

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук
Кафедра історії та політичної теорії

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня бакалавра

студента Данильченка Івана Володимировича
(ПІБ)

академічної групи _____
(шифр)

спеціальності **032 Історія та археологія**
(код і назва спеціальності)

за освітньо-професійною програмою – **«Соціальна антропологія»**
(офіційна назва)

на тему Історія українського кінематографу: 1911 - 1941 рр.
(назва за наказом ректора)

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка	Підпис
кваліфікаційної роботи	доц. Шевченко М.В.		
розділів:			
Рецензент			
Нормоконтролер	Доц. Зєнкін М.В.		

Дніпро
2025

РЕФЕРАТ

Обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається з 80 сторінок, містить вступ, три розділи з підрозділами, висновки та перелік використаних джерел. Кількість джерел: 67.

Стислий опис тексту кваліфікаційної роботи. Робота присвячена дослідженню становлення та розвитку українського кінематографа в період з 1911 по 1941 роки. У першому розділі аналізуються витoki українського кіно, діяльність перших режисерів і продюсерів, а також вплив Першої світової війни та революцій на кінематограф. Другий розділ висвітлює діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), жанрову різноманітність фільмів 1920-х років, творчість Олександра Довженка та проблеми цензури. Третій розділ розглядає перехід до соціалістичного реалізму, централізацію кіновиробництва, репресії проти творчої еліти та стан українського кіно напередодні Другої світової війни. Дослідження підкреслює взаємозв'язок кінематографічних процесів із соціально-політичними змінами, акцентуючи на ролі кіно як інструмента культурного самовираження та ідеологічного впливу.

Об'єкт дослідження. Історичний процес розвитку українського кінематографа у 1911–1941 роках.

Мета роботи. Проаналізувати етапи становлення та розвитку українського кінематографа, визначити ключові постаті, жанрові напрями та вплив соціально-політичних чинників на кіноіндустрію.

Результати та їх новизна. У роботі здійснено комплексний аналіз розвитку українського кінематографа від його зародження до передвоєнного періоду. Встановлено, що українське кіно пройшло шлях від експериментального мистецтва до інструмента ідеологічної пропаганди. Особливу увагу приділено діяльності ВУФКУ як інституції, що сприяла формуванню національної кінематографічної школи, та творчості Олександра Довженка як вершини українського кіноавангарду. Новизна дослідження

полягає в акценті на взаємозв'язку мистецьких і політичних процесів, а також у висвітленні ролі приватних ініціатив у становленні кіноіндустрії.

Висновки. Український кінематограф 1911–1941 років розвивався під впливом складних історичних умов, поєднуючи національні традиції із світовими тенденціями. У 1920-х роках завдяки ВУФКУ та творчості таких митців, як Довженко, українське кіно досягло високого художнього рівня. Проте централізація, ідеологізація та репресії 1930-х років призвели до втрати творчої свободи та самобутності. Незважаючи на це, спадщина цього періоду стала основою для подальшого відродження національного кінематографа.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА (1911–1921 РР.)	7
1.1. Початки українського кіно: перші фільми, режисери та продюсери	7
1.2. Розвиток кінопрокату та приватних кіностудій	19
1.3. Вплив Першої світової війни та революцій на кінематографічну діяльність	27
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У ДОБУ УСРР (1922–1930 РР.).....	38
2.1. Утворення ВУФКУ та державна політика щодо кіно	38
2.2. Основні напрями й жанри фільмів: історичне, побутове, експериментальне кіно.....	48
2.3. Творчість Олександра Довженка як вершина національного кіноавангарду	54
2.4. Проблеми цензури та ідеологічного тиску.....	59
РОЗДІЛ 3. ПЕРЕХІД ДО СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ТА КРИЗА УКРАЇНСЬКОГО КІНО (1931–1941 РР.).....	63
3.1. Централізація кіновиробництва та ліквідація ВУФКУ	63
3.2. Ідеологізація кіно: зміна тематичних пріоритетів	65
3.3. Знищення творчої еліти та репресії в кінематографічному середовищі... ..	67
3.4. Українське кіно напередодні Другої світової війни.....	69
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73

ВСТУП

Актуальність теми. Український кінематограф початку ХХ століття є важливою складовою не лише національної культури, а й історичної пам'яті. Саме в цей період відбулося становлення кіномови, формування творчих шкіл, а також визначення ролі кіно як інструмента впливу на суспільство. Дослідження перших десятиліть розвитку українського кіно дозволяє краще зрозуміти витоки сучасного кіномистецтва, його проблематику та досягнення.

Мета дослідження. Проаналізувати становлення та розвиток українського кінематографа у період 1911–1941 років, визначити ключові етапи, постаті, жанрові напрями та впливи соціально-політичних чинників на кіноіндустрію.

Завдання дослідження:

1. Визначити особливості зародження українського кінематографа.
2. Дослідити діяльність перших українських режисерів і продюсерів.
3. Розглянути розвиток ВУФКУ як державної кінематографічної інституції.
4. Проаналізувати жанрову палітру фільмів 1920-х років.
5. Висвітлити творчість Олександра Довженка в контексті українського кіноавангарду.
6. Визначити наслідки централізації та ідеологізації кіно у 1930-х роках.

Об'єкт дослідження: історичний процес розвитку українського кінематографа у 1911–1941 роках.

Предмет дослідження: соціокультурні, мистецькі та політичні аспекти формування та функціонування українського кіно в зазначений період.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані в освітньому процесі для викладання історії кіно, культурології, а також для популяризації української кінематографічної спадщини. Робота сприяє

глибшому осмисленню національної культурної ідентичності через призму екранного мистецтва.

Наукова новизна. У роботі здійснено комплексний аналіз етапів розвитку українського кіно від зародження до передвоєнного періоду, з акцентом на взаємозв'язок мистецьких процесів із політичною ситуацією в Україні. Окрему увагу приділено ролі ВУФКУ та творчості О. Довженка.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА (1911–1921 РР.)

1.1. Початки українського кіно: перші фільми, режисери та продюсери

Початок ХХ століття ознаменувався стрімким розвитком новітніх форм мистецтва, серед яких особливе місце посів кінематограф. В Україні цей період був перехідним і надзвичайно складним — держава перебувала в умовах соціальних потрясінь, революцій, Першої світової війни, що істотно вплинуло на всі сфери суспільного життя, зокрема культуру. Незважаючи на несприятливі політичні обставини, саме у 1910-х роках відбулося зародження українського кіно як національного явища: з'явилися перші студії, режисери, фільми, а також розпочалося формування національного глядача.

У цьому розділі аналізується становлення української кінематографії у 1911–1921 роках. Особливу увагу приділено першим кінематографістам, які заклали підвалини для подальшого розвитку галузі, а також вивчається вплив соціально-історичних подій на формування приватного кіновиробництва та кінопрокату. Важливим є розгляд того, як перші фільми та ініціативи кінодіячів створювали простір для українського культурного самовираження через кіноекран.

Український кінематограф — це галузь екранного мистецтва, створена українською мовою або на території України, яка охоплює як сучасні, так і історичні явища в сфері кіновиробництва. До його складу належать як звукові, так і німі фільми, зняті українськими режисерами або за участі українських творчих сил. Під українським кінематографом розуміється не лише художня складова, а й уся система національної кіноіндустрії: продюсери, студії, технічна база, фестивалі, прокат і критика.

Початки українського кіно сягають кінця ХІХ століття, коли у 1893 році одеський винахідник Йосип Тимченко сконструював апарат для зйомки та демонстрації рухомих зображень — на два роки раніше за всесвітньо відомих братів Л'юм'єр. Активне творче зростання українського кіно відбулося у 1920–1930-х роках, в епоху діяльності ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління), коли було знято низку визначних німих фільмів. Однією з найяскравіших стрічок цього періоду є «Земля» Олександра Довженка, яка й досі вважається шедевром світового кіномистецтва [13].

Україна дала світові чимало видатних режисерів, які зробили значний внесок у розвиток кіномови й утвердили авторитет українського кіно на міжнародній арені. Серед них — Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе, Микола Шпиковський, Арнольд Кордюм, Петро Чардинін, Георгій Тасін, Марк Донської, Леонід Луков, Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Микола Мащенко, Леонід Биков, Кіра Муратова та Фелікс Соболев. Їхні роботи стали знаковими в історії не лише українського, а й світового кінематографа.

Перші серйозні кроки українського кінематографа припадають на початок ХХ століття, коли кіно щойно почало утверджуватись як новий вид мистецтва і розваги. У цей час в Україні зростає інтерес до кінозйомки, з'являються перші аматори та професіонали, які намагаються адаптувати світовий досвід до місцевих умов. Важливу роль у цьому процесі відігравали приватні підприємці, що відкривали кінотеатри, прокатні контори та невеликі студії.

Одними з перших значущих спроб створити український кінопродукт були фільми, пов'язані з національною тематикою, історією або фольклором. У цей період з'являються імена перших українських режисерів та продюсерів, які починають формувати творчу основу кіногалузі. Хоча технічні можливості були обмеженими, ентузіазм митців і зростаючий інтерес глядачів створювали підґрунтя для розвитку кіно [5].

Загалом початкова фаза українського кінематографа характеризується пошуками форми, тематичного спрямування та національної виразності. Цей

період заклав основи для подальших досягнень у 1920-х роках, коли українське кіно вже активно розвивалося як складова культурного життя держави.

У 1893 році в Одесі технік Йосип Тимченко, який працював у Новоросійському університеті, сконструював пристрої, здатні знімати та відтворювати рухоме зображення — фактично, це були прообрази кінокамери та проєктора. Того ж року він провів перші в Україні кінозйомки, зафіксувавши сцени зі спортсменами, що скакали верхи й метали списи. Восени і взимку 1893-го ці короткі фільми демонструвались публіці в готелі «Франція» в Одесі, а вже на початку 1894-го — були представлені на науковому форумі в Москві. Зараз цей технічний пристрій зберігається в експозиції Політехнічного музею в столиці Росії.

Важливою фігурою в історії українського кінематографа став також харківський фотограф Альфред Федецький. У вересні 1896 року він здійснив зйомки кількох документальних епізодів, а в грудні того ж року провів один із перших кіносеансів у Харківському оперному театрі, що практично збіглося за часом із першими показами братів Люм'єр у Парижі. У Львові ж регулярні кіносеанси стартували 13 вересня 1896 року — в Пасажі Гаусмана демонструвались французькі кінокартини, що приваблювали широку публіку [3].

Серед піонерів художнього кінематографа в Україні вирізняється Данило Сахненко — оператор і режисер із Катеринослава. У 1911 році він відзняв перший повнометражний український фільм «Запорізька Січ» у селищі поблизу міста. Стрічка вважається ключовою в історії національного ігрового кіно.

На початку березня 1917 року в Україні з'явилися сприятливі умови для розвитку національного кінематографу. Після створення Центральної Ради під керівництвом Михайла Грушевського (17 березня) були скасовані заборони на використання української мови та розвиток культури. Відбувся різкий зріст кількості україномовних видань, почали працювати курси для вчителів, а 31 березня відкрилася перша українська гімназія.

Правління гетьмана Павла Скоропадського (29 квітня – 10 грудня 1918 року) хоч і тривало недовго, відзначилося піднесенням освіти і культури. Саме в цей період ухвалили закони про виділення коштів Міністерству Народної Освіти і Мистецтв на створення в Києві Української Академії Наук, а також про фінансування будівництва бібліотеки для Київського університету Святого Володимира. На урядовому рівні почали намагатися організувати розвиток українського кіно [15].

Як згадувалося раніше, у червні 1918 року при Головному управлінні у справах мистецтв і національної культури (ГУМНК) створили Кінематографічну секцію на чолі з Лесею Старицькою-Черняхівською. Секція планувала використовувати кінематограф для освітніх і пропагандистських цілей: випускати науково-пізнавальні фільми, знімати місцеві хроніки, відкривати кінотеатри для показу наукових і ігрових стрічок з українськими титрами. На балансі секції був власний кінознімальний апарат і добірка фільмів культурно-просвітницького характеру. Передбачалося створити мережу державних українських кінотеатрів і заснувати власну кіностудію. Українська мова проголошувалася державною і активно впроваджувалась у всі сфери життя. Кінематографічна секція розглядала кіно як ефективний інструмент популяризації української мови.

Головним уповноваженим у справах мистецтв і національної культури було розроблено спеціальний законопроект про українізацію кінематографу, який зобов'язував кінофабрики і прокатні контори використовувати українську мову у титрах. Водночас дозволялося застосовувати й інші мови для озвучення титрів.

Дослідниця кіномистецтва Людмила Пуха виявила у Центральному державному архіві-кінофотофонодокументів України низку документів, що проливають світло на діяльність Кінематографічної секції у 1918 році. Зокрема, за чернеткою наказу про вільнонайманих від 5 січня 1918 року, Яків Осипович Яцовський призначався заступником завідувача секцією, а Степан Микитович Сьомак — кінооператором [17].

У січні-лютому 1918 року Яцовський, Сьомак, В. Міляєв та В. Васильєв займалися організаційними питаннями: облаштуванням лабораторії, закупівлею обладнання та кіноплівки. Лише на початку березня секція почала перші спроби зйомки хронікальних матеріалів. Оскільки не було власної кіноплівки, для зйомок запросили кінооператора Володимира Добржанського з умовою викупу негативів і копій. Завдяки підтримці власника київського кінотеатру А. Шанцера у березні Добржанський зняв для секції ще чотири сюжети. Першу самостійну хронікальну зйомку Кінематографічна секція здійснила 13 травня 1918 року.

28 березня 1918 року міністр народної освіти отримав на розгляд підготовлений Кінематографічною секцією проєкт «Закону» щодо цензури фільмів, орієнтованих на молодіжну аудиторію, використання українських написів у стрічках різного жанру та загальні умови розвитку українського кінематографа.

У серпні того ж року, в рамках нової політичної ініціативи, гетьман Павло Скоропадський видав указ про українізацію кіноіндустрії, який був широко розповсюджений через Українське поштово-телеграфне агентство. Навіть у московських «Вістях» ВЦВК від 25 серпня 1918 року згадувалася ця важлива подія. Німецьке інформаційне агентство також оповістило про указ Скоропадського численні європейські видання.

Велику увагу викликала заборона гетьманської влади на показ в Україні фільму «Отець Сергій» (виробництво студії Йосипа Єрмольєва, режисер Яків Протазанов, головну роль виконав Іван Мозжухін), який вважався класикою. Особисто продюсер Єрмольєв приїжджав до Києва, намагаючись домогтися скасування заборони. Проте після падіння гетьмана Скоропадського це питання було автоматично вирішене [24].

Важливим кроком для розвитку кінематографа став прийнятий закон «Про монопольне право держави на закупівлю фільмів». Монополія, з урахуванням цін того часу (2,50 марки за метр плівки), могла принести державі значний прибуток — близько одного мільйона карбованців, які планувалося направити на культурно-освітні потреби. Відповідно до проєкту, кінематографічна секція

мала укладати угоди з кіностудіями за межами України. Кінофірми надсилали свої роботи секції, яка в свою чергу брала замовлення від прокатних контор і кінотеатрів на закупівлю стрічок. Територія України була поділена на чотири райони:

- а) Волинь і Поділля;
- б) Київщина і Чернігівщина;
- в) Харківщина і Полтавщина;
- г) Катеринославщина і Таврія (без Криму).

У кожному з цих регіонів планували відкрити відділення кінематографічної секції. В штаті кожного районного агентства мав працювати фотограф-оператор, який би фіксував усі важливі суспільні та державні події на відповідній території.

Крім того, у 1918 році бюджетна комісія Міністерства фінансів затвердила законопроект, розроблений театральним відділом, який передбачав виділення 87 100 карбованців на розвиток державного культурно-освітнього кіно і облаштування лабораторії при ньому. Проте ці кошти виявилися недостатніми, і в жовтні 1918 року ухвалили рішення залучати додаткові ресурси від приватних підприємців та громадських просвітницьких організацій.

1 червня 1918 року Кінематографічна секція виступила з ініціативою розробити законопроект про створення у Києві державного пересувного культурно-просвітницького кінотеатру, де планувалося показувати виключно наукові фільми. На реалізацію цього проекту було передбачено 35 000 карбованців, що було затверджено Радою Міністрів 1 січня 1919 року. Паралельно уряд розглядав ще один законопроект про виділення додаткових 75 000 карбованців на закупівлю кінематографічного обладнання для виробництва українських фільмів, який згодом ухвалили.

В межах державної політики розвитку національного кіно Україна виділила 194 000 карбованців на будівництво нової кінолабораторії в Києві, створення цехів для виробництва кіноапаратури та плівки. У червні 1918 року

також було прийнято рішення Правлінням Українського фондового агентства інвестувати у кінематограф 3 мільйони марок [31].

Завдяки закупівлі німецького кінообладнання Кінематографічна секція змогла зняти кілька хронікальних сюжетів, серед яких — «Резиденція Гетьмана» та «Український комендант Ровінський».

Секція також розглядала можливість відкриття в Києві «Студії екранного мистецтва», де планували готувати акторів, режисерів, сценаристів та інших кінопрофесіоналів. Особливу увагу приділяли виробництву ігрових фільмів з патріотичною та історико-героїчною тематикою, що відображали ідеї національного духу.

Для досягнення своїх цілей Кінематографічна секція активно співпрацювала з компанією «Українфільма», створеною на початку літа 1918 року. До її керівництва увійшли відомі діячі культури, зокрема сестри Старицькі, Яків Яцовський, актор Іван Мар'яненко, письменник Олександр Олесь, лікар Черняхівський, а головою став колишній міністр пошти і телеграфів Сидоренко.

У архівах ЦДАВО України кінознавець Роман Росляк виявив доповідну записку керівника «Українфільми» до ГУМНК, у якій йшлося про плани компанії розпочати виробництво та поширення фільмів. Особливо підкреслювалося, що діяльність «Українфільми» має виключно культурно-просвітницький характер на національній основі.

Назва товариства — «Українфільма» — відображала головний напрямок його роботи: випуск і прокат стрічок, що висвітлювали ключові події історії України та розкривали важливі політичні завдання молодій державі.

Вже у вересні 1918 року компанія планувала розпочати зйомки фільмів побутового та історичного характеру, про що свідчили публікації у пресі того часу.

У жовтні товариство «Українфільма» звернулося до письменників з усієї України з пропозицією надіслати свої сценарії на конкурс: «Товариство “Українфільма” запрошує українських авторів надсилати свої кіносценарії на розгляд, не обмежуючись тематикою — як історичні, так і побутові сюжети

вітаються. Присилати роботи можна за адресою: Столипінська 25, кв. 5. Особисті консультації доступні щодня з 17:00 до 19:00».

До складу журі увійшли відомі культурні діячі, зокрема Олександр Вознесенський, Іван Бунін, Семен Юшкевич та інші. У київських виданнях повідомлялося, що головну нагороду отримала Людмила Старицька-Черняхівська за сценарій «Вітер із Півночі», який висвітлював події руйнування Запорізької Січі російськими військами у 1775 році. Другу премію присудили анонімній роботі під назвою «Чорна рада». Проте, комісія «Українфільми» визнала цей сценарій недостатньо опрацьованим з технічної точки зору і закликала автора розкрити свій псевдонім для подальших перемовин.

