

Олег Сидор

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
ІПСМ НАМ України

e-mail: ogibelinda@ukr.net | orcid.org/0000-0002-4777-196

Oleg Sydor

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Senior Research Fellow of the Modern
Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Гаррі Піль, кумир українських студентів

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271056 | УДК 7.036(477)«19»

Анотація. Статтю присвячено постаті популярного свого часу німецького актора 1920–1950-х Гаррі Піля, який справді був одним зі зразків для наслідування українського (радянського) студентства, при тім, що фільмовий доробок його не перевищував середнього рівня. Творчість цього митця є феноменом масової культури, яка вже за доби Великого Німого набирає зловісних образів, гіпнотизуючи публіку. Він програє навіть у зіставленні з іншими акторами подібного амплуа, та вони не користали такою (утім, нетривалою) популярністю, як він. Спробувати зрозуміти секрет його успіху — зокрема, серед наших співвітчизників (ще й на Донбасі!) — можна лише, спираючись на значний інформативний масив про нього та обставини, такому успіху супутні. Зрозумівши це, ми хоч трохи наблизимося до розуміння ментального оvidу наших нещодавніх — сторічної давності — предків, які шукали в усьому іноземному хоч якусь віддуховину від радянського жакливого побуту. Можна хіба покартати їм за їхню нерозбірливість, та факти вперто вказують саме на вибір «посереднього», «неприродного», «солодкавого», що домінуватиме в масовій культурі вже повоєнної доби, передвісником якої Гаррі Піль і виступив на кілька десятиріч раніше.

Ключові слова: Гаррі Піль, треш, кінопрокат, міщанська культура.

Harry Piel, the icon of Ukrainian students

Abstract. The article is devoted to personality popular in the 1920–1950th actor Harry Piel, who starred in the adventure films with many stunts. As confirmed by numerous facts presented in this article and based of the media in this time (for example, essays and articles in papers, magazines, the poet-futurist Alexey Kruchenykh, the writer-patriot Ulas Samchuk and the publicist-communist Yaroslav Galan also wrote about him) he was a role model for Soviet (also Ukrainian) students, including those who came from Donbass region. However, his films were of mediocre films, none on which became a blockbuster. His works is an example of mass petit-bourgeoisie culture of the era of the silent movies. Although many actors in a similar stock character roles (like Douglas Fairbanks, with whom Harry Piel was often compared) surpassed him in skill. This article attempts to explore the phenomenon of his screen success. Having understood it, we will understand the mental level of our ancestors who were looking for salvation from Soviet reality in these films. This article is a continuation our other articles dedicated to the stars of silent films (Anna Sten, Rudolpho Valentino, Vera Kholodnaya, Alla Nazimova etc) and their connection with Ukrainian realities. In this case, it is not the artistic qualities in Harry Piel's films that are emphasized, but the sociological, psychological tendencies that can be traced in their example. Harry Piel is not just the only one of the fore-runners of popular celebrity culture (or culture of “One-Dimensional Man” as described by German-American philosopher Herbert Marcuse), but he is the most strange and paradoxical of them, because there was nothing unusual about it. He is the monster of screen mediocrity. That is why he should remain in the history of movie-art.

Keywords: Harry Piel, trash, film distribution, culture of common men.

Постановка проблеми

Фільми за участі Гаррі Піля не входять до скарбниці світового кіномистецтва, однак його ім'я довго було на слуху — у тому числі українського глядача 1920-х, та й згодом мистецтво подекуди згадувало про колись дуже популярного лицедія. Найвідомішим є відгук Маяковського, але ним справа не обмежилася. Так, у нас про нього — з різних позицій — писали такі не зіставні між собою автори як Ярослав Галан, Улас Самчук та Олексій Кручоних, також Ілля Еренбург. (Резюмуємо: комуніст, націоналіст і футурист, з ними журналіст-міжнародник «в одному човні»).

Мета статті

З'ясувати становище «середнього митця» (яким відверто нехтують серйозні дослідники кіномистецтва, можливо, окрім тих, які щільно займаються певною добою) в ієрархії його фільмових сучасників, дослідити особливості психології сприйняття кітчевих екранних образів тогочасним глядачем.

Аналіз останніх досліджень

Особливістю нашого дослідження є те, що воно спирається саме на публікації літ минулих, газетно-журнальні нариси, витяги з української белетристики

1920-х [3], [9], [11], [17], [18] та ін. (Адже, як було сказано вище, «серйозне кінознавство» Гаррі Пілем не цікавилось). Оприлюднення (хоча б у форматі фрагменту) та їхній аналіз становить левову частку нашої розвідки. Хочеться вірити, що наша публікація стане в пригоді прийдешнім пошукувачам фільмової істини. У сенсі філософського узагальнення нам дуже допомогло соціологічне дослідження Жана-П'єра Жанкола [10]. «Від супротивного» користали ми з масиву радянської літератури культурно-пропагандистського стибу [12], [28], [38], окремі тези якої теж потребували спростування, чи, як це не парадоксально, підтвердження, «з іншого боку». І, звісно, ми згадаємо кілька фільмів самого Гаррі Піля, які були нам обмежено доступні, хоч і не завжди в достатній якості.

Виклад основного матеріалу дослідження

Мало хто з кіноакторів Заходу користав у СРСР із такої невиправданої популярності як Гаррі Піль. Успіх цей важко пояснити його акторським талантом, який не перевищував середнього рівня, екзотикою фільмів, у яких знімався (не бракувало цього добра в інших, вправніших акторів) чи динамізмом сюжетів (і тут у нього були свої конкуренти).

Можливо, відіграв свою роль ефект «від супротивного»: Піля лаяли на всі заставки — як не лаяли, наприклад, Дугласа Фербенкса, який себе «навіки виправдав» в очах радянського офіціозу показним візитом до Країни Рад разом із Мері Пікфорд, котрій Сергій Комаров присвятив фільм «Поцілунок Мері Пікфорд». Піль навіть такої, дуже умовної індульгенції не отримав. Навпаки, з легкої руки пропагандистів на якийсь час у обіг потрапив кентавривний вислів «гарріпільщина» (див.: [12, с. 323]), а такими «книгами Совкіно про Дугласа Фербенкса й Гаррі Піля (як і світлинами закордонних акторів) завзято гендлювали дівчата на чорному ринку у великих містах» [1].

