

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

МИСЛАВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР НАУМОВИЧ

УДК 791.036(477)“1920”

**УКРАЇНСЬКЕ КІНОМИСТЕЦТВО 20-Х РОКІВ ХХ СТ.:
ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

17.00.04 – кіномистецтво, телебачення

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Харків – 2019

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі культурології Харківської державної академії культури.

Науковий консультант доктор мистецтвознавства, професор
Горпенко Володимир Григорович,
Київський університет культури,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Скуратівський Вадим Леонтійович,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,
професор кафедри режисури і телебачення;

доктор мистецтвознавства, професор
Чепалов Олександр Іванович,
Київський національний університет культури і
мистецтв, завідувач кафедри хореографічного
мистецтва;

доктор філософських наук, доцент
Чміль Ганна Павлівна,
Інститут культурології Національної академії
мистецтв України (м. Київ), завідувач відділу
світової культури та міжнародних культурних
зв'язків.

Захист відбудеться « 21 » березня 2019 р. о 14 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 64.807.01 у Харківській державній академії культури: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківської державної академії культури за адресою: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4.

Автореферат розісланий « 20 » лютого 2019 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради

Ю. І. Лошков

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Розвиток українського кінознавства на сучасному етапі актуалізує наукові розвідки щодо історичних і теоретичних аспектів вітчизняного кіномистецтва. Важливе завдання вітчизняного *історичного кінознавства* – на підставі історичного фактажу обґрунтувати належність до історії національного кінематографа початкового етапу формування українського кіно. Безумовно, це зумовлює необхідність критичного перегляду традиційних підходів до вивчення національного кінематографа, подолання хибної традиції тлумачити його витoki з позицій цілісності радянського кіномистецтва. Адже внаслідок екстериторіального та позанаціонального підходів генезису українського кінематографа було надано зросійщеного характеру.

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

З позицій *теоретичного кінознавства* доцільною постає розробка структури вітчизняного кінематографа як системи взаємодіючих складників. Усталеним є тлумачення кінематографа як синоніма кіномистецтва, тобто як суто мистецького явища. Однак мистецький аспект не вичерпує зміст поняття кінематографа як системи і постає лише як її складова. Адже кінематограф володіє системно організованою структурою, яку утворюють кіновиробництво, кінопрокат, кіномистецтво. З огляду на системне функціонування кінематографа, можна дійти висновку, що кіновиробництво та кінопрокат містять умови народження кінематографа. За умов системного існування кіновиробництва і кінопрокату кінематограф набуває значення метасистеми. Завдання структуризації вітчизняного кінематографа, виходячи з матеріалу дослідження, вирішується на основі аналізу процесів, які відбувалися у досліджуваній період. Вивчення українського кіномистецтва 1920-х рр., коли відбувся перехід від економічного до тематичного планування кіновиробництва, передбачає визначення кардинальних змін у жанровій його структурі.

Отже, актуальність обраної теми дослідження виявляється на таких рівнях історичного і теоретичного кінознавства:

– введення до історії українського кіно історичного періоду 1922–1930 рр. у функції генези творчо-виробничої діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) як єдиного державного органу управління (аналіз діяльності ВУФКУ уможливив розгляд організаційно-творчих трансформацій українського кінематографа);

– долучення до історії національного кінематографа етапу формування та становлення українського кіномистецтва, яке зародилося в кінці 90-х рр. XIX ст.;

– характеристика жанрової системи українського кіномистецтва 20-х рр. XX ст.

Розв’язання взаємодіючих між собою історико-теоретичних завдань, що системно постають перед сучасною кінознавчою наукою, необхідність перегляду усталених традицій, розробки дослідницького апарату та методологічної бази, що відповідають нагальним потребам вітчизняного кінознавства, обумовлюють актуальність теми пропонованого дослідження.

Мета і завдання дослідження. *Мета* – розкрити специфіку еволюції українського кіномистецтва 20-х рр. XX ст. та його організаційно-творчі трансформації.

Сформульована мета дослідження обумовлює виконання наступних *завдань*:

– встановити тенденції та закономірності становлення складових українського кіномистецтва 20-х рр. XX ст.;

– розглянути організаційні принципи, властиві системоутворюючим складовим кіновиробництва, та встановити їх взаємозалежність і взаємозумовленість;

– з’ясувати стан і рівень наукового вивчення українського кіномистецтва 20-х рр. XX ст., визначити методи та принципи дослідження;

– визначити передумови виникнення вітчизняного кіновиробництва 1920-х рр.;

– проаналізувати параметри та технічно-виробничі характеристики створення матеріально-технічної бази кіномистецтва;

– виявити вимоги щодо підготовки та забезпечення українського кінематографа відповідними фахівцями;

– дослідити законодавчі положення та організаційні заходи державного регулювання в справі кіномистецтва, розглянути шляхи формування кіногалузі;

- проаналізувати умови створення керівних органів кіноуправління;
- виявити пріоритетні тематичні, жанрово-стилістичні напрями кіномистецтва та різновиди української кінопродукції;
- реконструювати «картину» становлення та розвитку державної політики в сфері кінематографа в період 1922–1930 рр.;
- простежити особливості взаємодії влади і творчих установ кіномистецтва.

Об'єкт дослідження – український кінематограф 1920-х рр.

Предмет дослідження – організаційно-творчі трансформації українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертаційного дослідження становить сукупність загальних та спеціальних методів наукового пізнання, використання яких дозволило досягти поставленої мети й забезпечити наукову достовірність та коректність отриманих теоретичних результатів.

Бібліографічно-статистичний метод використано для виявлення та опису літератури за кінематографічною тематикою щодо обраного періоду дослідження, її систематизації та бібліографічного аналізу. Метод контент-аналізу допоміг здійснити систематизацію публікацій за темою дослідження. Застосування історико-порівняльного методу, використаного під час опрацювання архівних джерел, періодичних видань, довідників та монографій, сприяло виявленню тенденцій становлення кінематографа в Україні, конкретизації визначальних рис його розвитку у 1922–1930 рр., установленню історичної відповідності певних подій щодо досліджуваного питання. Проблемно-хронологічний уможливив виокремлення етапів становлення кіномистецтва, визначення його хронологічних меж. Історико-логічний метод допоміг на основі вивчення газетних публікацій та архівних документів розкрити історично обумовлені закономірності трансформацій кінематографа в Україні у 1922–1930 рр.; Застосування історико-системного методу уможливило аналіз еволюції кінематографа в її взаємозв'язку із суспільно-історичними процесами та явищами. Метод історичної реконструкції сприяв відтворенню картини становлення та управління системи української кіногалузії. У руслі мистецтвознавчого підходу за допомогою методу аналізу твору було досліджено й охарактеризовано особливості багатогранного явища українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст. Жанровий аналіз став у пригоді під час вивчення жанрової системи вітчизняного кіномистецтва досліджуваного періоду.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні

уперше:

– на підставі комплексного аналізу здійснено дослідження процесу перетворення структурних елементів українського кінематографа на цілісну систему упродовж 1922–1930 рр.;

– вивчено вплив НЕПу на формування Всеукраїнського фотокіноуправління;

– простежено специфіку діяльності ВУФКУ від перших кіно постановок до реорганізації в Українфільм;

– виявлено трансформації творчих зв'язків українського кінематографа з літературними, театральними та іншими мистецькими спілками України;

– уведено до наукового обігу низку маловідомих та невідомих досі історичних джерел, значну частину яких складають архівні матеріали 1922–1930 рр.;

– встановлено склад, специфічні властивості та функції елементів української організаційно-творчої моделі кіномистецтва;

– висвітлено експортно-імпорتنу діяльність ВУФКУ в умовах жорсткого тиску з боку кіноорганізацій РРФСР;

– обґрунтовано розвиток українського кіномистецтва крізь призму його тематичних і жанрових трансформацій;

– виявлено шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі 1920-х рр.;

– розкрито сутність суперечливих взаємин ВУФКУ з кіноаматорськими об'єднаннями Києва, Харкова та Одеси;

– виокремлені характерні для доби існування ВУФКУ жанри кіномистецтва (революційна, побутова, історична драма; мелодрама; сатирична комедія; пригодницький фільм);

– класифіковано ігрові фільми на сюжетно-тематичні групи (дитяча, соціально-побутова, сатирична, героїко-революційна).

удосконалено:

– періодизацію становлення та розвитку кіномистецтва в Україні;

набуло подальшого розвитку:

– дослідження тенденцій розвитку українського кінематографу упродовж 1922–1930 рр.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони сприятимуть заповненню «білих плям» в історії українського кіномистецтва, зокрема становлення державного апарату управління як специфічної складової організаційно-

виробничої структури національної моделі кіновиробництва, що сприяє створенню цілісної концепції розвитку вітчизняного кіно, подальшого осмислення кіновиробничого процесу минулого й сьогодення. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших науково-теоретичних розробках, а також під час створення навчальних посібників і словників з історії українського кіно. Результати дослідження доцільно впроваджувати в навчальний процес під час читання лекційних курсів з історії вітчизняної культури та мистецтва, а також спецкурсів з історії українського кіно.

Апробація результатів дослідження. Результати досліджень і висновки, що містяться в дисертації, доповідалися та обговорювалися на 15 наукових конференціях: *міжнародні*: Міжнародна наукова конференція, присвячена 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) (Київ, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Хресний шлях Леоніда Осики» (До 75-річчя від дня народження) (Київ, 2015); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2016); *всеукраїнські*: Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2013); VII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2015); II круглий стіл «Чубасівські читання» (Київ, 2015); VI круглий стіл «Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні» (Київ, 2015); VIII круглий стіл «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи» (Київ, 2016); Відкрита звітно-наукова конференція «Актуальні питання музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2016); Всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017); II Всеукраїнська наукова-практична конференція з міжнародною участю «Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка» (Київ, 2017); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018); II всеукраїнська наукова-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2018); V Науково-практичний семінар «Ad fonts: збереження, бібліотечних фондів: традиції, інновації, перспективи» (Харків, 2018). Текст і основні положення дисертаційної роботи апробовано під час

обговорення на засіданнях кафедри культурології Харківської державної академії культури.

Публікації. Основні результати дослідження знайшли відображення в 52 публікаціях. Серед них 16 монографій та довідкових видань, 7 колективних монографій, 23 статті, з яких 7 – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України, 9 – у виданнях, що включені до міжнародних наукометричних баз, 4 – у закордонних наукових виданнях, 3 – в інших виданнях; 6 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура дисертаційної роботи зумовлена специфікою об'єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань і складається зі вступу, 4 розділів, висновків, додатків і списку використаних джерел – 875 позицій (на 52 сторінках) та 12 додатків (на 27 сторінках). Додатки містять таблиці допоміжних цифрових даних. Загальний обсяг дисертації – 469 сторінок. Обсяг основного тексту дисертації – 398 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету і дослідницькі завдання, об'єкт і предмет дослідження, окреслено хронологічні рамки, методологію, доведено наукову новизну і практичне значення роботи, наведено дані про апробацію результатів і структуру дисертації.

