

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

**Кафедра культурології**

На правах рукопису

**БАРАНЧУК РОМАН ВАСИЛЬОВИЧ**

**СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА  
У 20-30-Х РОКАХ ХХ СТ.: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

Спеціальність: 034 Культурологія


Освітньо-професійна програма Культурологія

Робота на здобуття другого освітнього рівня Магістр

Науковий керівник:  
**МОСКВИЧ ОЛЬГА ДМИТРІВНА,**  
кандидат філософських наук, доцент  
кафедри культурології

**РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ**

Протокол № 5  
засідання кафедри культурології  
від 27 листопада 2024 р.  
Завідувач кафедри

  
(підпис) \_\_\_\_\_ ) Москвич О. Д.  
ПІБ

**ЛУЦЬК – 2024**

**Анотація**  
**Баранчук Роман Васильович**  
**Становлення українського національного кінематографа у 20-30-х роках**  
**XX ст.: культурологічний аналіз**

У роботі досліджено розвиток українського кінематографа в історико-культурному контексті 20-30-х років XX століття, зокрема його становлення, соціокультурні передумови та мистецькі досягнення. Вивчено творчість ключових режисерів, таких як Олександр Довженко та Дзига Вертов, їх внесок у формування національної ідентичності українського кіно.

Основною метою наукової роботи є культурологічний аналіз розвитку українського кінематографа зазначеного періоду з акцентом на його взаємодію з ідеологічними, мистецькими та соціокультурними факторами.

Теоретико-методологічна основа включає використання міждисциплінарного підходу, що об'єднує методи культурології, кінознавства, історичного та соціокультурного аналізу. Це дозволило глибоко дослідити жанрові, стильові та ідеологічні особливості українського кіно, зокрема його вплив на світову кіноіндустрію.

Приходимо до висновку, що український кінематограф 20-30-х років XX століття є унікальним явищем, яке не лише відображає соціокультурні трансформації того часу, але й вплинуло на подальший розвиток національного та світового кіномистецтва. Вивчення творчості провідних режисерів і аналіз ідеологічних впливів дозволяє розширити уявлення про роль українського кіно в збереженні національної культурної спадщини.

**Ключові слова:** український кінематограф, фільм, режисер, кіномистецтво, Олександр Довженко, Дзига Вертов.

## **Summury** **Baranchuk Roman**

### **Formation of Ukrainian National Cinema in the 1920s-1930s: cultural analysis**

The research focuses on the development of Ukrainian cinema in the historical and cultural context of the 1920s-1930s, specifically its formation, socio-cultural prerequisites, and artistic achievements. The creative work of key directors, such as Oleksandr Dovzhenko and Dziga Vertov, and their contribution to the formation of the national identity of Ukrainian cinema are examined.

The main goal of the scientific work is a cultural analysis of the development of Ukrainian cinema during the specified period, with an emphasis on its interaction with ideological, artistic, and socio-cultural factors.

The theoretical and methodological framework includes the use of an interdisciplinary approach combining methods of cultural studies, film studies, historical, and socio-cultural analysis. This allowed for an in-depth study of the genre, stylistic, and ideological features of Ukrainian cinema, including its impact on the global film industry.

The conclusion highlights that Ukrainian cinema of the 1920s-1930s is a unique phenomenon that not only reflects the socio-cultural transformations of that time but also influenced the further development of national and global film art. The study of the leading directors' creative work and the analysis of ideological influences expand the understanding of the role of Ukrainian cinema in preserving the national cultural heritage.

