[ВСТУП 2](#_Toc639988658)

[РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ 4](#_Toc1932865195)

[1.2. Відбиття спроб освіти у радянському кіномистецтві 16](#_Toc45699035)

[РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВИСВІТЛЕННЯ ОБРАЗУ СОВЄТСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНАКОМИСЛЕННЯ 20](#_Toc1786112297)

[ВИСНОВКИ 42](#_Toc744852147)

[СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 44](#_Toc218467371)

# **ВСТУП**

**Актуальність.** Український кінематограф в своїй історії переживав періоди піднесення і занепаду. На його розвиток впливали суспільно-політичні процеси, які знайшли відображення в творчості українських сценаристів, кінорежисерів та акторів. Український кінематограф чутливо реагував на посилення партійно-державного тиску в роки становлення та зміцнення радянського тоталітаризму. Однак навіть в умовах жорсткого партійного диктату, кіномитцям вдалося створити шедеври, які назавжди увійшли в скарбницю української та світової культури. Українське кіно займає гідне місце в пантеоні світового кіномистецтва як окреме унікальне явище.

Творчі успіхи і мистецькі поразки, міжнародне визнання і звичайна радянська пропаганда, тотальний контроль партійно-державних органів і відсутність належної уваги з боку держави в роки незалежності, здобуття творчої свободи і фінансові негаразди все це стало частиною історії українського кінематографу. Розвиток українського кінознавства на сучасному етапі актуалізує наукові розвідки щодо історичних і теоретичних аспектів вітчизняного кіномистецтва. Важливе завдання вітчизняного історичного кінознавства − на підставі історичного фактажу обґрунтувати належність до історії національного кінематографа початкового етапу формування українського кіно. Безумовно, це зумовлює необхідність критичного перегляду традиційних підходів до вивчення національного кінематографа, подолання хибної традиції тлумачити його витоки з позицій цілісності радянського кіномистецтва. Адже внаслідок екстериторіального та позанаціонального підходів генезису українського кінематографа було надано зросійщеного характеру.

В історії українського кінематографа особливу роль відіграють 1920-ті рр., упродовж яких відбулося створення нової моделі вітчизняного кіновиробництва (розвивалося під гаслом «нове радянське мистецтво»), становлення українського кінематографа як самобутньої національної уніфікованої системи. Тож дослідження структури і змісту процесів, що відбулися упродовж цього буремного часу в українському кінематографі, – актуальне завдання історичного кінознавства.

 **Метою дослідження** є дослідження історії становлення та розвитку українського кінематографа в контексті суспільно-політичних та національно-культурних процесів в Україні

 Задля досягнення поставленої мети слід виконати наступні **завдання:**

 1. визначити методологічні засади дослідження;

 2. надати характеристику джерельній базі;

 3. дослідити основні аспекти прояву радянських тоталітарних догм та їх відбиття на населення;

 4. проаналізувати діяльність кінорежисерів та їх спроб потаємно втілювати протистояння тоталітарним системам.

 **Об'єктом дослідження** є рядське кіно 1935-40 х років у кіномистецтві

 **Предметом** вивчення є історична оцінка діяльності радянської системи у кінотворчості

 **Методи дослідження.** Методологічною основою дослідження є сукупність методів та прийомів наукового пізнання, застосування яких зумовлюється системним підходом, що дає можливість досліджувати проблеми в поєднанні їх соціального змісту й юридичної форми.

**Наукова новизна полягає в:**

1. постановці та розробці актуальної проблеми, яка не отримала ґрунтовного висвітлення в історичній науці;

2. зроблено спробу простежити основні етапи радянізації України за допомоги кіномистецтва.

 **Практичне значення роботи** полягає у тому, що результати роботи можуть бути використані в узагальнюючих працях і навчальних посібниках з історії української історіографії, джерелознавства історії України та інших країн, архівознавства й археографії, музеєзнавства, розробці та читанні навчальних курсів.

**Структура роботи:** вступ, два розділи, чотири підрозділи, висновки, список використаних джерел.

# **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. **Розвиток кінотворчості та її відбиття у думках народу**

Соціокультурний і політичний розвиток суспільства, зокрема взаємовідносини влади і народу - це пріоритетний напрямок дослідження. Держава може виступати рушійною силою розвитку культури і мають руйнівний вплив. Перший п’ятирічний період Радянського Союзу був періодом масових змін, які торкнулися всіх аспектів життя.

Певним чином українське кіно стало ознакою посилення і торжества впливу партії на соціокультурний розвиток народу. «Обличчя» українського кіно зазнало змін під вливом значної кількості важелів. Цей процес досить складний і багато в чому наслідки - трагічні і незворотні. Створився і тривав період становлення радянського тоталітаризму представляє значний і обґрунтований інтерес для дослідників. У роботі про кінематограф тих часів суспільно-політичні аспекти проводяться частково. У той час, коли сама кінотворчість стала надзвичайно важливим фактором для формування та ідентифікування «нової соціалістичної реальністі».

Сьогодні методологія характеризується певною розмитістю підходів до розуміння предмету інтелектуальної історії. Як зазначає французький науковець Р. Шартьє, що визначити проблемні аспекти, які виникають із інтелектуальної історії - це є одним із на На йскладніших завдань сучасної наукової спільноти. '

Отже, Радянське кінознавство навіть на загальнодоступному – словниково- енциклопедичному рівні старанно обходило питання родоводу національних кінематографій країн, які входили до складу СРСР, обмежуючись лише датуванням перших кінозйомок, інколи фактів зйомок на національному матеріалі. Так, А. Федецький в оглядовій роботі С. Гінзбурга представлений «першим, хто з російських професіоналів-фотографів спробував зайнятися кінематографом» [24, с. 32]. Хоча відомо, що А. Федецький народився в Житомирі, а працював у Києві та Харкові. Також й відомого винахідника Й. Тимченка, який працював у Харкові й Одесі, у праці Є. Теплиця визначено як «руський» [3, с. 25].

Розвитку українського кіна сприяла творча праця плеяди вітчизняних першопрохідців – Й. Тимченка, Д. Байди-Суховія, О. Олексієнка, А. Варягіна, В. Василенка, А. Гамалія, Ф. Маслова, О. Остроухова-Арбо, Д. Сахненка, Т. Поддубного.

Зусиллями дослідників історії кінематографа була давно сформована тенденція розглядати його паростки як, з одного боку, на основі підкорення законам підприємництва, і, з іншого, з позицій державної цілісності кіномистецтва, в наслідок чого було фактично екстериторіальний та позанаціональний, узагальнено уросійщений характер існування.

«У дореволюційній Росії, як і в усьому світі кінематографія виникла спочатку як галузь індустрії розваг, не як мистецтво, а як художній сурогат». Так С. Гинзбург

– дослідник історії кіна, узагальнив свого часу властиві йому загальні закономірності виникнення, сутність яких полягає в наявності початкової фази розвитку у вигляді промисловості розваг, коли домінувало не мистецтво, а художній сурогат [2, с. 9], не розрізняючи, зрозуміло, кінематограф ані територіально, ані національно.

Суперечливість, бездоказовість такого підходу до концептуальних методологічних засад визначення фундаментальних основ вибудовування «тіла» історії кіно сягала такої межі, що один з оракулів радянськості українського кінематографа І. Корнієнко, визначаючи, наприклад, «що початком справжньої історії українського кіномистецтва радянська громадськість вважає 27 серпня 1919 року – день підписання В. Леніним декрету про націоналізацію кіно» [9, с. 13], вступив у полеміку з колегою, кінознавцем Б. Буряком, який, «чомусь визнає правильним твердження С. Фрейліха про те, нібито до О. Довженка були українські фільми, але не було національного мистецтва» [2, c. 18].

Започаткований в царській Росії, на наш погляд, все ж саме український, не лише за територіальними, а й за змістовими ознаками, кінематограф наприкінці 1910-х років зазнав кардинальної трансформації, пов`язаної з реалізацією сформованої в тексті «Інтернаціоналу» ідеї «Ми наш, ми новий світ побудуємо» і практично втілюваної подіями від 7 листопада 1917 року за новим стилем, датованого історичним початком радянської епохи, яка на українських теренах юридично завершилася 24 серпня 1991 року.

Світ, побудований на одних соціально-економічних засадах, квінтесенція яких станом на 1919 рік визначена формулою «українське кіно стає ареною класової боротьби» [2] кардинально по-суті, революційно по формі та всеосяжно за характером змінився. Формування іншого базувалося на докорінних змінах практично усіх сфер людської діяльності. Змінах, як правило, насильницьких, побудованих, в першу чергу, на руйнівних тенденціях з ілюзорною фетишизацією справедливого соціалістично-комуністичного майбутнього.

Однією з найяскравіших складових системи глобальних перебудовчих процесів являє собою саме кінематограф, що обумовлюється чи не найтіснішим зв`язом-взаємозалежністю реального світу з формами та принципами його комунікативно-інформаційного відтворення, який лежить у зовнішньо-копіїстичній, фізично-фіксаційній природі цього типу творення.

При кількісній чисельності бібліографічних одиниць у сфері українського кіна 20-х рр. ХХ ст. доводиться констатувати, що саме цей «рубіконний» період історичного кінопотоку залишився практично не дослідженим. Абревіатура

«ВУФКУ» зустрічається часто, проте сутність цього організаційно-управлінського, функціонально-спрямовуючого, стимулюючого й обмежуючого органу не з`ясована. Початковий етап дослідження цього періоду не розпочато – документи визначеного періоду залишаються розпорошеними, практично не створено системи (бодай оглядового характеру) матеріалів як конкретної практично-бюрократичної діяльності, так і узагальнюючого співвіднесення її складових, принципової аберації результатуючих змістів, обумовлених історичним контекстом, взаємодією з Часом.