20 червня Кінематографічна секція придбала одне з провідних київських кіноательє — «Світлотінь», що належало С. Писареву і яке не використовувалося з кінця 1917 року. Наприкінці жовтня у газеті «Київська думка» з'явилася інформація про те, що, отримавши державну підтримку, компанія «Українфільма» вже володіє власним кіноательє та сучасним кінообладнанням [44].

Кінематографічна секція виступила ініціатором створення товариства «Українфільма», яке взяло на себе завдання розробки та постановки ігрових фільмів, серед яких були «Руйнування Січі», «Чорна рада» та «Кармелюк» (сценарій Л. Старицької-Черняхівської, за мотивами роману М. П. Старицького «Розбійник Кармелюк»). Зйомки «Кармелюка» планувалися провести на батьківщині головного героя — Поділлі, під керівництвом Якова Яцовського.

«Українфільма» заручилася підтримкою відомих письменників — Володимира Винниченка, Миколи Вороного та Олександра Олеся, які мали брати участь у створенні сценаріїв. Проте, схоже, виробництво так і не було запущене. Запрошений до співпраці режисер Сигізмунд Веселовський мав намір поставити стрічки «Чорна Пантера» та «Брехня» за творами Винниченка, п'єси якого вже користувалися великою популярністю у київському театрі М. Садовського з 1910 року.

Незважаючи на амбітні плани, проєкти «Українфільми» залишилися на папері: у 1918 році товариство так і не випустило жодного фільму. Також не вдалося реалізувати плани щодо придбання науково-популярних стрічок. Основною діяльністю «Українфільми» був прокат іноземного, переважно німецького, кінопродукту.

Фінансова політика Української Держави під керівництвом гетьмана була тісно пов'язана з Німеччиною та Австро-Угорщиною. 15 травня 1918 року було укладено фінансову угоду, що передбачала вигідний для України валютний курс і позику у розмірі 400 мільйонів карбованців цим державам. За підтримки Німеччини відбувався процес формування національної грошової системи: 17 жовтня у берлінській друкарні «Reichsdruckerei» було надруковано першу партію українських паперових грошей у гривневих номіналах.

На початку ХХ століття українські кінематографісти активно зверталися до театральних сюжетів, знімаючи фільми за мотивами відомих п'єс. Серед екранізованих творів — «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Наймичка», а також «Богдан Хмельницький», створений на основі однойменної драми Михайла Старицького. У цьому періоді кіномистецтво тісно перепліталось з театром, а актори сцени ставали зірками екрана. Однією з найвідоміших постатей німого кіно була Віра Холодна — уродженка Полтави, що здобула всеросійську славу та багато знімалася в Одесі, яка вже тоді ставала важливим кінематографічним центром.

У серпні 1918 року, за ініціативи гетьмана Павла Скоропадського, було видано розпорядження, спрямоване на українізацію кінематографа. У відповідь на цей крок у Києві створили першу державну кіноструктуру, яка отримала назву «Українфільм». Ця організація стала першим національним об'єднанням, що взялося за виробництво кіно українською мовою з виразним акцентом на ідеологічну та культурну самоідентифікацію.

За радянських часів інформацію про «Українфільм» та його діяльність навмисно замовчували. Лише після здобуття Україною незалежності у 1991 році,

завдяки відкриттю архівів, дослідники змогли відкрити нові сторінки історії українського кіно цього періоду.

У звіті, поданому в 1918 році до Головного управління у справах мистецтва й національної культури, зазначалося, що завданням «Українфільму» є створення й поширення фільмів, сповнених національного духу, особливо тих, що висвітлюють героїчні та патріотичні сторінки минулого. Компанія планувала реалізувати низку стрічок, серед яких: «Брехня», «Чорна пантера» за мотивами твору Володимира Винниченка, а також «Вітер з півночі», «Кармелюк» та «Чорна рада».

Однак короткий період існування Української Народної Республіки не дозволив реалізувати більшість амбітних задумів: студія проіснувала лише до серпня 1919 року. Хоча достеменно невідомо, чи були завершені ці кінопроекти та чи дійшли вони до глядача, дослідник Роман Росляк припускає, що деякі стрічки могли таки вийти на екрани, зважаючи на тогочасну оперативність кіновиробництва. Це припущення частково підтверджується публікаціями у пресі. Зокрема, газета «Українська ставка» в грудні 1919 року повідомляла про показ фільму «В'їзд Директорії» у кінотеатрі Шанцера, що на Хрещатику, 25.

Після падіння уряду УНР і встановлення радянської влади, будівлі, де працювала студія, були примусово передані до розпорядження Дніпросоюзу — однієї з більшовицьких установ.

Протягом семи десятиліть український кінематограф функціонував у межах радянської системи й здебільшого асоціювався з радянським кіно. Незважаючи на обмеження, кіновиробництво в УРСР пережило кілька помітних підйомів: спочатку — у 1920-х роках в період діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), а згодом — у 1960-х, у добу так званого «українського поетичного кіно».

Хоч кінематограф у республіці активно розвивався, він переважно зосереджувався на створенні фільмів російською мовою, орієнтованих на широкий радянський ринок. Україномовна кінопродукція залишалася маргінальною, а іноді й повністю ігнорувалася в офіційній кінополітиці.

Результатом тривалого процесу русифікації стало поступове витіснення української мови з кіноекранів. До початку 1990-х років кінематографічна продукція рідною мовою фактично зникла. На ключових студіях країни — в Одесі, Ялті та Києві — українською майже не знімали. Домінували стрічки російською мовою, спрямовані на союзного глядача [11].

Свідченням цієї кризи стала думка, зафіксована у дослідженні кіноісторикіні Лариси Брюховецької, яка в 1980–1990-х роках опитала низку відомих українських письменників. Їхні відповіді засвідчили, що більшість сприймала національний кінематограф як практично знищений. Письменник Анатолій Дімаров, зокрема, зазначив: «Ми ще не маємо українського кіно як повноцінного національного явища. Були окремі вдалі приклади, як-от творчість Параджанова, але це радше винятки.

Упродовж 1980-х років українська мова майже повністю зникла з екранів кінотеатрів УРСР. Репертуар складався переважно з фільмів російською мовою, навіть ті стрічки, що були створені на території України і мали україномовні версії, зазвичай демонструвалися у дубляжі російською. За статистикою, у 1989 році в кінотеатрах УРСР було представлено 280 нових фільмів, з яких лише один транслювали українською мовою. Видатний режисер Микола Мащенко охарактеризував цей період як «жорстоку інквізицію», яка завершилась повним витісненням української мови з кіномистецького простору.

Наслідки такої політики були відчутні й на рівні фільмофонду: станом на 1980 рік, згідно з даними газети «Культура і життя», з 2967 фільмів, наявних в українських архівах, лише 235 мали дубляж або оригінальну звукову доріжку українською, і здебільшого це були старі стрічки.

Ялтинська кіностудія більшість своєї діяльності зосереджувалася на виробництві фільмів для загальносоюзного прокату, і фактично була філією московських студій — спочатку «Мосфільму», згодом — студії імені Горького. Саме тут створювались численні відомі фільми радянського кіно: «Собака на сні», «Кавказька полонянка», «Людина-амфібія», «Асса» та багато інших.

Схожа ситуація склалася й на Одеській кіностудії, яка також спеціалізувалась виключно на виробництві російськомовних радянських фільмів. За весь час її існування не було створено жодного фільму українською мовою.

Київська кіностудія імені Довженка, хоч і асоціювалася з українським кінематографом, насправді також стала жертвою русифікації. З 378 стрічок, знятих там у радянський період (1928–1991), повністю україномовними були лише 22 — менше ніж 6 %. Наприкінці радянської епохи студія майже виключно знімала російськомовні фільми, з російськими акторами, а українських акторів зазвичай використовували для епізодичних або комедійних ролей, які підкреслювали другорядний статус української мови [21].

Навіть сам Олександр Довженко у своєму листі до Федора Редькова — голови Народного Комісаріату освіти УРСР — у 1940-х роках визнавав, що після його звільнення з посади керівника кіностудії, вона фактично припинила своє існування як українська. Він писав: «...українська кіностудія [тепер] працює по-руськи», визнаючи тотальну русифікацію.

У 1919 році, з початком радянської окупації України, Народний комісаріат освіти новоствореної Української Соціалістичної Радянської Республіки заснував Всеукраїнський кінокомітет. У Києві було започатковано випуск журналу, присвяченого кінематографу, під назвою «Живий журнал». Оголошувався конкурс на сценарій про життя Тараса Шевченка, однак через наступ польських військ робота над стрічкою Михайла Бонча-Томашевського, заснованою на переможному сценарії, була припинена. Кінотеатри було оголошено націоналізованими.

У цей період виникає новий жанр — кіноагітка. У 1919 році вийшло 21 фільм у цьому напрямі, створений режисерами, такими як Петро Чардинін, Михайло Бонч-Томашевський, Аксель Лундін та іншими, які підтримали більшовицьку владу. Видавничий та редакційний відділ Народного комісаріату військових справ Української РСР оприлюднив рекомендований перелік тем для кіно постановок, серед яких були: сільське життя, куркулі, середняки та бідняки,

Українська Народна Республіка, національна і класова боротьба, об'єднання збройних сил радянських республік, боротьба з бандитизмом, Червона армія та вороги радянської влади.

Отже, без сумніву, період діяльності «Українфільми» та Кінематографічної секції відзначився масштабними амбіціями й прагненнями створити національний кінематографічний простір, що відображав би українську історію, культуру та ідеологію. Проте реалії того часу, зокрема політична нестабільність, обмежені фінансові ресурси та війна, суттєво стримували розвиток цих проєктів.

Незважаючи на високий рівень залучення відомих культурних діячів і намагання створити власні кінопродукти, значна частина планів залишилася нереалізованою. Це свідчить про те, що державні ініціативи у сфері культури потребували більш системної підтримки та стабільного фінансування, а також ефективнішої організації.

Водночас, співпраця з іноземними партнерами, зокрема Німеччиною, дала можливість Україні не лише отримати необхідні технології, а й сформувати власну грошову систему, що є важливим кроком у державотворчих процесах.

Отже, діяльність «Українфільми» можна розглядати як важливий, хоч і доволі складний етап у становленні українського кінематографу, який заклав основу для подальшого розвитку національної кіноіндустрії вже в наступні десятиліття.

1.2. Розвиток кінопрокату та приватних кіностудій

Розвиток кінопрокату в Україні у 1910-1920-х роках відзначався активним залученням приватних ініціатив і створенням мереж кінотеатрів, які поступово ставали важливими центрами культурного життя міст. Після скасування цензурних обмежень і посилення інтересу до кіномистецтва з'явилися численні

приватні кіностудії, які прагнули виробляти фільми з національним змістом, зокрема історичні та патріотичні сюжети, що відповідали духу часу і ідеології молодої держави. Приватні підприємці інвестували у закупівлю технічного обладнання, організацію знімальних майданчиків і розвиток кінопрокатної мережі, що дозволяло розширити коло глядачів і сприяти популяризації української мови та культури через кіно. Водночас державна підтримка була нерівномірною і часто недостатньою, через що багато проєктів залишалися нереалізованими або зупинялися на стадії підготовки. Незважаючи на це, зусилля приватних кіностудій створили базу для подальшого розвитку українського кінематографа, сприяючи появі нових жанрів і форм кіномистецтва, а також заклали основи для професійної кіноіндустрії [25].

Зокрема, приватні кіностудії в Україні активно працювали над створенням фільмів, які відображали національну історію, побут та героїчні події, що мали велике значення для формування національної свідомості. Вони залучали до співпраці відомих письменників, драматургів і діячів культури, намагаючись поєднати мистецьку якість із пропагандистською місією. Проте часто стикалися з проблемами фінансування, нестачею технічного обладнання та кваліфікованих кадрів, що стримувало масштабне виробництво фільмів. Крім того, кінотеатри, які контролювали кінопрокат, мали неоднорідну мережу і нерівномірне покриття території, що ускладнювало доступність кіно для ширшої аудиторії, особливо у сільській місцевості. Велику роль відігравала також політична нестабільність, що впливала на діяльність кіностудій, змушуючи їх адаптуватися до змін влади та ідеологічних вимог. Тим не менш, намагання створити власне кіноутворення та організувати кінопокази українською мовою значно підсилили культурний рух і сприяли розвитку національної ідентичності. Поступово формувалися професійні спільноти режисерів, операторів і сценаристів, які заклали підвалини майбутньої української кінематографії. Важливим аспектом було і те, що приватний кінопрокат не лише розважав, а й виконував освітню функцію, демонструючи наукові та патріотичні фільми, що мало на меті виховання громадян у дусі національної гордості. Таким чином, попри численні виклики,

розвиток приватних кіностудій і кінопрокату створив критичну масу для подальшого розквіту українського кіно, визначив його стиль і тематичні пріоритети на наступні десятиліття.

На початку ХХ століття зростаючий інтерес суспільства до кінематографа спричинив поступовий занепад пересувного показу фільмів і натомість сприяв виникненню стаціонарних кінотеатрів, які тоді ще називали «ілюзіонами». До цього часу мандрівні кінодемонстратори використовували для показів тимчасові приміщення — циркові шатра, порожні склади або інші випадкові простори. Спеціалізовані кінозали, якщо й існували, то були скоріше спорудами малого архітектурного масштабу балаганного типу.

У Києві перші кінопокази відбувалися в цирку Девіньє (1901), в Музеї-паноптикумі М. Шульц-Беньковської (1902), а також у цирку Крутікова (1904). 26 вересня 1904 року в театрі Бергоньє відбулась одна з перших демонстрацій, яку газета «Киянин» описала з великим захопленням: «Лише одне представлення! Грандіозна новинка, що приголомшила світ — театрограф! Жива фотографія, що говорить, співає й грає! Пролунають уривки з опер “Кармен”, “Гамлет”, “Фаворитка”, “Дочка кардинала”. Також буде показ “Біоскопа”, опера “Самсон і Даліла”, драма “Марія Антуанета” та сюжети з російсько-японської війни».

В Одесі кінодемонстратори влаштовували покази на Куликовому полі, біля вокзалу, на Пересипі та Слободі. Здебільшого вони представляли продукцію французьких компаній «Брати Пате» та «Гомон». Один з глядачів того часу — Я. А. Корн, згодом директор Ялтинської кіностудії ВУФКУ, згадував, як у 1902 році в Одесі побував на сеансі, що тривав лише 15 хвилин: «Глядачі стояли під час перегляду, після чого їх буквально виганяли з приміщення, щоб впустити наступних. Вхід коштував 5 копійок. Показували сім стрічок Люм'єра і Пате: “Види Паризької виставки”, “Справа Дрейфуса”, “Чарівна курка”, “За кулісами” та інші. Найбільше запам'ятався фільм “За кулісами”: танцівниця, повернувшись у гримерку, знімала перуку, протези, бюстгальтер — і перед глядачем постала змучена стара замість блискучої виконавиці» [34].

У Львові, починаючи з 1901 року, компанія «Urania» з Відня почала організовувати кіносеанси в пасажах Гаусмана і Миколяша на Маріацькій площі, а також у філармонії, розміщеній у театрі Скарбка. Наприкінці 1906 року в тій самій філармонії відкрився стаціонарний кінотеатр Франца Озера — «Elektryczny teatr». У літній період діяв «Kontinentalny Eden-teatr», а також мандрівні театри, зокрема самого Озера й Мельхіора Мейблюма, який розпочав свою кар'єру в квітні 1907 року виставкою «Природа, медицина, гігієна», де протягом трьох тижнів демонструвався кінематограф.

У Полтаві в 1903 році демонстратори Азраїлян і Холодовський орендували залу на Петрівській площі, де їхній «Біоскоп» працював протягом кількох літніх сезонів.

У цей період у Херсоні починає діяти найбільший у місті «Електричний біоскоп», заснований німецьким підданим Георгом Карловичем Зайлером. Заклад розташовувався на вулиці Вітовській (сучасна вул. Театральна, 18), безпосередньо навпроти Міського театру, і вирізнявся значними масштабами. У його структурі були простора глядацька зала, кімната очікування, сцена з екраном, спеціальні кімнати для музикантів і електроустановки, а також низка дрібних службових приміщень. У цьому «ілюзіоні» проходили не лише покази кінострічок, але й виступи запрошених артистів — фокусників, співаків, читеців, танцюристів і провидців.

У 1908 році місцева газета «Херсонський вісник» із захопленням писала про нову кінокультуру: «Що найхарактерніше для херсонських вулиць? Ілюзіони! Вони розмістилися повсюди. Якщо бачите скупчення людей — це напевно вхід або вихід із кінотеатру. Увечері місто наповнюється звуками маршів, акордів матчишів і гучним гомоном — ці звуки розривають тишу і оживляють вулиці. У центрі всюди видно яскраве світло, кольорові електролампи — усе це означає одне: поблизу біоскоп. Словом, єдине по-справжньому яскраве місце в місті — це ілюзіон».

Така кінематографічна атмосфера зберігалася в Україні до середини 1900-х років. Згодом власники нерухомості, які спочатку охоче здавали приміщення

під кіно, почали віддавати їх під перебудову. Унаслідок цього з'являються перші стаціонарні кінотеатри, насамперед в Одесі, Ялті, Києві та Харкові.

У 1904 році в Одесі починають діяти кінотеатри на Грецькій площі, вулиці Гаванній і в Міському саду. Купець Ісидор Михайлович Розенблат, отримавши фінансову підтримку банкіра Артура Антоновича Анатрі, закупив у Парижі кіноапарати та стрічки, після чого відкрив кінотеатр у дерев'яній будівлі на Великій Арнаутській. Йосип Мойсейович Готліб придбав обладнання у власника пересувного балагану і влаштував свій ілюзіон на розі Дерibasівської та Гаванної. На Єкатерининській, 21 відкрився ще один кінотеатр — «Ілюзіон» М. Н. Шевченка.

У 1905 році ще двоє підприємців — Ф. П. Ананьєв (відомий як «Петька-красень») і Артем Кишлалов — також відкривають стаціонарні кінотеатри. Ананьєв запускає ілюзіон на місці колишнього кабаре Макарова на Дерibasівській, згодом відомий як «Експрес». Кишлалов влаштовує «Електричний театр» на Гаванній, 13 — у приміщенні, де раніше працював кінотеатр Розенבלата, який натомість орендує нову локацію на перехресті Дерibasівської та Колодязного провулка, у готелі «Франція».

Отже, на кінець 1905 року в Одесі вже діяло щонайменше п'ять стаціонарних кінотеатрів, включно з ілюзіоном у кафешантані «Грандотель» на Херсонській вулиці. Інтер'єри цих перших кінотеатрів, що існували в 1904–1908 роках, значно відрізнялися не тільки від попередніх видовищних закладів, але й від тих кінотеатрів, які з'являються пізніше.