Про Фербенкса (пандан) мовлено не заради красивого слова, зрештою це зафіксував Зігфрід Кракауер, назвавши Піля «німецьким Дугласом Фербенксом» [15, с. 31]. Цього, звісно, не знав герой роману Іллі Еренбурга «День другий» (1933) шалапут Гришка, горлаючи «Не гляди красавица на меня в упор! Я тебе не Гарри Пиль, не багдадский вор» [37, с. 253]. Не треба напружувати мізки, аби зрозуміти, що йдеться про голівудський блокбастер Рауля Уолша «The Thief of Bagdad» (1924) за участі Дугласа Фербенкса; фільм демонструвався на радянських екранах, мав успіх, засвідчений не тільки Еренбургом, який помітив

проникнення реалій західного маскульту в маскульт місцевий, тут — у плоть «жорстокого романсу», переінакшеного, травестованого вуличним шибайголовою.

Класик футуризму, скандаліст і синефіл (чого вартий його каламбур «Верочка Прохладная!») Олексій Кручоних у вірші-центоні «Новинка за новинкою» перші кілька рядків «віддає» під назви популярних тоді фільмів:

«Медвежья свадьба»,
 «Три вора», «Багдадский...»,
 «Гарри Пиль», «Проститутка»,
 «Катя — бумажный ранет», —
 в театрах и кинематографах
 вся атмосфера — навыворот!
 люмпен-обыватели в экран вцепились
 с двух сторон...» [16, с. 206, 207].

Якщо східна казка за участі Фербенкса — поставлена безпосередньо перед фільмом нашого героя — позбавлена професійного визначального терміну, то в цьому можна вбачати лише зрозумілий страх тавтологізму, а відтак — усікнення назви фільму якраз наполовину. Але безпрецедентною є репрезентація фільму акторським прізвиськом-ім'ям, мовляв само по собі воно є могутнім узагальненням і маяком для глядача, що іде саме на актора, а не на тему, сюжет, історію, яка в іншому виконанні не мала б і соєї долі причарування.

Феномен протриває і у наступні десятиріччя: «з тридцятих років французьке кіно лишається кінематографом знаменитостей. Суботнього вечора глядачі йдуть дивитися «Табена», а не останній фільм Вернея, йдуть дивитися «останнього Бурвіля», «останнього Фернанделя»...» [10, с. 126]. У нашому випадку — якісний рівень дещо нижчий, та проведемо відповідну калькуляцію для першого десятиріччя, у якому кіно було визнане за самостійний вид мистецтва, та неосвіченість радянської публіки доби НЕПу звела все це нанівець.

Зауважимо, що із шести названих стрічок, більше половини — вітчизняного виробництва (фільми Костянтина Еггерта, Якова Протазанова, Олега Фреліха, Бориса Барнета, відповідно — 1925, 1926, 1927 і 1926 років). Закордонний кінематограф представляють лише Дуглас Фербенкс та Гаррі Піль. Крім творів Барнета і, ймовірно, Протазанова («Процес про три мільйони», екранізація п'єси Гаспаро Нотарі «Три злодії», у головній ролі Ігор Іллінський), фільми зі «списку Кручоних» достобіса одіозні, принаймні малохудожні. Насправді «Багдадський злодій» мав би фігурувати поруч із «Катюкою...», яка теж мала авантюрну фабулу (там теж був свій злодій, Сьомка

Жгут) і була зроблена на значному художньому рівні. Фербенкс, хоча й активно використовував складні трюки, але при тім був здатен створити переконливий і дуже атрактивний образ, що за Пілем не вбачаємо. Чи це снобізм сьогодення? Утім, і радянські сучасники Фербенкса сприймали його без палючої іронії, висвітлюючи кожен його крок у пресі — аж до технічної генеалогії його трюків [30, с. 3]. Йшлося навіть про «кавказького Фербенкса» в особі Абрека Заура [31, с. 3].

Але й безпосередні спостереження робітничо-студентського побуту 1920-х в Україні наводять ту саму, здавалося б парадоксальну добірку імен. Кореспондент харківської газети констатує, що на теренах Сталіно (майбутнього Донецька) «серед молоді найбільшою популярністю користувалися поки що Іллінський, Піль і Фербенкс» [5, с. 4]. Ігор Іллінський — через ігровий поцілунок до американської кінодіви долучений до іншого тандему Пікфорд / Фербенкс, тут з'являється не випадково: його серйозні сатиричні ролі, принагідні уособлення бюрократичної радянщини, ще попереду, нині він сприймається публікою як веселий розтелепа, і теж вміє користати трюками. (І хоча його порівнюватимуть з Андре Дідом та Монті Бенксом, одна фраза: «мчить на бампері автівки» [38, с. 112] вказує на більш ймовірну — гаррі-пільську — асоціацію, яка тут лишається в глухому підтексті.)

Але важливим є інше: фільмовий смак уже перевели в суспільно-політичну площину, що спричинено такою собі, явно небажаною владі «термідоріанською ініціативою» в особі передового глядацтва: «Група сталінських комсомольців виступила у пресі проти картин “Мати”, і “Тамбург”. Це, мовляв, тяжкі фільми, а після роботи хочеться побачити щось легке, що розважає». Нагадаємо: перший із фільмів — шедевр Всеволода Пудовкіна, інший — політично витримана стрічка виробництва ВУФКУ — екранізація повісті Лариси Рейснер Володимиром Баллюзеком. З ними, виявляється, вдало конкурують актори Європи та США, за вдаючи «своїм» покауту.

Редакційна реакція — під гаслом «Агітпроп бандитизму» — миттєва та безжалісна у формі риторичного заклик-питання: «Чи довго ще триватиме “Америка” на робітничих околицях і плодити кадри морально покалічених — Гаррі Пілем і Дугласом Фербенксом — дітей?... Ах, ласо, короткий карабін, пара спритних мустангів... це ж мрія...» [5, с. 4]. У запалі суперечки забуто німецьку генеалогію Піля, і вже зовсім вітчизняну фактуру Іллінського, та й Фербенкс не вестернами був уславлений (за великого бажання до цього жанру можна притягти «Знак Зорро» та «Дон Ку, син Зорро», теж на свій копил непересічні та зіставні

з «Багдадським злодієм»), а костюмовано-історичними бойовиками. Байдуже: ім'я ворога озвучено, й ім'я йому — Гаррі Піль із дуже умовною, симулякральною «Америккою» — як симулякральною, з іншого боку, був німецький порт в українській стрічці 1926 р., хоч і проредагований молодим українським письменником Юрієм Яновським, який шмат життя поклав на вітвар «десятої музи», та й роман їй невдовзі присвятив («Майстер корабля», 1928).