**Keywords:** *Ukrainian cinematography, film, director, film art, Oleksandr Dovzhenko, Dzyga Vertov.*

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА.....	6
1.1. Історіографія розвитку українського кіно 20-30х років ХХ століття ....	6
1.2. Методологія дослідження.....	14
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА 1920-1930-Х РОКІВ.....	17
2.1. Кінотворчість Олександра Довженка.....	17
2.2. Українське документальне кіно Дзиги Вертова.....	35
РОЗДІЛ 3. МІЖНАРОДНЕ ВИЗНАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА.....	43
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Розвиток українського кінознавства на сучасному етапі вимагає переосмислення історичних, соціокультурних і теоретико-методологічних аспектів дослідження вітчизняного кіномистецтва. Одним із важливих завдань є обґрунтування належності раннього періоду українського кіно до національної кінематографії, зокрема базуючись на історико-культурних матеріалах. Це вимагає критичного перегляду традиційних підходів, які часто інтерпретували витoki українського кінематографа через призму радянського кіномистецтва, що призвело до зросійщення його історії. Особливу роль в розвитку українського кіно відіграють 1920-ті роки, коли сформувалася нова модель кіновиробництва, з одного боку зорієнтована на так зване «нове радянське мистецтво», з іншого – відбувалося становлення українського кінематографа як самобутньої національної системи. Дослідження цих процесів є актуальним завданням сучасної культурології.

З теоретичної точки зору важливим є розгляд кінематографа як взаємодіючої системи, що включає кіновиробництво, кінопрокат і кіномистецтво. Кінематограф не обмежується лише мистецьким аспектом, а є комплексною системою, де кіновиробництво та кінопрокат є важливим складником для його розвитку. Вивчення цих процесів дає змогу розкрити, як зміни в жанровій структурі кіновиробництва 1920-х років вплинули на його подальший розвиток. Отже, очевидною є актуальність теми дослідження.

**Наукова новизна** полягає у спробі комплексного культурологічного аналізу українського кінематографа 20-30-х років ХХ століття, зокрема його національних особливостей. Узагальнено існуючі підходи до дослідження українського кінематографа в науковому дискурсі та обґрунтовано вплив кіно зазначеного періоду на подальший розвиток українського кіномистецтва.

**Метою** роботи є культурологічний аналіз особливостей розвитку українського кінематографу 20-30-х років ХХ століття.

Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- висвітлити історіографію розвитку українського кіно;
- обґрунтувати методологію дослідження;
- виявити особливості кінемомистецтва О. Довженка;
- проаналізувати новаторську творчість Дзиги Вертова;
- висвітлити міжнародне визнання українського кіно та подальший вплив на розвиток кіномистецтва.

**Об'єкт дослідження** – український кінематограф 1920-1930-х років.

**Предмет дослідження** – становлення українського національного кінематографу 20-30-х років ХХ століття.

**Матеріали дослідження.** Проголошення незалежності України, процеси євроінтеграції та деколонізації зумовили переосмислення значних наукових фактів, культурних явищ та подій, які раніше були недостатньо вивчені. Кінематограф є предметом значного інтересу в наукових колах в Україні та за її межами. Існують численні наукові дослідження, публікації, дисертації та конференції, присвячені аналізу різних аспектів кінематографу, його історії, сучасного стану та перспектив розвитку. В роботі використано теоретичні напрацювання Л. Брюховецької, В. Миславського, Л. Наумової та інших, а також фільми зазначеного періоду. Методологічною основою дослідження є поєднання загальних та спеціальних методів наукового аналізу, застосування яких дозволило досягти поставленої мети та забезпечити наукову точність і достовірність отриманих результатів.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали дослідження можуть бути використані для продовження наукових розвідок щодо розвитку українського кіномистецтва в межах міждисциплінарного підходу. Окремі положення можуть бути включеними до навчального процесу, зокрема для

викладання освітніх компонентів «Кінознавство і театрознавство», «Сучасна культура» та «Медіакультура».

**Апробація результатів та публікації.** Результати дослідження було представлено на VIII Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених, студентів та аспірантів «Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук» та опубліковано у збірнику матеріалів.

Баранчук Р., Москвич О. Розвиток українського кіномистецтва 1920–1930-х років. Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук: збірник матеріалів VIII Міжнар. наук. практ. конф. (14 листопада 2024 р.) / відп. ред. Шуляк Н. О., Зінченко М. О. Луцьк, 2024. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 461-462

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Повний обсяг магістерської роботи – 60 сторінок друкованого тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

### 1.1. Історіографія розвитку українського кіно 20-30х років ХХ століття

Дослідження створеної радянською державою системи функціонування кінематографа показало, що основні етапи її становлення в 1920-ті роки відображають сутність більшовицького світогляду. Цей підхід орієнтувався на використання всіх доступних засобів для досягнення ідеологічних цілей, зокрема шляхом «підгонки» розвитку суспільства й індивіда під марксистські уявлення і політичні інструкції. Принципи цієї системи стали основою для розвитку радянської кінематографії. Водночас, під час періоду нової економічної політики, домінування комерційних інтересів перешкоджало створенню ефективного ідеологічного інструменту для маніпулювання масами через кіно. Система «непу», що передбачала певну економічну свободу, фактично зумовила високий рівень конкуренції в кіновиробництві, але в результаті показала несумісність ринкових принципів з більшовицьким соціалізмом.