Сутнісною ознакою творення історії українського кіна виступав принцип концентрації уваги на одному, домінуючому сегменті цілого. В українському кінознавстві радянського періоду склалася стійка традиція досліджувати й трактувати історію вітчизняного кіно винятково як історію ккіномистецтв. В такому науковому ракурсі її продовжували вивчати й сучасні дослідники [2]. Вважаючи такий підхід в цілому як більш ніж правомірним та значущим, закцентуємо увагу на його багато в чому небезпечній однобічності. Про це свідчить начебто лише методологічний за характером, але вельми показовий з точки зору змістової достеменності той факт, що тривалий час фактично тільки один український кінознавець радянської доби О. Шимон торкався й інших аспектів розвитку українського кіно на ранньому етапі його становлення [6]. Його робота

«Сторінки з історії кіно на Україні» (1964), повторно видана російською у 1974 р., була єдиною в українському кінознавстві спробою системного дослідження українського кінематографа з позицій історії кіногалузі, що дало можливість розглядати процес принципово ширше – в контексті не лише соціально-політичного стану, а й інших (технічних, технологічних, організаційно-структурних можливостей тощо). Про потребу такої амплітуди досліджень свідчить той фактор, що окремі явища широкого розмаїття складових українського кінопроцесу не щедро, але все ж розкидані по сторінках досліджень різних років…

Гносеологія цього питання чітко, хоча й лише пунктирно, означена у виданій наприкінці 2016 року колективній монографії співробітниками ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ під назвою «Історія українського кіно» Т. 2. 1930– 1945 [1], хоча проблема назрівала давно й була не лише заявлена, а й достатньо широко реалізована нами раніше, зокрема, й у виданих за кордоном монографіях 2015 року: «Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы» [1], «Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1920–1935» [2],

«Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы» [3], а також у монографії, яка вийшла друком в середині 2016 року – «Становлення кіногалузі в Україні 1935–1942 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» [6]. В них було здійснено перші широкі спроби фактично заявити про можливість і необхідність розглянути кінематограф у непростій взаємодії багатогранного спектру його складників: управління, репертуарної політики, кіновиробництва, кінотехніки, кінофікації, кінопрокату, економіки, закордонних зв’язків, підготовки кадрів.

Концептуально вже у названих монографіях український кінематограф трактується як система, в якій його особлива складова – кіно як явище мистецтва виступає лише одним із елементів, бо український кінематограф в цілому містить, крім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі та інші структурні складові. Саме їхній взаємозв’язок визначає траєкторію розвитку кінематографа, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої моделі, яка до цього часу залишається не розглянутою.

Вживання терміну «модель» як типологічної одиниці системно функціонуючого організму ми обумовлюємо потребою розрізнення якісного рівня співбуття сукупних одиниць різновидового характеру.

Концептуальне кредо представленого дослідження базується на переконаності в тому, що становлення кіногалузі в Україні на певному етапі набуло системного характеру, оскільки в ній виникло декілька проблемно-функціональних сфер, які почали розвиватися на основі синхронічно-діахронічних закономірностей. З нашої точки зору це сталося саме на початку 1920-х років у зв`язку з появою в ній таких елементів як урядова законодавча основа, матеріально-технічна база, загальна кінопрокатна мережа, штат кінопрацівників, низка кіноосвітніх закладів тощо. Визначення якісного характеру процесів та факторів, що сформувалися і відповідним чином функціонували на етапі становлення вітчизняного, українського не лише за територіальною ознакою, кінематографа мають, на нашу думку, важливе значення і для сучасного кіномистецтва, а тим самим утворюють один з основни актуальності теми цього дослідження.

Системне становлення українського кінематографа не було безхмарним, оскільки будувалося на тлі протиріч часу та розмаїття історично-художніх тенденцій. Сучасному дослідникові необхідно розпізнати сплетіння складних (прогресивних і регресивних) процесів становлення українського кінематографа доби формування, бо боротьба і єдність протиріч на кожному етапі його розвитку відігравали значну каталізаторську роль й обумовлювали якісний результат – соціально-значущий рівень, естетично-виражальний характер, ідеологічно-етичну спрямованість. Буремність притаманна розвитку вітчизняного кінематографа і в добу незалежності України. Тому встановлення типологічно схожих рис між початком і сучасністю в історії української кіногалузі також є актуальним завданням дослідження, оскільки може сприяти встановленню шляхів подолання труднощів межі ХХ–ХХI ст. з урахуванням досвіду минулого.

Визначення специфіки кінематографа в Україні років його виникнення та становлення видається необхідним як для розуміння соціальної сутності кінематографа, так і, витоків динамічного розвитку цього мистецтва, його традицій.

Актуальність вивчення становлення кінематографа у 1922–1930 рр. (нижня хронологічна межа обумовлена виникненням ВУФКУ; верхня – реорганізацією ВУФКУ в Українфільм і його виведенням із республіканського під союзне підпорядкування) в силу первинності багатьох процесів видається нам очевидною. Крім того, актуальність дослідження охоплює необхідність в достеменній фіксації історичного процесу, розкритті недостатньо вивчених аспектів становлення вітчизняної кінематографії 1920-х рр., заповненні її малознаних, а інколи й зовсім невідомих сторінок з метою створення не тільки фактологічної повноти, а й цілісної концепції історії розвитку кіно в нашій державі. Актуальність теми пропонованої роботи обумовлюється й потребою в усебічному аналізі історичного досвіду керівництва вітчизняною кінематографією, у пошуку стійких узаємозв’язків між формами організації кіносправи, її ефективністю, конкретики історичних умов, на тлі яких вона функціонувала.

Історична проблематика українського радянського кіно 1920-х рр. формально у кінознавстві представлена достатньо широко і досліджена багатьма фахівцями. Багата на події течія Часу, яскраві непересічні постаті кіномитців, трагічне тло історичного контексту розвитку державної політики привертають увагу декількох поколінь науковців різних спеціальностей. Історіографію теми справді можна умовно поділити на два періоди: радянський та сучасний. Кожний із цих, кардинально різних, етапів має свої особливі методологічні засади. Радянську історіографію щодо питання кінематографії доцільно розділити на підперіоди: довоєнний (1930–1941), воєнний, можливо з включенням періоду малокартиння (1941–1953) та післявоєнний або постсталінський (1954–1991).

Ця точка зору обґрунтовується наступною фактологією кінематографічних досліджень його історії: у 1930 році публікується нарис Я. Савченка «Народження українського кіно». Автор вважає початком національної революційної кінематографії три фільми О. Довженка: «Звенигора», «Арсенал» та «Земля» [645]. Він описує зміст картин, особливості побудови сцен, монтажу, стилю тощо. Автор зазначає, що до О. Довженка в українській кінематографії не було принципово- теоретичних та ідеологічно-світоглядних позицій в специфічно-кінематографічному розумінні. Така оцінка творчості українського митця непоодинока. Його сучасники, критики, колеги поділяли погляди Я. Савченка. Так, скажімо, М. Лядов стверджував, що фільми «Звенигора» О. Довженка та «Два дні» Г. Стабового, які датуються 1927 роком, можна вважати початком українського кіно [9].

Ці заяви Я. Савченка та М. Лядова не можна відносити до ряду наукових без доданку розшифровуючих слів на кшталт – «українського кіно нової формації» тощо, бо це не результат аналізу процесу в його повноті і глибині, а публіцистична заява полемічного характеру.

У 1950-х рр. одним із напрямів дослідницького осмислення стали праці, у яких робились спроби систематизувати та дати оціночне визначення стану кінематографа у 1920-х рр. та його ролі в контексті загального руху українського мистецтва кіно.

Загалом сконстатуємо в принципі парадоксальне – до середини ХХ ст., тобто більш як за півстоліття історія українського кіно не була досліджена і зафіксована як цілісне наукове явище. Узагальнюючим результатом українського кінознавства на кінець 1950-х рр. стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова [5], «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина [4],

«Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка [290]. Сукупно цей своєрідний кінознавчий багатотомник оглядово охоплював півстолітній обсяг зробленого в царині кіномистецтва, точніше – його ігрового виду і виражав не стільки особисте бачення відповідних періодів кінотворення, скільки відбивав офіційно-громадську думку з цього приводу, освячену відповідною ідеологічною доктриною з метою вписати творчі результати в домінантну цілісність життя держави і навіть не УСРР – Української Соціалістичної Радянської Республіки або УРСР – Української Радянської Соціалістичної Республіки (назва з 1936 р.), а загалом СРСР.

Мало того, підкреслимо кричуще – ця тенденція існувала й протягом наступних десятиліть, мало того вона продовжується й зараз, а «осколочна» поява створеної науковцями спеціалізованого відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України монографії «Історія українського кіно» Т. 2 (1930–1945), яка фактично є лише науковою збіркою матеріалів на тему історії українського кіно 1930–1945 рр., а не одним з розділів її Історії, з очевидністю свідчить про державне, тепер вже новою, Незалежною державою Україна нехтування сутнісними складовими в зоні культури і мистецтва.