Вагомий аргумент — педагогічний: виховання прийдешнього покоління, яке, горопашне, з пелюшок всотує романтичний міф прерій, а не суворі істини Максима Горького та Лариси Рейснер, викладені мовою «десятої музи». Показовою є інверсія — чи то фрейдівське прохоплення? — за якою контингент глядацтва йменується екранним терміном «кадри». Відтак — символічна тавтологія, яку провокує словоомонім: споглядаючи «кадри» буржуазного розкладу, зростають морально скривджені «кадри» нового суспільства.

(Згодом цей мотив стане регулярним у радянській пресі, яка по черзі звинувачуватиме в моральному розтлінні школярів усі можливі блокбастери вітчизняного репертуару, аж до «Людини-амфібії» та «Королеви Шантеклеру» у 1950–1970-і. Приклади американо-німецькі з такої нагоди вже не залучатимуться: цензура, попри деякі політичні послаблення, не лише суворіше відслідковуватиме «нові надходження» з того боку, але й максимально зменшить їх узагалі, віддавши пальму першості Франції та, особливо, Індії. Останнім антигероєм радянської пропаганди стане Фантомас, зопалу угледжений у комедійно-пародійній трилогії Андре Юннебея. З іншого боку, як «засіб боротьби з хуліганством», яке живилося враженнями від деяких стрічок, вряди-годи створюючи осередки напруженості у радянських мегаполісах [77, с. 11] пропонується іноді альтернативний закордонний автор, як-от Бастер Кітон [11, с. 4]. Вважається за добрий тон просто лягти й обурюватися, карбувати зневагою та насміхатися. Утім, зазначалося, що «Процес про три мільйони», злодійська сага радянського виробництва, вплинула на... формування персонажного тандему шахраїв у романі Ільфа і Петрова «Дванадцять стільців» [23, с. 58]).

Проте зрадлива змія заповзла вже й у *sancta sacrum*, у якусь комсомольську ланку, яка знахабніла до того, що віддала перевагу іноземній, а не радянській продукції. (Сигнал знаменний — артхауз уже тоді не сприймався масами: «робітники не розуміють цієї картини», мовилося про довженкову «Звенигору» в тому ж Донбасі [20, с. 3]. Але ж режиссер створював її не для естетів, а саме для широкого загалу!) За іронією

долі, «Гамбург на барикадах» (такою є повна назва фільму) певний час був заборонений і в Німеччині, та й на російських екранах зазнав дивного бойкотування [7, с. 37, 24], при тім його часом ставили поруч із «Панцерником “Потьомкін”», ще й у центральній пресі [23, с. 93]. Отже, фільм Баллюзека був упосліджений з обох боків, ворожого та власного; у СРСР — навіть двічі: за глядацькою ініціативою та з російської примхи. А от кінотреш його колег-співвітчизників (художник та двоє операторів «Гамбургу» були німецькими громадянами, як і Гаррі Піль) перебуває в дивному фаворі. Невідомо, чи автор нарису в україно-радянській газеті відслідковував усі ці нюанси, але для нас вони раптом проявляються, складаючись у якийсь дивний візерунок.

Це не єдиний опус на задану тему. Описано побут трудової колонії імені Шевченка, де «на стінах гуртожитку в дівчат і хлопців висять великі, перемальовані <...> портрети Гаррі Піля, Дугласа Фербенкса та інших “кіно-душок”. Тут же висять різні листівки релігійного змісту, різні херувимчики, янголи та інші» [3, с. 4]. Новий контекст куди зловісніший: актори, нічого не підозрюючи, стають сіячами клерикального дурману, а також агітаторами кітчуганського стилю оформлення інтер’єрів, який надовго пустив коріння у такому середовищі, хоч не був найбільшим гріхом, як на той час. Світліни акторів, повішені на стіну, побутовували в українському середовищі як мінімум із початку 1910-х, от лише візуальне середовище «поетів і артистів» розбавляли «фотографії видатних композиторів, різьбярів <...> поприбивані просто цвяшками <...> обвішані вінками або гірляндами польових квітів» [39, с. 646]. (Від себе: бачив зразки такого ще в київських помешканнях, які винаймала студентська молодь у середині 1990-х, щоправда, з присмаком постмодерного ретро — звісно, без вінків та гірлянд, замість цвяхів — безвідмовна ізоляційна стрічка.)

Також у розлогій статті для іншого українського часопису під назвою «Кіно для робочої молоді» негативно-іменний репертуар доповнено жіночими прізвищами, але наш улюбленець — усіх попереду: «Вже прозвучала думка, що різні Гаррі Піль, Пола Негрі та інші “зірки” західного екрану на нашу молодь роблять дуже поганий вплив. Спитайте робіників міліції, скільки їм довелося розшукувати підлітків, що втікають із дому, шукаючи “романтики”, бажаючи жити так, як стрибає Гаррі Піль, тих, що мріють, що життя — це суцільне зітхання Мері Пікфорд тощо. Відповідь утікачів одна: “кіно”... В кожному кіні ми бачимо підлітків, які, минувши всі контролі, під заборами, спинивши віддих, дивляться на білий екран, на якому різними

кольорами, “великим”. і “малим” планами, пливе обличчя знайомого героя» [17, с. 84].

З процитованої тиради стає зрозуміло, що «індульгенція» для Мері Пікфорд (про Полу Негрі зовсім не йдеться) теж була досить обмеженою, та й то через те, що вплив акторки обмежувався іншим діапазоном сприйняття, без зазіхання на сферу активних дій, за які «відповідав» її німецький колега. Сентиментальні почуття, придатні до адаптації та перекодування в іншому соціальному середовищі, не так загрожували офіційно, як ескапізм, агресивна екзотика, спорт чи злочинний романтизм, які так само часто-густо межували зі світом криміналу, часом надавали йому (з екрану) примітивно-естетичної легітимації.

Зрозуміло, усе це не можна було лишити без уваги. Реакція, у прямому та переносному сенсі, не забарилася. Знову приводом стали «принижені та ображені» радянські діти, яких, мовляв, «годуєть кіносміттям». Наслідки — серйозніші, аніж кепський смак, що дається взнаки в побутових казусах. На арену виходять «Гарі пілі в мініатюрі» (в імені актора друга «ер» то з’являлася, то щезала): «В одному з харківських колективів вихованець після перегляду картини, в якій показували пригоди людей в чорних машкарах і чорних сорочках, організували з вихованців колектору... зграю “чорної руки”. Ця зграя замовила, насамперед, штамп, такий страшенний, що він повинен був лякати всіх. На білому тлі — чорна рука, чорний кулак — “Зграя” героїчно боролася з ворогами, тероризувала всіх, поки її не ліквідували» [9, с. 4].