Ідеї, які були відображені в дослідженні організаційних структур радянської кінематографії в 1922–1930 роках, вказують на спроби знайти модель управління, яка б поєднувала економічну ефективність і виконання специфічних завдань держави. Вже на етапі становлення українського кіномистецтва, держава зіткнулася із серйозним спротивом з боку кіногалузі. До середини 1920-х років виникли численні суперечності між інтересами влади та учасників кіновиробництва, які фактично саботували заходи більшовиків, заручившись підтримкою деяких центральних і місцевих органів влади.



Справжній перелом настав у 1928–1929 роках, коли в країні почався процес згортання ринкової економіки і перехід до тоталітарної системи. Це серйозно змінило систему управління кінематографом. Вже в 1929 році був затверджений п'ятирічний план розвитку вітчизняного кінематографа, що передбачав витіснення іноземних фільмів і активне виробництво вітчизняних стрічок. Однак навіть за умов цього централізованого управління, конфлікти між керівниками кінематографії та республіканськими кіноцентрами залишались. Відзначено, що цей період управлінських змін призвів до серйозних збитків для кінопромисловості, оскільки постанови партії та уряду, спрямовані на згортання ігрового кіно, призвели до розширення виробництва лише пропагандистських і навчальних фільмів.

З 1930 року стало очевидним, що радянський режим повністю підпорядкував кінематограф своїм інтересам і вимогам. Процес цензури та ідеологічного контролю значно зменшив самостійність кінематографії в Україні, що в свою чергу обмежило творчі можливості режисерів та сценаристів. Ідеологічні вимоги радянської партії перетворили кінематографію на важливий інструмент агітації і пропаганди, і з цього часу український кінематограф повністю втратив свою автономність. Це призвело до того, що кіномистецтво стало слугувати лише політичним цілям тоталітарної держави, а комерційний аспект кіновиробництва зазнав значних змін і обмежень.

Таким чином, радянська цензура і централізація кінематографії не лише знищили будь-які можливості для автономного розвитку українського кіномистецтва, а й підпорядкували всі творчі процеси жорстким вимогам сталінського режиму, що мали на меті використання кіно як потужного інструменту для пропаганди і політичного впливу на маси.

Особливо важливим є подолання невизначеності і суперечностей у розумінні початків українського кінематографа. Хоча процес розвитку національного кінематографа чітко відображає історичні реалії, досі дослідники

дискутують щодо офіційно визнаної дати його заснування. Наприклад, навіть автори розділу «Кіно» в «Українській радянській енциклопедії» 1985 року не надають точної дати початку існування українського кіно, обмежуючись лише загальним визначенням: «Історія українського кіно починається з 90-х років 19 століття» [7].

Для уточнення цієї дати варто орієнтуватися на міжнародну кінознавчу традицію, згідно з якою перший публічний комерційний сеанс є об'єктивною віхою, що фіксує початок історії національного кінематографа. Відповідно до цієї традиції, початком українського кінематографа можна вважати 2 грудня 1896 року, коли в Харкові відбувся перший комерційний кіносеанс, організований А. Федецьким у приміщенні Харківського комерційного клубу. З цієї точки зору історія українського кінематографа має точну дату свого початку і розвивається лише на рік пізніше за світову історію кіномистецтва.

Радянська кінознавча наука, навіть на рівні загальнодоступних словників та енциклопедій, часто уникала глибокого аналізу історії національних кінематографій республік, що входили до складу СРСР. Зазвичай вона обмежувалася лише вказівкою на дати перших кінозйомок чи факти створення фільмів за національними мотивами. Наприклад, А. Федецького вважали першим російським фотографом, який почав займатися кінематографом, хоча насправді він народився в Україні та працював у Києві і Харкові. Аналогічно, винахідник Й. Тимченко, який працював у Харкові та Одесі, у радянських працях часто згадувався як «росіянин».