У 1950-х рр. одним із напрямів дослідницького осмислення стали праці, у яких робились спроби систематизації та оцінки стану кінематографа, зокрема й кінематографа 1920-х рр., але в цілому, сукупно історія українського кіно до кінця 1950-х рр. так і не зазнала комплексного фундаментального дослідження. Результатом реалізації намірів у цьому напрямку стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова [1], «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина [6] та «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка [2].

В праці Г. Журова систематизовано головні події та досягнення українського кіно. У роботі І. Корнієнка здійснено спробу дати системну характеристику закономірностей розвитку українського кіно як способу художнього відображення радянської ідеології. Це були спроби оглядово висвітлити історію українського кіномистецтва, обмежуючись матеріалом ігрових фільмів, охарактеризувати загальний стан української радянської кінематографії, називно визначити тенденції її розвитку, оцінити творчість відомих майстрів українського кіно. При всій тенденційності підходів ці роботи виконали одну з необхідних функцій історії – кількісно систематизували матеріал. Значним внеском у вивчення українського кіно можна вважати дослідження американського кінознавця Б. Береста «Історія українського кіна» (1962) [4]. Дослідник малює цілісну картину стану української кінематографії 1920-х – 1930-х рр., спираючись на значний фактологічний матеріал. Загалом, науковий доробок Б. Береста, обумовлений незалежними від радянської ідеологічної призми концептуальними світоглядними особливостями бачення соціально-історичних тенденцій позначений відповідним суб’єктивізмом. Разом з тим робота достатньо інформативна, оскільки автор вперше висвітлив ряд фактів, які замовчувалися у радянській кінолітературі.

У 1970-х рр. з’являються дослідження радянських науковців в царині кінознавства, які мали на меті теоретично позначити особливості розвитку українського кіномистецтва. Зокрема О. Шупик вперше в українській кінотеорії робить спробу узагальнити досвід українського кінознавства 1920–1930-х рр. У її роботі «Становлення українського радянського кінознавства» (1977) на основі статей, виступів творчих працівників та кінознавців 1920-х–1930-х рр. був окреслений процес формування української кінодумки та кінокритики як складний шлях боротьби за становлення та утвердження соціалістичного реалізму [3]. Хоча, виходячи з установок Часу, робота й переповнена відповідими ідеологічними еківоками, вона залишається єдиною систематизованою спробою зафіксувати фактологію цієї сфери кіноісторії.

* 1. **Відбиття спроб освіти у радянському кіномистецтві**

Думка про те, що кіно можна використовувати з освітньою метою, була надзвичайно популярною у період  між двома світовими війнами. В навчальних закладах школярам організовували походи в кінотеатри, розповідали про фільми, їх значення, вплив на дитину, створювали секції кіно-, фото- та театрального мистецтва. Режисери стали задумуватися над створенням фільмів для дітей. Як же кіно взаємодіяло з освітою та вихованням у 1920-1930-х роках. Певне уявлення про цей про це можна скласти, досліджуючи музейні фонди, зокрема фахові педагогічні видання того часу.

Розпочнемо з видань, які містять відомості з цієї проблематики. Це журнали «Дитячий рух» та «Піонервожатий», які були основним джерелом інформації з цього питання у 1930-1935-х. Для детального ознайомлення пропонуємо статтю присвячену 90-річчю журналу «Дитячий рух»

В 30 рр. ХХ ст. кіномистецтво почало поширюватись не лише серед дорослих, але й серед юнацтва та дітей середнього шкільного віку. На великих екранах показували зарубіжні та радянські фільми. Серед школярів великою популярністю користувалися закордонні фільми, які містили трюки,  бійки, вибухи, шалені погоні тощо, все те, що так приваблює дітей. Неодноразово на сторінках «Дитячого руху» та «Піонервожатого» зустрічаються статті про вплив таких фільмів на дитячу аудиторію, зокрема порушуються питання про те, а чого такі фільми навчать, як вплинуть на психологічний розвиток, що з цим робити, як зацікавити дитину фільмом «правильним», історичним, повчальним? Ось декілька цитат з таких статей: «Гадаю, треба розподілити картини. Коли візьмемо такі як «Тарас Шевченко» «Тарас Трясло», «Микола Джеря» та ін., то в них хоч і є деякі елементи романтики, але їх треба дітям демонструвати, бо це фільми корисні, цікаві і не будуть діяти шкідливо на дітей. Але коли візьмемо американський фільм, який діти дуже люблять,  то він, мені здається, дійсно, буде шкідливим для дітей. Бійка, неприродні трюки, вбивства, різна авантура – все це надзвичайно захоплює дітей. Але такі фільми нічого корисного не дають, бо вони неправдиві, не житьові, створюють у  дітей бажання теж стати таким «трюкистом», «героєм» й т.ін Нещодавно в Києві дитяча шкільна секція Товариства Друзів радянського кіна влаштувала диспут на тему «Кіно і діти». Цікаві факти були наведені на цьому диспуті головою комісії в справах неповнолітніх правопорушників Е. Гінзбург. «Досліджуючи причини дитячих злочинів, комісія виявила, що однією з  найважливіших причин дитячих правопорушень є кіно. З тих дітей, що пройшли комісію, 15% учинили злочин, під впливом кіна. Вплив кіна буває безпосередній, коли діти копіюють той чи інший злочин, що його вони бачили у фільмі. Але такі випадки бувають рідко. Частіше бачимо, як поступово впливає кіно на дитину і скеровує її психіку в негативний бік»[7]. Дослідження, які б  могли показати, чи раціонально застосовувати кіно в школі, на жаль, не проводились: «Ми не вивчаємо, як впливає кіно на окремих дітей, особливо на дітей нервових, вразливих, не вивчаємо, як впливає воно на видатних дітей і як його сприймають діти розумово відсталі!» [23] Але позитивний вплив кіно на навчання та емоційний стан дітей все ж був. Влітку 1935 р. в Києві відбувся кіно-фестиваль. Відомо, що фестиваль був дуже популярним серед школярів, його успіху можна завдячувати вдало підібраному репертуаром, а також обслуговуванням дітей, тобто дозвіллям та культурним відпочинком. Це був великий крок до залучення кіно до школи. «Кіно-фестиваль довів нам, що використання кіно нашими школами і піонерськими загонами треба докорінно поліпшити. І справді, є багато таких дітей, що відвідують кіночасто, але безсистематично і безконтрольно, а багато є й таких, що мало ходять до кіно, або й взагалі не ходять.

Як правильно, більшість наших шкіл і піонерських загонів не підготовлюють дітей до сприймання певного фільму і не підсумовують вражень від перегляду.

Не можна забувати, що сила емоційного впливу кіно, як свідчать численні факти, перевершує і живе слово, і літературний образ, і музику, бо все це звукове кіно синтезувало в собі.

Але все сказане зовсім не значить, що ми хочемо підмінити на кіно всі інші педагогічні засоби: художню розповідь, книжку, газету, гру, пісню, танок, конструкторську роботу, екскурсію. Ми хочемо тільки нагадати, що ігнорувати кіно не доводиться, що разом з іншими засобами, його неодмінно треба використати, тим більше, що жодна сила неспроможна відтягнути дітей від кіно-сеансів».

В одній зі статей зазначається, що «кіно – найдоступніше, найбільш масове мистецтво, яке має величезну силу впливу на глядача».

«Фільми дітям допомагають збагатити  знання про тяжке минуле нашої батьківщини, про героїзм радянського народу, допомагають краще орієнтуватися в усіх явищах радянської дійсності, здійснюють любов до радісного сьогодні, закликають до боротьби за ще прекрасніше завтра» — саме таким бачили кіно у вихованні школярів періоду 20-35х. рр. ХХ ст.

Неодноразово у статтях наголошується, що незважаючи на величезні можливості кіно у виховній роботі, воно використовується далеко не в достатній мірі. Масова робота навколо фільму (вступне слово, голосне читання художніх творів, зв’язних з темою фільму, обговорення) не проводяться.Тому вчителям, піонервожатим пропонують складати плани перегляду фільмів, робити підбір дотичної до фільму художньої літератури та рекомендувати її учням. Бесіди перед та після перегляду мали бути обов’язковими, для найдопитливіших учнів пропонувався розгляд процесів створення фільму, написання сценарію тощо. Про недоліки також говорилося: «Треба відзначити, що навіть найкращі Палаци піонерів (Київ, Харків, Одеса, Дніпропетровськ) ігнорують  інтереси дітей до кіно. В своїх планах, крім демонстрації фільмів, ніяких масових заходів до кіно не передбачають».

# РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВИСВІТЛЕННЯ ОБРАЗУ СОВЄТСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНАКОМИСЛЕННЯ

**2.1. Зображення історичної дійсності у соціально-побутовій тематиці**

У 1930 р. з шести запланованих дитячих фільмів поставлені тільки два – про проблеми дитячого виховання та відносини дітей і батьків: «Їхня вулиця» (реж. Я. Геллер) про перевиховання хлопчика в піонерській організації, на якого погано впливав його батько робочий-п’яниця і «Право батьків» (реж. В. Строєва) про згубний вплив на дітей покарань і побоїв батьків. Але і ці картини пройшли непоміченими. Загалом дитячий кінематограф в Україні розвивався погано, що викликало постійну критику. У пресі зазначалося, що дитячі фільми ставити складніше, ніж фільми для дорослих, що дитячі фільми невдалі й навіть безглузді; акцентувалося на пасивності ВУФКУ та його небажанні залучити до роботи над дитячими сценаріями педагогів і літераторів, що педагоги не знайомі з технікою роботи над сценарієм тощо.