А далі — повна плутанина. Гаррі / Гарі Піль хаотично перемішаний з американським бойовиком «Акули Нью-Йорка» і якимись «Масками», на які (а не на соціальні умови життя, нерідко просто нестерпні) перекладено відповідальність за правопорушення, скоєні молоддю. «Немов отрута, впливали “Акули Нью-Йорка” на дитячий розум. Після демонстрації цієї картини набагато збільшилася кількість дитячих злочинів. Навіть більше — ці злочини було складено за таким саме планом, як у картині». Крещендо обурення: «Галас панує по всій країні: Дайте кінофільм для дітей! Не показуйте цього самого Гарі Піля, різнокольорових “Акул”, “Масок”, “Людей без імені”, що виховують з дітей розбишак» [9, с. 4]; більшість цих фільмів лишилися на маргінесі, деякі вгадуються як приналежні до продукції Гаррі Піля (зокрема «Маски» могли би бути «Людьми і масками» (1924), хоча вони в радянському прокаті йменувалися як «Лжепринц» і «Знатний іноземець»). Цікаво, але в тому ж числі газети було запропоновано культурний засіб, який мав протистояти засиллю кіномакулатури, а саме пропагується

«Літературний вечір» за участю таких знаних персон (сьогодні їх би назвали діячами «розстріляного Відродження»; справді, як мінімум двоє з них зазнали нагінок) як Павло Усенко, Дмитро Гордієнко, Олесь Донченко, Терень Масенко, Олексій Кундзіч. Про те, якою була відвідуваність літературного вечора (на який розподіляли «квитки по райкомах»), часопис скромно мовчить.

Від Москви до самих до околиць... і в Москві також: 1926 р. Ісаак Бабель веде Іллю Еренбурга в захланну московську пивницю, де «збиралися дрібні спекулянти, злодії-рецидивісти, візники, московські городники, занепалі представники старої інтелігенції». А кінопереваги, як і звичаї, тут панують явно не інтелігентські: «У іншому кутку почалася бійка через дівчину. Обличчям кучерявого хлопчини струменіла кров. Дівчина репетувала: “Гаррі Піль — ось хто мені подобається...”» [36, с. 463]. Агресивний дискурс персонажа лише на перший погляд дисонує із конформістськими інтенціями кіноактора: глядач робить свій, нерідко химерний висновок із побаченого, мало рахуючись з авторським наміром. Безневинне «кумурування» мутує в кримінальний (буквально — кривавий) акт.

Агресія спрямовувалася не лише на Іншого, об'єктом її сприйняття міг стати сам реципієнт, смертельно вражений драматичним розривом між мрією та щоденною реальністю. Знаменитий відгук Маяковського на суїцид комсомолки у вірші «Маруся отруїлась» (1927) (з якого чимало наступних поколінь, не посвячених в історію кіномистецтва, і дізналося про саме існування Гаррі Піля) перекладає відповідальність із вразливої дівчини на державну інституцію, яка зловживала повноваженнями, цинічно керуючись голим зиском:

«На улицах,
под руководством
Гарри Пилей
расставило
сети
Совкино» [Маяк; с. 333].

Це не єдиний відгук щодо німецького актора у творчості радянського письменника. Так, у п'єсі «Клоп» (1928) в «молодняцькому гуртожитку», де, здавалося б, квітнули пишним квітом певні настрої та смаки, дівчина-робітниця, епізодичний персонаж п'єси (теоретично — сама симпатик того ж таки актора), лаючи героя-негідника, «зрадника класу», поведеного на міщанській культурі, спересердя каже йому таке: «У Гаррі Піля теж ця культура всією щокою пущена» [6, с. 207].

Але реакція на побачене могла бути й більш примхливою, начебто і здатною на творче переосмислення,

але справді: «начебто». У гумористичному оповіданні цієї ж доби навіть йдеться про спробу відзняти фільм руками трьох ентузіастів, за якими вгадуються екранні прототипи, сиріч кумири «Гарольд Лоевський, Гаррі Пілько, Ліліян Пономаренко», отже: Гарольд Ллойд, Гаррі Піль та Лія де Путті (останнє не так очевидно, порівняно з першими двома іменами). Отже, нашому героєві — звісно, в умовній реінкарнації серед лаштунків іншої країни — акомпанують американський комік, втілення бадьорості «просперіті» та німецька акторка драматичного плану, найбільш прославлена роллю жінки-вампа, екзотичної танцівниці в «камершпіле» Евальда Дюпона «Вар'єте» (який теж зазнавав цькування в радянській пресі: його пропонувалося засудити до «ідейного розстрілу» [27, с. 2]). Окрім Піля, обоє інших на той час уже вступили в смугу творчих присмерків, зумовлених новаціями звукового кіна і Великою Депресією (а Путті в 1931-му вмер від сепсису, спричиненого безглуздим побутовим казусом, закарбувавшись у пам'яті радянських глядачок зачіскою, «чубчиком а ля Лія де Путті» [21, с. 221]), та для широкого загалу, який вітчизняний прокат тримав на короткому повідку (хоч і не такому, як у повоєнну добу, позначену хронічним відставанням від Заходу в усіх сенсах), показуючи те, що можна було показувати, а не те, що глядач міг би забажати, вони ще важили чимало.

Утім, і в цьому радянська прокатна політика виявилася хибною: нешкідливо-дозволене вмиг оберталася загрозливим, крамольним, небезпечним. Глядач плував фільмову умовність та щоденну практику, для якої непридатними були екранні поведінкові рецепти. Так і тут: надихнута закордонними зірками екрану, наша молодь занурюється в знімальний процес, заради чого Костя Стриж грабує в провулку «червонопикого піжона», у його одяг вбравши режисера Арнольдова (чи не натяк на киянина Арнольда Григоровича Арнольда, діяча радянського цирку, який епізодично з'являвся на екрані?), та, «потрапивши в ім же самим розставлену пастку, в оманливий фокус кіна», наривається на агентів НКВД, які його арештовують [18, с. 39].