Розвиток українського кінематографа був можливий завдяки творчості низки вітчизняних першопрохідців, таких як Й. Тимченко, Д. Байда-Суховій, О. Олексієнко, А. Варягін та інші. Однак радянські дослідники історії кінематографії часто розглядали розвиток кіно через призму економічних законів підприємництва та державної цілісності кіномистецтва, що призводило до екстериторіального та

позанаціонального сприйняття українського кінематографа як частини більш широкої російської культурної традиції.

У цьому контексті С. Гінзбург, досліджуючи історію кіно, зазначав, що кінематограф у ще царській Росії, як і в інших країнах, спочатку розвивався як індустрія розваг, а не як мистецтво. Він стверджував, що на початкових етапах розвитку кіно домінувало не мистецтво, а художній сурогат, без урахування національних чи територіальних аспектів.

Такий підхід, хоча й був широко прийнятий у радянському кінознавстві, часто викликав суперечності. Наприклад, український кінознавець І. Корнієнко стверджував, що «справжню історію українського кіномистецтва» радянська громадськість почала з 27 серпня 1919 року, коли було підписано декрет В. Леніна про націоналізацію кіно. Однак ця думка вступала в суперечність з іншими поглядами, зокрема із твердженням кінознавця Б. Буряка, який підтримував думку, що до О. Довженка існували українські фільми, але не було ще національного мистецтва [49].

В кінці 1910-х років відбулися суттєві зміни, пов'язані з революцією 1917 року і початком радянської епохи. Період 1919 року став визначальним для розвитку українського кіно, яке, за словами одного з дослідників, стало «ареною класової боротьби». Всі ці зміни в кінематографії відбувалися на фоні радикальних соціально-економічних трансформацій, які мали як руйнівний, так і утопічний характер, адже багато процесів здійснювалися насильницьким шляхом.

Кінематограф став важливим елементом глобальних перебудов, з огляду на його безпосередній зв'язок із реальним світом і механізмами комунікації та інформаційного відтворення. Однак незважаючи на численні публікації та документальні джерела, дослідження українського кінематографа 20-х років ХХ століття залишається на початковому етапі. Відомості про ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) часто зустрічаються, але його роль та функції як організаційної структури не були достатньо з'ясовані. Вивчення цього періоду

вимагає систематизації матеріалів, аналізу їх історичного контексту і взаємодії з соціальними змінами того часу.

Основною рисою формування історії українського кінематографа був фокус на одному, найбільш значущому аспекті цього процесу. У радянському кінознавстві склалася усталена традиція розглядати історію українського кіно виключно через призму кіномистецтва, і цей підхід зберігався навіть у сучасних дослідженнях. Хоча цей метод був виправданим і важливим, він мав серйозні обмеження, оскільки зосереджувався тільки на естетичному аспекті, ігноруючи інші важливі фактори.

Одним з небагатьох, хто намагався поглянути на історію українського кінематографа ширше, був О. Шимон. У своїй роботі «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964) він здійснив першу спробу дослідити українське кіно з точки зору розвитку кіноіндустрії, охоплюючи соціально-політичні, технічні, організаційні та інші аспекти. Це дозволило побачити процес кінематографії в більш широкому контексті. Потреба у такому комплексному підході підтверджується тим, що численні аспекти українського кінопроцесу були частково висвітлені в наукових працях різних років, хоча загальна картина залишалася фрагментарною.

Розширене бачення цього питання було закладено у колективній монографії «Історія українського кіно» (Т. 2. 1930–1945), що була видана в 2016 році співробітниками ІМФЕ НАНУ, хоча дослідження цього аспекту було розпочато значно раніше. У своїх монографіях, виданих за кордоном у 2015 році, я також акцентував на необхідності розглядати українське кіно в контексті взаємодії різноманітних його складових — від управлінських і репертуарних аспектів до технічних, економічних та міжнародних зв'язків. Це дозволило значно розширити розуміння кінематографії як соціокультурного явища.

У зазначених роботах український кінематограф представлений як складна система, де кіно як мистецтво є лише однією з частин цього механізму. Важливими є також політичні, технічні, організаційні та виробничі компоненти,

які взаємодіють між собою і визначають специфіку розвитку кінематографії. Цей підхід дозволяє побачити український кінематограф не лише як культурне, а й як соціально-економічне явище, що досі залишається недостатньо вивченим у своєму комплексному прояві.