У другій половині 1920-х рр. в Україні починається виробництво, хоч і скромне, анімаційних фільмів. У 1927 р. вийшов на екрани короткометражний графічний анімаційний фільм «Казка про солом’яного бичка» за сюжетом народної казки (реж. і худ.-мульт. В. Левандовський). Наступного року В. Левандовський, уже в співавторстві з В. Дев’ятиним, знову за основу фільму вибирає сценарій за мотивами народної казки про працьовиту білку та ледачу мишку, яка поїдає зимові запаси білки. За задумом авторів, метраж картини мав становити майже 300 метрів [5]. У канві фільму деякі рецензенти виявили адаптацію андерсенівських казок, шкідливість яких виявилася «явно несумісною з нашою системою виховання дитини».

У 1929 р. на базі Київської кінофабрики представники харківського відділення ТДРК Б. Зелігер, Т. Злочевський та Д. Муха виступили як режисери та художники- мультиплікатори в першій об’ємній українській анімації «Полуничне варення» на основі української народної казки про пригоди двох малюків та ведмежати, які прагнули спробувати полуничне варення.

У 1930/1931 фінансовому році українські фабрики планували поставити сорок фільмів (Київська – двадцять два, Одеська – вісімнадцять). Із цієї кількості не менше десяти картин мали бути дитячими [3]. Тематика дитячих фільмів планувалася в трьох напрямах: «Трудове виховання покоління соціалізму», «Піонерія як авангард трудящих дітей» та «Діти в боротьбі за новий побут» [5].

Як бачимо, виробництво фільмів для дітей в Україні не було налагоджено на належному рівні. Дитячому кінематографу приділялося мало уваги. Коливання кількісного показника виробництва фільмів для дітей з року в рік також свідчить про безсистемний підхід до дитячого кінематографа, відсутність чіткого планування.

ВУФКУ, яке працювало в умовах господарського розрахунку, орієнтувалося насамперед на отримання прибутку від виробництва й прокату фільмів у так званих комерційних кінотеатрах. Держава не забезпечила необхідну правову базу для реалізації проекту розвитку дитячого кінематографа. Не була забезпечена необхідна норма оподаткування для виробництва і прокату фільмів для дитячої аудиторії. У зв’язку з цим на постановку фільмів для дітей ВУФКУ не виділяла достатніх коштів. Із огляду на це режисери змушені були працювати в «економному» режимі – режимі зниження собівартості, який за повідомленнями преси, полягав в тому, що велика частина зйомок дитячих фільмів проводилася на натурі, без використання дорогих декорацій.

Особливість роботи над постановкою дитячого фільму полягала в обов’язковому знанні специфіки дитячого виховання. Очевидна річ, режисери кіно подібного досвіду не мали. Але й педагоги не мали необхідних знань специфіки кінематографа, що зводило нанівець спроби введення в кінопроцес фахівців дитячого виховання для тісної творчої співпраці. Крім того, до постановки фільмів для дітей творчі працівники ставилися як до другорядного, несерйозного, малохудожнього і нав’язаного «зверху» завдання. На кінофабриці були створені спеціальні знімальні групи для постановки фільмів для дітей. До роботи переважно залучалися недосвідчені режисери, які до моменту запуску у виробництво дитячого фільму перебували в «простої». Мало хто розумів, що постановка фільмів для дітей була набагато складнішою, ніж постановка фільмів для дорослих. За подібного підходу, закономірно, не доводилося чекати гарного результату.

 **2.2. Кіно як інструмент тоталітарного тиску**

Революція сталінської культури була тиском на соціум, таким чином, щоб створити нову людину для якої не мало значення її минуле і звички - це значить, вона повністю підпорядкована новій системі, - вказував Й. Баберовскі, – яка поборювала в собі ворога, випалювала все чуже. За постановою ЦК Компартії В'єтнаму від 11 січня 1929 р. «Про управління кінематографістами» перед кінематографом стояло таке завдання. «Фільм був одним із найважливіших інструментів культурної революції, як потужна зброя мас вона займає значне місце в роботі партії агітації і пропаганди. "

Таким чином, кіно стало чудовим інструментом для впровадження пропаганди у суспільне життя та суспільну свідомість народу. М. Попович, вважає це одним із чинників подальшого розвитку об’єктивного розуміння культури.

Кілька фільмів агітували проти вживання алкоголю. Картина «Пілот і дівчина» (1929 р., реж. А. Перегуда) про льотчика Віктора, покинутого активісткою Осоавіахіму Оленою. Через невдале кохання він починає пити. Одного разу з похмілля він припустився помилки в польоті та розбився. «Життя в руках» (1930 р., реж. Д. Мар’ян) про робочого-п’яницю Брасюке, якого через пияцтво виганяють з комуни, а в подальшому від нього йде дружина.

З 1930-х років в Україні, як і в решті Радянського Союзу, процвітає новий вид мистецтва, який визначається як соціалістичний реалізм. Ця тенденція вигадана політиками і штучно втілена у творчому житті країни.

30 серпня 1934 р. на І Всесоюзному з'їзді радянських письменників соціализм був представлений публіці як метод творчості. Так вважає відомий дослідник в галузі українського кіно О. Мусієнко соціалістичний реалізм є одним із найважливіших і різностороннім засобів творчості - ідеологічний міф.

Контроль даного методу є комплексним і універсальним, що має запобігти створенню «чужих» творів для народу. Зокрема використання засобів масової інформації, пропаганди, агітації, кіно потребує коригування засобів організації суспільно-політичного життя для соціуму. Тому що цей вплив повинен бути керованим. Світогляд, ставлення та цінності можна сформувати правильно на думку держави. Життєві інтереси спрямованості нинішньої політичної системи, а саме здатність до маніпулювати свідомістю народу.

Насправді ставлення Сталіна до кіно абсолютно відрізнялося від інтересів у даній сфері Леніна. Сталін особисто цікавився кіно, деякі стрічки йому подобались, також він розумів за переглядом потреби глядача що допомогло краще зробити розважальну функцію кіно як агітацію - зброя пропаганди. Один полюс — темрява «ворожих» і «антинародних», iнша - "революційні герої і подвиги освіченої нації" стала теоретико-ідеологічною основою сталінської системи. Кіно стає модифікованим ленінським підходом у поєднанні з агітаційним методом Сталіна... З розважальними та освітніми функціями.

Натомість така нова система контролю свідомості стає інструментальною та практичною основою кіно контролю, держава, партії та реальність. Сталін став володарем кіно системи. З кінця 1920-х рр. Контроль був широким і різноманітним протягом десятиліття, а 1930-х років Націоналізація і централізація радянського кіно.

Важливий інструмент у боротьбі з «неправильними» фільмами Режисер – кінокритик. Як сказав В. Марочко: «Кінокритика у 1930-х роках, як і будь-який інший відділ літературної цензури, він був особливо кровожерним і прискіпливим. «Тому кінокритика може покращитися, або знищити фільм і його творця.

Тому можна сказати, що через політичні чистки та репресії українське кіно постраждало в 1930-х роках, а з утворенням тоталітарної держави посилився тиск на українське кіно. Це відбивається на централізації Єдина система управління, комплексне управління та контроль галузі, перетворення фільмів на засоби пропаганди та створення «нового Громадянина».

Частина фільмів про сучасність відображали життя в селі. Картини «Гонорея» (1927 р., реж. М. Шор) і «Чортополох» (1927 р., реж. П. Долина) пропагували боротьбу з культурною відсталістю в глухих куточках України в середині 1920-х рр. Фільм «Гонорея» здебільшого був спекуляцією на «полуничці» – боротьбі в роки НЕПу з венеричними захворюваннями і проституцією. Іван після поїздки в місто заразив венеричною хворобою свою дружину. Але замість того, щоб піти до лікаря, подружжя звернулося за допомогою знахарки. Лікування не дало результатів. Народжена дитина через хворобу батьків і невігластво повитухи приречена на по життєву сліпоту. Картина «Чортополох» стала першою вдалою спробою створення фільму для села. У село за направленням приїжджає фельдшерка Марія. Її приїзд не сподобався знахарю Гисяру. Щоб позбутися небажаної конкурентки, Гисяр за допомогою сестри фельдшерської школи звинуватив дівчину і її нареченого в крадіжці. У розпачі Марія наклала на себе руки [8]. Критик М. Плеський, відзначаючи достоїнства картини, переважно звертав увагу на те, що вона є найбільш вдалою з позицій розуміння її сільським глядачем [4].

Боротьба з куркульством відображена у фільмах «Новими шляхами» (1928 р., реж. П. Долина) про боротьбу селян, організаторів сільськогосподарської артілі, проти куркулів, «Вовчі стежки» (1930 р., реж. Л. Ляшенко) про запобігання підпалу кулаками сільськогосподарської артілі і «Вогняна помста» (1930 р., реж. Д. Ердман і В. Біязі) про боротьбу колишнього робітника і червоного партизана Гайворона з кулаками, що прибрали до рук село.