Мотив *dues ex machine*, у колишні часи пов'язаний із посланцями добродійної королівської влади, як-от у «Тартюфі», у часи новітні редукувався до безжалісних представників таємної поліції. (Але ким насправді був сучасник Мольєра, Шарль де Бац д'Артаньян, як не виконавцем подібних доручень, скажімо, при арешті міністра Фуке?) Такий фінал однозначно сигналізував простому радянському громадянину: кіна не буде, будь-який мімесис є неприпустимим, ентузіастів суворо каратимуть без озирання на кінематографічні авторитети.

Самі ж каральні органи про німецького актора, в якого вони могли повчитися швидкості реагування, надалі не забували. Так, герой роману Уласа Самчука «Темнота» ось у такій, вкрай дипломатичній формі «від супротивного» отримує пропозицію співпраці від ГПУ: «Не подумайте, що пошлемо вас ганятися за дипломатичними кур'єрами, перескакувати через потяг, спускатися з даху на ринві... Ви не Гаррі Піль» [26, с. 85]. Коротка фраза резюмує три основні варіанти енергійних кінематографічних дій, які у фільмах 1920-х не були винятковою прерогативою німецького актора — скільки разів ринвою, а то й ливною спускався з даху Дуглас Фербенкс! — однак символічною «персоною узагальнення», у даному випадку, стає не він, а його європейський колега, який, певно, «намуляв очі» радянським глядачам, поміж яких не могли не трапитися і представники таємної поліції. Утім, роман написано більш як чверть сторіччя опісля можливих подій, і написано за океаном — поготів, автор запам'ятав найвагомніше, в іншому епізоді підваживши пілеве ім'я ще однією «версією Дугласа», в особі його дружини: «Хтось постукав, і на Морозове “увійдіть”, вривається Людмила. Не Людмила, а Мері Пікфорд з Голлівуду. У сірій атласовій піжамі, голова пов'язана по-турецьки білим шарфом із срібними прожилками» [26, с. 313].

Отже, якщо перевтілення Гаррі Піля лишається із самого початку запереченим, то Мері Пікфорд, ефектна «половинка» Фербенкса (на той час із ним де-факто розлучена, а офіційно з 1936 р.), хоч і в пародійній, гротесковій версії, та реалізується. Адже активна, на межі злочину, діяльність пілевських героїв була мовчазно передоручена «відповідальним персонам», а от побутування пікфордівських героїнь обмежувалося щоденним побутом і поширювалося не на вчинки, а максимум на строї та зачіски, які можна було висміювати, та «складу злочину» вони не містили, навіть дещо прикрашали сіре радянське щодення. І поза радянське: «я так часто мріяла, щоб і ми мали свого Вільгельма Телля і Гаррі Піля», зітхає героїня галанової п'єси «99%» [4, с. 59] (поєднання імен аж надто хиמרне). Утім, це не документальні свідчення, а белетристичні фантазми, хоча вони й сигналізують про те, що в інших інтонаціях оповідають ЗМІ.

Набагато переконливіше — і зловісніше — звучить фраза зі статті 1930-х відомого радянського кінорежисера, киянина за народженням Григорія Козинцева: «З моєї точки зору “Великий громадянин” значно кінематографічніший, ніж Гаррі Піль, до якого ми вже ніколи не повернемося» [13, с. 71]. Чи є збігом обставин, що в іншій своїй статті він запитує не абикого,

а знову ж «благовірну Дуга», порівнюючи її з Яніною Жеймо, звісно, на користь останньої: «Кочова біографія, яка дала їй (Жеймо — О. С.) справжнє знання життя, змушує її нічого не вигадувати, не робити копії Мері Пікфорд» [13, с. 53]. Щодо «Великого громадянина» (1939), то цей фільм Фрідріха Ермлера згідно вимог часу висвітлював обставини вбивства Кірова та закликав до помсти на найвищому рівні, себто, апелював до тих само каральних органів, які, певно, всотали цінний досвід Гаррі Піля.

Ще один значущий збіг обставин: знімкування та вихід на екран пілевого фільму «Невидимка йде містом» хронологічно наклався на прихід до влади нацистів, з якими режисер / актор і не збирався конфліктувати, на подальші роки ставши слухняним коліщатком режиму — втім, як і творчо за нього вагоміші Ліль Даговер, Вернер Краус, Георг-Вільгельм Пабст, Еміль Яннінгс та ін. (красивий міф, ніби усі видатні митці емігрували з Німеччини після 1933 р., на жаль, суперечить фактам, принаймні на теренах кіномистецтва). А проте він і не став його завзятим пропагандистом (як, наприклад Генріх Георг, що зіграв одну з головних ролей у сумнозвісному фільмі «Єврей Зюсс», а раніше ж грав у стрічках Фріца Ланга та Філя Ютці, останній, утім, теж «поцілував пантофлю папі»): влада вдовольнилася символічною покорю, на яку йому давала право ніша маргінесної розважальності, в якій він зручно угніздився. Названий фільм — красномовне підтвердження його «дозволеного ескапізму».

Але це і попередження людству про загрозу — на копил популярних у 1920-ті теорій про божевільних винахідників, від доктора Мабузе до інженера Гаріна, котрі кидають виклик усьому світові, тут травестоване, зведене нанівець, майже пародійоване. Берлінський таксист Гаррі (за ім'ям свого виконавця) знаходить у салоні автівки дивовижний пристрій, який дозволяє користувачу зникати з поля зору присутніх. Чим Гаррі й користується, за допомогою махінацій виграючи на кінських перегонах. Але пристрій крадуть лиходії, за його поміччю грабуючи вже банки, що герої стерпіти не може. І влаштовує виснажливу гонитву за ними: автівкою, бігом, вплав, причепившись до ливни, що звисає з дирижабля, яким тікають лиходії...

Цей, не надто короткий, не надто довгий епізод розкриває секрет успіху пілевого образу. Мало того, що герой Гаррі Піля перевершує середні можливості людського організму, він майже не стомлюється, демонструючи їх загалу. Принаймні не скисає: впадши, скотившись, спіткнувшись, він умить опиняється на ногах. Вивихи, забої, травматичні ексцеси, не для нього вся ця дурня. Кулі його теж оминають.

Гаррі Піль — безвідмовна машина дії, втілення агресивної моторності, яка стала ознакою ХХ ст., людина-машина з багатьма механічними функціями. Якщо вони відмовляють, вмикається аварійний режим, і героєм працює у звичному ритмі. Нагору він дряпається із тим же завзяттям, з яким раніше мчав автівкою, поки не луснуло колесо.