Актор О. Вернер у своїх спогадах дитинства описував одеський кінотеатр того часу так: «Це була маленька, завжди задушлива кімната, де щільно стояли стільці. В глибині залу — загадковий апарат, що викликав у нас, хлопчаків, шалений інтерес. Його охороняв чоловік, якого ми називали то “механіком”, то “техніком”. Він був і білетером, і власником, і оператором — саме він крутив ручку апарата й збирав гроші. На стіні висіла екранна ганчірка сумнівної чистоти. У залі переважно сиділа молодь та діти — їли насіння й яблука, кидали шкірки на підлогу, іноді навіть один в одного».

Ще один цікавий спогад про перші одеські кінотеатри залишив художник Л. Пастернак. Він описує примітивний, по-домашньому кустарний вигляд раннього кінозалу. Все — від апарата фірми «Пате» до облаштування самого приміщення — справляло враження тимчасового і невибагливого. Йшлося, ймовірно, про типову малогабаритну квартиру, з якої, прибравши внутрішні стіни, утворили невеликий кінозал. Глядачі заходили прямо з загального під'їзду, дверей до зали не було — їх заміняла важка червона порт'єра з плюшу, щільно запнута під час показу, що створювало темряву в залі [25].

У середині розміщувалися кілька рядів простих віденських стільців. На відміну від пізніших кінотеатрів, проєктор із символікою «Пате» у вигляді півня стояв безпосередньо перед глядачами, нагадуючи чарівний ліхтар. Його встановили на простій підставці, схожій на теслярський верстак. Екран — чи то шмат тканини, чи інший простий матеріал — часом коливався під час показу. Людина, яка крутила ручку проєктора, одночасно виконувала обов'язки адміністратора, білетера, прибиральника й касира. Перед початком сеансу вона коротко оголошувала програму, гасила світло, залишаючи лише тьмяне освітлення біля входу.

Покази були недовгими не через тривалість фільмів, а через перегрів техніки: целулоїдна плівка легко займалася, тому демонстратор мусив бути обережним.

У 1904 році в Сімферополі в будівлі Шнейдера Фільцер організовує перший стаціонарний кінотеатр. У 1905–1906 роках стаціонарні кінотеатри відкриваються в Києві, Харкові та низці інших міст. На Хрещатику, 38 у Києві Сергій Френкель засновує залу на 300 місць під назвою «Люкс». У 1907 році на Думській площі відкривається ще один — «Електробіоскоп» К. Стефана. У ті ж роки в столиці починають діяти «Вітаграф», «Ілюзіон» та інші заклади. 15 серпня 1908 року на Хрещатику, 25 починає роботу Grand-Theatre Express — уже другий синематограф, спеціально збудований як кінотеатр.

У Харкові ж 1906 року пані Зубкова організовує у своєму будинку на Катеринославській, 24 перший «біотеатр». Слідом за ним з'являються ще

декілька: «Еден-театр», «Біоскоп», «Мішель» І. Вальчині. У 1907 році відкриваються «Ілюзіон», «Аполло» (на Московській, 8), «Весь світ» (на Московській, 15), «Модерн» (Московська, 6) і «Чари» М. Зубкової (на Павлівській площі). Однак уже в 1908-му деякі з них, зокрема «Ілюзіон», «Хронофон» і «Еден-театр», зачиняються.

На той час в Україні ще не існувало чіткої сеансової системи. Глядачі заходили до зали безперервно, квитки продавали без фіксації місць. Хтось стояв, хтось перебирався між рядами, заважаючи іншим. Перегляд ускладнювали звуки працюючого проєктора й шум глядачів, які вголос читали титри. Люди входили й виходили в будь-який момент [26].

Перші кінотеатри вирізнялися специфічною атмосферою: запах ефіру, тріск лампи, задуха в залі. Проєктори з ефірно-кисневим живленням легко перегрівались, що спричиняло підвищення температури, а іноді — займання плівки. Узимку такі зали ставали місцем, куди заходили навіть просто зігрітись.

Відомий підприємець Олександр Ханжонков згадував: будь-яке приміщення з дахом — від складу до комори — могло бути перетворене на кінотеатр. Апарат встановлювали у відгородженій частині, зазвичай при вході, екран прибивали до протилежної стіни, піаніст розміщувався під ним, меблі були найпростіші або й узагалі відсутні — для збільшення кількості глядачів і прибутку.

У період 1905–1908 років кінотеатри часто називали за фірмою-постачальником кінопроєктора: «Вітаграф», «Електробіоскоп» (Київ), «Едісон», «Біоскоп» (Одеса), «Патєграф» (Харків), «Біограф» (Катеринослав, Єлисаветград, Житомир, Сімферополь), «Французький електробіограф» (Ялта, Севастополь), «Синєфон Едісона» (Львів) тощо.

Змагаючись у вигадливості, власники кінотеатрів на початку ХХ століття прагнули не лише вразити кінорепертуаром, а й привабити глядачів витонченим оформленням фойє — яке стало важливою частиною загального враження від закладу. Оголошення про синематограф «Експрес» у Нью-Йорку повідомляло про наявність вражаючої зали очікування — справжньої мистецької інсталяції

«Гротмодерн», оздобленої у фантазійному стилі з яскравим електричним освітленням. Через два роки фойє було змінено, і тепер публіку зустрічав «Грот Прентан», знову ж таки, з декоративним оформленням і світловими ефектами.

Тодішні «чекальні», як тоді їх називали, несли ту ж романтично-солодкуву атмосферу, яка панувала в сюжетах французьких стрічок — сентиментальні мелодрами з хепі-ендами були улюбленим жанром глядачів. Прикладом розкішного оформлення став «1-й біотеатр», оновлений під тематичну декорацію «Храм Будди», створену знаним художником В. П. Московським. Кінотеатр «Монте-Карло» у Києві вражав строкатою палітрою фойє, а «Весь світ» — декоративним фонтаном [7].

Із середини 1910-х років інтер'єр фойє почав змінюватися відповідно до моди на італійські історичні фільми — з'явилися пальми та тропічна рослинність як символ комфорту. Провінційні кінотеатри переймали не лише оздоблення столичних зал, а й рекламні шаблони. Програма харківського «Ампіру» обіцяла щоденні концерти у «зимовому саду» та відмінний чайний і фруктовий буфет.

У період 1909–1914 років в українському кінобізнесі виникає мода на масштаб — починають зводити великі кінозали замість тісних «ілюзіонів». Такі театри вже дбали про зручність: сидіння стали комфортними, підлоги — похилими, дотримувалися протипожежних відстаней між рядами, передбачалися вентиляція та кілька запасних виходів зі світловими покажчиками. У залі чергували поліцейський та пожежник, для яких було визначено постійні місця. У Києві, Харкові, Львові, Одесі та інших містах з'являються вишукані «кінопалаці», що майже не поступалися найкращим європейським аналогам.

Так, у 1907 році в Одесі відкрився найбільший кінотеатр міста — «Біограф» на 895 місць, облаштований на Єкатерининській, 27, поміщиком Ф. І. Островським у приміщенні, перетвореному з колишньої «голгофи». У 1911 році його викупив домовласник І. К. Шварц і перейменував на «Художній». Йому ж належав інший театр — на Колодязному провулку, 9, спроектований архітектором М. І. Лінецьким у стилі неокласицизму. Фасад оздоблювали колони, що акцентували простір глядацької зали. Театр мав залу на 436 місць із

балконами, просторе фойє, вестибюль і технічні приміщення. Відкриття «Театру Шварца» відбулося 7 квітня 1914 року.

Ще раніше, 15 травня 1910 року, один із перших українських балаганників О. І. Матвеев відкрив на Одеській торгово-промисловій виставці в парку (сучасний парк ім. Т. Г. Шевченка) павільйон-ілюзіон «Гігант» на 600 місць. Створений спеціально для події за зразком французького кінотеатру «Бр. Пате», він був технічно оснащеним, мав помітний освітлений фасад і демонстрував найновіші фільми того часу [9].

Узагальнюючи, можна сказати, що в період стрімкого розвитку кінематографа на початку ХХ століття кінотеатр став не просто місцем показу фільмів, а повноцінним культурним простором. Власники змагалися у вишуканості оформлення, комфорті для глядачів і технічній модернізації, активно переймаючи західноєвропейські та столичні зразки. Фойє з тематичним декором, зимовими садами, буфетами та розважальними програмами стали невід'ємною частиною візуальної культури того часу. Таким чином, кінотеатр перетворився на багатофункціональний естетичний простір, що поєднував розвагу, емоційний досвід і архітектурну розкіш.

1.3. Вплив Першої світової війни та революцій на кінематографічну діяльність

Перша світова війна та революційні події 1917 року істотно вплинули на розвиток кінематографа в Україні та на всій території колишньої Російської імперії. Війна спричинила значні економічні труднощі, дефіцит сировини, технічного обладнання, плівки, а також зниження купівельної спроможності населення, що негативно позначилося на функціонуванні кінотеатрів і кіновиробництва загалом. Багато приватних кінотеатрів закривалося або переходило до показу пропагандистських, хронікальних і псевдопатріотичних

стрічок, які замінювали розважальний репертуар. Із розгортанням революційних подій відбувається занепад приватної ініціативи в галузі, починається процес націоналізації кінематографа, а кіно дедалі більше використовується як засіб політичного впливу. Індустрія опинилася під контролем нової влади, а сам кінематограф трансформувався з комерційного видовища у важливий інструмент агітації, спрямований на масову аудиторію, особливо в умовах неграмотності значної частини населення. Таким чином, війна та революції не лише підірвали економічну основу кінобізнесу, а й кардинально змінили його функцію, спрямованість і структуру [11].

На початку Першої світової війни у великих містах України остаточно утвердився формат міських кінотеатрів, що розташовувалися на центральних вулицях. Імпровізовані приміщення, схожі на комори, в яких колись демонстрували фільми, зникли з міського простору, поступившись місцем спеціально спроектованим, престижним кінотеатрам, які враховували запити й уподобання публіки. У процесі розвитку кінопрокатної інфраструктури зазнали змін як вартість квитків, так і технологія показу. Зі збільшенням тривалості фільмів до кількох частин між епізодами спочатку робили двоххвилинні перерви, які поступово скорочували до однієї хвилини, а згодом — зовсім скасували завдяки запровадженню двох проєкційних апаратів, що забезпечували безперервний перегляд. Паралельно з цим удосконалювалось і музичне оформлення кіносеансів: наприкінці 1900-х грамофон замінили тапери — акомпаніатори, які виконували музику наживо. Спочатку музиканти грали безсистемно, але з часом з'явився поділ на жанри, і для кожного типу фільму підбирали відповідні мелодії. Поступово з'явилися навіть спеціальні методичні поради для таперів, хоча репертуар, як правило, складався з популярних романсів і народних мелодій. Майстерність акомпаніатора визначалася не стільки академічним рівнем, скільки здатністю відчувати настрій фільму і влучно передати його музичними засобами. Під час показів тапер, сидячи біля екрану, імпровізував на фортепіано, створюючи музичний супровід до кожного епізоду. Враження від таких сеансів залишилися в пам'яті очевидців, як, наприклад, у

спогадах Олексія Каплера, який описував свій досвід відвідування київського кінотеатру, де, попри скромність умов, гру старенького тапера він згадував як справжнє мистецтво.

Станом на початок Першої світової війни кінопрокатна мережа в Україні була досить розвиненою — на території країни функціонувало понад сорок прокатних контор. В Одесі, де формування цієї сфери лише починалося, спершу діяло п'ять таких фірм, однак до 1917 року їхня кількість зросла до дванадцяти. Загальний ринок було чітко структуровано: він поділявся між кількома впливовими регіональними компаніями, кожна з яких охоплювала певні географічні зони. У Києві лідерство утримувала Південно-Західна контора С. А. Френкеля, яка станом на 1912 рік мала головний офіс у столиці України та філії в багатьох інших містах Російської імперії — від Москви й Петербурга до Севастополя й Томська, забезпечуючи фільмами близько трьох сотень кінотеатрів. Поряд з нею у місті працювали також прокатні контори «Фенікс» В. Л. Завальницького та І. Е. Орловського. Одеса могла похвалитися діяльністю прокатних організацій А. Посельського, компаній «Шварц і Ебін» і «Південфільм». У Катеринославі діяли контора «Мистецтво» І. Спектора, а також структури А. Ольшевського й товариство Ф. Щетиніна. У Харкові ринок ділили між собою кінопрокатні компанії Прошина й Гордіна, Ф. П. Дедикова, фірма «Рекорд» А. Г. Каратуманова та товариство «Д. І. Харитонов». Окрім великих гравців, існували й дрібні прокатні структури, основною спеціалізацією яких був перепрокат уже використаних стрічок. Такі контори, не маючи права на прем'єрні покази, працювали з менш престижними, другорядними кінотеатрами. Іноді траплялися спроби обійти монополістів, однак вони рідко мали успіх. Наприклад, у 1914 році власник прокатної фірми «Маяк» І. Д. Щербаков намагався напямучу домовитися з московською «Фільмотекою» К. В. Костенко-Радзеовського, оминаючи офіційного дистриб'ютора стрічки «Марк Антоній і Клеопатра», проте отримав категоричну відмову з поясненням, що права на показ у його регіоні закріплені за іншим представником. Показовим прикладом ефективної роботи регіонального представництва є діяльність катеринославської

прокатної фірми І. Спектора, яка співпрацювала з російським підрозділом французької кіностудії «Брати Пате» — одна з багатьох ілюстрацій того, як прокатна система в Україні на той час вже інтегрувалася у загальноєвропейський кіноринок [23].

У період 1910–1914 років в Україні відбувалися не лише технічні оновлення кінотеатрів, але й суттєво трансформувалася глядацька культура. Змінювалося ставлення до кіно як до розваги — воно починало сприйматися як повноцінний культурний ритуал. У глядацькому залі дедалі частіше з'являлися представники інтелігенції — публіка, яка раніше надавала перевагу театру. Випадкові відвідини кіно залишалися у минулому: тепер люди обирали конкретні кінотеатри, дбали про вигляд, час, супровід, а перегляд фільму поступово набував рис суспільної події, зі своїми правилами та атмосферою.

Кінозал перетворювався на місце соціального життя — важливо було не лише, що дивитися, але й як саме це відбувається. Якщо на початку століття похід у кіно асоціювався з простотою та свободою від умовностей, то вже перед Першою світовою війною на перший план виходила естетика глядацького досвіду. Приміром, у кінотеатрі «Модерн» у Харкові відвідувачам пропонували зняти капелюхи, але не вимагали роздягатися. Аналогічне повідомлення містила й програмка київського кінотеатру Р. Штремера. Водночас, ще залишалися кінотеатри, де панувала доволі неформальна атмосфера: як згадує В. Д. Рудаковська, в одеському кінотеатрі «Слон» глядачі лузали насіння просто в залі, а під час сеансу навіть могла виникнути бійка між музикантами та бешкетниками прямо на очах у публіки.

Особливістю ранніх кінопоказів було й те, що глядачі могли входити до зали в будь-який момент і залишатися там скільки заманеться — доки програма (яка складалася переважно з короткометражок) не набридала. Проте зростання якості фільмів і очікування глядачів призвели до зміни цього підходу: кіноперегляд став структурованішим і наближеним до театрального досвіду.

Соціальний склад аудиторії кінотеатрів став надзвичайно строкатим. За свідченням сучасників, кінозали збирали представників усіх верств суспільства

— від студентів і службовців до ремісників і модисток. Це стало можливим завдяки доступній вартості квитків, невимогливості до зовнішнього вигляду і швидкому темпу подачі інформації.

Початок Першої світової війни спричинив істотні зміни в структурі кіноіндустрії. Імпорт фільмів з-за кордону різко зменшився через проблеми з логістикою, зменшення виробництва у країнах Європи та зникнення ділових зв'язків. Частка іноземного контенту в українських кінотеатрах різко впала, що стимулювало розвиток національного виробництва. Хоча якість вітчизняних фільмів була ще недостатньою для експорту, саме попит глядачів і обмеження імпорту дали поштовх до зростання кіновиробництва.

Різке зменшення ввезення іноземних фільмів створило серйозні труднощі для кіномереж, які потребували регулярного оновлення репертуару — щонайменше двічі на тиждень. Унаслідок цього різко зросли як ціни на фільмокопії, так і прокатні тарифи [27].

До початку Першої світової війни іноземні кінокомпанії поступово припиняли власне виробництво фільмів на теренах імперії, зосередившись лише на їх прокаті. В умовах дефіциту навіть неякісні стрічки користувалися успіхом у публіки, а попит на вітчизняну кінопродукцію фактично став безмежним. Це створило винятково сприятливі умови для розвитку локального кіновиробництва.

Динаміка зростання цього сектору промовиста: якщо у 1913 році зняли 142 фільми, то вже у 1916 році — 545. У театральному сезоні 1914/15 загальний обсяг створеної кінопродукції сягав майже пів мільйона метрів плівки. На той час діяли десятки прокатних офісів, а оборот кіноіндустрії сягав десятків мільйонів карбованців.

У великих містах активно працювали як кінокомпанії, так і численні кінотеатри, що забезпечували роботою тисячі осіб. За оцінками, у 1916 році по всій території імперії функціонували понад 3000 кінотеатрів, а річний обсяг кінообігу досягав понад 140 мільйонів карбованців. Один лише Петроград мав понад 170 кінотеатрів і кілька десятків виробничо-прокатних фірм.

Обмеження на імпорт сирової кіноплівки, яке діяло під час війни, зумовило зростання її вартості — ціна за метр зросла з 21,5 до 30 копійок. Разом із цим зросли й ціни на готові фільми. До війни вітчизняні стрічки коштували 65–75 копійок за метр, тоді як іноземні — 45–50. У воєнні роки ціна на локальні картини зросла до 90 копійок — 1 карбованця 20 копійок, а іноземні коштували вже 70–75 копійок за метр.

Зміни торкнулися і податкової політики — було запроваджено додаткові збори з квитків, що змінювалися залежно від вартості: від 5 копійок для дешевих білетів до 2 карбованців — для преміальних місць.

Активному зростанню кіновиробництва сприяли й інші фактори. Серед них — заборона на продаж алкоголю, приріст міського населення (зокрема, завдяки військовим гарнізонам та зростанню робітничого класу в прифронтових промислових центрах), а також стрімке зростання інтересу до кіно як доступної та емоційно компенсаторної форми дозвілля, що відволікала від воєнної реальності [20].

Критик Ганна Лі у своїй статті «Кіно-авторам і режисерам» відзначала надзвичайну «всеїдність» глядацької аудиторії, що сформувалась через початок війни та політичну нестабільність: «Кіно часто виступає як втеча з сірої повсякденної реальності, занурюючи людину у світ фантазій і забуття, де вона доторкається до краси, огорнутої сновидіннями. Втоmlені, голодні й роздратовані, ми жадібно хапаємось за будь-який спосіб відволіктися від жахів безглузвих днів, живлячись дешевими драматичними історіями — хлібом і видовищем!»