Окремо відзначимо два фільми Г. Стабового, які також можна віднести до стрічок про сучасність, – «Свіжий вітер» (1926 р.) і «Експонат з паноптикуму» (1929 р.). Обидва фільми мали певний резонанс. Картина «Свіжий вітер» розповідала про боротьбу рибалок-поморів у роки НЕПу з приватником – скупником дешевої риби. Дебютний фільм Г. Стабового тепло зустріла критика. У ньому відзначалися деякі недоліки, але загалом він отримав позитивні оцінки [7]. Знайшлися, однак, і противники картини. Рецензент російського журналу «Робітник і театр» звинуватив режисера в наслідуванні американських фільмів [6]. Картина

«Експонат з паноптикуму» порівнювала «старе і нове», тобто життя до революції та після. Головний герой – член земської управи Гординський після революції, побоюючись репресій більшовиків, змушений емігрувати. Удома залишаються дружина, син і дочка. За кордоном Гординський заробляє на життя, працюючи звичайним службовцем у паноптикумі. Минуло десять років. З-за кордону приїжджає пересувний паноптикум, а з ним – Гординський. Його син працює інженером, будує величезний будинок, дочка – вихователька в радянській школі. Діти відрікаються від нього. Уночі він приходить у їхній будинок, щоб убити сина. Але вбити власного сина Гординський так і не зміг…

Фільм розкривав трагедію доль родичів, що волею випадку опинилися по різні боки барикад. «Експонат з паноптикуму» багато рецензентів порівнювали з картиною Ф. Ермлера «Уламок імперії», у якій головний герой утратив пам’ять після контузії на фронті. Він працює обхідником на невеликій залізничній станції. А через десять років, коли до нього повернулася пам’ять, відправляється на пошуки дружини в Ленінград. Обидва фільми будуються на контрасті «старого і нового». Але акценти проставлені по-різному. Г. Стабового більшою мірою хвилювала трагедія людини, яка через обставини кинула сім’ю і не може з плином часу возз’єднається через різницю поглядів. Саме за такий «політично безграмотний» підхід до трактування сучасності й критикували картину «Експонат з паноптикуму» [7]. Але фільм не влаштовував не тільки концептуально, викликали нарікання і його художні якості. Це відзначав «не заточений» на комуністичну пропаганду й оглядач львівського літературно-наукового збірника [4].

На думку М. Владимирова, коли країна увійшла в період мирного будівництва, фільми про громадянську війну перестали задовольняти сучасного глядача. Тому потрібні соціально-побутові фільми. Завдання сценаристів таких фільмів полягало в збалансованої подачі позитивних і негативних явищ суспільства, побудові сценаріїв на контрасті людей, які вивчають абетку комунізму і володіють усіма чеснотами і міщан, які тільки й знають, що гуляти і розважатися [3].

Розмірковуючи над тим, яким має бути сучасний фільм, член правління ВУФКУ П. Косячний на сторінках журналу «Кіно», зокрема, відзначав: «Якщо раніше можна було випускати картини на теми громадянської війни і боротьби пролетаріату за радянську владу, надаючи таким чином продукцію революційного характеру і цього було досить, то тепер цього замало. Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми маємо акцентувати увагу на тому, щоб жодна картина чи висвітлення певної проблеми не проходили без ув’язки з сучасними моментами і щоб трактування тем у наших картинах неодмінно проводилися в марксистсько-ленінському дусі» [4].

Фільми про сучасність в Україні не мали резонансу, оскільки здебільшого вирізнялися невисоким художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні і їхня постановка доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Водночас велика частина подібних картин не отримала й офіційного визнання, оскільки не відображала поставлених Комуністичною партією агітаційних цілей і пропагандистських завдань. І в цьому криється внутрішня драма художників – режисерів та сценаристів, які не мали можливості донести з екрана до глядачів своїх відчуттів і бачення сучасності [4].

Із картинами інших жанрів усе було просто і конкретно. Історично- революційні фільми, фільми про громадянську війну викривали внутрішніх і зовнішніх ворогів радянської влади. Фільми, дія яких розгорталася в країнах Заходу, розповідали про важку боротьбу іноземного пролетаріату з іноземною буржуазією [4]. Навіть комедії переважно були сатиричні та висміювали капіталістів і непманів. Але фільми про сучасність, побутописні фільми, які, здавалося б, мали правдиво показувати життя Країни Рад, були здебільшого фальшивими, оскільки відбивали не відчуття реальності авторами, а настанови, що спускалися «зверху». Лише деякі з них, позбавлені плакатності, ламали усталені стереотипи та розкривали справжні складні взаємини героїв, драми людських доль. Подібні картини, очевидно, користувалися успіхом у глядачів, але отримували в пресі зневажливу оцінки. Перші комедійні фільми в Україні з’явилися напередодні громадянської війни. У 1919 р. в Одесі кіносекція «Подива 41» знялаа сатиричну агітку «Паразит» (реж. Е. Пухальський, О. Аркатов). У Києві 1919 р. на фабриці Київського фотокінокомітету були зняті короткометражні комедії «Козир-баба» (про дружину солдата, яка зуміла взяти в полон кілька білих солдатів і доправити їх у штаб Червоної Армії) і «Радянські ліки» (інша назва – «Заляканий буржуй», реж. М. Вернер, що висміює непридатних до фізичної роботи буржуїв). Композиційна структура цих комедійних агітфільмів будувалася на прийомах і трюках дореволюційної комедії.

Виробництво комедій ВУФКУ починається в 1922–1923 рр. із постановок на Одеській кінофабриці картини «Шведський сірник» (перша постановка ВУФКУ) за однойменним оповіданням А. Чехова (1922 р., реж. Б. Лоренцо, про дружину пристава, яка сховала коханця в своїй лазні) і на Ялтинській – «Кандидат в президенти» («Не спійманий – не злодій») за мотивами повісті У. Нотарі «Три злодії» (1923 р., реж. П. Чардинін, про те, як дружина банкіра за допомогою коханця викрадає 3 000 000 доларів у свого чоловіка) і «Магнітна аномалія» (1923 р., реж. П. Чардинін, комедія, що висміює бюрократів-джиґунів). У цих картинах грали актори колишньої ялтинської кінофабрики Ханжонкова: З. Баранцевіч, І. Таланов, О. Фреліх, М. Панов, – і актори одеської драми: Л. Барбе, К. Гарін, Д. Гольдфаден, Г. Славатинський та інші.

Ці комедії були українськими лише номінально. Їхня тематика не мала нічого спільного ні з українською, ні з радянською дійсністю. І, на думку Ю. Авенаріуса, була здійснена методами дореволюційної «ханжонківської» кінематографії [3]. Із огляду на це першим етапом у розвитку української радянської комедії варто вважати 1924–1925 рр., коли кінофабрики ВУФКУ приступили до випуску кіножурналу «Маховик». Кіножурнал «Маховик» планувався до випуску 1 серпня 1924 р. [9], але почав виходити з вересня і був розрахований, головно, для демонстрації в робочих клубах і сільклубах. Перший випуск складався чотирьох хронікальних частин: «Чорномор’я», «Добровільно», «Анкета XIII з’їзду РКП(б)», – і ігрової «Око за око» [4]. «Маховик» був структурований на кшталт друкованого видання. Редактором «Маховика» був призначений Г.Тасін, зміщений з поста директора Одеської кінофабрики. Кожен випуск кіножурналу складався з 4–5 сюжетів – хронікальних зйомок, отриманих із РРФСР, з-за кордону, вироблених в Україні, а також 1–2 агітфільмів або короткометражних комедій. Таких комедій для

«Маховика» виробили дев’ять: «Аристократка» (1924 р., за однойменним оповіданням М. Зощенка, реж. В. Ковригін), «Октябрина» (1924 р., реж. Г. Тасін), «Сон Толстопузенка» (1924 р., реж. О. Перегуда), «Макдональд» (1924 р., реж. Л. Курбас), «Пега телиця» (1924 р., реж. В. Тезавровський), «Вендетта» (1924 р., реж. Л. Курбас), «Генерал з того світу» (1925 р., реж. П. Чардинін), «Радянське повітря» (1925 р., реж. Л. Шеффер), «Винахідник» (1925 р., реж. П. Чардинін). Усі ці фільми, за винятком «Октябрини», знімалися в Одесі.

Усі короткометражні комедії «Маховика», що називається, були на злобу дня. Картина «Генерал з того світу» розповідала про пригоди царського генерала, який прокинувся від летаргічного сну через десять років після Жовтневої революції,

«Радянське повітря» – про те, які «жахливі халепи» викликав радянський футбольний м’яч, що випадково потрапив на румунську територію, «Октябрина» – про зростання класової самосвідомості одного з робітників, «Сон Толстопузенка» – про боротьбу з кулаками в селі, «Пега телиця» – про те, як селянин марно намагався вилікувати корову в знахарки, «Винахідник» – про те, як слюсар заводу винайшов механічну викрутку.

Режисерами цих короткометражок, крім досвідченого П. Чардиніна, виступили дебютанти. Подібні експерименти приводили до анекдотичних фактів, наприклад фільм «Аристократка», поставлений учнем Л.Курбаса В. Ковригіним був знятий так, що в кадр потрапили декорації іншої картини; «Руки геть від Китаю» знімали тричі, оскільки перші два оператори зіпсували весь негатив. Акторські сили в цих короткометражках також були різнорідні. Поряд із відомими театральними акторами (І. Мар’яненко, М. Крушельницький, А. Бучма, С. Шагайда). одеської студії ВУФКУ (О. Підлісна, М. Паршина, К. Ігнатьєв, А. Клименко) та вихованці київської студії Вознесенського (Д. Ердман, Т. Брайнін).