«Людина дії», про яку мріяли романтичні слабаки та рефлектуючі інтелігенти (вислів із першого роману Олдоса Хакслі «Жовтий Кром», героєві якого так і не судилося стати такою «людиною» [32, с. 71]), постає перед нами на екрані — без зайвих посмішок, які перетворюють усі стрибки Фербенкса на комедійний карнавал, без роздумів, що підточували свідомість персонажів експресіоністичних стрічок. Але час змінився, і навіть Піль це відчув: після двобою із суперником герой падає в безодню... Де йому простягнуть парашут? — вмить метикує глядач. Ні, безодня окошиться пробудженням із важкого сну. І поверненням до традиційної соціально визначеної ролі таксиста (забагатівши Гарі — уві сні, уві сні! — влаштував бучні бенкети та марнославно пхався до лав шляхетства). За повернення винаходу його власнику Гаррі отримує грошову винагороду, а відтак — руку прекрасної квітничарки. Новопостала іронія притлумлює сюрреалістичний динамізм.

Щодо фахової критики, то вона Пілем нехтувала, віддаючи належне його технічній майстерності, не більше: «Аби утримати за собою успіх, Гаррі Піль вигадує все більш карколомні трюки; у своєму останньому фільмі він бореться з ворогом під колесами експресу, який їде на повній швидкості», але в цьому ж довіднику 1926 р. десять (!) разів констатовано стандартною фразою «у нас з...» (себто, радянському прокату, демонструвалися) упродовж 1922–1925 рр.: «Літаюче авто», «Скарб на дні озера», «Повелитель гір», «Унус», «Той, що зневажає смерть», «Зниклий дім», «Повітряні пірати», «Вершник без голови», «Чорний конверт», «Льодяний карнавал», кілька фільмів навіть анонсовано [22, с. 62]. Себто, ще не вечір, гаррі-півів бенєфіс не добіг кінця.

Кілька десятиріч потому радянський кінематографіст, з претензією на авангардовість, скаже, як зав'язе, знаменно плутаючи епохи: «А глядач був, на жаль, непівський... Фільмам із дешевеньким Гаррі Пілем він віддавав перевагу перед фільмами з Перл Уайт» [29, с. 203]. Мовби американська акторка середини–кінця 1910-х, яка знімалася в пригодницьких стрічках, пишаючись тим, що всі складні трюки у своїх фільмах реалізувала самотужки, могла бути серйозною альтернативою актору німецькому 1920–1950-х,

який міг би пишатися тим самим, принаймні замолоду. Хіба що була неофіткою в цьому жанрі, тож її знахідки вилискують свіжістю виконання — і привернула увагу естетів, хоча би в особі сюрреалістів, котрі ставили її «Таємниці Нью-Йорка» на один щабель із детективними серіалами Фейада [8, с. 53], що Пілеві не судилося.

Закордонний історик кіна (комуністичного гарту) вкотре пов'язав знайомі нам імена, зав'язавши вузол традиційної асоціації — цього разу вже з приводу кінокартини «Пригоди містера Веста у країні більшовиків» Льва Кулешова: «Якщо казати про іноземний вплив, то згадуються не стільки запаморочливі подвиги якого-небудь Дугласа Фербенкса, як акробатичні перегони з якихось німецьких пригодницьких фільмів, знятих у данських традиціях, за участі Гаррі Піля, у ті роки дуже популярного в Радянському Союзі» [25, с. 300]. Символічне протиставлення двох імен майже знакове і трохи полемічне, наче з поправкою для певної території, шанованої автором, попри те, що там, на відміну від Франції та США, славу відхопив дуже сумнівний суб'єкт, якого, за інших обставин, важко поставити поруч з американською кінозіркою (у скороченому виданні «Історії кіномистецтва» йому відведено аж чотири ілюстрації, Гаррі Піля не згадано зовсім, фотофіксації він, звісно, теж не вдостойвся), яку, будемо відверті, не всі теж стовідсотково сприймали на «ура» (звідси — каламбурна плутанина імені та «нуля», Зорро і зеро): «Американська трюкова картина — за участю Дугласа Фербенкса “Знак Зеро”, — перечитував Савел. — Шкода 45 копійок давати катзна за щось» [35, с. 17].

Інший історик, німецький, поблажливіший за свого французького колегу, атестуючи пілеві фільми як «блискучу і приємну нісенітницю», яка «виділялася на тлі похмурих “художніх” картин» [15, с. 31].

Після війни про Гаррі Піля у нас знову згадали. Ба, закупили один ФРНівський фільм «Тигр Акбар» (1950), за його участі, ним же і зрежисований. Підкреслимо: закупили, а не взяли в якості трофею, як це було з багатьма іншими довоєнними стрічками, наприклад, з Марікою Рьокк та Зарою Леандер. Нині він помірно приступний глядачеві в мережі YouTube, тож можемо на підставі такого, не надто досконалого (не в залі, у зменшеному форматі та невідреставрований) перегляду зробити деякі висновки щодо його творця.

По-перше, Піль постарів. По-друге, він пасе задніх на теренах власного кіна, де вийшли на авансцену інші імена, і повторює сам себе в амплуа, яке встигло набити оскомину: циркового штукаря, яким він вже

був у стрічках «Що сталося в цирку Бейлі?» (1927), «Артисти» (1935), «Люди, звірі, сенсації» (1938) [12, с. 323]. Мачо, досить обшерхлий як на 59 літ, виступає тут у строях джентльмена, уже вельми старомодного, але надійного й ефектного... за умови циркової вистави, не інакше, бо де ще можна зустріти чоловіка в циліндрі? По-третє, змінився час, і циркова тематика, хоч і не зникла зовсім (як же тоді бути з Фелліні, Жаком Таті?), та вже не користалася успіхом сама по собі, зайнявши резерваційну нішку невибагливого відпочинку — не зіставну з тими надіями, які на неї покладав авангард 1920-х.

Але є в «Акбарі» і пронизливий «момент істини». Дружина героя виступає перед глядачами у коронному своєму номері, де її тигр-улюбленець трохи збаранів і кинувся на хазяйку. Чоловік поривається її рятувати, а все намарне, Акбар навісніє, загрожуючи Джонні, відігнати звіра вдається лише струменем брандспойту. Дружина вмирає на руках чоловіка, а він, знавіснівши від горя, здійснює довгий тревелінг, йдучи до Акбара, аби того покарати. І не зможе: зрозуміє обмежену звірячу натуру, з якою нічого не вдієш. Карикатурність образу вмить подолано в останні п'ять хвилин, хоч і запізно: враження лишається, немов від кіно-трешу.