Подібної думки дотримувався й історик кіно С. Гінзбург, який у своїй фундаментальній роботі підкреслював: «Чим більше загострювались життєві труднощі й непевність, тим більше людей прагнуло сховатися у кінотеатрах, щоб хоч на годину забути про реальні біди, споглядаючи вигадані страждання героїв із штучного світу, де немає ані війни, ані буденних турбот.»

Цікаво проаналізувати соціальний портрет глядача й характер кінопрограм того часу. Переважна більшість населення складалася з сільського населення,

тоді як робітники, дрібні службовці і середній клас становили меншу частку. Робітники здебільшого відвідували кіно рідко, а основною аудиторією були представники середнього класу — найбільш активні шанувальники кінематографа.

Різке зростання інтересу до кіно, а також обмеження ввезення іноземних стрічок дали потужний імпульс до будівництва спеціалізованих кінофабрик у 1914–1915 роках. Якщо раніше зйомки проходили у звичайних фотостудіях чи просто неба, то тепер з'являються сучасні павільйони. У великих містах створювалися масштабні кінокомплекси, що вкладали значні кошти в розширення виробництва. Наприклад, одна з провідних компаній значно збільшила капітал і відкрила найбільше ательє свого часу.

У період 1914–1916 років діяло багато талановитих режисерів та акторів, що відіграли важливу роль у розвитку кіномистецтва, зокрема і ті, хто пізніше став відомим у 1920-х роках.

Хоча більшість кінопродукції того часу була доволі буденною і чисельною, вийшло також чимало якісних екранізацій класичної літератури. У 1915 році кілька студій одночасно втілили на екрані роман Л. Толстого «Війна і мир». Серед інших популярних адаптацій — «Анна Кареніна», «Дворянське гніздо», «Пікова дама», а також фільми за оригінальними сценаріями з різними жанровими особливостями — від мелодрам до пригодницьких серіалів.

Особливої популярності набув пригодницький серіал «Сонька золота ручка» та комедійні серії з персонажами Антошою і Лисим, які здобули визнання у широкої аудиторії.

У цей період відзначалося і значне зростання кіновиробництва на території України. У 1914–1915 роках тут було створено близько 40 фільмів різних жанрів і тем, серед яких — стрічки з українською тематикою, що знімалися у різних містах.

Військові події спричинили також реквізиції майна і виселення підданих ворогуючих держав до віддалених регіонів. Так, наприклад, відомий київський театровласник австрійського походження мав у власності кінотеатри, прокатні

контори, виробництво і лабораторію для виготовлення кіноплівок, а також кілька будинків у місті.

У кінці липня 1914 року, коли розпочалася Перша світова війна, Антон Шанцер подав заяву на отримання російського громадянства. Він узяв на себе зобов'язання від 28 липня до кінця воєнного конфлікту відраховувати 5% від загального прибутку своїх кінотеатрів на підтримку Червоного Хреста або на допомогу сім'ям військовозобов'язаних резервістів. За період із 28 липня по 3 серпня 1914 року його пожертвування склали 183 рублі 95 копійок. За даними С. Гінзбурга, який посилався на свідчення Г. Болтянського, у 1914 році проти Шанцера висунули обвинувачення у шпигунстві через нібито передачу за кордон кінохроніки з військових об'єктів Київського військового округу. У результаті його майно було арештовано, а самого Шанцера помістили під арешт. Однак у 1917 році конфісковане майно повернули, і він зміг повернутися до Києва. Відомості про його діяльність з'являлися навіть у київській пресі на початку 1919 року, але подальша доля Шанцера залишається невідомою [24].

Під впливом чорносотенних організацій почалися єврейські погроми, що спричинило зростання кінематографічної активності, пов'язаної з єврейською тематикою. В Одесі діяла компанія «Мізрах», яка отримувала фінансову підтримку від міжнародних єврейських організацій, і заявила про намір знімати фільми про сучасне життя євреїв, біблійні сюжети та твори єврейської літературної класики. Вона випустила пропагандистські стрічки «Війна і євреї» та «Життя євреїв в Америці». Останній фільм був спрямований на критику єврейської еміграції до Америки, показуючи важкий шлях за океан і нелегке життя емігрантів. Зйомки проходили в США за участю акторів з театрів Нью-Йорка. Компанія «Мізрах» розпочала свою діяльність у 1913 році, спочатку просуваючи ідею переселення євреїв до Палестини. У 1913 році вона випустила найбільший в Російській імперії документальний фільм «Життя євреїв у Палестині», для якого була організована спеціальна експедиція, фінансована товариством «Мізрах» і акціонерним товариством «Гомон». У 1914 році з'явився документальний фільм «Життя євреїв у Румунії».

Фільм про життя євреїв у Палестині було продемонстровано на XI Всесвітньому сіоністському конгресі у Відні, де він отримав широку підтримку. У вересні того ж року відбувся закритий показ у московському кінотеатрі «Континенталь», тоді як у Києві та Мінську демонстрації цього фільму заборонили.

Кіностудія «Світлотінь» у Києві також активно займалася виробництвом стрічок з єврейською тематикою. У 1915 році режисер Йосип Соїфер поставив фільми «Вихрест», «Помста жидівки» та «Страчений життям», які розповідали про життя єврейської молоді і боротьбу з пережитками старих вірувань у прагненні до нових ідеалів. У Києві також з'явилися короткі тематичні фільми — «кінодекламації» К. Селіванова та Н. Наумова-Каліка, присвячені соціально-патріотичним мотивам.

Інтерес до подібних стрічок був високим, що пов'язано з ще досить сильним патріотичним настроєм серед населення Російської імперії, який почав помітно знижуватися лише з 1916 року.

У 1915 році головною темою кінематографа залишалися агітаційні фільми, спрямовані на піднесення патріотичного духу, особливо через показ героїчних вчинків російських солдатів на фронті. В Одесі вийшов фільм «Героїчний подвиг офіцера-добровольця», у Києві — «Героїчний подвиг розвідника Хаїма Шейдельмана», «Як помирають герої» та «Серце російського солдата». У Катеринославі на кіностудії Федора Щетиніна режисер Олександр Варягін разом з оператором Данилом Сахненком зняли кілька стрічок, присвячених військовим подвигам, серед яких «Героїчний подвиг сестри милосердя Римми Іванової», «Героїчний подвиг телефоніста Григорія Манухи», «На полі бою» і найбільший за обсягом фільм — «На славу російської зброї» довжиною 1450 метрів.

Щодо української тематики, то у 1915 році вийшло три фільми. У Києві були зняті «кінорозмовляючі картини» — «Бувальщина» режисера Олександра Суходольського та «Сватання на Гончарівці» режисера Олександра Гамалія. У Катеринославі кіностудія Федора Щетиніна випустила історичну стрічку

«Богдан Хмельницький», створену за п'єсою М. Старицького, з участю акторів української трупи під керівництвом М. Кучеренка і Зоріної.

Найбільша київська студія «Світлотінь» також представила масштабні фільми: драму «За старих часів жили діди» (режисер і сценарист С. Писарєв), яка розповідала про життя поміщиків за мотивами п'єси І. Шпажинського «В старі роки», екранізацію роману Ф. Достоєвського «Принижені і ображені» (режисер Йосип Сойфер), а також картину «Рабині розкоші і моди» (режисер Йосип Сойфер).

Останній фільм базувався на двох джерелах — романі Еміля Золя «Дамське щастя» і матеріалах гучного судового процесу над московською кравчиною. Картина розповідала про те, як кравчиня відбирала у своїх клієнток привабливих жінок, захоплених модою, і втягувала їх у світ гріха.

Зйомки проходили у павільйонах студії «Світлотінь» на Лук'янівці, у Купецькому саду, у дворі будинку Л. Б. Гінзбурга, у старому парку на Лук'янівці, на вулицях Києва, залізничних перегонах і завершилися восени 1915 року.

Закритий показ стрічки відбувся 29 листопада 1915 року. Репортер, який виступав під псевдонімом «Маркіз Поза», залишив позитивний відгук про цей фільм.

Отже, Перша світова війна значно вплинула на розвиток кінематографа — він перетворився на важливий інструмент пропаганди та підтримки патріотичного духу населення. Фільми активно висвітлювали подвиги солдатів, підкреслювали героїзм і жертвність, що сприяло мобілізації громадської підтримки війни.

Війна та політичні потрясіння викликали посилення уваги до соціально-політичних сюжетів, зокрема — єврейської тематики у відповідь на антисемітські настрої та погроми. Кіностудії почали виробляти стрічки, які не лише відображали реалії часу, але й виконували роль соціальної та національної пропаганди.

Період війни і революцій супроводжувався посиленням контролю над митцями. Як приклад — арешт і обвинувачення у шпигунстві діяча кіно Антона

Шанцера, що ілюструє небезпеки та обмеження творчої свободи у часи військових конфліктів.

Революційні події спричинили тимчасове переформатування кіноіндустрії, з'явилися нові ідеологічні теми, змінювалися способи пропаганди. Водночас відбувалося зростання національної кінематографії, зокрема української, яка намагалася відобразити власну історію і культуру.

Попри воєнні й революційні виклики, кіноіндустрія зберігала динаміку розвитку — з'являлися масштабні проєкти, документальні стрічки, знімальні експедиції, розширювалася мережа кінотеатрів і студій, що свідчить про зростаючу роль кіно як масового мистецтва і засобу комунікації.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У ДОБУ УСРР (1922–1930 РР.)

2.1. Утворення ВУФКУ та державна політика щодо кіно

Період 1920-х років став для українського кінематографа часом важливих трансформацій і пошуків нових форм вираження. Утворення Української Соціалістичної Радянської Республіки відкривало перед кіномитцями як нові можливості для творчості, так і низку викликів, пов'язаних із політичною кон'юнктурою, ідеологічним контролем та масштабними соціальними змінами. Цей період відзначився активним розвитком кіностудій, зростанням кількості кінопродукції, а також впливом радянської ідеології на тематику і форму кінематографічних творів. Водночас українське кіно прагнуло зберегти власну культурну ідентичність, звертаючись до національної історії, побуту й мистецьких традицій. Розглядаючи цей складний і багатогранний період, ми зосередимо увагу на ключових подіях, постатях і творах, які формували обличчя українського кінематографа у добу УСРР.

Утворення Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) стало визначальним кроком у розвитку українського кінематографа. Це державне агентство відіграло ключову роль у централізації виробництва, розподілі ресурсів і контролі за кіновиробництвом на території УСРР. ВУФКУ забезпечувало підтримку кінематографістів, організовувало навчання та сприяло розвитку інфраструктури, включаючи створення кіностудій і кінотеатрів. Державна політика того часу була спрямована на те, щоб кіно стало важливим інструментом ідеологічного виховання населення та пропаганди нових соціалістичних ідей. Кінематографія розглядалася як потужний засіб масової комунікації, здатний формувати суспільну свідомість і підтримувати політичний курс уряду. Тому ВУФКУ не лише контролювало виробництво фільмів, але й

встановлювало тематику, стилістику й жанрову спрямованість кінопродукції, підкреслюючи пріоритети радянської ідеології та національної культури. Ця політика стимулювала появу фільмів, що пропагували революційні події, трудові подвиги, нові суспільні форми і колективізм, одночасно створюючи умови для розвитку творчих експериментів і художніх пошуків у межах офіційної доктрини. Таким чином, ВУФКУ став не лише організаційним центром, а й важливим фактором формування особливостей українського кінематографа в період його становлення в умовах радянської державності.

Після революції для радянської влади кіно отримало подвійне призначення: воно стало і засобом агітації та пропаганди, і важливим інструментом культурного та освітнього впливу. Під час Громадянської війни зростала потреба в кінематографічній хроніці та революційних стрічках, особливо серед військових. У багатьох містах стихійно або при різних установах почали створюватися фото- та кіносекції, відділи й підвідділи, які займалися організацією кіновиробництва та показів. Формування системи державного управління кінематографією в Україні розпочалося ще у 1918 році і до початку 1922 року пройшло три основні етапи розвитку. На першій стадії кінотеатри та кінофонди в деяких містах передавалися у підпорядкування губернським та повітовим відділам народної освіти Наркомосвіти УРСР, а також політико-просвітницьким комітетам, де в подальшому виникали кіносекції. У цей період відсутність чітких державних завдань у галузі кінематографа призвела до того, що кіносправа розглядалася здебільшого як комерційна діяльність, а робота кінотеатрів була розрізненою й хаотичною. Водночас значна частина кінотеатрів перейшла у власність організацій, які не мали жодного стосунку до культурно-освітньої діяльності. Першу офіційну спробу встановити контроль над театрами, особливо мініатюрними театрами і кінематографами, щоб спрямувати їх діяльність у русло культурного розвитку народу та припинити діяльність, яка шкодила творенню радянської культури, зробила Колегія Народної Освіти 17 березня 1918 року. Фактично у цей час основні процеси в кінематографі України відбувалися без активної участі виконавчої влади. До 1919 року урядові кола

України не мали сформованих завдань і регламентів щодо кіноіндустрії, що підтверджується відсутністю будь-яких законодавчих документів, які б регулювали її діяльність. Лише 8 січня 1919 року Тимчасовий робітничо-селянський уряд УРСР видав постанову, яка намагалася впорядкувати роботу кінотеатрів, зокрема передавши всі театри й кінематографи у відання Відділу Освіти, а також доручивши розробити інструкцію для місцевих рад про порядок їхнього управління. Цей нормативний акт закріплював за державою, представлено в особі Наркомосвіти УРСР, право регулювати діяльність кінематографічної сфери через видання відповідних розпоряджень і передавати кіноустанови у державну власність, що дозволяло створювати матеріально-технічну базу державного кінематографа та впливати на кіноорганізації різних форм власності. Проте в умовах Громадянської війни кіноцінності вважалися здобиччю, і кіномайно захоплювали різні структури, які ігнорували вимоги Центру і вважали його трофеями. Всі спроби передати майно до централізованого управління сприймалися як посягання на їхнє володіння. Цей період характеризувався поступовою концентрацією кінематографічної галузі у єдиному державному центрі, що згодом стало підґрунтям для подальшого системного розвитку українського кіно [42, 45, 51].

Друга фаза розвитку кінематографа відзначилася утворенням 9 січня 1919 року при Відділі мистецтв Наркомосвіти УРСР Кінематографічного комітету. Було сформовано орган управління державним кінематографічним сектором, що складався з центрального апарату Наркомосвіти та системи підпорядкованих місцевих органів — окружних фотокінокомітетів і кіносекцій у складі губернських виконавчих комітетів. 18 січня на посаду голови Кінокомітету Наркомосвіти призначили режисера Олександра Аркатова. Надалі у відання Кінокомітету були передані кінотеатри по всій Україні. Комітет почав об'єднувати кінематографічну діяльність у країні під одним централізованим керівництвом, що зустріло сильний опір з різних сторін. У результаті цієї боротьби серед працівників кінематографу остаточно сформувалося усвідомлення необхідності консолідації усіх ресурсів і зусиль у всіх сферах

кіноіндустрії. 25 лютого 1919 року Рада Народних Комісарів УРСР видала Декрет «Про електротئاتри», згідно з яким три кінотеатри у Харкові разом із обладнанням, інвентарем, а також науково-культурними фільмами й діапозитивами були визнані державною власністю УРСР і передані під управління Кінокомітету. В адміністративному плані Кінокомітет підпорядковувався Підвідділу мистецтв, який входив до Позашкільного підвідділу Наросвіти, а Наросвіта, у свою чергу, була частиною Наркомосвіти. Така складна ієрархічна структура ускладнювала ефективність роботи. Після проведення перевірки обліку фото- і кінематографічного майна Кінокомітет зазнав реформування: Наркомосвіта доручила розширити склад комітету і реорганізувати його у Всеукраїнський Кінематографічний комітет. Для зменшення адміністративного навантаження на Всеукраїнський Кінокомітет та забезпечення координації управління реквізованими підприємствами, театрами й установами, а також підтримання безпосереднього зв'язку між центральним апаратом і місцевими позашкільними підвідділами Наросвіти, Народний Комісаріат освіти створив мережу філіальних відділень. У середині березня 1919 року Всеукраїнський Кінокомітет було переведено з Харкова до Києва.

18 березня 1919 року Всеукраїнський кінокомітет розпочав формування губернських відділень у містах Харкові, Катеринославі, Одесі, Ялті та Ростові-на-Дону. Ці регіональні структури склалися з кількох ключових підрозділів: загального, обліково-контрольного, цензури й рецензій, кіно- та фотохроніки, наукового і експлуатаційного. Кожною філією керувала комісія, що складалася з голови та двох членів, яких призначав Всеукраїнський кінокомітет. Колегії цих філій мали повноваження здійснювати контроль і нагляд за діяльністю місцевих кіносекцій. З часом структура зазнала змін — замість губернських комітетів були утворені уповноважені Всеукраїнського фото- та кінокомітету, при яких функціонували відповідні управління, що виконували ті ж самі функції. Нарешті, 12 травня 1919 року Кінокомітет було виведено з-під юрисдикції Підвідділу мистецтв і перетворено на самостійну організацію, безпосередньо підпорядковану Колегії Наркомосвіти УРСР.

Одним із головних недоліків управлінської системи Комітету була надмірна централізація влади у вищій інстанції — Наркомосвіті, що значно ускладнювало швидке і ефективне ухвалення рішень. Схожі проблеми спостерігалися і в діяльності завідувача фотокіновідділу щодо керівників окремих функціональних напрямів, що в кінцевому результаті призвело до формування неефективної стратегії роботи Комітету навіть у межах мінімальної агітаційної програми. Радянські й партійні органи неодноразово відзначали недостатню кваліфікацію керівництва цієї установи. Кінокомітет фактично не мав ресурсів для опору директивам Наркомосвіти та не міг залучати до управління професіоналів через масову еміграцію багатьох дореволюційних кінематографістів та організаторів галузі. Причини низької продуктивності Комітету в агітаційній діяльності були як внутрішні, пов'язані з організаційними труднощами, так і зовнішні [14, 15].

Тривала Громадянська війна, що супроводжувалася жорсткими заходами радянської влади, вимагала організації потужної інформаційної підтримки влади. Кінематограф визнавався одним із головних інструментів пропаганди. Ідея розвитку кіно для посилення впливу пролетаріату на інші соціальні верстви була проголошена вже в березні 1919 року на VIII з'їзді РКП(б). Для розгортання масштабної кінопропагандистської діяльності необхідно було створити спеціальний апарат та забезпечити його матеріальну і фінансову базу. Важливим завданням було також встановлення контролю над приватними кіноорганізаціями, щоб не допустити контрпропаганди й контрагітації, а також залучити їх до підтримки державної політики. Серед ключових перешкод, що гальмували розвиток кінопрокатної системи Кінокомітету, слід виокремити гіперінфляцію, що супроводжувала відміну грошового обігу до впровадження НЕПу, економічну розруху внаслідок Громадянської війни, а також ускладнення у транспортному сполученні.