У всіх комедіях «Маховика», поставлених переважно в натуралістичному плані здебільшого всі вороги радянської влади – контрреволюціонери, кулаки – або божевільні, як генерал Скулодробов у фільмі «Генерал з того світу», або безпросвітно дурні, як генерал Болванеску у фільмі «Радянський повітря», піп і дяк у фільмі «Вендета». Та й засоби досягнення комічного ефекту в комедіях «Маховика» також були вкрай примітивними та фізіологічними: собака псує генеральські штани («Генерал з того світу»), управдом аристократки марно намагається кілька разів потрапити в туалет у її будинку («Аристократка), піп хапає куркулиху за ноги, куркулиха б'є попа ногою в обличчя («Сон Толстопузенка»), піп обкурює ладаном коров’ячий круп («Пега телиця»).

Усі ці фільми не залишили й сліду. У періодиці вдалося виявити лише мізерну інформацію. Мова йде переважно про інформаційні повідомлення щодо зйомки для «Маховика». Лише оглядач журналу «Силуети», аналізуючи хронікальні сюжети «Маховика», кількома фразами обмовився про дві комедії: «У “Рябий телиці” – телиця. Телиця, справді, ряба та спритна. І, нарешті, в “Октябрина” – дівчинка- Октябрина. Мила дівчинка, яка сором’язливо відвертається від екрана, закриває обличчя руками, сором’язливо та безпосередньо звертаючись до нас усіх: і навіщо мене показують?» [7]. А критик журналу «Театральний тиждень» щодо фільму

«Генерал з того світу» відзначав: «Картина з технічного боку заслуговує на увагу. Фотографії вдалі, окремі кадри бездоганні, це заслуга режисера Чардиніна та оператора Завелєва» [1].

Першу повнометражну українську комедію «Хазяїн чорних скель» поставив П. Чардинін у 1923 р. (антирелігійний фільм про те, як монахи в душевнохворій дівчині-рибалці побачили Богоматір і взяли її в монастир). Участь у зйомках фільму брали переважно російські актори: О. Фреліх, М. Панов, З. Баранцевич, В. Гардін, І. Капралов та інші. Загалом фільм прийняли прихильно. У РРФСР перед демонстрацією картини в кінотеатрах організовували антирелігійні лекції [2].

Оглядач російського журналу «Кінотиждень» відзначав незвичайний стиль Чардиніна, у фільмі «Кандидат в президенти», проте, вказував на низку невеликих технічних недоліків і шерехатостей фільму «Господар чорних скель» [4]. Надалі Чардиніна лаяли саме за «російські стрічки», за космополітизм у його творчості та застарілі методи роботи.

У комедійному жанрі як постановник дебютував театральний режисер Л. Курбас. Його антирелігійна комедія «Вендета», сюжет якої був узятий із фейлетону «Правди», увійшла в перший випуск кіножурналу «Маховик» [413], разом із картиною «Сон Толстопузенка», художнім керівником якої також був Л.Курбас. Фільм «Макдональд», анонсований як перший український трюковий короткометражний фільм [4] був сатирою на лідера англійських лейбористів 1920-х рр. Р. Макдональда. Комедія «Вендета» в гротескній формі розповідала про сварку священика і диякона, які на зуміли поділити врожай черешні зі спільного саду. Картина була заборонена. Голова Главреперткому Р.Пельше в листі правління ВУФКУ пояснив мотиви заборони фільму «Вендета»: «На Ваш запит про мотиви заборони Главреперткомом фільми “Вендетта” (з “Маховика” № 3) повідомляємо, що картина була переглянута Комітетом за участю представників Кінокомісії агітпропу ЦК ВКП(б) і Художньою радою ДПП і заборонена як така, що суперечить директивам партії у сфері антирелігійної пропаганди (груба антипопівська агітація, що може викликати в частині населення озлоблення проти антирелігійних виступів). Ми були готові переглянути картину для внесення до неї відповідних змін, але Радкіно поставило ГРК до відома, що фільму, без заперечень проти її заборони з боку Радкіно, повернуто ВУФКУ “за належністю”» [8].

У картинах Курбаса знімалися актори «Березоля» Й. Гірняк, С. Шагайда, А. Бучма, В. Василенко, А. Сімонов, П. Долина та ін. За повідомленням преси,

«Вендета» і «Макдональд» користувалося особливим успіхом у робочих і червоноармійців.

Критичні статті, присвячені українським комедіям, відзначали, що, вибираючи актуальні теми й об’єкти для висміювання (буржуазні забобони в побуті, релігійні обряди тощо), комедії «Маховика» недостатньо глибоко розкривали порушені конфлікти. Окрім того, у фільмі «Сон Толстопузенка» рецензенти побачили

«відверто ворожу ідеологію»: «У короткометражці “Сон Толстопузенка” автор сценарію і режисер продемонстрували здійснення куркульської мрії: обрання куркулів до рад, нахабне знущання над будинками, розгром сільської кооперації тощо. Цю відверто антирадянську агітацію, подану до того ж в натуралістичному плані, було дуже наївно мотивовано сном кулака, але насправді кулаку були протиставлені тільки анекдотичний Добросерденько і схематичний бідняк на прізвище Іван Голодранець. Художнім керівником цієї комедії був, до речі, націоналіст Лесь Курбас» [3, с. 42].

У середині 1925 р. кіножурнал «Маховик» припинив своє існування. Останньою комедією, що увійшла в кіножурнал «Маховик», став фільм «Радянське повітря». У 1925–1926 рр. вийшли на екран повнометражні комедії: «У пазурах радянської влади» (реж. П. Сазонов), «Підозрілий багаж» (реж. Г. Гричер- Чериковер) і «Вася-реформатор» (сцен. О. Довженка; реж. Ф. Лопатинський). Фільм

«Підозрілий багаж», по суті, був варіантом сюжетної схеми фільму «Радянське повітря», з тією лише різницею, що замість футбольного м’яча була коробка з апельсинами, замість генерала Болванеску – голова фашистської поліції і шпик- невдаха Сміт, якого зіграв Д. Капка.

З ім’ям актора Д. Капки (надалі актор Театру імені І. Франка) пов’язані перші спроби української кінематографії створити комедійну маску. Маючи деяку зовнішню схожість із відомим коміком А. Дидом, Капка, на думку керівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ, мав створити певний стандартний образ, певну маску, яка повторювалася б з фільму в фільмі.

Перший сценарій, написаний у 1925 р. спеціально для Капки, – «Капка – герой матчу» мав відкрити комічну серію Одеської кінофабрики. Сценарій написав робочий Андрєєв [2]. Протягом 1925–1926 рр. було написано вісім сценаріїв, зокрема сценарій «Одруження Капки» О. Довженка. Міф про можливість за допомогою Капки створити справжню українську комедію був розвіяний після участі актора у фільмі «Вася-реформатор» в ролі завгоспа. Капка, на думку критики,

«подав образ занадто близький до найгірших зразків дореволюційної буржуазної комедії». Перший дебютний фільм О. Довженка за його сценарієм мав вийти під назвою «Одруження Капки», але режисер вирішив не робити ставку на актора, і фільм вийшов у прокат під назвою «Ягідка кохання».

Восени 1926 р. на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ реж. Л. Костянтинівський закінчив комедійний фільм «Герой матчу» – кіношарж на уболівальників футболу. Констянтинівський, який зіграв роль невдахи-футболіста Храпкіна, старанно копіював зовнішню маску відомого французького коміка М. Ліндера. Зачіска, проділ, вуса тощо були механічно запозичені Констянтинівським у Ліндера. Це запозичення спричинило зміну сюжету: в сценарії «Герой матчу» йшлося про матч між футбольними командами профспілок Міськтранс і шкіряників. Під час переробки сценарію режисер переробив профспілкові команди на аматорські гуртки буржуазного типу.

На кінофабриці ВУФКУ систематично практикувалось залучення до постановки комедійних фільмів саме молодих режисерів-дебютантів. Керівництво кінофабрик і редакторат ВУФКУ вважали комедії та дитячі фільми надзвичайно легким жанром, із яким зможуть упоратися навіть режисери-початківці, які не мають кінематографічного досвіду. Унаслідок такого прорахунку велика частина комедій виявилися малоцікавими. Лише незначна частина молодих режисерів змогла в дебютних кінопостановках показати свій талант, художній смак, уміння працювати з актором і композицією кадру.

У 1926 р. на екрани вийшли дві комедії режисерів-дебютантів – учня Л. Курбаса Ф. Лопатинського і О. Довженка. Обидві картини ставилися за сценаріями О. Довженка і відображали життя непманів: «Вася-реформатор» (сатиричне викриття деяких сторін побуту в роки НЕПу) і «Ягідка кохання» (про пригоди непмана, що намагається позбутися свого байстрюка-немовляти). Обидві картини пройшли непоміченими. Результат першого невдалого досвіду роботи в режисурі Довженка описаний Ю. Яновським у романі «Майстер корабля», де Довженко виведений під ім’ям художника Сева: «– Провалили картину, Севе? – Ще й як провалив! З музикою і барабанами, – регоче мій друг, і відлуння розноситься по коридорах, як по лісі. – Зате тепер не провалю і не злякаюся» [4, с. 48].

Тим часом, як відзначають дослідники, сценарій «Васі-реформатора» не був безнадійно поганим. За всієї наївності кінематографічного перебігу подій, несамовитому на вигадки початківцю-сценаристу вдалося «правильно намацати можливості комедійного протиставлення нового та старого побуту, подати гострі сатиричні нариси негативних явищ і навіть намітити риси позитивного комедійного образу».

Сучасники розцінили по-іншому кінематографічний дебют молодого сценариста і режисера. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка написали, що він – «з того авангарду, який створює культурну українську кінематографію… кінематографію, у якій вирує і буде вирувати кров молодості й запалу» .