У розділі 1 **«Історіографія, джерела та методологія дослідження»** проаналізовано теоретичні аспекти, дотичну до обраної теми історіографію і праці мистецтвознавчого характеру, охарактеризовано джерельну базу, визначено методологію дослідження.

У підрозділі 1.1 **«Історіографія, стан наукової розробленості проблеми та джерельна база дослідження»** здійснено огляд кінознавчих та історико-культурологічних джерел.

Важливим аспектом історичного кінознавства є подолання прогалин і суперечностей у процесі осмислення історії виникнення українського кіно. Радянське кінознавство старанно обходило питання родоводу національних кінематографій республік, які входили до складу СРСР, обмежуючись лише датуванням перших кінозйомок, інколи фактів зйомок фільмів на національному матеріалі. Зусиллями дослідників історії кінематографа була давно сформована тенденція розглядати його позицій державної цілісності кіномистецтва, через що фактично утверджувався екстериторіальний та позанаціональний, узагальнено зросійщений характер його існування.

Так, С. Гінзбург – дослідник історії кіно, узагальнюючи властиві останньому загальні закономірності виникнення, вбачав їх сутність у наявності початкової фази розвитку у вигляді промисловості розваг, коли домінувало не мистецтво, а художній сурогат, не розрізняючи, зрозуміло, кінематограф ані територіально, ані національно. Суперечливість, бездоказовість такого підходу до концептуальних методологічних засад визначення фундаментальних основ вибудовування «тіла» історії кіно сягала такої межі, що один з оракулів радянськості українського кінематографа І. Корнієнко, зазначаючи, що початком справжньої історії українського кіномистецтва радянська громадськість вважає 27 серпня 1919 р. – день підписання В. Леніним декрету про націоналізацію кіно – вступив у полеміку з колегою, кінознавцем Б. Буряком, який підтримував слухне твердження С. Фрейліха про те, що до О. Довженка були українські фільми, але не було національного мистецтва.

При значній кількості бібліографічних одиниць у сфері українського кіно 20-х рр. ХХ ст. доводиться констатувати, що саме цей «рубіконний» період історичного кінопотoku залишився практично не дослідженим. Абревіатура «ВУФКУ» зустрічається часто, проте сутність цього організаційно-управлінського, функціонально-спрямовуючого, стимулюючого й обмежуючого органу досі не з'ясована. Ґрунтовне дослідження цього періоду не розпочато – документи залишаються розпорошеними, практично не створено системи (бодай оглядового характеру) матеріалів як конкретної практично-бюрократичної діяльності, так і узагальнюючого співвіднесення її складових, принципової аберації результатуючих змістів, обумовлених історичним контекстом, взаємодією з часом.

Сутнісною ознакою творення історії українського кіно виступав принцип концентрації уваги на одному, домінуючому сегменті цілого. В українському кінознавстві радянського періоду склалася стійка традиція досліджувати й трактувати історію вітчизняного кіно винятково як історію *кіномистецтва*. У такому науковому ракурсі її продовжують вивчати й сучасні дослідники. Вважаючи такий підхід загалом більш ніж правомірним та значущим, зацентруємо увагу на його багато в чому небезпечній однобічності. Про це свідчить начебто лише методологічний за характером, але вельми показовий з точки зору змістової достепенності той факт, що тривалий час фактично тільки один український кінознавець радянської доби О. Шимон порушував й інші аспекти розвитку українського кіно на ранньому етапі його становлення. Його робота «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964),

повторно видана російською у 1974 р., була єдиною в українському кінознавстві спробою системного дослідження українського кінематографа з позицій історії кіногалузі, що дало можливість розглядати процес принципово ширше – в контексті не лише соціально-політичного стану, а й інших (технічних, технологічних, організаційно-структурних можливостей тощо).

У 1950-х рр. робились спроби систематизації та оцінки стану кінематографа 1920-х рр., але сукупно історія українського кіно тоді так і не отримала комплексного фундаментального дослідження. Результатом реалізації намірів у цьому напрямку стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» Г. Журова (1958), «Українське радянське кіномистецтво» А. Роміцина (1959) та «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» І. Корнієнка (1959).

У праці Г. Журова систематизовано головні події та досягнення українського кіно. І. Корнієнко зробив спробу системної характеристики закономірностей розвитку українського кіно як способу художнього відображення радянської ідеології. Це були намагання оглядово викласти історію українського кіномистецтва, обмежуючись матеріалом ігрових фільмів, охарактеризувати загальний стан української радянської кінематографії, побіжно визначити тенденції її розвитку, оцінити творчість відомих майстрів українського кіно. При всій тенденційності підходів ці роботи виконали одну з необхідних функцій історії – кількісно систематизували матеріал.

Підсумовуючи кількісно значне фактологічне наповнення доробку українських кінознавців радянської доби, зазначимо начебто вже очевидне для новітнього часу української державності – його автори стали творцями широкомасштабної міфологеми про стрімкий та безхмарний розвиток українського радянського кіномистецтва, утверджували сприйняття соціалістичного реалізму як єдино правильного творчого методу.

Після розпаду СРСР формуються дійсно нові, науково обґрунтовані методологічні засади досліджень, які й починають визначати розвиток сучасної теорії українського кінознавства. Одним з провідних дослідників історії української культури, зокрема й українського кіно 1920–1930-х рр., виступає В. Скуратівський. До речі, саме він свого часу запропонував нове термінологічне позначення кінопроцесів, стверджуючи, приміром, що в 1920–1930-х рр. з'явилася своєрідна кінематографічна модель, яка була дивним синтезом державної кінопромисловості, відповідної державної міфології і суто «авторської», персонально-індивідуальної манери і стилю українських

кінематографістів. Ця дослідницька тенденція підтримана зусиллями С. Тримбача, особливо щодо творчості О. Довженка; Л. Брюховецької – щодо особливостей кінопроцесу 1960-х та персоналій кіношістдесятників України; І. Зубавіної – у сфері новітньої історії українського кіно та деяких актуальних аспектів теорії; З. Алфьорової – щодо кінематографа 1970-х та естетичних тенденцій розвитку кіно і телебачення як руху у майбутнє; В. Горпенка, як одного з дослідників історичної динаміки термінології мистецтва кіно, розробника сучасних засад теорії виразності, специфіки кінорежисури, співтворця методології підготовки творчих кадрів телебачення тощо; М. Братерської-Дронь та Г. Чміль з сукупністю розробок філософських аспектів кінотворення, роботами О. Пашкової, Г. Черкова, Л. Новікової, В. Кісіна, В. Чубасова, С. Марченка, Р. Ширмана, – завершилася формуванням повноцінної методологічної бази історії та теорії українського кіно.

Також охарактеризовано писемні джерела дослідження, які поділено на такі групи: архівні документи та матеріали; опубліковані збірки документів і матеріалів; періодичні видання. Загалом було опрацьовано матеріали справ архівів: Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО), Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАГО), Державного архіву Харківської області (ДАХО), Російського державного архіву літератури і мистецтва (РДАЛМ), Російського державного архіву соціально-політичної історії (РДАСПІ).

Архівні документи лише частково висвітлюють організаційно-творчі трансформаційні процеси українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст. Тому важливим джерелом є періодика. Було вивчено матеріали газетних фондів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Харківської національної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна тощо. У роботі використано матеріали 55 періодичних видань 1920-х р.

Важливим джерелом для дослідження розвитку кінематографа вказаного періоду є спогади Л. Бодика, Й. Гарбера, С. Зарицького, А. Кордюма, П. Масохи, П. Нечеси, О. Прегуди, О. Швачка, Ю. Яновського

У підрозділі 1.2 *«Методологія дослідження»* наголошено, що сучасна українська кінознавча наука переживає важливий етап свого розвитку, про що засвідчує постановка та розв'язання широкого спектру теоретичних, історіософських, джерелознавчих проблем.

Дисертантом у процесі роботи використані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження.

За допомогою проблемно-хронологічного методу виокремлено етапи становлення кіномистецтва, визначено їх хронологічні межі та розроблено періодизацію його розвитку. Історико-системний метод уможливив аналіз еволюції кінематографа в взаємозв'язку із суспільно-історичними процесами та явищами. Метод історичної реконструкції сприяв відтворенню картини становлення системи української кіногалузі. Використання методу конкретно-історичного пізнання дійсності дало змогу на підставі вивчення газетних публікацій та архівних документів розкрити історично обумовлені закономірності перетворень кінематографа в Україні 20-х рр. ХХ ст. На основі застосування методу реконструкції відтворено картину становлення та розвитку системи української кіногалузі. Метод історико-компаративного аналізу використано під час опрацювання архівних джерел, періодичних видань, довідників та монографій з метою виявлення тенденцій становлення кінематографа в Україні, конкретизації визначальних рис його розвитку у 1922–1930 рр., встановлення історичної відповідності певних подій, які стосуються досліджуваного питання. Контент-аналіз як різновид герменевтичного методу дослідження сприяв здійсненню систематизації архівних матеріалів, історичного обґрунтування пріоритетності видовищних форм кіномистецтва досліджуваної доби.

Метод жанрового аналізу застосовано для встановлення жанрової системи вітчизняного кіномистецтва у досліджуваний період, специфіки виокремлених жанрів (революційна, побутова, історична драма; мелодрама; комедія; пригодницький фільм). Змістовний аналіз кінопродукції сприяв розробці класифікації фільмів на сюжетно-тематичні групи (дитяча, соціально-побутова, сатирична, героїко-революційна).

У розділі 2 **«Становлення системи державного управління української кіногалузі»** розглянуто процеси формування інституції управління кіногалузі і основних напрямків її діяльності.

У підрозділі 2.1 *«Формування нормативно-правової бази кіногалузі»* простежено створення владної ланки в управлінні кінематографом в Україні.

Рішення про реорганізацію Всеукраїнського кінокомітету і переведення його на рейки госпрозрахунку було прийнято в першій декаді лютого 1922 р. З економічного погляду найбільший ефект у плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ забезпечувало об'єднання підприємств усіх функціональних напрямів кінематографії в єдину господарську систему. Подолання організаційної роз'єднаності,

скасування фінансової та юридичної незалежності суб'єктів прокату й кінопоказу давало змогу скоротити кількість ланок у схемі реалізації кінопродукції, отже, спростити форми управління.