Третій етап розвитку пов'язаний із перетворенням Всеукраїнського кінокомітету на Всеукраїнське фото-кіно управління (ВУФКУ) у лютому 1922 року. Зі завершенням Громадянської війни припинилися агітаційні заходи —

зокрема рейсові поїзди та інші подібні акції, що були основою діяльності Кінокомітету в його початковий період. Це змусило комітет переосмислити та змінити напрям своєї роботи. У період наприкінці 1920 — середині 1921 року помітно посилювався акцент на господарську сторону функціонування державного кінематографа, з'явилися спроби організувати роботу так, щоб вона була фінансово самоокупною.

Фахівці кінематографічної сфери, усвідомлюючи значущість галузі для держави, поставили перед собою ідеологічну мету — радянізацію кінопродукції, а з організаційної точки зору — створення єдиного централізованого органу управління. Незважаючи на внутрішні труднощі та зовнішній опір, ця група наполегливо працювала над формуванням потужної, самостійної структури, яка б мала виключне право керувати об'єднаним кіногосподарством і раціонально використовувати ресурси для відновлення кіновиробництва. Варто відзначити, що Народний комісар освіти Григорій Федорович Гринько підтримав цю давно потрібну реформу і продовжував пильно контролювати її реалізацію.

Найбільший економічний та соціальний вплив ВУФКУ забезпечувалося завдяки інтеграції підприємств різних напрямків кінематографії в єдину господарську структуру. Усунення організаційної роздробленості, а також фінансової й юридичної автономії учасників прокату та кінопоказу давало змогу спростити ланцюг розповсюдження кінопродукції, зменшивши кількість проміжних ланок. У березні 1921 року X з'їзд РКП(б) ухвалив рішення про відмову від політики «військового комунізму» на користь НЕПу. Внаслідок цього було прийнято ряд нормативних документів, які закріпили правову базу нової економічної політики. Зокрема, 21 березня 1921 року ВЦВК опублікував Декрет «Про заміну продовольчої і сировинної розкладки натуральним податком», який дозволяв вільно торгувати сільськогосподарською продукцією, що залишалася у селян після сплати податку [9].

Для підтримки реформ 5 липня 1921 року Раднарком встановив правила оренди підприємств. Влітку того ж року відбулася перебудова державної промисловості відповідно до указу Раднаркому РРФСР від 9 серпня 1921 року

«Про запровадження основ нової економічної політики» та постанови Ради Труда і Оборони від 12 серпня 1921 року, які спрямовували заходи на відновлення важкої промисловості і підняття виробництва. 3 вересня Президія ВРНГ ухвалила наказ № 23, що регулював переведення підприємств на комерційні основи. В серпні–вересні було прийнято додаткові декрети, які розширювали свободу дій державних підприємств, зокрема скасовували примусове залучення робочої сили, переходячи на добровільний найм. Наприкінці 1921 року почалася денаціоналізація деяких підприємств згідно з постановою Раднаркому від 17 травня 1921 року, декретом ВЦВК від 10 грудня 1921 року і відповідними інструкціями ВРНГ.

Впровадження НЕПу в Україні відбувалося з деяким запізненням порівняно з РРФСР. 27 березня 1921 року позачергова сесія ВУЦВК затвердила рішення про заміну продрозкладки на продовольчий податок, а вже 29 березня уряд УРСР ухвалив декрет, що встановлював норми і розміри цього податку, які були значно нижчими за продрозкладку. Лише 30 серпня Раднарком УРСР ухвалив постанову «Про запровадження основ нової економічної політики». Ряд резолюцій за доповіддю ЦК «Промисловість в умовах нової економічної політики» було прийнято на Шостій партійній конференції в Харкові у грудні 1921 року.

Новий економічний курс суттєво вплинув на діяльність усіх установ Наркомосвіти, включаючи професійний театр. Через перехід держави на жорсткий, максимально економний бюджет, театр мав розвиватися самостійно, без державної фінансової підтримки. За чотири роки існування під радянською владою театр, як і друк, став важливим агітаційним засобом. Проте дедалі частіше лунали думки, що театр більше не може залишатися на державному утриманні через обмежені ресурси, і що він повинен, враховуючи свої внутрішні можливості, самостійно забезпечувати своє існування. Водночас постало питання, якими мають бути форми подальшого функціонування театру без держфінансування.

У центрі та на місцях розпочалася робота з формування економічної бази для театральної справи. На регіональному рівні висловлювалися пропозиції перевести театри на самоокупність. Сектор мистецтв Головополітосвіти підтримував ідею централізованої самоокупності під контролем єдиного театального всеукраїнського тресту.

Опоненти такого переходу вважали, що самоокупність театру несе ризик розвитку справи у напрямку задоволення споживацьких смаків, що не завжди відповідає політичним чи художнім вимогам. На думку багатьох, глядачі віддавали перевагу театральним виставам, які були неприпустимими з ідеологічної точки зору.

Пізніше Головополітосвіти взявся за регулювання репертуару та цінової політики театрів. У вересні було доручено всім Губполітосвітам надсилати для перевірки затвержені списки репертуарів. Також було розроблено плани щодо надання квитків із значними знижками робітникам через фабрично-заводські комітети — пільговий фонд становив 30% від загальної кількості місць. Вартість цих квитків повинна була визначатися з урахуванням рівня заробітної плати в кожному регіоні.

Однак така постанова суперечила рішенню Колегії Наркомосвіти з «Театрального питання» від 22 квітня 1922 року, де було вказано, що:

1. загальний напрямок театральної політики лишається незмінним згідно з декретом від 4 серпня;
2. з метою покращення ситуації в районних театрах треба скасувати 25 безкоштовних місць у центральних театрах, підвищити ціни на квитки і надати свободу у виборі репертуару. За додаткові кошти планувалося організувати виїзні театральні постановки у робочих районах.

Фінансова орієнтація театрів спонукала багатьох керівників формувати репертуар, зосереджений на комерційному успіху. Через це найбільш прибуткові театри могли оплачувати оренду приміщень, натомість малі колективи з революційним репертуаром часто не мали достатніх ресурсів. Цю проблему підкреслив завідувач Відділом мистецтв Р. Пельш, який у своїй статті

критикував театр за «міщанську вульгарність», пристосування до НЕПу, включно з контрреволюційними виступами. Він відзначав, що у результаті справжні пролетарські та революційні театри часто залишаються без належних приміщень або працюють у непридатних умовах, хоча театр є важливою трибуною, яку щодня слухають тисячі людей.

У грудні 1922 року Головополітосвіти вжив термінових заходів для нормалізації репертуару: Відділ мистецтв і Науково-репертуарна рада посилили контроль за театральними постановками по всій Україні. Губернські репертуарні комісії скасували, і місцевим органам наказали щомісяця надавати на затвердження центральним органам списки репертуарів. Почали створювати каталоги п'єс, розподілених за категоріями: художньо цінні та революційні (1-ша категорія), дозволені, а також заборонені через антихудожній чи розбещуючий характер. Особливу увагу приділяли робочим театрам, де частіше ставили «халтурні п'єси». Колегія Головополітосвіти ухвалила збільшити частку художньо-революційних постановок у цих театрах з 30% до 60%.

В РРФСР державні трести почали формуватися з серпня 1921 року, а в Україні — з 9 листопада (наказ УРНГ №220). Відновлення промисловості здійснювалося шляхом переведення заводів і фабрик на господарські засади. Для ефективного управління підприємства об'єднували за галузевою та територіально-галузевою ознакою. Перші трести з'явилися восени 1921 року як у важкій промисловості («Донвугіль», «Південсталь», «Південновугільний трест»), так і в легкій промисловості («Текстильтрест», «Шкітрест», «Цукротрест»). Цей процес переважно стосувався підприємств першої та другої груп. На VI Всеукраїнській конференції КП(б)У 11 і 13 грудня 1921 року це питання також розглядалося [2].

Створення Всеукраїнського фото-кіно управління (ВУФКУ) стало важливим кроком у централізації та розвитку кінематографічної сфери України. Це об'єднання різних кінематографічних підприємств у єдину господарську систему сприяло ефективнішому управлінню ресурсами, що було особливо актуальним на фоні економічних та ідеологічних трансформацій того часу.

Державна політика періоду НОВОЇ економічної політики (НЕП) впливала на кіногалузь, змушуючи її адаптуватися до нових умов господарювання, зокрема через самоокупність і поступовий перехід від централізованого контролю до більш гнучких економічних механізмів. Водночас кінематограф залишався важливим інструментом ідеологічного впливу, що підкреслювало його значення в культурній та соціальній сферах України. Таким чином, формування ВУФКУ відобразило прагнення держави не лише відновити і розвинути кіноіндустрію, але й інтегрувати її в ширшу систему радянського культурного та економічного устрою.

Проте, незважаючи на формальні кроки щодо централізації й оптимізації кіноіндустрії, система залишалася вразливою через низку внутрішніх і зовнішніх чинників. Значний вплив мала нестабільність економіки, гострі організаційні проблеми, а також нестача кваліфікованих кадрів через еміграцію багатьох досвідчених спеціалістів. У цих умовах ВУФКУ довелося шукати баланс між ідеологічними завданнями пропаганди та економічною доцільністю, що часто призводило до суперечностей у його діяльності.

Водночас, впровадження нових політичних і економічних підходів у кіноіндустрії сприяло появі нових форм співпраці між державою та кінопідприємствами, створенню механізмів контролю за контентом і одночасному стимулюванню виробництва кінофільмів. Це забезпечило кінематографу роль важливого засобу масової комунікації та пропаганди, що активно використовувався для формування радянської ідентичності та підтримки політичних цілей влади.

Отже, етап утворення ВУФКУ та державна політика щодо кіно стали визначальними у формуванні українського радянського кінематографа як комплексної системи, що поєднувала культурні, ідеологічні й економічні аспекти розвитку цієї галузі.

Важливо також підкреслити, що реформування кінокомітету у ВУФКУ відображало ширші тенденції переходу від воєнного комунізму до нової економічної політики (НЕП), яка передбачала більшу економічну гнучкість та

впровадження елементів ринкових відносин у державний сектор. Це дало змогу кіногалузі поступово адаптуватися до нових умов, шукати шляхи самоокупності і більш ефективного використання наявних ресурсів [14].

Однак не всі виклики вдалося подолати одразу. ВУФКУ зіштовхнувся із проблемами недостатнього фінансування, браком кваліфікованих спеціалістів, а також із внутрішніми суперечностями між ідеологічними завданнями та економічною доцільністю. Ці фактори зумовлювали неоднорідність розвитку кіновиробництва і прокату в різних регіонах України.

Незважаючи на труднощі, утворення ВУФКУ стало важливим кроком у систематизації та централізації кінематографічної справи, що в перспективі сприяло розвитку українського кіно як засобу масової комунікації та політичної пропаганди. Державна підтримка, а також впровадження нових управлінських структур створили фундамент для подальшого зростання і модернізації кіноіндустрії в радянській Україні.

2.2. Основні напрями й жанри фільмів: історичне, побутове, експериментальне кіно

Художні, тематичні та жанрові пошуки митців українського кінематографа, а також тенденції й основні пріоритети репертуарної політики в Україні 1920-х років уперше ґрунтовно проаналізовані у монографії В. Миславського «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов» (2015), виданій у Німеччині. На основі широкого фактографічного матеріалу досліджено жанровий спектр українських фільмів, особливості наповнення традиційних жанрів «новим революційним змістом», а також вплив політичних трансформацій на формування репертуарної політики Всеукраїнського кінофотоуправління (ВУФКУ). В подальшому, у 2000-х роках, дослідницька увага розширилася на інші важливі аспекти історії українського кінематографа,

які тривалий час залишалися поза увагою або замовчувалися. Зокрема, це стосується висвітлення єврейської тематики, що була широко представлена у дореволюційному українському кіновиробництві, проте не вписувалася у радянські пропагандистські наративи.

Попри це, кіно на єврейські мотиви відображало національний генотип та задовольняло духовні потреби майже п'яти мільйонів глядачів «смуги осілості». Творчий шлях та долі акторів, режисерів і організаторів кіновиробництва, які працювали з єврейською тематикою, стали предметом досліджень таких вчених, як Ю. Морозов, Т. Дерев'янка та автор цих рядків. Важливим етапом став період 1912–1913 років, коли відбувся остаточний поділ кінотеатрів на «першоекранні» та «другоекранні». Великі кінотеатри, розташовані на центральних вулицях, не тільки зберігали пріоритет у проведенні кінопрем'єр, а й ретельно підтримували свій престиж, уникаючи демонстрації стрічок еротичного змісту, які в той час умовно позначали як «французький жанр». Ілюстрацією цього служать типові звернення дирекції великих кінотеатрів до глядачів, у яких підкреслювалося, що всі фільми мають відповідати нормам пристойності і не містять жодних натяків на непристойний зміст. Відтак, наприклад, кінотеатр «Аполло» офіційно повідомляв, що демонстровані картини є виключно скромними за змістом, що відображало серйозність підходу до формування репертуару. Так само кінотеатр «Модерн» на початок зимового сезону 1919 року заявляв про підбір найкращих постановок, серед яких були адаптації класичних творів, що підкреслювало прагнення до культурної та художньої якості. У березні 1919 року Кіносекція, створена при Київському окружному військовому комісаріаті, розпочала випуск хроніки «Червона зірка», а вже в квітні того ж року на базі кінематографічної секції Наркомвоєна було організовано кіновидавництво і кіноцентр, до складу яких увійшли режисери, літератори, представники профспілок кінопрацівників та агітаційно-освітнього управління [22].

Технічною базою кіноцентру стало реквізоване ательє «Художній екран», оснащене лабораторією та павільйоном для зйомок, спеціально пристосованих для військової кінематографії, що відображалось у пресових повідомленнях того

часу. Саме в цей період в Україні виникає новий жанр — агітфільм, який за короткий проміжок часу став популярним засобом політичної агітації. Протягом перших дванадцяти днів роботи кіновидавництва «Червона зірка» було випущено три агітфільми, які представляли собою своєрідні кінолистівки, що поєднували кінохроніку, ігрові сюжети, малюнки, діаграми та примітивні, але виразно тенденційні тексти. У фронтових умовах теми й завдання для агітаційних стрічок розроблялися та затверджувалися політвідділами Червоної Армії. Згідно зі спогадами М. Шнейдера, фільми на річницю Червоної Армії проходили спеціальне журі, до якого входили представники армії, а основні вимоги до лібрето полягали у тому, щоб тема розкривала один із ключових аспектів: за що бореться Червона Армія, проти чого вона веде боротьбу, або як їй допомогти у цій боротьбі. Українське кіновиробництво на той час було представлене фільмами кінокомітетів військово-політичних організацій і освітніх установ, серед яких були кіносекція агітосвіти Київського військового округу, кіновидавництво при Наркомвоєні УРСР, а також Всеукраїнський фотокінокомітет при Народному комісаріаті освіти. Фільми знімалися переважно в Києві та Одесі на націоналізованих кіностудіях «Художній екран» і студії Д. Харитонова, де, як правило, працювали колишні працівники приватних кінокомпаній. Цікаво, що агітаційні фільми обох ідеологічних таборів — «червоні» і «білі» — нерідко створювалися одними й тими ж людьми. У Києві, окрім Всеукраїнського кінокомітету Наркомосвіти, виробництвом і розповсюдженням військових агітаційних кінофільмів опікувалася просвітницька секція Наркомвоєна України під керівництвом М. Подвойського. В Одесі основне кіновиробництво контролював політвідділ 16-ї армії, що використовував виробничу базу ательє Д. Харитонова. Варто також відзначити, що під час Громадянської війни Червона Армія мала у своєму розпорядженні 305 стаціонарних і пересувних кіноустановок, що свідчить про важливість кінематографа як засобу пропаганди і масової комунікації [25].

Основними напрямками українського кінематографа 1920-х років були історичне, побутове та експериментальне кіно, кожен із яких виконував певні

функції і відображав різні аспекти суспільного життя та культурних тенденцій того часу. Історичне кіно спрямовувалося на популяризацію національної історії, героїчних подій і видатних особистостей, слугуючи інструментом формування національної свідомості та патріотизму. Побутове кіно зосереджувалося на зображенні повсякденного життя, соціальних проблем і моральних питань, відображаючи реалії часу через призму індивідуальних і колективних історій, що дозволяло глядачеві відчувати зв'язок із показаними подіями та персонажами. Експериментальне кіно, своєю чергою, було полем для творчих пошуків режисерів і митців, які прагнули розширити межі кіномови, застосовуючи новаторські техніки, стилістичні прийоми і нетрадиційні форми вираження, що сприяло розвитку кіномистецтва як такого і формуванню нового естетичного бачення. Взаємодія цих трьох напрямів забезпечувала різноманітність кінопродукції, що була не лише художньо насиченою, але й ідеологічно значущою для радянського суспільства, відповідаючи завданням пропаганди і культурного виховання.

Українське ігрове кіно 1920-х років здійснювало спроби інтегрувати революційні теми з традиційними жанрами, характерними для попередньої епохи, зокрема мелодрамою та пригодницькими стрічками, як-от «Укразія» Петра Чардиніна чи «Сумка дипкур'єра» та «Ягідка кохання» Олександра Довженка. Водночас в Українській РСР відбувався вихід екранізацій класичних творів національної літературної спадщини, серед яких «Тарас Трясило», «Микола Джеря» та «Борислав сміється». Наприкінці десятиліття в кінематографі України все помітніше проявлялася модерністська течія, яка виникла в тісній співпраці режисера Леся Курбаса з письменниками Майком Йогансеном та Юрієм Яновським. Одним із яскравих представників новаторства був режисер і сценарист, а також відомий скульптор Іван Кавалерідзе, який прокладав нові шляхи в кіно, створюючи такі фільми, як «Злива» та «Перекоп». Паралельно до України приїхав Дзига Вертов, який тут створив низку авангардних документальних стрічок, зокрема «Людина з кіноапаратом» і «Ентузіазм: Симфонія Донбасу».

Визначальну роль у становленні українського кінематографа відіграли фільми Олександра Довженка — «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930) — що підняли національне кіно на міжнародний рівень, започаткувавши стиль, який сьогодні прийнято вважати «українським поетичним кіно». У 1930 році в Україні з'явився перший звуковий фільм — документальна стрічка Дзиги Вертова «Ентузіазм: Симфонія Донбасу», а вже наступного року глядачі почули голоси акторів у художньому кіно — «Фронт» Олександра Соловйова. У листопаді того ж року ВУФКУ було ліквідовано й реорганізовано у кіностудію «Українафільм», яка увійшла до системи «Союзкіно». На тлі загострення політичних репресій у 1930-х роках у кінематографі спостерігалось одночасне повернення до національно-історичних сюжетів, що було характерним для фільмів «Щорс» (1939) Олександра Довженка та «Богдан Хмельницький» (1941) Ігоря Савченка — стрічок, які поєднували високий рівень режисерського та акторського мистецтва. Кінематографічне виробництво України того часу поділялося на дві частини: ті, що діяли на підконтрольній Радянському Союзу території, і ті, які функціонували на окупованих нацистами землях [38].

