped to reconstruct some wedding ceremonies, including the wedding celebration in a circle of mature men in *Alim*. A dancer performs original Crimean-Tatar dance *Haitarma*, which is inherent only to the Tatars and the Crimean Greeks. *Haitarma* is translated as “back”, “to move” and represents the circulation of life, it is a gratitude for a good life. *Haitarma* has become a top dance performed by the famous Crimean-Tatar dancer and artist Jairo Emir-Zade in *Alim*.

The proceedings of combined session of Tatsection of Crimea People’s Education Commissariat Academic Council with the leaders of the VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration) and the director Gergii Tasin, where the film serept has been discussing, is published with the article for the first time. Participants also included the representatives of the Crimean-Tatar community: Bekir Mustafa, Osman Nuri Akchokraklu, Ymer Ypchy, Usein Bodanynskyi, Yakub Bogdanovich, Ygia Bayrashevskyi, Arif Akimov etc.

Production and release of the films in 1925–1926 have drawn attention of the film critics and the public, especially from the Crimea. They have been eagerly expecting the first genuine Crimea-Tatar film produced with the help of well-known Crimean ethnographers and artists. It has been banned in 1937 because of the assistance of many Crimean-Tatar intellectuals repressed by the Soviet in its creation. And only in 1998 the film has been brought back to Ukrainian filmmaking discourse. In 2014 it was restored by Oleksandr Dovzhenko National Center.

Keywords: VUFKU (All-Ukrainian Photo Cinema Administration), orientalism, stereotypes, Crimean-Tatar film, ethnographic film, adventurous film.