Видане Наркомосом УСРР Положення про ВУФКУ в межах урядової програми переходу на госпрозрахунок всіх підприємств України стало першим підзаконним актом на рівні комісаріату, що визначив господарську та ідеологічну діяльність ВУФКУ, а також структуру його управлінського апарату. Важливим кроком у формуванні структури управління української кіногалузі стало прийняття 22 листопада 1922 р. Кодексу законів про народну освіту УСРР. У главі 5 «Кінематографія» були прописані і синхронізовані розрізнені та хаотичні постанови про кінематограф й об'єднані в єдиний нормативно-правовий акт. Крім того, були видані три редакції Статуту ВУФКУ, які були направлені на нормалізацію управління української кіногалузі.

Починаючи з 1929 р. йшов пошук єдиного оптимального органу управління кіносправою. Одним з варіантів передбачалося створення всесоюзного кіносиндикату, який займався б прокатом фільмів на території Радянського Союзу, узгодженням тематичних і виробничих планів кіноорганізацій, наданням технічної допомоги. Таким чином, плідній діяльності ВУФКУ заважало постійне втручання в його роботу кіноорганізацій РРФСР. Це втручання стало найбільш відчутним після прийняття директив XII і XIII з'їздами РКП (б), спрямованими на «оздоровлення радянської кінематографії». З'їзди визначили систему організаційного керівництва кінематографа по лінії господарській та ідеологічній. Тобто був запущений механізм об'єднання кіногалузі всіх республік із створенням в Москві єдиного централізованого органу правління радянської кінематографії. Всупереч запеклому опору українських партійних органів, ЦК ВКП (б) прийняв постанову про організацію в Москві центрального управлінського органу кінематографії Союзкіно і підпорядкування йому усіх республіканських кіноорганізацій. Так було поставлено крапку на розвитку національно-культурної автономії української кіногалузі.

У підрозділі 2.2 «*Державна кадрова політика*» розглянуто процеси, які впливали на формування штату кінофахівців і організацію закладів кіноосвіти в Україні.

Після закінчення громадянської війни в Україні було два розграбованих кінопавільйони, катастрофічна нестача кінофахівців і кіноустаткування. Правління Всеукраїнського фотокіноуправління приймає рішення запросити на роботу в Україну фахівців з РРФСР,

Німеччини, Туреччини, а також кінематографістів, які емігрували з Росії після революції. Завдяки такому кроку в 1922–1924 рр. налагоджується кіновиробництво, кінопрокат і поступово відроджується робота всієї кіногалузі. Однак з часом стає очевидним, що кінофахівці-іноземці не виправдали надій. Процес формування творчого колективу ВУФКУ проходив на тлі боротьби з проявами «дрібнобуржуазної ідеології». Починаються масові «чистки» державних установ від «неблагонадійної інтелігенції». Зміна керівництва ВУФКУ була продиктована незадовільною роботою правління, його відкритим курсом на комерціалізацію кіновиробництва і недостатню ідейну та пропагандистську складову кінокартин. В 1924 р., після зміни правління ВУФКУ, з метою поліпшення якості репертуару був створений штат сценаристів і редакторів, серед яких були українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко. До творчого складу ВУФКУ входять: дружина Л. Курбаса, актриса театру «Березіль» В. Чистякова, театральні актори М. Ляров і Д. Зеркалова, випускник Київського театального інституту С. Свашенко, театральний художник С. Зарицький. Також були запрошені відомі українські театральні режисери – Л. Курбас і М. Терещенко. Новий голова правління ВУФКУ З. Хелмно вважав, що саме ті театральні режисери, які не мають досвіду роботи в кіно, але творчо цікаві, забезпечать хорошу якість українських фільмів.

Підйом українського кіно, що позначився в 1924 р., з середини 1927 р. починає згортатися. У тому ж 1927 р. виходить у відставку Нарком освіти України О. Шумський. Новий голова правління ВУФКУ І. Воробйов також змушений був визнати незадовільним матеріальний стан справ у українському кінематографі і гостру нестачу кадрів. Він зазначав, що коли не змінити систему кіноосвіти, то становище українського кінематографа може ще погіршитися. Воробйов більшою мірою розглядав поповнення штату кінофабрик молодими фахівцями з високою культурою і добрими знаннями. Оскільки рівень навчальних закладів не відповідав рівню розвитку кінопромисловості, слід було реформувати управлінську складову шляхом об'єднання всіх навчальних закладів, що мають кінофакультети, під егідою ВУФКУ. Об'єднання навчальних закладів, які готують кіноспеціалістів, дозволило не тільки викоринити дублювання в освіті і підготовці фахівців одного й того ж напрямку, але і вже на початку 1930-х рр. створити в Україні якісно нову, цілісну систему кіноосвіти.

У підрозділі 2.3 «*Експортно-імпортна діяльність в українському кінематографі*» розглянуто діяльність ВУФКУ щодо операцій з імпорту

кіноустаткування для якнайшвидшого відродження кіновиробництва в Україні, а також з налагодження зв'язків з іноземними кіноорганізаціями з метою реалізації власної кінопродукції.

ВУФКУ з перших тижнів своєї роботи почало збирати докупи усе кіногосподарство України. Але ситуація полягала в тому, що майже все кіноустаткування було вивезене за кордон або приховане власниками, які саботували радянську владу. І якщо роботу кінотеатрів вдалося налагодити шляхом здачі їх в оренду колишнім власникам та іншим зацікавленим особам і організаціям, то кіновиробництво виявилось майже повністю паралізованим через відсутність «сирої» плівки й кінознімального обладнання. Складно встановити точну дату початку співпраці ВУФКУ з іноземними компаніями.

З самого початку своєї діяльності ВУФКУ вдавалося до низки спроб організувати експортно-імпортні операції з кінофірмами різних країн і радянських республік. Буквально з початку 1923 р., завдяки фінансовій підтримці Наркомторгу, кіновідомство налагоджує тісні зв'язки з представниками французьких і німецьких кінофірм з метою придбання такої необхідної позитивної та негативної кіноплівки, хімікатів, а також кінообладнання. Але успішному веденню справ перешкоджає недостатнє фінансування з боку держави. І ВУФКУ, як самостійний госпрозрахунковий трест, починає більшою мірою освоювати різні напрями міжнародної діяльності з метою поповнення прокатного фонду й налагодження власного кіновиробництва, продажу за кордон своєї кінопродукції, а також організації спільного з іноземними фірмами кіновиробництва.

У зарубіжних фірм проводилися закупівлі найпопулярніших фільмів. Велика частка закуплених картин була «комерційною». Це пояснюється тим, що в умовах госпрозрахункової діяльності ВУФКУ необхідно було самостійно знаходити кошти для реконструкції кінотеатрів, налагодження власного кіновиробництва, роботи кінопрокатної мережі. Щоб приховати свою схильність до «комерційного ухилу», керівники відомства використовували повідомлення про те, що західні фірми, користуючись величезним прокатним дефіцитом, мовляв, намагалися активно просувати на український ринок свою продукцію, зобов'язуючи за кожну «літературну, наукову чи художню» стрічку купувати десять «трюкових, безідейних картин».

ВУФКУ, виробництво якого з 1924 по 1928 рр. збільшилося втриє, в експорті не досягло відчутних результатів, виступаючи з продажем своїх фільмів на зовнішньому ринку окремо від

кіноорганізацій РРФСР і Держкінпрому Грузії, які проводили свої експортні операції через Радкіно. У 1927–1928 рр. Колегія Наркомосу УСРР визнала незадовільною роботу ВУФКУ, пов'язану з експортом української кінопродукції. У зв'язку з цим видається низка постанов, спрямованих на нормалізацію цих процесів. Низький показник продажів українських фільмів, на думку керівництва ВУФКУ, пояснювався тим, що фотокіновідділ при торгпредстві СРСР в Берліні приділяв мало уваги експорту української кінопродукції. Тому найбільш реальним кроком поліпшення ситуації керівництву ВУФКУ бачилося створення окремої української кіноструктури. Однак на тлі проведення повної централізації кінематографа, це виявилось нереальним.

У підрозділі 2.4 *«Кінопроцес у зв'язках із громадськістю»* розглянуто організацію Товариства друзів радянського кіно (далі – ТДРК) і подальший розвиток кіноаматорського руху в Україні.

Перша організація ТДРК була створена в Одесі в травні 1925 р. за ініціативою працівників Одеської кінофабрики. Активну участь в його роботі брали О. Довженко, А. Бучма, О. Корнійчук, А. Кордюм, М. Бажан та інші діячі української культури. З 1928 р. ТДРК видає «Кіногазету», яка є його власним органом. Саме в ТДРК формуються майбутні кінематографісти – Л. Юдін, М. Слущкий, Л. Френкель, О. Панкратьєв, О. Мишуурин і відомий у цій плеяді Л. Луков. У грудні 1927 р. відбулася перереєстрація членів ТДРК і вибори нового правління. Також у цей час розгорнула свою роботу сценарна секція. Продовжив роботу дискусійний клуб, при якому організовано колектив кінопропагандистів і рецензентів. У завдання колективу входило керівництво дискусіями, поглиблення аналізу композиції кінокартини, розробка принципів положень радянської кінокритики, обслуговування осередків ТДРК. Почин одеситів виявився вдалим, і в пресі все частіше висловлюється думка про необхідність відкриття Всеукраїнського ТДРК в Харкові. Надалі заговорили про необхідність організації ТДРК і в Києві.

ТДРК мав такі практичні завдання: а) знайомити маси з кінотехнікою, кіновиробництвом і кінобудівництвом, враховуючи вимоги кіноглядача міста і села; б) знайомити широкі трудящі маси з роллю і значенням кіно і його завданням на Україні, влаштовуючи лекції, доповіді, виставки і з'їзди, поширюючи кінолітературу, плакати тощо; в) активно допомагати розвитку кінопромисловості; г) впливати на ідеологічно-художню лінію виробництва; д) допомагати всім науковим винаходам у сфері кіно; е) допомагати організації наукового та освітнього кіно. Діяльність ТДРК не обмежувалося лекційною і

навчальною роботою, кінопереглядами з обговореннями, підготовкою сільських кіномеханіків. Важливе місце в діяльності товариства займало фото- і кіноаматорство. При ТДРК організувалися Кінематографічні експериментальні майстерні (КЕМ), у яких брали участь переважно студенти, та Кінематограф робітничої молоді (Кіноробмол).

Також була зроблена спроба об'єднання трудящих, зацікавлених у розвитку українського кінематографа. У кінці 1920-х рр. майже в усіх великих містах України працювали відділення Всеукраїнського ТДРК. Однак діяльність Кіноробмолу не завжди отримувала підтримку ВУФКУ. Комсомольські видання неодноразово повідомляли про негативне ставлення кіновідомства до організації молодіжних кінооб'єднань. Незважаючи на те, що Агітпроп ЦК КП(б)У визнав доцільність існування кіноробмолів, ВУФКУ не сприяло роботі цих кіноколективів, оскільки не вважало їхню роботу серйозною.