Під час Другої світової війни радянське українське кіно, що частково було евакуйоване на схід, в основному виконувало ідеологічні завдання воєнного часу. Незважаючи на це, з'явилися справжні кінематографічні шедеври, зокрема фільм «Райдуга» режисера Марка Донського за сценарієм Ванди Василевської, що з глибокою художньою силою відтворював трагедію українського села, окупованого нацистами. Ця стрічка отримала ряд міжнародних нагород, хоча, незважаючи на поширені чутки, не була удостоєна «Оскара». Сценарій Олександра Довженка «Україна в огні», спочатку схвально сприйнятий Сталіним, згодом зазнав різкої критики, а самого автора було піддано цькуванню. Однією з причин такого ставлення було відсутність у сюжеті визнання провідної ролі Сталіна у перемозі над ворогом. Крім того, у воєнних кінофільмах радянської доби домінувала ідея швидкої і легковагової перемоги над нацизмом, що пропагувалася згідно з директивами вищого керівництва. У період 1945—1953 років українське кіно працювало в рамках канонів

«соціалістичного реалізму», при цьому особливо цінувалися високий рівень акторської майстерності, представлений такими зірками, як Михайло Романов, Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко та молодий Сергій Бондарчук, а також професіоналізм операторів. Серед помітних робіт цього періоду — фільми «Подвиг розвідника» режисера Бориса Барнета та оператора Данила Демуцького, «Тарас Шевченко» 1951 року під керівництвом Ігоря Савченка та з операторською роботою того ж Демуцького.

Українське кіно 1960–1970-х років відзначається творчістю митців, які здобули світове визнання: серед режисерів – Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Микола Мащенко, а серед акторів – Іван Миколайчук, Гнат Юра, Костянтин Степанков, Микола Гринько, Богдан Ступка. Саме в цей період з'явилися фільми, що започаткували унікальне явище — «українське поетичне кіно»: до таких належать «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1964), який був відзначений другою премією на 7-му Міжнародному кінофестивалі в Аргентині; «Криниця для спраглих» Юрія Ілленка (1965); «Камінний хрест» Леоніда Осики (1968) та «Вірність» Петра Тодоровського (1965). Фільм Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971) зазнав цензурної заборони, так само драматичною була доля стрічок Юрія Ілленка — «Вечір на Івана Купала» (1968) і «Білий птах з чорною ознакою» (1971), останній з яких отримав Золотий приз на Міжнародному Московському кінофестивалі [41].

Пізніше саме стиль поетичного кіно надихнув акторський дебют Івана Миколайчука як режисера з картиною «Вавилон XX» (1979), а також знайшов відображення в роботах Миколи Мащенко, зокрема у фільмах «Комісари» (1971) і «Як гартувалася сталь» (1973). У 1970–1980-х роках значного розвитку набуло українське документальне кіно: Київська студія науково-популярних фільмів створила багато стрічок, серед яких справжні шедеври жанру, як-от «Мова тварин», «Чи думають тварини?», «Сім кроків за обрій» режисера Фелікса Соболева та інші. Водночас українська анімація переживала пік популярності, завдяки роботам таких режисерів, як Володимир Дахно (серіал «Як козаки...»), Давид Черкаський («Пригоди капітана Врунгеля», «Крила»), Леонід Зарубін

(«Солом'яний бичок») і Володимир Гончаров («Чумацький шлях»), які зробили значний внесок у визнання української анімації за межами країни.

2.3. Творчість Олександра Довженка як вершина національного кіноавангарду

Творчість Олександра Довженка займає визначне місце в історії українського кінематографа, ставши символом національного кіноавангарду та одним із найвизначніших явищ світового кіномистецтва двадцятого століття. Його фільми, серед яких «Звенигора», «Арсенал» та «Земля», вирізняються поєднанням революційної тематики з глибоким поетичним осмисленням української культури і природи, що створює унікальний художній стиль, який отримав назву «українського поетичного кіно». Довженко використовував кіномову як засіб не лише для оповіді, а й для вираження філософських ідеалів, поєднуючи образність і символізм з реаліями історичних подій та національної ідентичності. Його роботи відзначаються глибоким гуманізмом, художньою експресією і новаторськими режисерськими рішеннями, що вплинули на подальший розвиток кінематографа як в Україні, так і поза її межами. У своїх фільмах Довженко відтворював складність суспільних трансформацій, підкреслював боротьбу за національне визволення та збереження культурної самобутності, що зробило його творчість не лише мистецьким явищем, а й важливим історико-соціальним документом свого часу. Таким чином, спадщина Олександра Довженка стала не лише вершиною українського кіноавангарду, але й суттєвим внеском у світову кіномистецьку спадщину, що й досі продовжує надихати нові покоління режисерів і глядачів.

Після повернення влітку 1923 року Олександр Довженко оселився у Харкові, який тоді був столицею Української РСР і перебував у періоді активного культурного відродження. Там він швидко увійшов у коло

українських літераторів-романтиків і футуристів, працював художником-ілюстратором у редакції газети «Вісті ВУЦВК», а також створював карикатури під псевдонімом «Сашко». Крім того, Довженко здобув визнання як ілюстратор книг, зокрема оформлював видання «Голубих ешелонів» Петра Панча.

В цей період він активно спілкувався з впливовим літературним об'єднанням «Гарт», яке виникло на початку 1923 року і було орієнтоване на розвиток кіномистецтва. Основними ідейними натхненниками цього об'єднання були Василь Еллан-Блакитний і Майк Йогансен. Серед учасників «Гарту» були такі видатні письменники, як Костянтин Гордієнко, Іван Дніпровський, Іван Кириленко, Олександр Копиленко, Володимир Коряк, Григорій Коцюба, Іван Кулик, Михайло Майський, Василь Поліщук, Іван Сенченко, Володимир Сосюра, Микола Гарновський, Павло Тичина та Микола Хвильовий [46].

Після розпаду «Гарту» Довженко долучився до заснування літературної організації ВАПЛІТЕ. У своїй статті «До проблеми образотворчого мистецтва», опублікованій у збірнику ВАПЛІТЕ 1926 року, він рішуче виступив проти спроб Асоціації Художників Революційної Росії (АХРР), яку підтримував радянський уряд, підкорити українське неоромантичне мистецтво ідеології соціалістичного реалізму та нав'язати йому «бідні мистецькі традиції передвижників». Довженко іронічно зауважив, що це «перший випадок в історії культури, коли стиль визначають на зборах». Він же виступив за самостійний розвиток українського мистецтва, що базувався на національній історії й народних традиціях і при цьому зберігав живий зв'язок із сучасними європейськими мистецькими тенденціями. У протигагу АХРР він підтримав створення Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), аналогічної ВАПЛІТЕ в образотворчому мистецтві, однак ця організація була згодом знищена радянськими репресивними органами НКВС.

Завдяки зв'язкам із ВАПЛІТЕ Довженко почав співпрацю з Українським фотокіноуправлінням (ВУФКУ), хоча в Харкові в той час театральне мистецтво було єдиною формою драматичного вираження, яке його не приваблювало. Саме в цей період він розробив власні режисерські ідеї, зокрема концепції кадру-

скетчу та кадру-плакату, і відмовився від театральної форми, вважаючи її несумісною з його художнім темпераментом і уявленнями про кінорежисуру.

З часом Олександр Довженко увійшов у світ кіно. Починаючи з 1925 року, він працював стажистом на агітфільмі «Червона Армія» режисера А. Строева. До режисури його почав тягнути досвід роботи в кіногрупі Арнольда Кордюма під час створення стрічки «За лісом», яка розкривала теми класової боротьби в селі. У 1924 році під керівництвом Довженка коло митців студії «Гарт» проводило експерименти з технікою створення штрихових кінокартин.

Він також написав сценарій дитячого фільму «Вася-реформатор», який спершу був відхилений Юрієм Яновським, тодішнім працівником ВУФКУ в Одесі, проте завдяки підтримці московської комісії сценарій було дозволено до виробництва. Режисером постановки став Фавст Лопатинський, який несподівано відійшов від роботи, і за рекомендацією Павла Нечеси у 1926 році Довженко переїхав до Одеси, де офіційно став режисером на кінофабриці і довершував зйомки фільму. Вирішивши зосередитися на кінематографі, він спершу планував спеціалізуватися на жанрі комедії та сатири.

Однак через відсутність досвіду та навичок Довженко під час зйомок «Васі-реформатора» стикнувся з численними складнощами, що призводили до конфліктів і непорозумінь. Врешті-решт йому довелося залишити знімальний майданчик, передавши завершення роботи оператору Йозефу Роні. Під час зйомок цього фільму, а також стрічки «Ягідка кохання», Довженко познайомився з оператором Данилом Демуцьким, з яким надалі створив один із найвідоміших творчих дуетів в історії українського кіно.

У 1925 році Довженко написав сценарій під назвою «Герої», зйомки якого мали відбутися на Одеській кінофабриці ВУФКУ, проте реалізовані вони так і не були. Разом з тим, він прибув до Одеси з готовим сценарієм «Цар» — сатиричною трагікомедією, що висміювала Миколу II. Цей твір розповідає про абсурдність війни: солдат, який не брав участі у боях, несправедливо засуджується до страти, а потім посмертно удостоюється нагороди. Довженко навіть запропонував цей сценарій Чарлі Чапліну, проте відповіді не отримав.

Ставши режисером, Довженко мав намір знімати ще кілька комедійних картин, серед яких «Батьківщина» — історія про євреїв Палестини, та «Загублений Чаплін», розповідь про пригоди Чарлі Чапліна на безлюдному острові. Однак сценарій про колишніх вояків Врангеля під назвою «Згода» (першочергово — «Повстання мертвих»), створений у співавторстві з Борисом Шаранським, не був прийнятий, як і інші його проекти. Він сам не вважав «Васю-реформатора» та «Ягідку кохання» частиною свого справжнього доробку, а першим повноцінним фільмом вважав стрічку «Сумка дипкур'єра».

Перший справжній успіх Олександр Довженко здобув у 1929 році з виходом фільму «Звенигора». Ідея стрічки, що згодом стала класикою, походила від Юрка Юртика (Тютюнника), який разом із Майком Йогансеном створив сценарій про легендарний скарб, захований гайдамаками в надрах гори. Проте Довженко фактично повністю переписав цей сюжет, прагнучи створити власну епічну «Іліаду» — масштабну поетичну картину, яка охоплювала б тисячолітню історію України. Фільм містив дванадцять епізодів, що відтворювали легенди скіфів, варягів, запорізьких козаків, події громадянської війни, а також змагання петлюрівців, більшовиків і білогвардійців, об'єднані образом діда — символу традиційного селянства, що тримається за минуле. Водночас стрічка не цілком відповідала ідеології пролетарського реалізму, хоч завершувалася прославою соціалістичної індустріалізації. Довженко виправдовував більшовицьку революцію, сприймаючи її як продовження стародавніх народних завдань. «Звенигора» стала справжньою сенсацією 1928 року, але водночас початком особистої драми режисера: через цей фільм, а потім і через «Землю» його звинувачували у буржуазному націоналізмі. Уже через десять років після заборони «Звенигори» Довженко писав у своїй автобіографії, що ця робота залишилася для нього однією з найважливіших і що він створив її «одним духом» за сто днів, прагнучи вийти за межі звичайного кінематографа й заговорити «мовою великих узагальнень». Першу критичну оцінку творчості Довженка опублікував Микола Бажан у журналі «Кіно», назвавши фільм «історичною симфонією», що не має собі рівних у світовому кінематографі, де поєдналися

лірика, епос і філософія в образах такої глибини, що їх не кожен здатен повністю осягнути. Сергій Ейзенштейн відзначив: «Серед нас постала нова людина кіно — майстер свого стилю і одночасно наш, спільний». Фільм демонстрували в Москві, а у Парижі він зібрав бурні овації, пройшов через кінотеатри Голландії, Бельгії, Аргентини, Мексики, Канади, Великобританії, США та Греції. Багато кінознавців вважають, що саме «Звенигора» стала єдиним повноцінним втіленням творчого потенціалу Довженка, який згодом довгий час не міг повторити цей рівень майстерності. Відродження такого стилю відбулося лише у 1960-х роках у рамках розвитку українського поетичного кіно. Наступною роботою режисера став фільм «Арсенал», який більшість дослідників сприймають як поступку владі — стрічку, що критикує визвольні змагання українців після розпаду царської Росії. Незважаючи на те, що сам Довженко воював у лавах Армії УНР, у цьому фільмі він опинився на протилежному боці. Досі тривають дискусії, чи містить картина прихований докір націоналістам за втрату незалежності, чи ж є типовою більшовицькою пропагандою, що демонструє відсутність у творчості режисера націоналістичних переконань. Від липня до листопада 1929 року Довженко знімав «Землю» — свій шедевр, який став оомофором праці землероба, поетичним гімном людині, що працює в гармонії з природою та всесвітом. Це був перший у світовому кіно фільм, який показав світогляд, суттєво відмінний від попередніх: спокійна гідність і нерозривність людини із землею як основа буття. В образах і символах Довженка відчувалася тісний зв'язок із національною традицією і народною поезією, що відрізняло його роботи від радянських авангардистів 1920-х років [14].

Керівництво студії «Українфільм» визнало, що фільм «Земля» відповідає ідеологічним установкам партії та сприяє заходам з аграрної реформи. Однак критики, зокрема Павло Бляхін, Хрисанф Херсонський і особливо Дем'ян Бедний, одразу ж звинуватили Довженка у недостатньому відображенні класової боротьби, звеличенні природи в стилі пантеїзму, біологізмі, а також у захисті куркулів і ностальгії за минулим. Лише Микола Бажан, один із небагатьох, хто став на бік режисера, розумів його особливе ставлення до колективізації: перехід

традиційного селянства до колективного ладу неминуче супроводжуватиметься конфліктом людини з природою. Після редагувань і 32 показів — як офіційних, так і приватних — 8 квітня 1930 року «Земля» вийшла на екрани Києва, але вже 17 квітня демонстрацію фільму припинили через офіційне звинувачення в натуралізмі та нібито образі народних звичаїв. У своїй «Автобіографії» Довженко описував, що ця подія стала для нього справжньою трагедією: «Радість творчого успіху була жорстоко затьмарена жорстокою критикою Дем'яна Бедного у фейлетоні „Філософы“ в газеті „Известия“. За кілька днів я посивів і постарів. Це була справжня психологічна травма, спершу я навіть думав про смерть». Вражаюче, що водночас із забороною в Україні, стрічка здобула величезний успіх у Європі: після прем'єри в Берліні вийшло 48 статей про Довженка, а на Венеційському кінофестивалі італійські кінематографісти охрестили його «Гомером кіно». Лише у 1958 році, після міжнародного голосування в Брюсселі, «Землю» було офіційно реабілітовано в СРСР, вона увійшла до переліку 12 найвизначніших фільмів в історії світового кінематографа. Загалом картини «Звенигора», «Арсенал» і «Земля» вважаються особливим періодом у творчості Довженка, тим паче що головні ролі в усіх трьох стрічках виконав один актор — Семен Свашенко.

2.4. Проблеми цензури та ідеологічного тиску

Проблеми цензури та ідеологічного тиску були невід'ємною складовою творчої діяльності багатьох митців у радянську добу, і особливо гостро це відчував Олександр Довженко, чия творчість часто опинялася під пильною увагою державних органів. Його фільми, що відображали глибокі національні та історичні теми, а також унікальний світогляд, не завжди вписувалися у рамки жорстких ідеологічних догм, що нав'язувалися партією.

Довженко, хоч і підтримував революційні ідеї, намагався зберегти власне мистецьке бачення, яке базувалося на народних традиціях, символіці, а також на особливостях української культури, що часто ставало причиною конфліктів з цензурою. Фільми «Звенигора», «Арсенал» і «Земля» зустрічали критику за відсутність класового підходу, звеличення природи, використання символізму та національних образів, що розглядалося як небажане відхилення від ідеології соціалістичного реалізму. Особливо гостро критика виливалася у вигляді нападок з боку офіційних критиків, які звинувачували режисера в націоналізмі, буржуазності, космополітизмі, що призводило до заборон фільмів та відмов у подальшій підтримці. Довженко пережив глибоку душевну кризу через жорсткі фейлетони, публікації й офіційні звинувачення, які не лише обмежували його творчу свободу, але й завдавали серйозної моральної шкоди. Незважаючи на це, він продовжував працювати, прагнучи донести своє бачення світу, хоча і в умовах постійного тиску, обмежень і необхідності компромісів з владою.

Така ситуація була характерною для багатьох українських митців того часу, які намагалися зберегти національну ідентичність і власний стиль у творчості, водночас уникаючи прямого конфлікту з радянською ідеологією. Цензура змушувала скорочувати, змінювати або взагалі відмовлятися від певних творів, що спричиняло внутрішні суперечності та професійні втрати. Водночас ідеологічний тиск сприяв формуванню унікального поетичного стилю, який, хоч і обмежений у вираженні, все ж залишався впливовим і значущим для подальшого розвитку українського кіно та культури загалом. Отже, проблема цензури і ідеологічного контролю стала однією з найскладніших перешкод на шляху художньої самовираженості, що водночас формувала особливу атмосферу творчого спротиву і пошуку нових форм мистецтва в умовах тоталітарного режиму.

Цей період вимагав від митців неабиякої витримки та винахідливості, адже кожен проєкт міг стати об'єктом ретельної перевірки і цензурних втручань. Часто доводилося йти на поступки, редагувати сценарії, видаляти сцени або змінювати зміст творів, щоб вони відповідали офіційним вимогам, що істотно

обмежувало художню свободу. Проте навіть у таких складних умовах Довженко зумів зберегти у своїх роботах глибокий національний колорит і філософський підтекст, не перетворившись на безликий інструмент пропаганди. Його творчість, хоч і піддавалась жорстким випробуванням, залишалась неповторною за стилем і змістом, що в майбутньому вплинуло на формування національного кіно як окремого явища. Водночас цей період підкреслював парадокс радянської культурної політики, яка формально підтримувала розвиток мистецтва, але одночасно задавала суворі рамки, часто суперечливі ідеалам творчої індивідуальності. Такі умови стали причиною численних конфліктів між митцями і владою, спровокували хвилі самокритики, а іноді й відмови від власних принципів заради збереження кар'єри або навіть життя. Неоднозначне ставлення до творчості Довженка відображало ширшу проблему, що торкнулася багатьох талановитих діячів культури — як залишатися вірним собі та своїм переконанням, коли це стає небезпечним або неможливим. Врешті-решт, ці виклики визначили не лише особисту долю режисера, а й загальний напрямок розвитку українського кіно, створивши ґрунт для подальших поколінь митців, які шукали баланс між свободою і відповідальністю, інноваціями та традицією в умовах жорсткого ідеологічного контролю [18].

Ізоляція митця в умовах постійного контролю та втручання призводила до внутрішнього надлому — багато режисерів, як і Довженко, переживали емоційні кризи, усвідомлюючи, що їхній справжній голос або ігнорується, або карається. Будь-яка спроба відійти від партійної лінії трактувалася як прояв ідеологічного інакомислення або, ще гірше, націоналізму, що особливо гостро стосувалося українських митців. Твори, які народжувалися в напрузі між особистою правдою автора і вимогами ідеології, часто набували глибшого сенсу, в них закладалася подвійна мова — офіційна та підтекстова, зрозуміла тим, хто вмів читати між рядками. Проте навіть така прихована мова не рятувала від переслідувань, а часом ставала приводом для ще жорсткішої критики.