Маловдалими виявилися комедії 1926 р. «Підозрілий багаж» (реж. Г. Гричер- Чериковер) і «У пазурах радянської влади» (реж. П. Сазонов, невдала спроба зробити смішним негативного героя-непмана.. Основна ідея сценарію «Підозрілий багаж» – змалювати підозрілість іноземців щодо радянських громадян, які приїжджають за кордон у справах Союзу для налагодження торговельних взаємин. Інженер тресту Химвугілля відряджений до Америки. У Лондоні, перед відплиттям в океанську подорож, у нього від англійської буржуазної кухні стався розлад шлунка. Представник радянського торгпредства підказує потерпілому засіб проти цієї неприємності – апельсини. Інженер бере із собою на пароплав цілий ящик апельсинів. Агент американської поліції, що ревниво стежить за більшовиком, стурбований написом на цьому ящику «Хімвугілля». Ящик із цими безневинними фруктами американська поліція приймає за нові винищувальні гази… У фільмі знімалися А. Магидович, Е. Мільтон, Т. Брайнін, І. Гранкін, І. Замичковський і Д. Капка . Фільм отримав негативну оцінку, особливо в російській пресі.

Провалився в прокаті й фільм «У пазурах радянської влади» (1926 р., реж. П. Сазонов). У картині вимальовувалося життя фабриканта, який, після конфіскації майна більшовиками, змушений був ходити на громадські роботи. Зрештою, фабрикант біжить до Криму, а потім евакуюється за кордон, голодує, безуспішно пробує кілька професій, поки не стає закликайлом у балагані. Головну роль у картині виконав актор К. Гарін. Фільм планувалося знімати в Ленінграді та Криму. Закордонні сцени планувалося знімати в Константинополі й Парижі. Але з метою економії всі зйомки провели в Одесі.

У пресі як досягнення фільму відзначалися операторська робота Г. Дробина і оригінальні декорації запрошеного художника В. Баллюзека. Порівнюючи картини «Підозрілий багаж» і «У пазурах радянської влади», І. Уразов відзначав:

«Друга комедія – “У пазурах радянської влади” значно краща. Її, у всякому разі, можна дивитися. Це майже середня картина, якщо і не дуже дотепна, то без грубих промахів. Фотографія, як майже у всіх ВУФКУківських картинах, хороша». У більшості випадків, однак, картина зазнала нищівної критики.

Протягом 1926–1927 рр. в Україні приділяється більше уваги комедійного жанру. Для роботи над комедіями правлінням ВУФКУ запрошуються режисер Держкінпрому Грузії І. Перестіані, актор театру В. Мейєрхольда М. Охлопков. Сценарії комедійних фільмів замовляються видатним письменникам і сценаристам, зокрема В. Маяковському, А. Мар’єнгофу.

Ужиті заходи подекуди позитивно вплинули на розвиток комедійного жанру в українській кінематографії. Але на початковому етапі свого розвитку українська кінокомедія запозичила напрями і тенденції у західноєвропейської, особливо американської формалістичної комедії. Над творчою практикою режисерів і сценаристів іще тяжіла «проклята спадщина дрібнобуржуазної ідеології». Особливо помітно на розвиток української кінокомедії вплинули популярні американські комедії «гегів». Запозичуючи з комедій Б. Кітона, М. Бенкса і Г. Ллойда засоби комічного, сценаристи і режисери забували, що комедійному фільму властивий не конфлікт, а саме спосіб вирішення конфлікту. Забуваючи про це, вони перевантажували свої комедійні фільми трюками, у яких безнадійно втрачався сенс фільму, що, безумовно, знижувало художню якість.

Яскравим прикладом наслідування творчої практиці американської трюкової комедії став фільм режисера М. Охлопкова «Митя» (1926 р., про пригоди обивателя, якого довели до самогубства, як потім з’ясовується уявного) за сценарієм Н. Ердмана, автора гучної в ті роки п’єси «Мандат». Раніше Охлопкова і Ердмана пов’язувала спільна робота в театрі В. Мейєрхольда.

Охлопков почав зніматися в кіно з 1924 р. на Першій московській фабриці Держкіно. Фільми, у створенні яких йому доводилося брати участь, були настільки ж різноманітні за своїм художнім рівнем і жанрами, як і їхні творці – пригодницький

«Банда батьки Книша» О. Розумного, комедія «Гонка за самогонкою» А. Роома, драма «Чорне серце» Ч. Сабинського. У 1925–1926 рр. Охлопков грає в двох картинах А. Роома: «Бухта смерті» і «Зрадник». У червні 1926 р. його зараховують до штату Одеської кінофабрики режисером. В інтерв’ю журналу «Театральний тиждень» Охлопков заявив: «Я вчуся в кіно. “Митю” має робити майстер».

Велика кількість веселих, винахідливо поставлених епізодів, відмінне акторське виконання зумовили чималий успіх картини в публіки. Критика, однак, зустріла фільм неоднозначно. Характеризуючи режисерський дебют Охлопкова, рецензенти вказували на те, що ВУФКУ можна привітати з висуненням художника з правильним поглядом і гарним смаком. Справедливо акцентуючи на «дрібнуватих» учинках Миті, рецензенти разом із тим висловлювали цікаву думку:

«Можливо, “Митя” <…> стане для кіно такою ж віддушиною, якою був свого часу “Мандат” для театру». Рецензент журналу «Радянське кіно» відзначав:

«Картина цікава і весела, хоча і з сильно затягнутим фіналом». Рецензент відзначив також хорошу гру Охлопкова і вдалу адаптацію американських трюків «у дуже радянському середовищі».

На думку більшості рецензентів, фільм мав низку недоліків: картина перевантажена трюками, не критикує міщанства, Охлопков не розкрив соціального коріння та не проаналізував соціальної сутності міщанства. Робочий перегляд фільму «Митя» в Москві перетворився на справжній показовий судовий процес кіновиробництва ВУФКУ: «Пора, нарешті, припинити надсилання та показ такої мури, якою годує масового радянського кіноспоживача ВУФКУ. Пора звернути увагу на діяльність цього кіновиробничого організму… <…> Закономірності в діяльності ВУФКУ такі: повне нерозуміння та якесь безглузде ігнорування смаків і запитів масового радянського робочого глядача. Трагедія “Спартак”, наприклад, за безглуздістю побудови викликає лише сміх, а комедія “Митя” обурює глядача. І цей фільмі “Митя” – характерний для діяльності ВУФКУ зразок вульгарності та несмаку. Подібній кіновиробничій роботі час покласти край, бо в ній можна побачити лише одне: випуск подібних кінокартин на ринок є неприпустимим проявом неповаги до радянського глядача».

Своєрідність творчої манери Охлопкова проявилася і в другій, але більш вдалій постановці – кінопамфлеті «Проданий апетит» (1928 р.), за однойменним твором Поля Лафарга. Памфлет Лафарга побудований на твердженні, що експлуатація люмпенів капіталістами настільки вдосконалена, що навіть найбільш особисті, інтимні властивості однієї людини може використовувати хтось інший. А приводом самого памфлету Лафарга послужили слова одного з представників клану Морганів: «Яка мені користь від науки, якщо вона не дає мені змоги купити новий шлунок!»

«Проданий апетит» – це історія про те, як банкіру Ропі (М. Цибульський), який страждає на нестравлення шлунка від переїдання, професор Фукс (В. Лісовський) пересадив шлунок безробітного, вічно голодного шофера Еміля (А. Бучма). Історія продажу шлунка безробітним шофером у користування одному з найбагатших людей Європи і той конфлікт, до якого неминуче призвело це співвідношення (продаж і купівля) – це історія і конфлікт, узагальнені у фільмі режисером Охлопковим. «Проданий апетит» за своєю формою і змістом був новаторським, оскільки до 1927 р. форма памфлету ще не була реалізована за допомогою образотворчих засобів кінематографа. Фільм не зберігся, але робочі моменти зйомки, зокрема, робота оператора І. Рони і М. Охлопкова з виконавцем однієї з головних ролей А. Бучмою, збереглися в «Кінотиждні ВУФКУ» № 36.

Про початок зйомки картини активно повідомляла українська преса. У пресі також повідомлялося, що в роботі над картиною «Проданий апетит» за сценарієм Н. Ердмана і А. Мар’єнгофа беруть участь фахівці з Німеччини: оператор І. Рона і архітектор М. Байзенґерц. Зйомки проходили в Києві й Одесі, у постановці застосовувалися «нові способи кінематографічного оформлення, досі не бачені в наших картинах».

В інтерв’ю журналу «Театр, клуб, кіно» М. Охлопков поділився методами своєї роботи в співавторстві з художником: «Мною було запропоновано дирекції постановочний план, що полягає в повній відмові від натуралістичної обстановки, у, можливо, більш рельєфному і водночас умовному виділенні дійових осіб та ігрових речей. Тут знайшли б застосування елементи речового оформлення, що тільки натякають на обстановку, без претензії на повну “ілюзію дійсності”. Я вважаю, що використання оксамиту як основного тла допоможе зайнятися впритул вивченням кіногри світла і ліній, відійти від звичайних кінозапозичень у театру (хоча б і лівого) і від “стилізації”. Мною і художником Борисом Ердманом було враховано максимальні можливості доцільного подання на темному тлі (оксамиту) потрібних за сценарієм деталей. Художником у цьому постановочному плані був Борис Ердман, майстер з певною конструктивістською настановою. Нам дають змогу реалізувати свій план тільки як експеримент, паралельно з основною постановкою, за наявності на фабриці оксамиту, використовуючи спеціальний короткометражний сценарій. “Проданий апетит” зараз ставиться мною в суворо реалістичному плані за умови окремих вилазок, які не заважають цілісності всього фільму, в бік кіноекспериментального оброблення знятого». Подібним чином Охлопков висловився про свою нову постановку й на сторінках журналу «Кіно».