Загалом зв'язок кінопроцесу з громадськістю варто розділити на два періоди. Перший період – це коли навколо ТДРК концентрувалися кіномани, що ставили своєю метою зробити кар'єру в кіно. І другий – коли з часом ТДРК позбулося подібного роду публіки і почало активно залучати трудову молодь.

Розділ 3 **«Формування умов кіновиробництва»** присвячений розкриттю механізмів роботи Всеукраїнського фотокіноуправління в налагодженні українського кіновиробництва.

У підрозділі 3.1 *«Створення матеріально-технічної бази української кіногалузі»* розглядаються процеси поліпшення матеріально-технічної бази знімальних павільйонів, становлення кінофікації і кінопрокату, завдяки яким вдалося налагодити стабільне кіновиробництво в Україні.

В умовах кардинальних змін форм власності найважливішим фактором, завдяки якому ВУФКУ вдалося порівняно широко розгорнути виробництво фільмів, стало зміцнення матеріально-технічної бази української кінематографії, освоєння випуску власної кінопродукції.

Чимало кінотеатрів було відновлено і обладнано апаратурою, деякі відбудовано заново. Також ВУФКУ отримує в своє відання ательє і кіноконтори Києва та Харкова, розширює і модернізує ательє Гроссмана, Харитонова та Борисова в Одесі, а також ательє в Києві і колишні ательє Єрмольєва і Ханжонкова в Ялті (останні на умовах оренди). Через відсутність кадрів правління змушене було запросити кінопрацівників старої формації, людей з дореволюційним стажем. Тому перші постановки були дуже слабкі не тільки з ідеологічної, але й з

художньої точки зору. Після втрати можливості працювати в кримських ательє ВУФКУ зосередило всі свої сили в Одесі.

ВУФКУ створило чотири обласних та окружних відділів: Харків, Катеринослав, Одеса та Київ, у всіх губернських містах були створені Губвідділи (надалі після реорганізації залишилося три відділення: Харківське, Київське та Одеське, з певною часткою самостійності). Також були взяті на облік всі без винятку кінотеатри і кіноапарати, а також кінопрокатні контори. Їх матеріал був відібраний і розподілений між прокатними центрами округів (обласних відділів). Частина кінотеатрів була здана різним установам, організаціям і приватним особам з умовою їх відновлення і постачання фільмами винятково від ВУФКУ. Інша частина кінотеатрів залишилася в безпосередній експлуатації ВУФКУ.

У 1922 р. ВУФКУ оперувало трьома знімальними базами – в Києві, Одесі та Ялті. На Київській кінофабриці виробничий відділ планував постановку національних українських фільмів. Колишнє Харитонівське ательє в Одесі могло б задовольнити запити ВУФКУ, але воно перебувало технічно в жахливому стані. Тоді ВУФКУ влітку 1922 р. орендувало ялтинські павільйони – колишні Ханжонкова і Єрмольєва. Перший з них був відновлений, і в ньому на початку осені почалася робота. Надалі вся робота зосередилася на Одеській кінофабриці, Ялті відводилася підсобна роль у роботі «над природою».

Постійно зростають капіталовкладення в кінематографію республіки, розширюються постановочні можливості студій. Наприклад, капіталовкладення в Одеську кінофабрику за три роки збільшилися майже в сім разів, а кошти на постановку фільмів – у дванадцять разів.

Також першочерговим завданням для ВУФКУ стала спроба домогтися рентабельності своєї кінопродукції. Основними компонентами підвищення рентабельності вітчизняних кінофільмів були: зниження витрат на виробництво і експлуатацію кінокартин. На реалізацію цих завдань були спрямовані заходи ВУФКУ: перебудова роботи кінофабрик, подальший розвиток прокатної мережі в плані збільшення її щільності.

У підрозділі 3.2 *«Організаційно-господарські процеси кіновиробництва»* досліджено процеси поетапного відновлення Одеської та Ялтинської кінофабрик, а також грандіозного будівництва найбільшої в СРСР Київської кінофабрики.

Виробничі процеси в одеських павільйонах почалися в середині 1922 р. Але оснащення павільйонів не могло задовольнити запити кіновиробництва. У 1923 р. починаються роботи з оснащення одеських

павільйонів з метою зробити з них кращу кінофабрику в СРСР. У 1926 р. Одеська кінофабрика була оснащена новітнім імпортованим обладнанням. На території фабрики розміщувалося два павільйони (один залізобетонний двоповерховий і другий розбірний металевий), знімальні майданчики та ціла низка підсобних майстерень. При головному павільйоні працювала обладнана лабораторія з промивним, сушильним, копіювальним, монтажним та іншими відділеннями. Друга лабораторія була призначена винятково для поточних робіт: проявлення негативів, друкування робочих позитивів, монтаж тощо.

Ялтинська кінофабрика була для ВУФКУ допоміжною, і значна частина коштів відпускала на закупівлю обладнання та реконструкцію Одеської кінофабрики – кіномістечка. На Ялтинській кінофабриці, що знаходилася в жалюгідному стані, поступово були усунені всі недоліки: обладнана кінолабораторія, облаштовані оббивно-драпірувальна майстерня, гримерна та малярська. Було зроблено внутрішній ремонт лабораторії, встановлено додатковий сушильний барабан і всляку кіноапаратуру. Додатково було ще закуплено обладнання в Німеччині.

З 1924 до 1927 р. українська кіногалузь пройшла шлях інтенсивного розвитку. Всім стає зрозуміло, що існуюча виробнича база не може задовольнити збільшений виробничий план ВУФКУ. 23 лютого 1926 р. колегія Наркомосу УСРР затвердила постанову про будівництво Київської кінофабрики. Згідно з проектом, за величиною та технічним обладнанням Київська кінофабрика була найбільшою в СРСР.

Незважаючи на гучну рекламу в пресі та схвальні відгуки, Київська кінофабрика не відповідала тодішнім вимогам. При її проектуванні не були враховані перспективи переходу кінопромисловості на виробництво звукових фільмів. З приходом звуку з'ясувалося, що павільйони Київської кінофабрики зовсім не пристосовані до зйомок звукових фільмів. Критикувалося й інше – місце розташування, творчий склад тощо.

У підрозділі 3.3 «*Виробництво кіноустаткування*» розглянуто розвиток ремонтно-будівельних механічних майстерень в Харкові і Одесі, а також подальше перетворення їх у великий кіномеханічний завод.

Кінотехнічна база України в роки відбудови народного господарства вважалася за своїм оснащенням однією з кращих в СРСР. Кінопроекційна апаратура, що випускалася в Одесі та Харкові, вирізнялася, за свідченням сучасників, хорошою якістю. Створення державного парку кінопроекційної апаратури йшло за рахунок реквізиції приватних установок, придбання і виготовлення нових

кіноапаратів на Харківській фабриці, відкритій у березні 1919 р., що належала кінокомітету. Подібну фабрику «по виготовленню чарівних ліхтарів і кінематографічних апаратів» планувалося відкрити в тому ж році і в Києві, але з цілої низки організаційних і технічних причин цього зробити не вдалося.

Влітку 1927 р. майстерні Харкова та Одеси об'єднуються в Одеський механічний завод. Проти організації майстерні кіноапаратури в Одесі виступав Ленінградський оптичний завод. Однак обстеження Комітету щодо підвищення якості продукції показало, що кіноапарати майстерні ВУФКУ в Одесі більш якісні і менш дорогі, ніж кінопроектори виробництва Ленінградського заводу. Але керівництво Ленінградського державного оптичного заводу змогло переконати вищі органи в тому, що їхня продукція краща в Союзі і немає необхідності у виготовленні нового кіноустаткування в Україні.

Зважаючи на важке фінансове становище ВУФКУ та збитковість реалізації кіноапаратури, Колегія Наркомосу визнала за необхідне реалізовувати кіноапаратуру селам і профспілкам не по собівартості, а за ціною, що містить прибуток. Поряд із внутрішніми проблемами, пов'язаними з виробництвом кіноустаткування, були й зовнішні – з боку РРФСР чинився тиск на ВУФКУ з метою згорання в Україні виробництва кінопроекторів. Але механічний завод вдалося відстояти. 3 серпня 1930 р. Правління Союзкіно прийняло постанову «Про хід будівництва кіномеханічного заводу “Українфільм” в Одесі».

У розділі 4 **«Тематично-жанрові тенденції і пріоритети державної репертуарної політики в галузі кіномистецтва»** проаналізовано вплив тематичного планування кіногалузі на трансформацію жанрів і тематики в репертуарі українського кінематографа.

У підрозділі 4.1 **«Репертуарна політика ВУФКУ»** розглянуто процес розвитку тематичного планування і взаємодії редакторату Всеукраїнського фотокіноуправління з Вищим репертуарним комітетом.

Визначальним, базовим механізмом функціонування системи радянського кіно був ринок. Саме за законами ринку розвивалася у 1920-ті рр. кінотеатральна мережа, в якій на перше місце ставився міській комерційний прокат. Гроші, виручені від прокату, дозволили кінопідприємствам з 1922 р. почати і власне виробництво, яке стало швидко розвиватися і зміцнилося вже у 1924 р. І саме ринок змушував радянське кіновиробництво всупереч установкам партії випускати фільми, так чи інакше орієнтовані на глядацькі запити. Так на екранах з'явилися бойовики, мелодрами, комедії та пригодницькі фільми. Тим

часом у статтях і висловлюваннях більшовицьких лідерів, а також у резолюціях партії і рішеннях уряду постійно підкреслювалося ставлення радянської влади до кінематографа як до знаряддя політичної і виробничої пропаганди та агітації.

Із стартом запуску кіновиробничих циклів у 1922/23 фінансовому році керівництво ВУФКУ не мало чіткого тематичного планування. У 1922–1924 рр. унаслідок репертуарної плутанини багато намічених постановок так і не були реалізовані. Більшу частину кінопродукції протягом 1922–1924 рр. становили фільми, дія яких розгорталася в інших країнах. Кіновиробничу роботу ВУФКУ протягом 1922–1924 рр. сучасники характеризували як час виготовлення прямолінійних агіток і фільмів, побудованих на дореволюційних принципах акторської гри, які використовували застарілі засоби кіномистецтва. Уся кінопродукція ВУФКУ трактувалася як повільний процес переходу від «старих» до «радянських» форм кіномистецтва, «до нових, ще не знайдених остаточно, але вже переважно до намічених радянських кіножанрів». Нова тематика, нова ідеологія в фільмах ВУФКУ дисгармоніювала з апробованими побудовами сюжету. У цих фільмах чітко проявлялося бажання режисерів із дореволюційним стажем знайти якусь середню лінію між новими революційними вимогами і старими, перевіреними кінематографічними засобами вираження. Принцип таких фільмів – перенесення театральної сюжетної схеми й абстрактних героїв-типажів зі штампованими психологічними характеристиками, запозиченими з російського дореволюційного кіно, до нових, поверхово засвоєних умов. Невипадково сюжети подібних фільмів розгорталися поза конкретним місцем і часом.