Здогадно, фільм користав у нас успіхом. Принаймні, плакат до його показу створив відомий кіно-театральний митець Ігор Зеленський, автор вправних, та не більше того, плакатів до чільних радянських фільмів «Падіння Берліну», «Донецькі шахтарі», «Велика родина», «Воскресіння» тощо, усі — настроєво-статичні (див: [24]). Чи не збіг обставин, що тут знову фігурує донецька територія? Захід вимагав іншого «градусу інтерпретаційності»: кульмінаційного спалаху, а не параду щасливо всміхнених облич. Й отримав: динамічно-мелодрамну сцену протистояння людини та осканженілого звіра, за яким похмуро маячить декоративна паща воріт, аж надто схожа на храм Ваала в «Кабрії» Пастороне.

Ще раз Гаррі Піль вигулькнув у фільмі «ситуативного киянина» Сергія Юткевича «Маяковський сміється» (1975): малесеньким епізодом-врізкою на правах «прикмети доби», поруч із імітацією німої стрічки. Ще б пак, адже радянський поет не раз кпив із німецького актора. Наш герой із героїнею пролітає над великим містом на повітряній кулі, його марно прагнуть зупинити, припнувши кулю до флюгера на шпилі якогось даху (Піль у незмінному циліндрі); фільм «Людина

без нервів», як його представлено на афіші, споглядає персонаж комедії «Клоп» П'єр Присипкін (профіль якого порівнювали з профілем цього автора), сидючи з комсомолкою Зоєю в кінотеатрі; для неї цей перегляд стане фатальним...

Загалом же враження від минулих літ було стертим та каламутним, у пам'яті лишилися навіть не імена-знаки, а характеристики кіна 1920-х, зокрема його надприродна моторність, особливо помітна на тлі його ж німоти: «співрозмовниці мінялися, зникаючи і заявляючись з тією ж спритністю, з якою колись бігали дійові особи німого кіно...» [34, с. 293]. Вже не окремий персонаж — ціла юрба (якій і присвятив роман чільний український письменник), у якій важко вже когось розрізнити, через це — затаврувати, суцільна марнота марнот, та й годі. Час героїв минув, їх витіснили ситуації та стани, спогади та настрої. Кому потрібен «шляхетний зірвіголова, готовий покарати підступних злочинців...» [31, с. 31], якщо для того існують «відповідні органи», які ревниво реагують на применшення їхньої монополії? Спогад міг керуватися вже й не персонажем, а лише жанром, створюючи відповідну інтонацію оповіді: «Було щось неймовірне. Як у пригодницькому фільмі» [14, с. 615].

Висновки

Що лишилося в пам'яті після цього актора? Майже нічого. Як індійське кіно, Гаррі Піль не перетнув океану, не справив жодного враження в Штатах — роки потому і артхаузний письменник-еротоман [2, с. 69], і божевільна художниця-сюрреалістка (і саме у ролях «Чорного пірата» та «Багдадського злодія» [33, с. 189]) марили Дугом, а не «королем цирку». Німецький актор лишився актором для маловибагливого плебсу (вибачте нам цей снобізм), для естетів — лише соціопатологічним феноменом; лише перші готові були регулярно споживати «солодкий присмак смугастих льодяників на паличках» [15, с. 31]. Для інших кітч лишився скороченою версією «ходіння в народ». Значущим був хіба — але то вже немало — для глядачів СРСР, смак яких не зміг розвинутися належною мірою, потерпаючи від безугавної урядової пропаганди (тож плебс все-таки виявився в чомусь мудрим, мудрішим за інтелігенцію... голосуючи ногами в кінозалах). На вістрі внутрішнього опору — чим гірше, тим краще, нате вам, виберемо — і сформувався образ пістрявого супермена, про популярність якого дізнаємося з пожовклих сторінок часописів, з уривчастих спогадів сучасників.

Література

1. Антонов С. Царский двугривенный; Овраги; Васька: Повести. Ленинград: Лениздат, 1990. 719 с.
2. Буковський Ч. Жінки / пер. з англ. Київ: КМ-Букс, 2018. 384 с.
3. Були безпритульними і лишилися безпритульними // Комсомолец України. 1928. № 78.
4. Галан Я. Драматичні твори. Художня проза. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1983. 591 с.
5. Гаррі Піль у Донбасі // Комсомолец України. 1928. № 148.
6. Горький М. На дне. Егор Булычов и другие / Маяковский В. Баня. Клоп / Тренев К. Любовь Яровая. Москва: Искусство, 1978. 347 с.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: KINO-КОЛО, 2005. 461 с.
8. Деснос Р. Когда художник открывает глаза...: Заметки о живописи и кино. Москва: GRUNDRISSE, 2016.
9. Дітей годують кіно-сміттям // Комсомолец України. 1928. № 81.
10. Жанкола Ж. П. Кино Франции: Пятая республика. Москва: Радуга, 1984. 408 с.
11. Каган Я. «Боягуз» // Кіно-тиждень. 1927. № 20.
12. Кино: Энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 637 с.
13. Козинцев Г. Избранные сочинения: в 3 т. Ленинград: Искусство, 1982.
14. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади: у 2 кн. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
15. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / пер. з нім. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.
16. Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. 478 с.
17. Леїн А. Кіно для робочої молоді // Молодняк. 1928. № 7–8.
18. Мар В. Кіно-кар'єра Кості Стрижа // Блискуча кар'єра: ілюстрований зб. кіно-оповідань. Київ: Укртеакіновидав, 1930.
19. Маяковский В. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Правда, 1968. Т. 5. 567 с.
20. М. Н. «Звенигора» в Донбасі // Кіно-газета. 1928. № 3.
21. Некрасов В. Маленькая печальная повесть: Проза разных лет. Москва: Книжная палата, 1990. 398 с.
22. Немецкие кино-актеры: с 120 портретами. Ленинград: Academia, 1926.
23. Островский Г. Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Одесса: Маяк, 1989. 191 с.
24. Зеленский Игорь Васильевич. URL: reklamafilm.com/zelenskij-i (дата звернення: 17.06.2022)
25. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 8 т. Москва: Искусство, 1982. Т. 4.
26. Самчук У. Темнота. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1957. 495 с.