Системне формування українського кінематографа відбувалося на тлі історичних суперечностей і різноманіття художніх тенденцій, що визначало його складність. Дослідникам необхідно вивчити ці прогресивні та регресивні процеси, які формували кінематограф, оскільки боротьба протилежних тенденцій на кожному етапі розвитку суттєво впливала на результат – соціальний, естетичний і ідеологічний аспект. Подібні суперечності характерні для розвитку українського кіно і в період незалежності, що робить актуальним порівняння початкових етапів та сучасного стану галузі для пошуку шляхів подолання проблем на межі ХХ–ХХІ століть.

Вивчення початків та етапів становлення українського кінематографа є важливим для розуміння його соціальної сутності та динаміки розвитку. Актуальним є дослідження періоду 1922–1930 років, який охоплює створення ВУФКУ та його подальшу реорганізацію в Українфільм. Це дозволяє глибше розібратися у недостатньо вивчених аспектах становлення кінематографії, заповнити прогалини в її розвитку та розробити цілісну концепцію розвитку кіномистецтва в Україні. Зокрема, важливим є аналіз досвіду управління кіногалуззю, вивчення взаємозв'язку між організацією кіноіндустрії та її ефективністю в конкретних історичних умовах.

Розвиток українського радянського кіно 1920-х років є добре представленою в кінознавстві, проте вона потребує додаткових досліджень, зокрема в контексті важливих подій, постатей кіномитців і впливу державної політики. Історіографію цієї теми можна поділити на два періоди: радянський та сучасний, кожен з яких має свої методологічні підходи. У радянській історіографії можна виділити три етапи: довоєнний (1930–1941), воєнний (1941–1953) і післявоєнний (1954–1991).

Зокрема, у 1930 році було опубліковано перший нарис Я. Савченка «Народження українського кіно», в якому він вважав початком національної революційної кінематографії фільми О. Довженка, зокрема «Звенигора», «Арсенал» та «Земля». За його оцінками, до цього в українському кіно не існувало чітко визначених ідеологічних та теоретичних позицій. Оцінки творчості Довженка, зокрема, М. Лядова, також вказували на ці фільми як початок українського кіно, але їхні висновки залишалися більше публіцистичними, ніж науково обґрунтованими.

У 1950-х роках дослідження українського кінематографа зосереджувались на спробах систематизувати та оцінити стан кіно 1920-х років, зокрема в контексті загального розвитку українського мистецтва кіно. Однак до середини ХХ століття історія українського кіно не була цілісно досліджена. Основними роботами того часу стали «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова, «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина та «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка. Ці праці охоплювали півстоліття кінематографічного розвитку, зокрема ігрового кіно, і виражали офіційну точку зору, відображаючи ідеологічні погляди того часу.

З того часу ця тенденція продовжувалася, навіть після здобуття незалежності України, зокрема у вигляді наукових збірок, таких як монографія «Історія українського кіно» Т. 2 (1930–1945), видана Інститутом мистецтвознавства НАН України. Це свідчить про те, що дослідження українського кіно продовжує залишатися недооціненою у наукових колах, незважаючи на прогрес у дослідженнях.

У 1950-х роках було зроблено спроби оцінити стан українського кінематографа, зокрема періоду 1920-х років. Але фундаментальних комплексних досліджень українського кіно до кінця 1950-х не було проведено. Результатом цих намагань стали праці Журова, Роміцина та Корнієнка, які систематизували основні події і досягнення українського кіно, оцінюючи радянську ідеологічну складову в

кіномистецтві того часу. Ці роботи, хоча й мали тенденційний підхід, виконали важливу функцію — структурно впорядкували матеріал.

Значним внеском у вивчення українського кіно стало дослідження американського кінознавця Б. Береста «Історія українського кіна» (1962), яке охоплює стан української кінематографії 1920-1930-х років і містить багато фактів, замовчуваних радянською кінолітературою.

У 1970-х роках з'являються дослідження радянських науковців, зокрема робота О. Шупик «Становлення українського радянського кінознавства» (1977), яка була першою спробою узагальнити досвід українського кінознавства 1920-1930-х років.