У середині 1920-х рр. ВУФКУ намагається працювати за задалегідь розробленим тематичним планом. Це була перша спроба ввести плановість у творчі процеси кінематографії, у творчість насамперед сценаристів, політичного виховання глядачів.

У 1925/26 операційному році в Україні, як і раніше, не було чітко скоректованого виробничо-тематичного плану. У цей період планувалися такі цикли: «історичний», «науковий», «дитячий», «художній» і «агітударний». До того ж у межах «художнього» циклу були намічені картини, що відображали життя сучасної Бессарабії, Галичини, комсомолу, Червоної армії та національних меншин. Лише в 1927 р. була прийнята модель тематичного плану, за якою головним принципом розподілу тем у плані були соціально-виробничі ознаки матеріалу, на якому будувалася та чи інша тема. За цими ознаками

фільми були об'єднані в групи та комплекси. Винятки склали фільми з життя молоді та антирелігійні картини.

У пункті 4.1.1 *«Українська тематика в кіномистецтві»* з'ясовано, що на виробництво національних українських фільмів впливали три основні чинники: процеси «українізації», гостра нестача сценаріїв на українські теми й брак українських творчих працівників. Перешкодою було гострі суперечності в поглядах прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Важливим аспектом, що впливав на кадрову політику й теми в українському кіно в 1920-ті рр., були процеси українізації. Найбільш активно українізація проводилася по лінії Наркомпросу УСРР, який послідовно очолювали Г. Гринько (1920–1922), А. Шумський (1924–1927) і М. Скрипник (1927–1933). Безумовно, кадрові перестановки керівного складу Наркомосу прямо впливали на концепцію розвитку українського кінематографа. Процеси українізації республіки віддзеркалювалися на тематичному формуванні українського кіновиробництва та творчому складі кінофабрик. Отже, кінематограф у 1920-ті рр. розвивався під впливом процесів українізації, які були наслідком державної політики більшовиків. Українізація була покликана створити в українських селян позитивний образ радянської влади. Фактично, українізація стала складником пропаганди, агітації й просвіти «відсталих» верств населення.

Умовно становлення виробництва фільмів з української тематики можна розділити на три періоди.

Перший припадає на 1922–1923 рр., коли формується управлінський апарат ВУФКУ і його керівництво приймає рішення запросити з Москви спеціалістів з дореволюційним стажем, оскільки в Україні не було творчих сил, здатних налагодити процес кіновиробництва. Культурних зв'язків ані з українською літературою, ані з українським театром кінематографія не мала. Через це перші фільми ні темою, ні оформленням нічого спільного з Україною не мали.

Другий період припадає на 1924–1926 рр., коли після зміни правління ВУФКУ почали залучати до роботи в кіно юну українську революційну інтелігенцію, яка внесла нові елементи, нові культурні чинники в українську кінематографію. Це оновлення почалося завдяки запрошенню до співпраці українських письменників – Ю. Яновського, М. Бажана, М. Семенко та інших. Прихід молодих сценаристів-початківців мав важливе значення для розвитку українського кіно.

Третій і найважливіший період розвитку українського кінематографа починається в 1927 р. з виходом фільму О. Довженка «Звенигора», який критика зустріла різко протилежними оцінками. Поява цього фільму ознаменувала народження оригінального, глибоко національного поета і філософа екрану.

На виробництво національних українських фільмів негативно впливали такі основні чинники, як гостра нестача сценаріїв на українські теми і відсутність достатньої кількості українських творчих працівників. Крім того, суттєвою перешкодою були гострі суперечності у поглядах прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

У пункті 4.1.2 *«Кіномистецтво України про соціально-політичні катаклізми»* розглянуто розвиток історико-революційних фільмів та психологічних драм про життя революціонерів в царській Росії, та їх діяльність у Жовтневу революцію.

Фільми про громадянську війну і Жовтневу революцію займають чільне місце в репертуарі ВУФКУ. У 1923 р. режисерові В. Гардіну доручають постановку першого українського історико-революційного фільму «Хміль» за мотивами повісті Л. Нікуліна. Спільна постановка Ялтинської й Одеської кінофабрик отримала назву «Отаман Хміль». Це була постановка, зроблена творчими силами, які прибули з Москви.

Протягом 1923–1930 рр. в Україні більша частина історико-революційних фільмів була поставлена в пригодницькому жанрі: «Остап Бандура» (1924, реж. В. Гардін), «Лісовий звір» (1924, реж. А. Лундін), «Укразія» (1925, реж. П. Чардинін), «Арсенальці» (1925, реж. Л. Курбас), «ПКП» (1926, реж. А. Лундін), «Трипільська трагедія» (1926, реж. А. Анощенко), «Сумка дипкур'ера» (1927, реж. О. Довженко), «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928 р., реж. О. Соловійов) та ін.

Але окрім пригодницьких стрічок, виходять і фільми в жанрі психологічної драми – «Синій пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинський) і «Ордер на арешт» (1926, реж. Г. Тасін). У цих картинах позначився новий підхід до розкриття цієї теми і на перший план виведені взаємини героїв на тлі громадянської війни. Ідейна суть фільмів «Два дні» (1928, реж. Г. Стабовой), «Нічний візник» (1929, реж. Г. Тасін) полягала у відображенні приходу до революції людей, які на думку режисерів чи то через звичку, чи то через відсталість були прихильниками приватної власності і спочатку не прийняли революцію.

Окремо з-поміж фільмів про громадянську війну і революцію стоять роботи видатних українських режисерів, які прийшли в кінематограф, маючи за плечима досвід образотворчого мистецтва –

художник О. Довженко і скульптор І. Кавалерідзе. Поставлені ними за власними сценаріями фільми «Арсенал» (1928 р.) і «Перекоп» (1930 р.) набули колосального резонансу. Подібність цих картин у тому, що їхні творці одним із найголовніших елементів кінематографа вважали образотворчий ряд.

У пункті 4.1.3 «*Становлення та формування дитячого кінематографа*» проаналізовано проблему відсутності дитячого репертуару в українському кіновиробництві та спроби подолання цієї кризи.

У середині 1920-х рр. в Україні було три джерела, із яких черпали репертуар дитячих фільмів – це придбання фільмів, придатних для дитячої аудиторії, в США, Німеччині та РРФСР. Оскільки виробництво фільмів для дітей не було налагоджене, робота велася за трьома напрямками: перемонтаж фільмів комерційного фонду, замовлення копій і відповідний перемонтаж нових картин, придатних для дітей, і виробництво нових дитячих фільмів. Першим дитячим фільмом українського виробництва можна назвати картину «Марійка» (1925, реж. А. Лундін) про безпритульну селянську дівчинку, яка потрапила до злодійського кубла, а згодом вступила в піонерський загін.

У 1925–1930 рр. більшість дитячих фільмів були пригодницькі. Їх поставили режисери А. Лундін («Марійка», 1925; «Ванька і “Месник”» і «Пригоди півгривні», 1928), Я. Геллер («Безпритульні», 1928; «Їхня вулиця», 1930) і К. Болотов («Шкідник» і «Газетярі», 1929). Усі вони не мали досвіду роботи в дитячому кіно. І підходили до роботи як до постановки звичайного фільму, з тією лише різницею, що головні герої їхніх картин – діти.

Низка фільмів була орієнтована і на дорослу, і на дитячу аудиторію. В цих картинах головними персонажами були діти – «Вася-реформатор» за сценарієм О. Довженка (1926, реж. Ф. Лопатинський) про пригоди сина фабричної робітниці в роки НЕПу і «Троє» за сценарієм В. Маяковського (1927, реж. А. Соловйов) про хлопчаків 1920-х рр., що різними шляхами прийшли в піонерський загін. Обидва фільми пройшли непоміченими.

Педагоги критикували майже всі українські фільми за відсутність у них головного елемента – виховного завдання, за те, що управління не запрошувало фахівців дитячого виховання до роботи над сценаріями і зйомок фільмів для дітей. Особливість роботи над постановкою дитячого фільму полягала в обов'язковому знанні специфіки дитячого виховання. Очевидна річ, режисери кіно подібного досвіду не мали. Але й педагоги не мали необхідних знань специфіки

кінематографа, що зводило нанівець спроби залучення до кінопроцесу фахівців дитячого виховання для тісної творчої співпраці. Крім того, до постановки фільмів для дітей творчі працівники ставилися як до другорядного, несерйозного, малохудожнього і нав'язаного «зверху» завдання. Дитячому кінематографу приділялося мало уваги, пропагандистська машина радянської влади більшою мірою була орієнтована на доросле населення і молодь. Коливання кількісного показника виробництва фільмів для дітей з року в рік також свідчить про безсистемний підхід до дитячого кінематографа, відсутність чіткого планування. Тоді мало хто розумів, що постановка фільмів для дітей набагато складніша, ніж для дорослих. З подібним підходом, природно, не доводилося чекати на хороший результат.

У пункті 4.1.4 *«Соціально-побутова тематика в українському кінематографі»* розглянуто становлення систематичного виробництва соціально-побутових фільмів в Україні.

У першій половині 1920-х рр. у більшій частині кінопродукції ВУФКУ переважали психологічні сюжети й сюжети з громадянської війни. Але на партнарадах усе частіше звучить думка про необхідність висвітлювати в кінематографі процеси мирного будівництва – «відродження господарства, новий побут, індустріалізацію, інтернаціональну солідарність пролетаріату».

У другій половині 1920-х рр. фільми про сучасність займають більшу частину українського кінорепертуару. Характерні схеми радянської мелодрами отримують соціальну мотивацію, відкрито поєднуючи моральні основи з соціальними процесами у суспільстві. Оскільки пропаганда комуністичних ідей, перевиховання мас оголошуються головними завданнями кіномистецтва, на порядку денному стає лозунг формування «нової людини», творця соціалістичного суспільства зі своїм морально-етичним кодексом. Тому сценаристи, режисери, письменники намагаються зобразити «суспільно значимі» проблеми моралі як особистісні, індивідуальні.