References

1. Antonov, S. (1990). *Tsarskiy dvugrivennyiy; Ovrage; Vaska: Povesti*. Leningrad: Lenizdat.
2. Bukovskiy, Ch. (2018). *Zhinky'*. Ky'yiv: KM-Buks.
3. Buly' bezpry'tul'ny'my' i ly'shy'ly'sya bezpry'tul'ny'my'. (1928). *Komsomolec' Ukrayiny'*, 78.
4. Galan, Ya. (1983). *Dramaty'chni tvory'*. *Xudozhnya proza. Publicy'sty'ka*. Ky'yiv: Naukova dumka.
5. Garri Pil' u Donbasi. (1928). *Komsomolec' Ukrayiny'*, 148.
6. Gorkiy, M. *Na dne. Egor Bulyichov i drugie*. Mayakovskiy, V. *Banya. Klop*. Trenev, K. *Lyubov Yarovaya*. (1978). Moskva: Iskusstvo.
7. Gosejko, L. (2005). *Istoriya ukrajins'kogo kinematografa. 1896–1995*. Ky'yiv: KINO-KOLO.
8. Desnos, R. (2016). *Kogda xudozhny'k otkryvaet glaza...: Zametky' o zhy'vopy'sy' y' ky'no*. Moskva: GRUNDRISSE.
9. Ditej goduyut' kino-smittyam. (1928). *Komsomolec' Ukrayiny'*, 81.
10. Zhankola, Zh. P. (1984). *Kino Frantsii: Pyataya respublika*. Moskva: Raduga.
11. Kagan, Ya. (1927). «Boyaguz». *Kino-ty'zhden'*, 20.
12. *Kino: Entsiklopedicheskiy slovar*. (1986). Moskva: Sovetskaya entsiklopediya.
13. Kozintsev, G. (1982). *Izbrannyye sochineniya (v 3 t.)*. Leningrad: Iskusstvo.
14. Kostyuk, G. (2008). *Zustrichi i proshhannya: spogady'*. (Kn. 1.). Ky'yiv: Smolosky'p.
15. Krakauer, Z. (2009). *Vid Kaligari do Gitlera — psy'xolog-ichna istoriya nimecz'kogo kina*. Ky'yiv: Grani-T.
16. Kruchenyih, A. (2001). *Stihotvoreniya. Poemyi. Romanyi. Opera*. SPb.: Akademicheskij proekt.
17. Leyin, A. (1928). *Kino dlya robochoyi molody'*. *Molodnyak*, 7–8.
18. Mar, V. (1930). *Kino-kar'yera Kosti Stry'zha. Bly'skucha kar'yera: ilyustrovany'j zb. kino-opovidan'*. Ky'yiv: Ukrteakinovy'dav.
19. Mayakovskiy, V. (1968). *Sobranie sochineniy (T. 5)*. Moskva: Pravda.
20. M. N. (1928). «Zveny'gora» v Donbasi. *Kino-gazeta*, 3.
21. Nekrasov, V. (1990). *Malenkaya pechalnaya povest: Proza raznyih let*. Moskva: Knizhnaya palata.
22. *Nemetskie kino-akteryi: s 120 portretami*. (1926). Leningrad: Academia.
23. Ostrovskiy, G. (1989). *Odessa, more, kino: stranitsyi istorii dalekoy i blizkoy*. Odessa: Mayak.
24. *Zelenskiy Igor Vasilevich*. URL: reklamafilm.com/zelenskij-i (data zvernennya: 17.06.2022)
25. Sadul, Zh. (1982). *Vseobschaya istoriya kino (T. 4)*. Moskva: Iskusstvo.
26. Samchuk, U. (1957). *Temnota*. N'yu-York: Ukrayins'ka Vil'na Akademiya Nauk u SShA.

27. Степовий, Сміянн, Муравин. Отрута в золотих келехах // Комсомолец України. 1928. № 108.
28. Строганов Б. Письмо в редакцию // Огонек. 1968. № 21.
29. Трауберг Л. «Леди карате» // На экранах мира. Москва: Искусство, 1977. Вып. 7.
30. Учитель «зірок» // Кіно-тиждень. 1927. № 19.
31. Ушаков М. Війна зі штампами // Кіно-тиждень. 1927. № 16.
32. Хакслі О. Жовтий Кром // Всесвіт. 1978. № 1.
33. Цюрн У. Темная весна. Москва: Митин журнал, 2006. 168 с.
34. Шевчук В. Роман юрби: Хроніка «безперспективної» вулиці. Київ: Унів. вид-во «Пульсари», 2009. 622 с.
35. Шиян А. Оповідання. К., Харків: Література і мистецтво, 1931.
36. Эренбург И. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: в 3 т. Москва: Советский писатель, 1990. Т. 1.
37. Эренбург И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 3.
38. Юренев Р. Игорь Ильинский // Актеры немого кино. Москва: Искусство, 1966.
39. Яновська Л. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1991. Т. 1.
27. Stepovyj, Smiyany'n, Muravy'n. Otruta v zoloty'x kelexax. (1928). *Komsomolecz' Ukrayiny'*, 108.
28. Stroganov, B. (1968). Pismo v redaktsiyu. *Ogonek*, 21.
29. Trauberg, L. (1977). «Ledi karate». *Na ekranah mira*, 7. Moskva: Iskusstvo.
30. Uchy'tel' «zirok». (1927). *Kino-ty'zhden'*, 19.
31. Ushakov, M. Vijna zi shtampamy'. (1927). *Kino-ty'zhden'*, 16.
32. Xakсли, O. Zhovtyj Krom. (1978). *Vsesvit*, 1.
33. Tsyurn U. Temnaya vesna. Moskva: Mitin zhurnal, 2006. 168 s.
34. Shevchuk V. Roman yurby': Xronika «bezperspekty'vnoyi» vuly'ci. Ky'yiv: Univ. vy'd-vo «Pul'sary'», 2009. 622 s.
35. Shy'yan A. Opovidannya. K., Xarkiv: Literatura i my'stecztvo, 1931.
36. Erenburg I. Lyudi, godyi, zhizn: Vospominaniya: v 3 t. Moskva: Sovetskiy pisatel, 1990. T. 1.
37. Erenburg I. Sobranie sochineniy: v 8 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1991. T. 3.
38. Yurenev R. Igor Ilinskiy // Akteryi nemogo kino. Moskva: Iskusstvo, 1966.
39. Yanovs'ka L. Tvory' v 2 t. K.: Dnipro, 1991. T. 1.