В 1980-х роках в історіографії українського кіно з'являється переорієнтація методологічних підходів, яка полягала в застосуванні критичного аналізу подій, що відбувалися в українському кінематографі 1920-х років. Після розпаду СРСР почали формуватися нові науково обґрунтовані методологічні підходи, які визначали розвиток сучасного українського кінознавства, зокрема завдяки дослідженням В. Скуратівського.

Завершення формування методологічної бази українського кінознавства відбулося завдяки зусиллям таких дослідників, як С. Тримбач, І. Зубавіна, З. Алфьорова, В. Горпенко та інших, що дозволило створити цілісне уявлення про розвиток і теорію українського кіно.

Важливу інформацію про український кіноматограф можна знайти у довідкових та мемуарних джерелах, зокрема в роботах та спогадах таких авторів, як Л. Бодик, Й. Гарбер, С. Зарицький, А. Кордюм, П. Масоха, П. Нечеса, О. Прегуда, О. Швачко, Ю. Яновський та інших.

## 1.2. Методологія дослідження

24 серпня 1991 року стало важливою віхою в історії України, коли було проголошено незалежність і створено суверенну українську державу. Це подія ознаменувала початок нової ери в культурному розвитку країни. Вже 1 грудня 1991 року під час загальнонаціонального референдуму понад 28 мільйонів громадян, які взяли участь у голосуванні, одногосно підтвердили своє «Так» на питання про підтвердження Акту проголошення незалежності України. Це стало юридичним і політичним підтвердженням правомірності рішення про створення незалежної держави. Основною метою проголошення незалежності було забезпечення суверенітету України, що передбачало уникнення помилок, допущених на попередніх етапах української державності, зокрема в середині XVII століття та в період 1917–1920 років.

Проте, попри значущість цієї події, чверть століття після 1991 року продемонструвало, що уникнути всіх труднощів і прорахунків не вдалося. Це стосується багатьох сфер соціокультурного життя, зокрема і мистецької, де важливу роль відіграє аудіовізуальний сектор, який в умовах медіатрансформацій в культурі має суттєвий вплив на формування суспільної свідомості. Кінематограф, як одна з основних складових частин цієї сфери, зазнав значних втрат, спричинених різкими змінами в соціально-економічному контексті, організаційною невизначеністю та змінами морально-етичних норм. Це призвело до серйозних проблем і прорахунків у кінематографічній галузі. Виявлення та усунення як очевидних, так і прихованих прорахунків, що мають об'єктивну і суб'єктивну природу, є важливим завданням сучасної культурології. Це стосується як минулого, так і теперішнього часу, де ці прорахунки стали сталими у наукових дискусіях про історію українського кінематографа. Крім того, в історії кіномистецтва є періоди, які мають схожі риси і потребують переосмислення в контексті деколонізації української культури. Процеси, масштаби завдань, форми



їх вирішення, а також актуальність взаємодій і взаємозалежностей, незважаючи на відмінності в часі, можуть мати парадоксальну схожість або навіть повну протилежність, що робить їх важливими для культурології.

Для дослідження джерел інформації в роботі застосовано бібліографічно-статистичний метод, який дозволив виявити, систематизувати та проаналізувати літературу на кінематографічну тематику, пов'язану з обраним періодом. У процесі роботи з історичними джерелами використовувалася методика сучасного джерелознавства, що включала пошук, відбір, класифікацію та критику джерел. Історико-логічний метод допоміг виявити закономірності розвитку кінематографа в Україні 1920-х – 1930-х років, досліджуючи газетні публікації та архівні документи.

Подальший аналіз наукових джерел із розвитку кінематографа цього періоду продемонстрував широкий спектр емпіричних і теоретичних робіт, що потребували застосування комплексного міждисциплінарного підходу. Це показало важливість міждисциплінарного підходу для дослідження, який дозволяє звертатися до різних наукових дисциплін, таких як культурологія, історія, кінознавство та мистецтвознавство. Основним підходом у дослідженні став соціокультурний метод, який уникнув фактографічного опису і зосередився на багатофакторному вивченні українського кіномистецтва, виявляючи його соціальні та культурні складові. Це дозволило підкреслити значення кінематографа у збереженні національної культурної спадщини та розвитку традицій кіномистецтва.