Багато фільмів про сучасність не становлять інтерес як мистецьке явище. Тематично ці фільми ділилися на кілька умовних категорій: «жінка в сучасному суспільстві», «виробничі», «старе і нове», «злочинна діяльність контрреволюціонерів», «антирелігійні», «боротьба з куркульством», «боротьба з непманами», «боротьба з алкоголізмом». До виробництва фільмів про сучасність здебільшого зверталися такі режисери: Г. Стабовий («Свіжий вітер», 1926; «Лісова людина», 1927; «Експонат з паноптикуму», 1929; «Крокувати заважають», 1930), П. Долина («Будяк», 1927; «Новими шляхами», 1928; «Секрет рапіда»,

1930), М. Терещенко («Не по дорозі», 1927; «Велике горе маленької жінки», 1929), А. Перегуда («Дівчина з палуби», 1928; «Пілот і дівчина», 1929), М. Шпиківський («Три кімнати з кухнею», 1928; «Гегемон», 1930), І. Перестіані («Лавина» та «Суди», обидва 1928), Г. Тасін («Гість з Мекки» і «Солоні хлопці», обидва 1930). У соціально-побутових фільмах здебільшого висвітлювалася в різних інтерпретаціях і виробнича тема. Один із перших виробничих фільмів «Цемент» (1927, реж. В. Вільнер), «Гегемон» (1930, реж. М. Шпиківський). Тема становища жінок у сучасному суспільстві відображена в картинах «Дівчина з палуби» (1928, реж. О. Перегуда), «Дві жінки» (1929, реж. Г. Рошаль), «Не затримуйте руху» (1930, реж. П. Коломойцев). Частина фільмів про сучасність відображали життя в селі «Гонорея» (1927, реж. М. Шор) і «Чортополох» (1927, реж. П. Долина).

Фільми про сучасність в Україні не мали резонансу, оскільки здебільшого вирізнялися невисоким художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні і їхня постановка доручалася молододосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Водночас багато подібних картин не отримали й офіційного визнання, оскільки не відбивали поставлених Комуністичною партією пропагандистських завдань. І в цьому криється внутрішня драма режисерів та сценаристів, які не мали можливості донести з екрана до глядачів своїх відчуттів і бачення сучасності.

У пункті 4.1.5 *«Особливості розвитку комедійного кіномистецтва»* розглянуто різновиди українських комедій і вплив на їх розвиток американської комічної школи.

Виробництво комедій в Україні починається в 1922–1923 рр. Перші українські комедійні фільми були короткометражні – «Кандидат в президенти» (1923, реж. П. Чардинін), «Магнітна аномалія» (1923, реж. П. Чардинін), «Аристократка» (1924, реж. В. Ковригін), «Октябрина» (1924, реж. Г. Тасін), «Сон Толстопузенка» (1924, реж. О. Перегуда), «Макдональд» (1924, реж. Л. Курбас), «Пега телиця» (1924, реж. В. Тезавровський), «Вендета» (1924, реж. Л. Курбас), «Генерал з того світу» (1925, реж. П. Чардинін), «Радянське повітря» (1925, реж. Л. Шеффер). Але ці комедії були українськими лише номінально. Їхня тематика не мала нічого спільного з українською дійсністю, і була здійснена методами дореволюційної кінематографії.

На початковому етапі свого розвитку українська кінокомедія запозичала напрями і тенденції у західноєвропейської, особливо американської формалістичної комедії. Над творчою практикою режисерів і сценаристів іще тяжіла «проклята спадщина

дрібнобуржуазної ідеології». Особливо помітно на розвиток української кінокомедії вплинули популярні американські комедії «гегів». Запозичуючи з комедій Б. Кітона, М. Бенкса і Г. Ллойда засоби комічного, сценаристи і режисери забували, що комедійному фільму властивий не конфлікт, а саме спосіб вирішення конфлікту. Забуваючи про це, вони перевантажували свої комедійні фільми трюками, що, безумовно, знижувало художню якість. Яскравим прикладом подібного підходу є фільм М. Охлопкова «Митя» (1926) про пригоди обивателя, якого довели до самогубства, як потім з'ясовується, уявного.

У другій половині 1920-х рр. з'являються сатиричні комедії «Троє» (1927, реж. О. Соловйов), «Проданий апетит» (1928, реж. М. Охлопков), «Підозрілий багаж» (1928, реж. Г. Гричер-Чериковер).

Комедії в Україні не набули широкого розголосу, оскільки вони здебільшого не вирізнялися високим художнім рівнем й були переважно фальшивими, оскільки відбивали не відчуття реальності авторами, а настанови, що спускалися «зверху». Лише деякі комедії ламали усталені межі. Подібні картини користувалися успіхом у глядачів, але не отримували підтримки в пресі.

У підрозділі 4.2 «*Умови виникнення та шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі*» досліджується перебудова роботи редакторату й керівництва ВУФКУ, спрямована на поліпшення художньої якості кіносценарної справи.

На початку 1920-х рр. ігрові фільми ставили за опублікованими ще до революції літературними творами, додаючи в них революційні акценти. Найчастіше функції сценариста виконував режисер. Однак ця ситуація швидко призвела до кризи кіномистецтва.

Більшовицька ідеологія передбачала руйнування попереднього ладу в усіх сферах життєдіяльності та утвердження нового, радянського способу існування. Кінематограф не став винятком. Попередні духовні цінності стиралися і створювалися нові, які відповідали вимогам більшовицької моралі.

Більшості творів ігрової кінематографії, створених в першій половині 1920-х рр., ще не вистачало художньої конкретності. Їх автори часто вкладали новий зміст в старі літературні схеми і сюжети. На відміну від «дореволюційного» кіно, яке характеризується жанровою різноманітністю (від романтичного і комічного до агітаційно-патріотичного), радянська кіноіндустрія вирізнялася тенденційністю. Відповідна ситуація пояснюється загальними культурними процесами, які істотно впливали на розвиток кіно.

Також негативно впливало на розвиток сценарної справи те, що редакторат ВУФКУ був відірваний від виробництва, через що створювалися бюрократизм і тяганина в розгляді сценаріїв. Крім того, у середині 1920-х рр. склалася думка, що написання сценарію – це така проста річ, з якою будь-хто зможе впоратися. До того ж значна частина серйозних письменників не поспішали реалізувати свою творчість у кінематографі, вважаючи це заняття несерйозним.

Отже, причини «сценарної кризи» вимальовувалися такі: консервативне ставлення деяких письменників і навіть літературних організацій до участі в роботі кінематографії; специфічність сценарної творчості в порівнянні із загальною літературно-художньою; відсутність цілеспрямованої роботи ВУФКУ з підготовки сценаристів; обмеженість у виборі тем, повторення декількома авторами тих самих тем; спрощення трактування будь-якої актуальної теми тощо.

Існували різні погляди на сценарій і його природу. На думку деяких сучасників, природа сценарію – суто кінематографічна. Зв'язок сценарію з літературою категорично заперечувався. О. Полторацький, С. Орелович та інші стверджували, що сценарій не є літературним продуктом. Значним внеском у теорію кінодраматургії була книга М. Лядова «Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію» (1930). Автор розглядав сценарій як твір літературно-кінематографічний, у якому літературність «має якомога повніше розкрити сутність кінематографічного задуму».

У підрозділі 4.3 «*Становлення та розвиток творчих зв'язків в українському кіномистецтві*» проаналізовано вплив представників різних творчих об'єднань на розвиток українського кінематографа.

Унаслідок резолюції про розширення зв'язків з літературними організаціями та залучення письменників до написання сценаріїв, прийнятої на Другій всеукраїнській кінонаradі 1925 р., створюється низка кінолітературних товариств – Колектив режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК), Всеукраїнська асоціація режисерів, драматургів і сценаристів (ВУАРДІС). Завдання цих товариств полягало в підготовці професійних українських сценаристів. До цього ж періоду належить поява низки теоретичних робіт, автори яких прагнули осмислити шляхи і методи кінотворчості (роботи М. Борисова-Владимирова, М. Лядова, Г. Шкурупія, Л. Скрипника, Д. Бузька), досліджували специфіку сценарної майстерності. Праці О. Вознесенського, Д. Бузька, Л. Скрипника тематично були ширші – про природу кіномистецтва. Дуже важливою проблемою, яка

висвітлювалася у 1920-ті рр. в українському кінознавстві, були пошуки нових художніх форм для втілення нового змісту, нових методів зображення дійсності.

Паралельно в кінематограф інтегрувалися й представники інших напрямів українського мистецтва, найвідоміші з яких – художники О. Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст і драматург Г. Стабовий, театральний режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демуцький, театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, М. Заньковецька, М. Ляров та інші.

У 1920-ті рр. в кіномистецтві, як і в літературі та інших видах мистецтв, йшла гостра ідейно-естетична боротьба. У цей період у кінематографі розвивалося безліч творчих напрямків, течій. Ці буремні роки – це роки пошуків художнього методу радянського мистецтва, який допоміг би якнайкраще відобразити революцію і соціалістичну дійсність. Боротьба між творчими напрямками радянського кіно була, врешті, боротьбою за єдиний метод. Пошуки власних шляхів кіномистецтва йшли в основному в трьох напрямках: освоєння можливостей документації життя на основі фотографічної природи кінозображення; оволодіння монтажем як засобом ідейного тлумачення і композиційної побудови фільму; розробка образотворчих засобів – композиції кінокадру, його світлової і оптичної характеристики.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження трансформації українського кіномистецтва в 1922–1930 рр., що уможливило такі основні результати і висновки.

1. Дослідження української кіногалузі, практичних та спадкових культурних традицій кіномистецтва є першою кінознавчо-мистецтвознавчою спробою комплексного вивчення цієї проблематики, здійсненою на основі широкого міждисциплінарного дискурсу з залученням як кінознавчих методів аналізу, так і методів та методик суміжних гуманітарних дисциплін. Критичний аналіз письмових джерел показав, що, попри широке й ґрунтовне дослідження українськими кінознавцями і мистецтвознавцями багатьох аспектів української системи кіновиробництва, кінопрокату, становлення нормативно-правової бази української кіногалузі, досі вони не були предметом спеціального мистецтвознавчо-культурологічного дослідження.

2. Унаслідок цілеспрямованого відбору документальної інформації про стан та особливості становлення українського

кінематографа 1920-х р. було опрацьовано та систематизовано джерела за групами: 1) матеріали фондів українських державних архівів; 2) матеріали фондів російських державних архівів; 3) українська російська і загальносоюзна фахова, мистецька й господарчо-партійна періодика 1920-х рр.; 4) фундаментальні праці радянської доби. Розглянуто ступінь вивчення означеної проблеми українськими та закордонними кінознавцями, показано, що мистецтвознавча проблематика радянських часів була сфокусована на вивченні ідеологічних питань, що призводило до тенденційного розгляду або замовчування багатьох важливих аспектів.