У грудні 1927 р. в Києві на закритому перегляді журналісти визнали фільм «Проданий апетит» одним із кращих досягнень ВУФКУ після «Звенигори» О. Довженко. Надалі в рецензіях ці фільми постійно порівнювалися: «Якщо “Проданий апетит” є гротеском, то в “Звенигора” має зовсім іншу будову, інше оформлення. Якщо в “Проданому апетиті” є ще традиція та гонитва за красивими яскравими ефектами, конструктивізмом, то в “Звенигорі” все побудовано на тлі примітиву і водночас є нові перспективи, величезний розмах і можливості. Ці два фільми можна розглядати як певний крок на сходинці високого художнього розвитку творчості ВУФКУ…».

У 1928–1929 рр. в країні почалося насильницьке згортання ринкової економіки. Від непівського лібералізму СРСР переходив до жорсткої тоталітарної системі суспільних відносин. Цей перехід докорінно змінив всю систему управління кінематографом. Прийнятий в 1929 р. V Всесоюзним з'їздом Рад п'ятирічний план розвитку вітчизняної кінематографії передбачав практично повне витіснення з радянського екрану зарубіжних картин та постановку вітчизняних фільмів на вітчизняній виробничій базі, широку підготовку кадрів фахівців.

Вимоги комуністичної партії не завжди знаходили підтримку у керівників монополізованої державної кінематографії, як і у госпрозрахункових українських кіноорганізацій епохи НЕПу. Після приєднання ВУФКУ до центрального управління кінематографією СРСР, «зміцнення» складу керівних працівників галузі відданими інтересам комуністичної партії людьми, конфлікт взаємовиключних інтересів, що мав під собою об'єктивну основу, не був вичерпаний, а лише перейшов в іншу площину. Його головними сторонами, починаючи з 1930 р., стали союзний орган керівництва кінематографією і республіканські кіноцентри.

# **ВИСНОВКИ**

Отже, відповідно до проведеного дослідження, можна підсумувати, що

1. В кінці 1930-х рр. відбуваються найбільші зміни в системі управління кінематографією, пов’язані з пошуком організаційних форм, здатних примирити різноспрямовані тенденції. Новий підхід до організації кіномистецтва завдав очевидний збиток кінопромисловості. Низка партійних і урядових постанов, прийнятих на межі 1930–1935 -х рр., були спрямовані, по суті, на згортання ігрової кінематографії радянських республік і на розширення виробництва агітаційних, пропагандистських та навчальних стрічок.

 2. Щодо впливу кіно на спробу побудови освіти в радянському суспільстві то неодноразово у статтях наголошується, що тиск на дитячу самосвідомість дуже сильно закарбовувався, Скласти вичерпне уявлення про роль кіно в шкільній освіті 20-35 рр. ХХ ст. за допомогою опрацювання лише літератури неможливо, але сподіваємося, що ми змогли дати відповіді на деякі питання і зацікавити цієї темою. Можна сказати що саме радянський стрій був дуже діявим і саме кіно відображало ту політичну окрасу тогочасного строю. Про нього стали все активніше говорити як про засіб впливу на глядача, зокрема учня, – безперечно. У фаховій педагогічній літературі з’явились перші дослідження нових можливостей навчання з використання фільмів, пропонувались окремі уроки з історії та теорії кіномистецтва, порушувалося питання створення спеціальних навчальних фільмів.

 3. Таким чином, надалі диктаторському режиму вдалося повністю підпорядкувати кінематографію своїм інтересам і запитам. Всі перспективи автономного розвитку української кінематографії були знищені. Що стосується ігрових картин, то вони піддавалися жорстокій цензурі, а кількісний показник кіновиробництва виявився нижчим, ніж в 1920-ті рр. Це дозволяло вирішувати агітаційно-пропагандистські завдання, але негативно позначалося на комерційній складовій, доводило систему кінематографа до стагнації з економічної точки зору. Крім того, сталінізм позбавив режисерів творчої свободи.

# **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Брюховецька Л. [Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ](https://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1331" \t "_blank) // Кіно Театр. – 2012. – № 2.
2. Бажан М. Рік української революційної кінематографії // Кіно. – 1926. – 12. – С. 3.
3. Бажан М. Факти і висновки // Кіно. – 1927. – № 1. – С. 1.
4. Госейко Любомир, «Історія українського кінематографа. 1896 — 1995», К.: KINO-КОЛО, 2005.
5. Історія українського радянського кіно. Том перший 1917–1930.— К.: Наукова думка.— 1986.— 248 с.
6. Історія українського радянського кіно. Том другий 1931–1945.— К.: Наукова думка.— 1987.— 216 с.
7. Корнієнко Іван. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії.— К.: Мистецтво.— 1970.— 228 с.
8. Іллєнко Юрій. Парадигма кіно.— К.: Абрис.— 1999.— 416 с.
9. Історія українського кіно. Т.2: 1930-1945. / голов. ред. Г.Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. - К., 2016.
10. Скуратівський Вадим. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції.— К.: В-во Івана Федорова.— 1997.—Ч.1.— 224 с., ч.2 — 240 с.
11. Кошелівець Іван. Олександер Довженко. Спроба творчої біографії.— Сучасність.— 1980.— 428 с.
12. Тримбач Сергій. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі.—Вінниця: Глобус-Прес.— 2007.— 800 с.
13. Довженко і кіно ХХ століття.— Зб. ст.— Упор. Л. Брюховецька, С. Тримбач.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во Поліграфцентр «ТАТ».—2004.— 264 с.
14. Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури.—Упор. С. Плачинда.— К.: Радянський письменник.— 1984.— 224 с.
15. Крізь кінооб’єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно.— К.: Мистецтво.— 1970.— 320 с.
16. «Нариси історії кіномистецтва України», Редкол.: В.Сидоренко та ін., Інститут проблем сучасного мистецтва Академія мистецтв України, Інтертехнологія, 2006.
17. Анощенко А. Режисер радянської кінематографії // Кіно. – 1926. – № 2-3. – С. 12. – ЦДАГОФ. 1. – Оп. 20. – Спр. 2265. – Арк. 70зв.
18. Орелович С. Режим економії в кіно-промисловості //Кіно. – 1926. – № 6-7. – С. 1-3.
19. Нечеса П. Шляхи і роздоріжжя // Кіно. – 1926. – 12. – С. 7.
20. Затворницький Г. Типаж // Кіно. – 1926. – № 2-3. – С. 14.
21. Нечес П. Шляхи і роздоріжжя // Кіно. – 1926. – 12. – С. 8.
22. Затворницький Г. – Вказ. праця.
23. Камео – роль, як правило епізодична, в якій виступає відома персона – реальна чи та, що є відомим кіногероєм.
24. Робота фабрик // Кіно. 1926. № 2-3. С. 24; Версюк В. Драма Юрія Тютюнника в світлі нововиявлених документів // Юрій Тютюнник від «Двійки» до ГПУ. Документи і матеріали / Упоряд.: В. Ф. Верстюк, В. В. Скальський, Я. М. Файзулін. – К., 2011. – С. 16.
25. Файзулін Я. [Документи з архіву КГБ розкривають закадрові таємниці фільму-агітки ПКП (Пілсудський купив Петлюру)](https://www.memory.gov.ua/publication/dokumenti-z-arkhiviv-kgb-rozkrivayut-zakadrovi-taemnitsi-filmu-agitki-pkp-pilsudskii-kup%22%20%5Ct%20%22_blank)
26. Юрій Тютюнник від «Двійки» до ГПУ… – С. 507-509.
27. Фартучний М. «Тарас Шевченко» // Кіно. – 1926. – № 5. – С. 21.
28. [Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко»](https://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1539) // Кіно театр. – 2013 – № 5.
29. Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 3
30. Бажан М. Кінофіковані класики // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 4-5.
31. Чапля В. Українські класики на екрані // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 10.
32. Фальківський Д. Проти компромітції // Кіно. – 1928. – № 5. – С. 5.
33. Русеєв Т. Класики на екрані і для екрану // Кіно. – 1928. – № 4. – С. 2.
34. Затворницький Г. Кіно-«око» // Кіно. – 1926. – № 5. – С. 11.
35. Люди екрану // Кіно. – 1927. – № 3. – С. 6.
36. Макотинський М. Трилогія // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 8-9.
37. Фефер І. Крізь сльози // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 3.
38. Трак О. Жінка на екрані // Кіно. – 1928. – № 3. – С. 12
39. Політика Наркомосвіти в царині мистецтва (Промова на з’їзді робітників мистецтва 2 квітня 1927 р.) // Скрипник М. Статті й промови. – Т.V. – Харків: ДВУ, 1930. – С. 102-103.
40. Кертес. Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ // Кіно. – 1926. – № 10. – С. 1-3.
41. Фіьмар // Кіно. – 1927. – № 2. – С. 6
42. Лядов М. Режисери оповідають: О. Довженко // Кіно. – 1927. – № 5. – С. 6.
43. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції // Кіно. – 1928. – № 5. – С. 13.