Режисери, сценаристи, письменники змушені були не лише майстерно володіти словом чи кадром, а й мислити стратегічно, прораховуючи кожную

сцену, кожен діалог на предмет можливого спотвореного тлумачення. Це породжувало атмосферу тривоги, невпевненості, а іноді — самоцензури, коли митець добровільно обмежував себе, аби уникнути покарання або не наразитися на провал. Тому феномен Довженка — це не лише приклад геніального режисера, а й символ боротьби за художню ідентичність у часи, коли правда ставала злочином, а мистецтво — інструментом системи. І хоч його фільми не завжди були прийняті на батьківщині, за кордоном вони отримували визнання саме тому, що в них відчувалася справжність, живе дихання культури, яка не корилася до кінця. Ідеологічний тиск не знищив Довженка як митця, проте залишив глибокі шрами — особисті, творчі, історичні.

РОЗДІЛ 3. ПЕРЕХІД ДО СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ТА КРИЗА УКРАЇНСЬКОГО КІНО (1931–1941 РР.)

3.1. Централізація кіновиробництва та ліквідація ВУФКУ

Розділ 3 присвячено одному з найскладніших і суперечливих періодів в історії українського кінематографа — добі 1931–1941 років, коли поступово завершувався етап творчих експериментів та розмаїття художніх пошуків, і на зміну їм прийшла епоха соціалістичного реалізму. У цей час кіно остаточно стало знаряддям державної пропаганди, де головною вимогою було слідування офіційній партійній ідеології. Для українських митців цей період означав не лише втрату свободи вираження, а й глибоку кризу національної ідентичності в межах тоталітарного тиску. Режисери, сценаристи, оператори були змушені пристосовуватись до нових норм, часто відмовляючись від власних мистецьких переконань. У центрі уваги цього розділу — аналіз змін у тематичних і стилістичних пріоритетах українського кіно, доля окремих режисерів (зокрема Олександра Довженка), боротьба митців за збереження національного обличчя кіно в умовах жорсткої централізації та ідеологічного диктату.

У 1930–1931 роках в радянській Україні відбулися масштабні структурні зміни в організації кінематографа, що стали складовою загальної централізації культурного життя СРСР. Ключовим етапом цього процесу стало припинення діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) — автономної кінематографічної структури, яка з 1922 року забезпечувала динамічний розвиток українського кіно, сприяла формуванню національної школи режисури, операторського мистецтва, сценарної справи. Ліквідація ВУФКУ означала остаточну втрату Україною культурної самостійності в царині кіно. Його функції були передані новоствореному об'єднанню «Союзкіно», а згодом — «Главкіно», що підпорядковувалися напряму Москві. Українські кіностудії, зокрема Одеська

та Київська, втратили творчу та адміністративну незалежність, перетворившись на філії загальносоюзного виробництва. Це призвело до згорання багатьох експериментальних проєктів, скорочення кількості стрічок на національну тематику, а також до масового відтоку кадрів — частина режисерів змушена була перейти на обслуговування ідеологічних замовлень, інші — опинилися на маргінесі або зазнали репресій. Централізація кіновиробництва стала дієвим інструментом уніфікації змісту та форми, який остаточно підпорядкував кіномистецтво потребам сталінської пропаганди.

Унаслідок централізації, всі фільми, що вироблялися на території України, повинні були відповідати загальносоюзним вимогам, насамперед у дусі соціалістичного реалізму — єдино дозволеного методу в мистецтві, офіційно проголошеного у 1934 році. Відтепер кінематограф мав бути «зброєю» ідеологічної боротьби, спрямованою на формування «нової радянської людини», утвердження культу Сталіна, оспівування індустріалізації, колективізації та партійної лінії. Замість творчої свободи режисери отримали жорсткий контроль на всіх етапах кіновиробництва — від розробки сценарію до остаточного монтажу. Будь-яке відхилення від офіційної доктрини трактувалося як «націоналізм», «формалізм» чи «антирадянщина», що тягнуло за собою не лише заборону стрічок, а й особисті репресії. У цій атмосфері було майже неможливо зберегти художню самобутність чи заглиблюватися в національні теми. Українське кіно, яке в 1920-х роках було лабораторією естетичних пошуків і генератором нових ідей, перетворилося на репродуктор штапованої пропаганди. Такі зміни не лише обмежили творчий потенціал митців, а й спричинили глибоку кризу в українському кіномистецтві, що тривала протягом усього десятиліття [4].

Цей процес був не лише політично вмотивованим, а й інституційно реалізованим: на базі колишніх структур ВУФКУ було створено Українську філію «Союзкіно», яка повністю підпорядковувалась центральному апарату в Москві. Замість національно орієнтованої політики, що сприяла розвитку унікального українського кінематографа, запроваджувалась модель

централізованого управління, де всі художні, технічні й фінансові рішення приймалися у союзних інстанціях. Кадрова політика також змінилась — з українських студій звільняли або відсували від активної роботи тих, хто не відповідав новим вимогам. Багато талановитих режисерів, сценаристів та операторів опинилися на маргінесі або змушені були пристосовуватись, жертвуючи своїм баченням і принципами. Навіть ті митці, хто намагався балансувати між мистецтвом і вимогами ідеології, не були застраховані від нападів критики, доносів або арештів. У такій атмосфері репресій, підозрілості та уніфікації український кінематограф утратив не лише автономію, а й здебільшого — свою душу.

3.2. Ідеологізація кіно: зміна тематичних пріоритетів

У 1930-х роках радянська кінематографія зазнала кардинальної трансформації, зумовленої дедалі жорсткішою ідеологізацією культури. Кіно перестало бути засобом художнього пошуку або національного самовираження — воно стало інструментом пропаганди, покликаним формувати «правильну» свідомість радянського громадянина. На зміну експериментам і метафорам 1920-х років прийшов соціалістичний реалізм як єдиний дозволений творчий метод, що вимагав від митця зображення реальності виключно в її «революційному розвитку». Тематика фільмів звузилась до виробничих досягнень, героїзації партії, індустріалізації, колективізації, боротьби з «класовими ворогами» й «буржуазними пережитками». Селяни, пролетарі, ентузіасти-будівничі, герої громадянської та Великої Вітчизняної війни — ось перелік типових персонажів, які мали з'являтися на екранах. Будь-яке відхилення від цієї лінії могло розцінюватись як прояв «ворожої ідеології», а тому цензура ставала жорсткішою, а авторська свобода — мінімальною. Українські митці змушені були або пристосовуватись до нових вимог, або ризикувати переслідуванням.

Багато проєктів зупинялись на стадії сценарію або презнімались, щоби уникнути «ідеологічних помилок». Така радикальна зміна пріоритетів зруйнувала безліч художніх задумів і знищила перспективу на самобутній розвиток українського кіно.

Ідеологічний тиск дедалі сильніше регламентував не лише тематику, а й художні засоби вираження: заборонялося використання алегорій, символізму, складних метафор чи індивідуального стилю — натомість вимагалась простота, прямолінійність і «зрозумілість для мас». Кінематограф мав бути «наочним посібником» з побудови соціалізму, а тому фільми втрачали глибину, багатшаровість і внутрішню суперечливість. Замість живих образів на екранах з'являлись шаблонні фігури — «ударники праці», «передові колгоспники», «герої індустріалізації» та інші носії ідеологічних установок. Особливо небезпечною вважалась тематика, пов'язана з національною історією, мовою чи фольклором — вона автоматично підозрювалась у «націоналізмі» й могла стати причиною репресій. Унаслідок цього багато українських кінематографістів опинились під ідеологічним тиском або змушені були відмовитись від національної проблематики, що призвело до уніфікації образності й згортання творчої ініціативи. Українське кіно, яке ще нещодавно формувалось як культурно самобутнє явище, дедалі більше перетворювалось на провінційний додаток до московського центру, покликаний ретранслювати загальносоюзні ідеї без національної специфіки [3].

У період 1931–1941 років процес ідеологізації українського кіно лише посилювався. Запровадження соціалістичного реалізму як єдиного допустимого художнього методу остаточно закріпило жорсткі рамки, в межах яких мали працювати кінематографісти. Створення фільму перетворилось на виконання політичного замовлення: сценарії затверджувалися зверху, режисери змушені були погоджувати кожен крок з партійними інстанціями, а монтаж і остаточний вигляд стрічки часто кардинально змінювалися на етапі цензури. Від митців вимагали не осмислення дійсності, а прославлення її в дусі партійних настанов. Замість художнього пошуку — звіти про досягнення «соціалістичного

будівництва», знеособлені герої, типовість і відсутність драматизму. Багато режисерів, які ще у 1920-х роках намагалися експериментувати з формою та змістом, були змушені пристосовуватись або припинити творчу діяльність. Олександр Довженко, якому вдалося продовжити зйомки, фактично відмовився від національної тематики на користь офіційно дозволеної. Його фільми цього періоду, зокрема «Аероград» (1935) та «Щорс» (1939), вже не несли того внутрішнього протесту чи символічної багатозначності, які були притаманні раннім роботам. Навіть коли автор намагався закласти у твір глибший підтекст, його розпізнавали як «неблагонадійний» або просто відкидали. Водночас, репресії 1930-х років остаточно зламали опозиційний потенціал митців: багато діячів кіно було заарештовано, розстріляно або змушено замовкнути. Усе це сприяло згортанню українського кінематографа як самостійного явища й утвердженню його як частини загальносоюзної пропагандистської машини. Так тривала поступова втрата автентичності, яка позначилась на спаді якості та зниженні мистецької значущості фільмів, знятих в Україні в передвоєнне десятиліття.

3.3. Знищення творчої еліти та репресії в кінематографічному середовищі

У 1930-х роках радянська влада розгорнула масштабну кампанію репресій, що особливо боляче вдарила по українській творчій інтелігенції, зокрема по кінематографістах. Сталінський режим сприймав будь-які прояви національної самобутності та мистецької незалежності як загрозу державній єдності, тому діячі культури, які ще донедавна створювали високохудожні твори з виразним українським контекстом, опинилися під пильним наглядом. Багатьох звинувачували у буржуазному націоналізмі, формалізмі, контрреволюційній діяльності чи співпраці з ворожими елементами. Репресії мали системний

характер: зникали цілі творчі групи, сценаристи, режисери, актори, оператори. Одних заарештовували та засуджували до таборів або розстрілу, іншим забороняли працювати, позбавляли громадянських прав або змушували до публічного зречення своїх переконань. Частина митців обрала еміграцію, але більшість була змушена мовчати або пристосовуватись. Створення фільмів супроводжувалось багаторівневою цензурою, а будь-яка спроба творчого відступу від партійної лінії каралася як злочин. За цими обставинами зникла можливість для вільного розвитку українського кіно, його національного стилю та художнього новаторства. Репресії спричинили не лише фізичне знищення митців, а й масштабну духовну травму, яка на десятиліття випалила поле культурної ініціативи, зламала наступні покоління кінематографістів та перекроїла історичну пам'ять. І хоча окремим творцям вдалося вижити, їхній талант був або приглушений страхом, або використаний на потреби офіційної ідеології. Таким чином, 1930-ті стали етапом трагедії й втрати для українського кіно, яке втратило не лише обличчя, а й душу.

Внаслідок цих змін українське кіно втратило своє різноманіття, багатство стилів і сміливість вираження. Замість цього воно перетворилося на майданчик для ідеологічних маніфестів, де основний зміст передавався через стандартні шаблони, а людські характери редукувалися до спрощених образів класових героїв або ворогів народу. Ця стагнація тривала майже десять років, доки на початку 1940-х у зв'язку з новими викликами та подіями світової війни не почали з'являтися перші спроби пом'якшення цензурних обмежень і повернення до більш глибоких тем [19].

Таким чином, період 1931–1941 років став для українського кіно часом складної і болісної трансформації, коли творча ініціатива була знівельована, а мистецтво — перетворене на знаряддя політичного впливу. Однак попри тиск і репресії, саме тоді закладалися підвалини майбутніх здобутків, формувалися нові кінематографічні кадри, що згодом відродили національну кінотрадицію і привнесли нові ідеї в мистецтво кіно.

3.4. Українське кіно напередодні Другої світової війни

Напередодні Другої світової війни українське кіно перебувало у складному стані, що був наслідком радикальних змін і репресій 1930-х років. Централізація виробництва та ідеологічне підпорядкування кіно впливу партійних структур призвели до втрати творчої самостійності та зниження художньої якості фільмів. Тематика картин дедалі більше відповідала офіційним настановам соціалістичного реалізму, де головними героями ставали робітники, колгоспники та партизани, а сюжети ідеалізували боротьбу за радянські ідеали. Водночас українські митці мали обмежені можливості для вираження національної ідентичності або пошуку нових художніх форм. Однак навіть у таких умовах українське кіно продовжувало розвиватися, з'являлися окремі яскраві роботи, які, попри цензурні обмеження, зберігали глибокий гуманістичний зміст. Наближення війни внесло нові виклики і спонукало до створення фільмів, що акцентували на темах патріотизму, єдності та готовності захищати батьківщину, формуючи образ радянського героя у контексті надзвичайної загрози. Кінематографічна сфера України на порозі Другої світової війни була водночас і полем суворого ідеологічного контролю, і майданчиком для збереження культурних цінностей та формування національної свідомості в умовах майбутньої боротьби.

У цей період значну роль відігравали державні кіностудії, зокрема Київська кінофабрика, яка стала центром виробництва більшості українських фільмів. Попри посилення цензури, зберігалися спроби творців зберегти національний колорит у фільмах, хоча й у дуже обмежених рамках. У сюжетах дедалі частіше домінували патріотичні мотиви, героїзм радянських людей, будівництво соціалізму, а також тема колективізації та боротьби з ворогами народу. Водночас у кінематографії відчувалася нестача талановитих режисерів, сценаристів і акторів через хвилю репресій, що сильно ослабила творчу еліту. Через це знизилася різноманітність тем та жанрів, а кінематографічні роботи

набували одноманітного, шаблонного характеру, орієнтованого на пропаганду. Але навіть у цих суворих умовах народжувалися стрічки, які зберігали в собі сліди колишньої багатогранності української кінематографії та прагнення до глибшого художнього вислову. Загроза війни посилювала потребу у створенні картин, які мобілізували б населення, формували патріотичний настрій і підкреслювали важливість єдності та стійкості перед обличчям зовнішньої небезпеки. Так, українське кіно 1931–1941 років стало віддзеркаленням складних історичних процесів, що відбувалися в суспільстві, поєднуючи у собі елементи ідеологічної боротьби, творчих пошуків і соціального контролю [22].

Упродовж цього періоду особливої ваги набувала тема радянського героя — бездоганного трудівника, який беззаперечно відданий ідеалам соціалізму і служить на благо народу та держави. Герої кінообразів часто були стандартизовані, позбавлені індивідуальності, що відповідало канонам соціалістичного реалізму. Водночас відбувалася активна боротьба з «буржуазними» та «націоналістичними» проявами у творчості, що призводило до ще більшого уніфікування кінематографічного продукту. Усі спроби проявити особистісний погляд чи критикувати систему жорстко придушувалися. В цей час відбувалася також інтенсивна централізація виробництва і посилення державного контролю над усіма аспектами кінематографії — від ідеологічної експертизи сценаріїв до остаточного монтажу фільмів. Цензура стала невід’ємною складовою творчого процесу, а режисери й сценаристи вимушені були підкорятися чітким політичним директивам. Незважаючи на ці жорсткі умови, окремі митці намагалися зберегти глибину художнього вислову, вплітаючи у свої роботи символіку, народні мотиви, елементи національного фольклору, що дозволяло зберегти унікальність українського кінематографа навіть у період ідеологічного тиску. Таким чином, кіно 1930-х років стало не лише інструментом пропаганди, а й свого роду свідченням опору творчого духу перед лицем жорстких політичних обмежень, що врешті-решт визначило подальший розвиток українського кіномистецтва.

ВИСНОВКИ

У висновках до роботи можна підсумувати такі ключові моменти. По-перше, зародження українського кінематографа відзначалося активним поєднанням національних культурних традицій із сучасними світовими кінематографічними тенденціями, що створило унікальний мистецький простір. По-друге, діяльність перших українських режисерів і продюсерів відіграла визначальну роль у формуванні національної кіноіндустрії, вони заклали основи творчого пошуку і розвитку кіно як мистецтва та інструменту соціального впливу. По-третє, ВУФКУ як державна кінематографічна установа стала потужним майданчиком для реалізації амбітних кінематографічних проєктів, об'єднала талановитих митців і забезпечила розвиток різноманітних жанрів, сприяючи становленню українського кіно на міжнародній арені. По-четверте, жанрова палітра 1920-х років була багатогранною і включала як експериментальні авангардні роботи, так і більш традиційні жанри, що свідчить про широкий спектр мистецьких пошуків і прагнення знайти власний кінематографічний голос. По-п'яте, творчість Олександра Довженка в контексті українського кіноавангарду стала вершиною національного кіномистецтва, його роботи відзначалися поетичністю, глибиною національної ідентичності та інноваційним підходом до кіномови. І нарешті, по-шосте, централізація та ідеологізація кіно у 1930-х роках призвели до значних змін у структурі і змісті кінематографа, посилили цензурний контроль, що спричинило поступову втрату художньої свободи і зміну тематики на користь соціалістичного реалізму, що мало далекосяжні наслідки для подальшого розвитку українського кіно. Загалом, проведене дослідження демонструє, що український кінематограф пройшов складний шлях від експериментів і національного самовираження до жорсткого ідеологічного регламенту, що відобразилося як у мистецьких якостях фільмів, так і в долі творчих особистостей.