3. На основі багаторівневого аналізу архівних матеріалів доведено, що процес становлення кінематографічної галузі відбувся упродовж 1922–1929 рр. в умовах соціально-політичних змін, що відбувалися в період НЕПу. Методом реконструкції відтворено картину становлення апарату управління українською кінематографією і уточнено періодизацію найважливіших процесів її становлення.

Перший період (1922–1923) організаційно-господарського відновлення кіно проходив під знаком відновлення кіносправи і характеризується як період абсолютно безсистемного управління українською кіногалуззю, при жалюгідному стані її виробничої бази і катастрофічній нестачі творчих і технічних кінопрацівників. Щоб налагодити власне кіновиробництво, ВУФКУ змушене залучати кіноспеціалістів з Москви, абсолютно не знайомих ані з українськими традиціями, ані з українським побутом. Тобто ВУФКУ проводило художню політику без урахування шляхів розвитку української кінематографії як невід'ємної частини українського національно-культурного процесу. Через таку політику український кінематограф не мав культурних зв'язків ні з українською літературою, ні з українським театром і не став невід'ємною частиною української культури.

Другий період (1924–1926) ознаменувався практично повною відмовою залучення до роботи фахівців з Москви. У цей час для роботи в українському кінематографі залучається передова українська молодь, яка внесли нові елементи, нові культурні чинники в українську кінематографію. Це оновлення почалося зі сценарної справи. Для поліпшення якості репертуару були запрошені до співпраці українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко та інші. Прихід молодих сценаристів-початківців відразу ж змінив стан справ. Також важливим аспектом, що впливав на кадрову політику і теми в українському кіно в 1920-і рр., були процеси загальної українізації. Але серйозною перешкодою впровадження нових

підходів було гострі розбіжності поглядів прихильників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Третій період (1927–1930) ознаменував розквіт українського кіно завдяки роботам молодих режисерів О. Довженка, М. Кауфмана, Г. Стабового, С. Лазуріна, Г. Тасіна і ін. Також сприятливо на розвиток українського кінематографа вплинуло різке зростання матеріально-технічної бази. Завдяки введенню в дію найбільшої в СРСР Київської кінофабрики, українській кіногалузі вдалося якісно покращувати і збільшувати обсяг кіновиробництва. Але одночасно почалися незворотні процеси централізації управління кіногалуззю всього СРСР, які потягли за собою втрату автономії українського кінематографа.

4. Автори більшості творів ігрової кінематографії, створених в першій половині 1920-х рр. часто втискували новий зміст в старі літературні схеми і сюжети. На відміну від «дореволюційного» кіно, яке характеризується жанровою різноманітністю (від романтичного і комічного до агітаційно-патріотичного), радянська кіноіндустрія відрізнялася тенденційністю. Розробка жанрової системи українського кіномистецтва 1920-х рр. формувалася в історичний період переходу від економічного до тематичного планування кіновиробництва редактором ВУФКУ. Поширені у кінематографі жанри – як такі, що не відповідали політиці радянської влади, залишилися в історії мистецтва. На зміну традиційним жанрам (мелодрама; драма; екранізація романсів; містика; комедія) прийшли такі, що відповідали вимогам соціалістичного мистецтва: революційна, побутова, історична драма; мелодрама; комедія; пригодницький фільм. Відповідна ситуація пояснюється загальними культурними процесами, які істотно впливали на розвиток кіно.

5. У процесі розгляду кінорепертуару виявлено, що він зазнав кардинальних змін. Хаотичний вибір тем кіно постановок змінив принцип тематичного планування. Цей підхід вплинув не тільки на тематику ігрових фільмів, але і на їх жанрову конструкцію. На початку 1920-х рр. в ігровому кінематографі здебільшого переважали теми, пов'язані з громадянською війною і революцією. Також у цей час набувають поширення фільми з українською тематикою і «сатиричні комедії». Проте в другій половині 1920-х рр. «історико-революційні фільми» втратили свою актуальність. Однією з рис «культурного будівництва» став всеохоплюючий партійно-державний контроль над духовним життям суспільства з метою формування людини комуністичного типу, впровадження в масову свідомість єдиною

уніфікованої ідеології, яка виправдовує і обґрунтовує всі діяння режиму. Комуністична партія постійно втручалася в кінопроцес і змушувала майстрів українського кіно знімати картини, що відповідали б пропагандистським завданням сучасності – «соціально-побутові фільми» і «дитячі фільми».

6. Аналіз розвитку організаційних форм української кінематографії показав, що держава спочатку вела боротьбу за утвердження своєї монополії в управлінні кіногалуззю, встановленої законодавчо в 1922 р., а згодом – за її збереження в плані забезпечення результатів функціонування кіносправи. Необхідно зауважити, що якщо перша мета була досягнута в стислі терміни, то повноцінного виконання другої не відбулося. Причиною провалу були ті культурно-політичні завдання держави, для реалізації яких була створена централізована система управління кінематографом. Програма ідеологічної пропаганди передбачала здійснення заходів, що ведуть до зниження економічних показників розвитку галузі. Це: і будівництво низькорентабельної сільської кіномережі, і пільгові тарифи для основної маси кіноустановок, і яскраво виражений ідеологічний підтекст картин, який зашкодив їх виходу на зовнішні ринки збуту. З іншого боку, в різні хронологічні періоди кінематографія була також фінансовим «донором» для інших галузей народного господарства, чий розвиток був більш пріоритетним для держави. Це також не вело до зміцнення її матеріальної бази.

7. Вивчення форм створеної радянською державою системи функціонування кінематографа показало, що найважливіші етапи її становлення і розвитку, які припали на 1920-ті рр., є за сутнісними характеристиками типовим породженням більшовицького світогляду, спрямованого на використання будь-яких доступних засобів для досягнення поставлених цілей і «підгонку» розвитку суспільства і людської особистості під марксистські ідеологічні уявлення і політичні установки. В.І. Ленін сформулював в дусі більшовицького утилітарного підходу основні базові елементи цієї системи. Але в роки нової економічної політики домінування комерційних елементів не давало змоги радянській владі повністю перетворити кіно в ефективну зброю ідеологічного впливу на маси. Період радянського «кінонепу», коли кіно розвивалося в умовах конкуренції, орієнтації кіновиробничих і кінопрокатних організацій на фінансову незалежність і отримання максимального прибутку, показав, по-перше, ефективність незалежного економічного шляху розвитку, за кілька років вивівши українську

кінематографію в союзні лідери, а по-друге, довів неможливість співіснування ринкової економіки й більшовизму.

Таким чином, зміни організаційних структур кінематографії протягом 1922–1930 рр. загалом становили пошук таких форм управління, які дали б змогу поєднати взаємовиключні умови: високу економічну ефективність розвитку галузі та виконання специфічних завдань держави стосовно неї.

8. У підходах управління радянською владою кінематографом виявлено, що вже на початковому етапі становлення українського кіномистецтва держава зіткнулася зі спротивом суб'єктів кіногалузі. До середини 1920-х рр. виявився весь спектр суперечностей між інтересами керівників держави в галузі кінематографії та цілями учасників процесу – державних госпрозрахункових кіноорганізацій. Вони фактично саботували заходи більшовиків у сфері кіно, заручившись підтримкою низки центральних і місцевих виконавчих органів влади. Здавалося, розв'язати суперечності можна лише шляхом знищення кіноринку.

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

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

9. В кінці 1920-х рр. відбуваються найбільші зміни в системі управління кінематографією, пов'язані з пошуком організаційних форм, здатних примирити різноспрямовані тенденції. Новий підхід до організації кіномистецтва завдав очевидний збиток кінопромисловості. Низка партійних і урядових постанов, прийнятих на межі 1920–1930-х рр., були спрямовані, по суті, на згортання ігрової кінематографії

радянських республік і на розширення виробництва агітаційних, пропагандистських та навчальних стрічок.

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

Диктаторський режим обмежив самостійність та ініціативу українських кіномитців, що тяжіли до творчої свободи, принудивши «найважливіше з мистецтв» підкоритися радянським ідеологемам, в наслідок чого за короткий період перетворив вітчизняний кінематограф на один з найбільш дійових та ефективних засобів більшовицької агітаційно-пропагандистської справи. Творчий потенціал українських режисерів, акторів і сценаристів, а також комерційна складова кінематографа стали реалізовуватися в заданих радянською владою межах, що відобразилося на регламентація тематики і змісту фільмів. У результаті кіномодель було переформатовано та сконструйовано у відповідності до цілей і завдань тоталітарної влади. Домінуючим фактором стало служіння інтересам злочинного режиму радянської імперії, механізмом функціонування якої був вплив влади на суспільство за допомогою ідеологізованого кінематографа. Подальша централізація управління кіногалуззю СРСР зруйнувала нетривалу автономію українського кінематографа і врешті – самобутнє українське кіномистецтво 1920-х рр.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні українського кіномистецтва 1920-х рр. у контексті художнього спадку доби. Перспективним є дослідження традицій українського кіномистецтва 1920-х рр. у творчості представників «розстріляного відродження» (зокрема, Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, Д. Бузька, В. Радиша), у «поетичному кіно» 1960–1970-х рр. (зокрема, таких режисерів як С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, М. Мащенко), а також фільмів доби незалежної України. Перспективним є вивчення авторських стилів українських режисерів доби існування ВУФКУ.

СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія:

1. Миславський В. Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій : монографія. Харків : Мадрид, 2016. 344 с.

Статті в наукових фахових виданнях з мистецтвознавства:

2. Миславський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2012. Вип. 40. С. 231–239.

3. Миславский В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2013. Вип. 38. С. 372–381.

4. Миславский В. Н. Частное кинопроизводство в Украине в годы гражданской войны // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Г. І. Ганзбурга [та ін.]. Харків, 2014. Вип. 39. С. 445–456.

5. Миславский В. Н. Фильмы о современности в украинском кинематографе 1920-х годов // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русакової [та ін.]. Харків, 2015. Вип. 43. С. 88–97.

6. Миславський В. Н. Кіноосвіта в Україні в 1920-ті роки // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків, 2016. Вип. 53. С. 186–194.

7. Миславський В. Н. Діяльність видавництва «Укртеакіновидав» наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр.* / Ін-т культурології Акад. мистецтв України ; під ред. Ю. П. Богуцького [та ін.]. Київ, 2017. № 12. С. 199–206.

8. Миславський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні у 1922–1930-х роках // *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* ; під ред. В. І. Рожка. Київ, 2018. № 1. С. 140–155.

Статті в наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз:

9. Миславський В. Н. Музыкальное сопровождение фильмов в Украине в 1920-х годах // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 9/10. С. 105–109.

10. Миславський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х років // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2015. № 8. С. 91–95.

11. Миславський В. Н. Комедии в украинском кинематографе 1920-х годов // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 2. С. 109–113.

12. Миславський В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е годы // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 127–131.