Для аналізу причинно-наслідкових зв'язків між кінематографом і процесами в українській культурі 1920-х років застосовувався принцип детермінізму, що сприяв глибшому розумінню взаємозв'язку культурних та історичних подій.

Сучасна українська кінознавча наука проходить важливий етап розвитку, охоплюючи широкий спектр теоретичних, історіософських та джерелознавчих проблем. У роботі було використано принципи об'єктивності, історизму та

системності, а також різноманітні історичні методи, зокрема хронологічний, історико-порівняльний і історико-системний, що є необхідними для об'єктивної реконструкції розвитку кіномистецтва.

Історичний підхід допоміг уточнити періодизацію та генезу українського кінематографа 1920-х років, аналізуючи його зумовленість конкретно-історичними умовами, а також виявляючи спадкоємність у жанрових та стилістичних особливостях.

Історико-порівняльний метод використовувався для порівняння жанрових форм українського кіномистецтва, а історико-системний дозволив вивчити динаміку розвитку кіномистецтва як цілісної системи.

Проблемно-хронологічний метод допоміг визначити основні етапи розвитку українського кінематографа, а метод історичної реконструкції дозволив відновити структуру управління кінопромисловістю 1920-х років. Все це забезпечило достовірність наукових висновків і обґрунтованість дослідження.

Обрані методи забезпечили повне розкриття досліджуваного предмета і дозволили сформулювати відповідні висновки та узагальнення.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА 1920-1930-Х РОКІВ

#### 2.1. Кінотворчість Олександра Довженка

Олександр Довженко (1894-1956) — одна з найвидатніших постатей у світовому кінематографі, великий кінорежисер, письменник, художник і основоположник українського кіномистецтва. Його ім'я відоме у всьому світі, а його фільми стали справжніми шедеврами. Чарлі Чаплін називав його єдиним справжнім творцем, мислителем і поетом, якого слов'янство подарувало кінематографу.

Олександр Петрович Довженко народився 10 вересня 1894 року в селі В'юнище на Чернігівщині. Батьки були неписьменними, лише дід міг читати й писати. У своїй автобіографії Довженко згадував, що батько ніколи не пробачив дідові свою неписьменність. Дитинство Олександра було сповнене болісних спогадів — із 14 дітей у сім'ї вижили лише він та його сестра Поліна, причому чотири його брати померли одночасно. Попри всі ці сімейні трагедії, хлопчик дуже любив природу, особливо річку Десну, яка заворожувала його своїми кольорами, а також зелені луки. Ці спогади з дитинства залишилися для Довженка найдорогоціннішими на все життя. Він був мрійником і часто ділив своє існування на два світи — реальний та ідеалізований. У реальному житті йому не завжди вдавалося досягти своїх цілей, але в світі уяви він міг досягти всього.

Довженко навчався в місцевій початковій школі, де відзначався відмінними знаннями. Однак він завжди з гумором казав, що його успіхи в школі - це більше заслуга вчителів, які не були настільки обізнані. Після школи Олександр Довженко продовжив навчання у Глухівському інституті, а після його закінчення

працював учителем фізики, природознавства, географії та історії в Житомирі. Паралельно з педагогічною діяльністю він багато читав, малював і навіть створив етнографічний хор в одному з місцевих сіл. Розпочавши свій шлях як сільський учитель, Довженко згодом працював у дипломатичних колах Польщі та Німеччини, де мав можливість спілкуватися з європейськими митцями і вчитися живопису у мюнхенського професора Геккеля. Повернувшись в Україну, він став карикатуристом, а у 1926 році почав працювати на Одеській кінофабриці, де оволодів режисерською майстерністю, що зробила його класиком світового кінематографа.

Перший період творчості Довженка характеризується пошуковим і експериментальним підходом, результатом чого стали його «учнівські» роботи: «Ягідка кохання», «Вася-реформатор» та «Сумка диккур'єра».

Другий період творчості Довженка приніс йому світову славу завдяки таким геніальним фільмам, як «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930). Кожен із цих фільмів був побудований на різних темах: від давньослов'янської легенди до колективізації в Україні, але їх об'єднує ідея єдності людини з природою та Батьківщиною. Метафоричний образ Діда, який з'являється в цих фільмах, символізує важливість зв'язку з минулим і необхідність збереження традицій для майбутнього. Дід вперше з'являється в «Звенигорі», потім зникає в «Арсеналі» і повертається в «Землі».