Проте, незважаючи на репресії та ідеологічний тиск, український кінематограф 1920-х років залишив по собі потужну спадщину, яка стала фундаментом для подальшого розвитку кіно в Україні. Відродження національної кінематографії стало можливим лише після послаблення жорстких централізаційних та цензурних обмежень, що виникли у 1950-60-х роках. Аналізуючи історію українського кіно, важливо розуміти не лише творчі досягнення, а й ті соціально-політичні виклики, які впливали на формування кіноіндустрії. Саме ця взаємодія мистецтва і влади формувала унікальний характер українського кінематографа, що поєднував у собі національну ідентичність, художні експерименти і політичні реалії свого часу. Відтак дослідження історії українського кіно є не лише важливим для кінематографії як галузі, а й для розуміння ширшого культурного та історичного контексту України у ХХ столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін І. Мистецтво і ринок / Ігор Безгін, Олексій Безгін // Мистецькі обрії'99 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / АМУ. – К., 2000. – [Вип. 2]. – С. 263–277. – Комент.: 21 назва. – ISBN 966-95095-4-8.
2. Богданова Ю. Зародження та розвиток львівських кінотеатрів на початку ХХ століття / Ю. Богданова // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель : зб. наук. пр. / Укр. зон. наук.-дослід. і проект. ін-т по цивіл. буд-ву, м. Київ, ВАТ «Київ ЗНДІЕП». – К., 2003. – Спец. вип.: Сучасні тенденції в архітектурі та будівництві. – С. 128–134. – Л-ра: 35 назв.
3. Босий Ю. Особенности реконструкции здания бывшего кинотеатра «Фрунзе» [Одеса] / Ю. А. Босий, П. П. Семчук, А. Ю. Босий // Вісн. Одес. держ. акад. буд-ва і архіт. – Одеса, 2002. – Вип. 6. – С. 71–73.
4. Герасимова М. Дозвілля в повсякденному житті населення Донбасу в 1945–1953 рр. / М. С. Герасимова // Нові сторінки історії Донбасу : зб. ст. / Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2007. – Кн. 13/14: На пошану заслуженого професора Донецького національного університету, доктора історичних наук З. Г. Лихолобової. – С. 218–235. – Прим.: 45 назв.
5. Годун Н. Політико-ідеологічний нагляд за кіно- театральними закладами наприкінці 1920-х – 1930-х рр. / Наталія Годун // Укр. іст. зб. / НАН України, Ін-т історії України. – К., 2011. – Вип. 14. – С. 122–130. – Бібліогр. в підрядк. прим.
6. Госейко Л. Українські фільми у французькому прокаті : [до історії питання продажу укр. кф «Совекспофільмом», кінопрокат, позицію укр. амбасади] / Любомир Госейко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. / [Центр кінематогр. студій НаУКМА ; упоряд. Лариса Брюховецька]. – К., 2010. – С. 112–121. – ISBN 978-966-432-076-1.

7. Деордієва Т. Кіноперіодика 20–30-х років: предтеча сатиричного фільму / Тетяна Деордієва // Укр. мистецтвознав. : матеріали, дослідж., рец. : зб. наук. пр. / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2005. – Вип. 6. – С. 113–118.
8. Дорошенко А. Влада та радянське кіномистецтво 20–30-х рр. ХХ ст.: у пошуках виразності екранних образів / А. Д. Дорошенко // Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – Х., 2011. – Т. 14, № 2. – С. 9–19. – Список використ. л-ри: 15 назв.
9. Журавльова Т. Мелодраматичні тенденції в українському кінематографі тоталітарної доби: зміна ідеїної парадигми / Тетяна Журавльова // Студії мистецтвознавчі / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – Чис. 1 : Театр. Музика. Кіно. – С. 37–44. – Бібліогр.: 14 назв.
10. Змерзлий Б. Розвиток національного кіномистецтва та кінофікації кримських татар у 1920–1930-х рр. / Б. В. Змерзлий // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 85. – С. 105–108. – Бібліогр.: 21 назва.
11. Зубавіна І. Україна – Німеччина: погляд через кіноекран (німецько-українські зв'язки та кіноматеріали 1920-х – 1930-х років) / Ірина Зубавіна // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2006. – Вип. 6/7. – С. 252–271 : фотогр. – ISBN 966-8825-29-2.
12. Кіновиробництво на Україні (90-ті роки) : зб. наук. пр. / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, Ф-т кінематогр. і телебачення. – К., 1996. – 93 с. : табл.
13. Кривуля О. Творча діяльність визначних українських жінок театру і кіно в умовах більшовицького режиму у 20–30-х роках ХХ ст. / О. О. Кривуля // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2009. – Вип. 23. – С. 84–89. – Л-ра: 5 назв.
14. Кузіна К. Проблеми культури та дозвілля у повсякденному житті населення шахтарських міст Донбасу (1950–80-і рр.) / К. В. Кузіна // Нові сторінки історії Донбасу : зб. ст. / Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2010. – Кн. 19. – С. 71–83. – Прим.: 47 назв.

15. Кузюк О. Кінофікація УРСР в 1930-ті роки / О. М. Кузюк // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2011. – Вип. 44 (№ 2). – С. 150–155. – Список використ. джерел: 17 назв.
16. Кузюк О. Фінансування кінематографа в УРСР в роки першої п'ятирічки [1928–1932 рр.] / О. М. Кузюк // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2011. – Вип. 53 (№ 10). – С. 114–118. – Список використ. джерел: 16 назв.
17. Кукса Н. Культурно-освітня робота в українському селі наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. / Н. Г. Кукса // Наук. пр. / Миколаїв. держ. гуманіт. ун-т ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилян. акад.». – Миколаїв, 2004. – Т. 32, вип. 19 : Історія. – С. 44–47. – Л-ра: 24 назви.
18. Купрійчук В. Образ адресата в театральній періодиці Одеси початку ХХ століття / Олена Хобта // Діалог. Медіа-студії : зб. наук. пр. / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, Каф. журналістики. – Одеса, 2005. – Вип. 2. – С. 138–145. – Бібліогр.: 11 назв.
19. Мандрик Я. Кінофікація українського села наприкінці 20-х – у 30-і роки ХХ століття як засіб насадження комуністичної ідеології / Я. І. Мандрик // Вісн. Прикарп. ун-ту. Історія. – Івано-Франківськ, 2001. – Вип. 4/5. – С. 95–100. – Л-ра та посилання: 13 назв.
20. Мицик С. Роль кіномистецтва у культурно-освітній діяльності другої половини ХХ ст. (на матеріалах Миколаївської області) / С. В. Мицик // Культура і мистецтво у сучас. світі : наук. зап. / КНУКіМ. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 58–63. – [Бібліогр.: 10 назв].
21. Мічуда В. Функціонування сільської кімережі в повоєнні роки (1945–1953 рр.) / Валерія Мічуда // Наук. зап. з укр. історії : зб. наук. ст. / Держ. вищий навч. закл. «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди». – Переяслав-Хмельницький, 2009. – Вип. 23. – С. 141–146. – Джерела та л-ра: 11 назв.
22. Мочарко А. Становлення і діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) в УСРР (1920–1930 рр.) / А. В. Мочарко //

- Питання культурології : міжвід. зб. наук. ст. / КНУКіМ. – К., 2004. – Вип. 20. – С. 93–101. – [Бібліогр.]: 20 назв.
23. Мотуз В. Український кінематограф в умовах наступу тоталітаризму / Валерія Мотуз // Наук. зап. Серія «Історія» / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2009. – Вип. 2. – С. 119–122. – Список використ. джерел: 21 назва.
24. Нетета О. Початок кінопроцесу в Криму: «Російський Голлівуд» / Ольга Нетета // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 10. – С. 70–78. – Посилання: 10 назв.
25. Овчаренко О. Сучасний стан, проблеми та перспективи кіновиробництва на зламі ХХ–ХХІ століття / О. Овчаренко // Вісн. каф. культурології та кіно-, телемистец. / Луган. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т культури і мистец. – Луганськ, 2009. – Вип. 1. – С. 70–74. – Л-ра: 4 назви. – ISBN 978-966-1554-18-3.
26. Пасічник А. Передісторія виникнення Одеської кінофабрики ВУФКУ / Артем Пасічник // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2011. – Вип. 9. – С. 34–45. – [Бібліогр.]: 30 назв. – ISBN 978-966-493-263-6.
27. Півторак М. Українська національна ідея та кінопреса : (на прикл. журн. «Кіно» (Харків, Київ, 1925–1933) / М. М. Півторак // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Х., 2007. – No 766, вип. 51. – С. 98–100. – Л-ра: 9 назв.
28. Піц Г. Організаційно-кадрова діяльність Управління кінофікації при РНК УРСР 1945–1946 рр. / Г. В. Піц // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2010. – Вип. 40 (No 10). – С. 28–34. – Список використ. джерел: 21 назва.
29. Піц Г. Реевакуація кінопідприємств та відновлення кіномережі 1943–1944 рр. / Г. В. Піц // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2010. – Вип. 41 (No 11). – С. 129–135. – Список використ. джерел: 14 назв.

30. Піц Г. Функціонування кіноіндустрії під час евакуаційних процесів 1941–1942 рр. / Г. В. Піц // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2010. – Вип. 39. – С. 104–111. – Список використ. джерел: 18 назв.
31. Погребняк Г. Кіномережа: проблеми і перспективи / Галина Погребняк // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / ДАКККиМ. – К., 2006. – Вип. 9. – С. 82–86. – Л-ра: 3 назви. – ISBN 966-8063-15-3.
32. Проскуряков В. Формування і розвиток архітектурної типології мережі кіновидовищних будівель та споруд міста Чернівці [історія і сучасність] / В. І. Проскуряков, А. І. Довганюк // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель : зб. наук. пр. / Укр. зонал. наук.-дослід. і проект. ін-т по цивіл. буд-ву, м. Київ, ВАТ «Київ ЗНДІЕП». – К., 2007. – Спец. вип. : Регіональні особливості будівництва, цивільних будівель та споруд. – С. 91–98 : фотогр. – Бібліогр.: 11 назв.
33. Проскуряков О. Культурологічно-історичні тенденції і приклади організації функціонування кіномережі будівель і споруд міста Чернівці [кін. ХІХ – 1940-і рр.] / О. Проскуряков, А. Довганюк // Вісн. Львів. держ. аграр. ун-ту. Архітектура і сільськогосподарське будівництво. – Львів, 2008. – № 9. – С. 281–291. – Бібліогр.: 12 назв.
34. Романюк І. Рівень кінофікації сільських закладів культури у 50-ті – 60-ті роки / І. М. Романюк // Література та культура Полісся / Ніжин. держ. пед. ун-т ім. М. Гоголя. – Ніжин, 2002. – Вип. 18 : Особливості розвитку історії та культури на Поліссі та в Лівобережній Україні. – С. 197–200. – Л-ра: 19 назв.
35. Розовик Д. Культурно-освітня діяльність товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка Києва у 1906–1920 рр. Другий період (1917–1920 рр.) / Дмитро Розовик // Часопис укр. історії / КНУ ім. Т. Шевченка, Каф. укр. історії та етнополітики. – К., 2007. – Вип. 7. – С. 86–90. – Джерела та л-ра: 13 назв.
36. Розовик Д. Культурно-освітня робота громадських організацій Київщини у роки національно-демократичної революції (1917–1920) / Дмитро

- Розовик // Наук. зап. з укр. історії : зб. наук. ст. / ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди», Каф. історії та культури України. – Переяслав-Хмельницький, 2007. – Вип. 19. – С. 185–191. – Джерела та л-ра: 40 назв. – ISBN 978-966-308-217-2.
37. Розовик Д. Культурно-освітня робота громадських організацій у роки національно-демократичної революції (1917–1920 рр.) / Д. Ф. Розовик // Гілея : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Укр. Акад. Наук. – К., 2008. – Вип. 11. – С. 20–28. – Джерела та л-ра: 26 назв.
38. Розовик Д. Формування українського професійного, народного театру, музики та кіномистецтва у 1917–1920 рр. / Д. Ф. Розовик // Грані : наук.-теорет. і громад.-політ. альм. / Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2001. – № 5/6. – С. 102–106. – Л-ра: 23 назви.
39. Росляк Р. Встановлення радянською владою контролю над українським кінематографом (1918–1920 рр.) / Роман Володимирович Росляк // Вісн. ДАКККіМ. – 2011. – № 2. – С. 163–167. – Використ. джерела: 31 назва.
40. Росляк Р. Державна монополія кінопрокату в Україні: реалізація та виклики (1920-ті роки) / Роман Росляк // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 11. – С. 112–122. – Бібліогр. та посилання: 38 назв.
41. Росляк Р. Деякі аспекти експортної політики Всеукраїнського фотокіноуправління [в другій пол. 1920-х рр.] / Роман Росляк // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 10. – С. 145–153. – Л-ра та посилання: 30 назв.
42. Росляк Р. До історії науково-дослідних установ української кінематографії (друга пол. 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.) / Р. Росляк // Матеріали до укр. мистецтвознав. : зб. наук. пр. / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 2 : Пам'яті академіка О. Г. Костюка. – С. 353–356. – Посилання: 18 назв. – ISBN 966-02-2894-5.

43. Росляк Р. З історії імпортової політики Всеукраїнського фотокіноуправління [в 1920-х рр.] / Р. В. Росляк // *Культура України : зб. наук. пр. / ХДАК*. – Х., 2012. – Вип. 37. – С. 184–192. – Список л-ри: 12 назв.
44. Росляк Р. Кінопрокатна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Роман Володимирович Росляк // *Вісн. ДАКККіМ*. – 2012. – No 1. – С. 132–136. – Використ. джерела: 30 назв.
45. Росляк Р. Націоналізація кінематографа в Україні [1918–1920 рр.] / Роман Володимирович Росляк // *Вісн. ДАКККіМ*. – 2011. – No 3. – С. 171–175. – Використ. джерела: 34 назви.
46. Росляк Р. Нездійснені плани організації в Києві науково-дослідного Інституту кінематографії (1929–1931) / Роман Росляк // *Студії мистецтвознавчі / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. – К., 2008. – Чис. 2 (22) : *Театр. Музика. Кіно*. – С. 61–64. – *Бібліогр.*: 12 назв.
47. Росляк Р. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-і роки ХХ століття / Роман Володимирович Росляк // *Вісн. ДАКККіМ*. – 2011. – No 4. – С. 226–230. – Використ. джерела: 23 назви.
48. Росляк Р. Реформування органів управління кінофікації та кінопрокату (кінець 1920-х – 1930-ті роки) / Роман Росляк // *Студії мистецтвознавчі / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. – К., 2012. – Чис. 1 : *Театр. Музика. Кіно*. – С. 45–50. – *Бібліогр.*: 27 назв.
49. Росляк Р. Студія екранного мистецтва / Роман Росляк // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / АМУ*. – К., 2001. – Вип. 2. – С. 269–273. – [*Бібліогр.*]: 14 назв. – ISBN 966-7161-45-5.
50. Росляк Р. Українське кінематографічно-фільмове товариство «УКФО – Г.І.Лібкен» та його статут [1918 р.] / Роман Росляк // *Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* – К., 2009. – Вип. 4/5. – С. 310–333. – [*Бібліогр. та посилання*]: 20 назв. – ISBN 978-966-493-263-6.

51. Росляк Р. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фотокіноуправління (1922–1930 рр.) / Роман Володимирович Росляк // Вісн. ДАКККіМ. – 2012. – № 2. – С. 205–209. – Використ. джерела: 18 назв.
52. Росляк Р. Формування органів управління кінематографа в Україні (1919) / Росляк Роман // Студії мистецтвознавчі / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – Чис. 3 (35) : Театр. Музика. Кіно. – С. 42–48. – Посилання: 47 назв.
53. Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографу (1920–1930-ті рр.) / Тетяна Самойленко // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія «Історія». – Т., 2010. – Вип. 2. – С. 255–258. – Список використ. джерел: 20 назв.
54. Самойленко Т. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму [20–30-і рр.] / Т. І. Самойленко // Наук. пр. / Чорномор. держ. ун-т ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилян. акад.». – Миколаїв, 2010. – Т. 129, вип. 116 : Історія. – С. 32–36. – Л-ра: 22 назви.
55. Середа О. Українська «фільмова думка» у «кіновій» пресі міжвоєнної Галичини / Оксана Середа // Зб. пр. НДЦ періодики / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Від-ня «Науково-дослідний центр періодики». – Львів, 2008. – Вип. 1 (16). – С. 122–132. – Бібліогр.: 7 назв.
56. Семенова М. Досягнення та проблеми розвитку культури України першої пол. 1990-х рр.: за матеріалами засідань колегії Міністерства культури / М. В. Семенова // Література та культура Полісся / Ніжин. держ. пед. ун-т ім. М. Гоголя. – Ніжин, 2012. – Вип. 71: Регіональні проблеми розвитку літератури, історії та культури у загальноукраїнському контексті. – С. 313–327. – Л-ра та посилання: 21 назва.
57. Сидор-Гібелинда О. Від шинку до трону: жанрова мозаїка київського кінорепертуару 1910–1917 років у дзеркалі фільмової рубрикації / Олег Сидор-Гібелинда // Сучас. пробл. дослідж., реставрації та збереження культ. спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознав., архітектурознавства і

- культурології / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. – К., 2007. – Вип. 4. – С. 315–323. – [Посилання]: 15 назв.
58. Скрипчук Г. Огляд стану культурно-мистецької сфери України на час становлення державної незалежності (1991 р.) / Г. В. Скрипчук // Вісн. ХДАК. – Х., 2012. – Вип. 36. – С. 12–21. – Список л-ри: 12 назв.
59. Стоян Т. П'ятирічка художньо-ідеологічної кіноцензури (1928–1933 рр.) : форми, принципи, персоналії / Т. А. Стоян // Вісн. Акад. праці і соц. відносин Федер. профспілок України : наук.-практ. вісн. – К., 2009. – Вип. 5. – С. 149–158. – Л-ра: 67 назв. – ISBN 966-614-021-7.
60. Ткаченко М. Про роль українських першопрохідників у розвитку кіномистецтва (кінець XIX – початок XX ст.) / Марина Ткаченко // Мистецтво екрана / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, Каф. кінознавства ; упоряд. О. С. Мусієнко. – Вінниця, 2001. – Вип. 1. – С. 5–20. – Л-ра: 22 назви. – ISBN 966-95520-1-X.
61. Трубчанінов С. Розвиток кінематографу за Української держави гетьмана П. Скоропадського (на матеріалах Правобережної України) / С. В. Трубчанінов, О. М. Бачинська // Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2010. – Т. 16: Матеріали круглого столу «Освіта, культура і просвітницький рух на Поділлі», 22 жовт. 2010 р. – С. 393–399. – Прим.: 45 назв. – ISBN 978-966-2187-30-4.
62. Федоренко Я. Розвиток кіномережі в селах України в середині 1950-х – на початку 1960-х рр. / Я. А. Федоренко // Україна Соборна : зб. наук. ст. / НАН України, Ін-т історії України. – К., 2006. – Вип. 4, т. 2. – С. 105–106. – [Посилання]: 8 назв. – ISBN 966-02-3739-1.
63. Хобта О. Періодика Одеси про «живу фотографію» (початок XX ст.) / Олена Хобта // Зб. пр. НДЦ періодики / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2001. – Вип. 9. – С. 89–97. – Бібліогр.: 7 назв. – ISBN 966-02-1904-0.

64. Хобта О. Періодика Одеси про «живу фотографію» початку ХХ ст. / О. І. Хобта // Укр. журналістикознавство / КНУ ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. – К., 2002. – Вип. 3. – С. 23–27. – [Бібліогр.]: 7 назв.
65. Черкасова Н. Кінопрокатна діяльність у контексті розвитку кінематографа / Н. О. Черкасова // Культура України : зб. наук. пр. / ХДАК. – Х., 2010. – Вип. 30. – С. 163–173. – Список л-ри: 6 назв.
66. Черкасова Н. Національні фільми в прокаті: сучасні механізми підтримки / Н. О. Черкасова // Культура України : зб. наук. пр. / ХДАК. – Х., 2012. – Вип. 37. – С. 214–222. – Список л-ри: 10 назв.
67. Шейко В. Процеси українізації в культурно-мистецькій та освітній галузях (1917–1920 рр.) / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК. – Х., 2007. – Вип. 19. – С. 40–53. – Список л-ри: 9 назв. – ISBN 966-7352-63-3.