13. Миславський В. Н. Экспортно-импортная деятельность ВУФКУ в 1920-е годы // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 1. С. 72–82.

14. Миславський В. Н. Діяльність Олександра Шуба на посаді голови правління ВУФКУ в 1927–1928 рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 4. С. 52–55.

15. Миславський В. Н. Становлення анімації в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2016. № 5. С. 85–89.

16. Миславський В. Н. Дитячі фільми в українському кінематографі 1920-х рр. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв ; під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 3. С. 119–123.

17. Миславський В. Н. Кадрова політика ВУФКУ в 1920-ті роки // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Серія]: Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. / під ред. В. Я. Даниленка [та ін.]. Харків, 2017. № 1. С. 136–140.

Статті в закордонних наукових фахових виданнях:

18. Миславский В. Н. Взаимоотношения Совкино и ВУФКУ в 1920-е годы // Киноведческие записки : сб. науч. тр. НИИ киноискусства / под ред. Н. И. Клеймана. М., 2015. № 110. С. 74–88.

19. Myslavskiy V. Creative relations between theatre and cinematography in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 4. P. 71–77.

20. Myslavskiy V. Society of Friends of the Soviet Cinema in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 3. P. 84–90.

21. Myslavskiy V. “The Eleventh” : Groundbreaking Film by Dziga Vertov // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Vol. 3, Iss. 2. P. 44–49.

Інші монографії та довідкові видання:

22. Миславский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы : [монография]. Харьков : Торсинг плюс, 2012. 216 с.

23. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Миславский. Харьков : Скорпион П-ЛТД, 2013. 628 с.

24. Миславский В. Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 258 с.

25. Миславский В. Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов : Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 238 с.

26. Миславский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930 : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 244 с.

27. Миславский В. Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы : [монография] Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 120 с.

28. Одесса... Немое кино. 1897–1930 : фильмобиогр. справ. / сост. В. Н. Миславский. Харьков : Торсинг плюс, 2015. 376 с.

29. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / упоряд. В. Н. Миславський. Харків : Дім Реклами, 2015. 260 с.

30. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 : фильмогр. справ. / сост. В. Н. Миславский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 496 с.

31. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2 : биогр. справ. / сост. В. Н. Миславский. Изд. 2-е, испр. и доп. Харьков : Дім Реклами, 2016. 464 с.

32. Миславский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 1 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 680 с.

33. Миславский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3. Кн. 2 : монография. Харьков : Дім Реклами, 2017. 528 с.

34. Миславский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 4 : приложения. Харьков : Дім Реклами, 2017. 352 с.

35. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.

36. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.

Колективні монографії:

37. Миславський В. Н. Клубний кінопрокат в Україні (1922–1930) // Історія, теорія і практика екранних мистецтв, театру, засобів масових комунікацій, медіапедагогіки : колект. моногр. Київ : КиМУ, 2015. Т. 2. С. 77–175.

38. Миславський В. Н. Сільська кіномережа України в 1920-х рр. // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 3. С. 62–84.

39. Миславський В. Н. Сценарна політика ВУФКУ // Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи : колект. моногр. / [ред. О. В. Безручко]. Київ : КНУКіМ, 2017. Т. 3. С. 103–127.

40. Миславський В. Н. Творчі зв'язки української кінематографії у 1920-х роках // Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Т. 5. С. 119–146.

41. Миславський В. Н. Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Т. 6. С. 121–143.

Закордонні колективні монографії:

42. Mislavskiy V. Filmographie. Films de fiction (1908–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 466–509.

43. Mislavskiy V. Films d'actualités et documentaries (1909–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 509–556.

Статті в інших виданнях:

44. Миславский В. Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов // Науч. ведомости БелГУ. : сб. науч. ст. Белгород, 2016. №21, вып. 31. С. 119–124.

45. Миславський В. Н. Діяльність ВУФКУ в формуванні штатів кінофахівців в 1922–1930 рр. // Екранні мистецтва та педагогіка : зб. наук. ст. / Київ. міжнар. ун-т ; наук. ред. О. В. Безручко. Київ, 2016. Т. 2. С. 120–192.

46. Миславський В. Н. Становлення кінематографічної освіти в Україні (1916–1929) // Аспекти історичного музикознавства – VIII. Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 170–208.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

47. Миславський В. Н. Виробництво кінообладнання в Україні в 1920-ті роки // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VII круглого столу, 5 лют. 2015 р. Київ, 2015. С. 172–187.

48. Миславський В. Н. Фільми для дітей в українському кінематографі 1920-х років // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VII круглого столу, 27 листоп. 2015 р. Київ, 2015. С. 69–82.

49. Миславський В. Н. Хронологія формування нормативно-правової бази ВУФКУ // Чубасівські читання : матеріали II круглого столу, 12 берез. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 183–213.

50. Миславський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р. Київ, 2016. С. 60–75.

51. Миславський В. Н. Становлення української театральної мережі в 1922 році // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали Міжнар. наук.-творч. конф. з міжнар. участю, 18 квіт. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 122–130.

52. Миславський В. Н. Кінопроцес у зв'язках із громадськістю (ТДРК) // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 24 квіт. 2017 р., м. Київ. Київ, 2017. С. 81–94.

АНОТАЦІЇ

Миславський В. Н. Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.04 – Кіномистецтво, телебачення. – Харківська державна академія культури, Харків, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню організаційно-творчих трансформацій в українському кіномистецтві 20-х рр. ХХ ст. які полягають в становленні та розвитку кіногалузі України (кіновиробництво, кінофікація, кінопрокат), а також вивченню становлення кіножанрів у контексті змін соціально-політичної ситуації того часу. Виокремлено три основоположні напрями розвитку української кінематографії: 1) становлення системи державного управління української кіногалузі; 2) формування умов кіновиробництва; 3) тематично-жанрові тенденції і пріоритети державної репертуарної політики в галузі кіномистецтва. На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази і залучення до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел та матеріалів періодики реконструйовано функціонування української кіногалузі особливості її розвитку, визначено фактори, що вплинули на формування й розвиток українського кіномистецтва як основної складової української кіногалузі.

Ключові слова: ВУФКУ, історія кіно, українське кіномистецтво, кінопромисловість, кінематограф, кіноосвіта, кіносценарна справа, державне управління кіногалуззю, кінорежисер, кіноактор.

Миславский В. Н. Украинское киноискусство 20-х годов ХХ в.: организационно-творческие трансформации. – Квалификационный научный труд на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствovedения по специальности 17.00.04 – Киноискусство, телевидение. – Харьковская государственная академия культуры, Харьков, 2019.

Диссертация посвящена исследованию организационно-творческих трансформаций в украинском киноискусстве 20-х годов ХХ в., которые включают становление и развитие киноотрасли Украины (кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат), а также изучению становления киножанров в контексте изменений социально-

политической ситуации того времени. Выделены три основополагающих направления развития украинской кинематографии: 1) становление системы государственного управления украинской киноотраслью; 2) формирование условий кинопроизводства; 3) тематично-жанровые тенденции и приоритеты государственной репертуарной политики в области киноискусства. На основе всестороннего анализа широкого спектра малоизвестных публикаций и введения в научный оборот ранее неизвестных архивных источников реконструировано функционирование украинской киноотрасли особенности ее развития, определены факторы, повлиявшие на формирование и развитие украинского киноискусства как основной составляющей украинской киноотрасли.

Ключевые слова: ВУФКУ, история кино, украинское киноискусство, кинопромышленность, кинематограф, кинообразование, киносценарное дело, государственное управление киноотраслью, кинорежиссер, киноактер.

Myslavskiy V. N. Ukrainian cinematography in the 1920's: Organizational and creative transformations. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for the degree of the Doctor of Arts in specialty 17.00.04 – Cinema, television. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2019.

The thesis deals with organizational and creative transformations in the Ukrainian motion picture art in the 1920's: the formation and development of the Ukrainian film industry (film production, spreading of the cinema, film distribution), as well as its genre diversity, against the background of social and political changes of that period. Three major dimensions of the development of the Ukrainian cinematography are highlighted: 1) establishment of the public administration system over the Ukrainian film industry; 2) laying the groundwork for film production; 3) thematic and genre trends and priorities of state repertoire policy concerning motion picture art. Based on a comprehensive analysis of a solid pool of sources and involvement of previously unknown archival records and publications in the periodicals, the functioning of the Ukrainian film industry has been reconstructed; factors affecting the formation and development of the Ukrainian motion picture art as the main component of the Ukrainian cinema industry have been identified.

Section 1 “Historiography, Sources and Research Methodology” consists of two subsections and focuses on the background and methodology of the research. Present-day Ukrainian film studies face the challenge of rethinking the historical and theoretical aspects of cinematography. The vital

task of the Ukrainian film studies is the reasonable inclusion of early phases of cinema development in Ukraine into the history of national cinematography. Solving this task could allow to reconsider the traditional approaches to exploration of national cinematography genesis, and to overcome a false tradition of interpreting the Ukrainian cinematography genesis in terms of integrity of Soviet motion picture art.

Section 2 “Establishment of the public administration system over the Ukrainian film industry” consists of four subsections covering the activities undertaken by the government machine for normalization of the Ukrainian cinematography. Consequences and impact of rules and regulations adopted by the government on the Ukrainian cinematography development have been analyzed; establishment of the administrative structure governing the film industry has been described. Influence of the personnel policy introduced by the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration (VUFKU) on the development of the Ukrainian motion picture art has been contemplated.

Section 3 “Laying the groundwork for film production” consists of three subsections providing insight into the formation of material and technical basis of the Ukrainian cinematography. The setting-up of manufacture of film projectors and other cinema equipment has been investigated. High emphasis in this work is placed on retrofitting of Odessa and Yalta film studios and construction of Kyiv film studio – the largest film factory in Europe. These processes enabled the Ukrainian film production to move to the fore among all film studios in the USSR in terms of technical facilities. Local manufacture of cine film, cine equipment, and elimination of dependency on imports in this area were officially recognized as important goals of the Ukrainian cinematography.

Section 4 “Thematic and genre trends and priorities of state repertoire policy concerning motion picture art” consists of eight subsections providing a comprehensive overview of the scriptwriting crisis onset and attempts of overcoming this crisis; formulation of the concept of repertoire planning in film production; reshaping of the old and creation of the new genre framework; and creative relations between the Ukrainian cinematography and various artistic associations in Ukraine. Market was the fundamental mechanism driving the functioning of the Soviet film NEP (New Economic Policy). Movie theatre network was expanding under the market laws, and commercial film distribution was in the spotlight. Money raised from film distribution enabled motion picture companies to launch their own production facilities

Keywords: VUFKU, film history, Ukrainian cinema, film director, cinematic affairs, film industry, state cinema management, film actor, cinema.