Ці фільми стали справжніми шедеврами, але найбільше визнання отримала «Земля» яка була включена до списку дванадцяти кращих фільмів усіх часів і народів. Однак фільм зустрів гостру критику, зокрема від поета Д. Бедного, який звинуватив Довженка у біологізмі та недостатній художній глибині теми класової боротьби. Сьогодні очевидно, що проблема колективізації була для Довженка лише тлом для глибших філософських роздумів про життя і смерть, які є основними темами «Землі». Важливе місце у фільмі займає мотив смерті, що не

сприймається як трагедія, а як природний цикл життя, що триває навіть після смерті.

Минули понад сімдесят років від прем'єри фільму «Земля», але ця стрічка досі вражає глядачів своєю філософською глибиною та емоційною силою. Вона витримала найскладніше випробування для мистецтва — випробування часом.

Ключовим етапом у переході від другого до третього періоду творчості Олександра Довженка став фільм «Іван», що розповідає про будівництво Дніпрогесу. Це був новаторський фільм, адже режисер уперше використовував звук у своїй роботі. Однак саме в цій стрічці почався процес змін у його творчості. Після зйомок «Івана» Довженка перевели на «Мосфільм», де він працював над картиною «Аероград», що стала першою частиною трилогії «соціального замовлення», до якої також увійшли «Щорс» і «Мічурін».

З часом командно-адміністративна система все більше втручалася у творчість митця, вимагаючи від нього виконання ідеологічних настанов. Яскравим прикладом цього є фільм «Щорс», де почався мотив трагічної самотності, кульмінацією якого стала смерть «батька» Боженка. Його поховання стало одним із найсильніших моментів у фільмі. Тут знову актуалізуються теми життя і смерті, невід'ємного зв'язку людини з землею, що були важливі ще у фільмах «Звенигора» і «Земля». Боженко - остання людина, для якої Щорс був не міфом, а живою особистістю. Після його смерті Щорс перетворюється на символ, монумент, що входить у міфологію тоталітарної держави.

Найвищої форми тема самотності досягла в останній художній і першій кольоровій картині Довженка – «Мічурін». Фільм був створений під час переслідування, і цей факт відбився на самому фільмі. Оригінальний задум Довженка, де йшлося про красу землі і людину, яка намагається її покращити, був змінений під впливом офіційної ідеології. У результаті на екрані з'явився герой, який кидає виклик законам природи, ідея якого була офіційно затверджена як правильна.

Особливе значення в творчості О. Довженка має його кінодокументалістика, зокрема дилогія «Битва за нашу Радянську Україну» і «Перемога на правобережній Україні», створена режисером під час Другої світової війни. Кожен кадр цих фільмів пронизаний патріотизмом, гордістю за народ і вірою в перемогу.

Ще однією важливою частиною творчої спадщини Олександра Довженка, яка є необхідною для повного розуміння його особистості, є його літературна діяльність. Це не лише кіносценарії, а й повісті та оповідання, серед яких такі, як «На колючому дроті», «Мати», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Поема про море», «Нашадки запорожців» і багато інших.

Аналіз творчості Довженка демонструє, що він був не просто великим митцем, а справжнім феноменом, що має величезне значення не тільки для українського, а й для світового кінематографу.

У часи знімання «Звенигори» вартість українського кіновиробництва була дуже високою, проте головною причиною цього було неефективне планування витрат. Наприклад, сценарій Ісаака Бабеля «Джиммі Хіггінс» три роки пролежав у редакторському відділі ВУФКУ, а коли потрапив на Ялтинську кіностудію, Бабель виступив проти постановки без внесення змін до нього. У результаті було втрачено час і витрачено зайві кошти. Цей приклад добре ілюструє проблему, зокрема на прикладі О. Довженка. 1 листопада 1927 року він завершив роботу над фільмом «Звенигора», після чого поїхав до Києва, де йому запропонували сценарій для фільму про повстання арсенальців. За два сценарії, що стосувались цієї теми, заплатили 3500 рублів, але вони не підійшли. Довженко переробляв їх півтора місяця. Після цього він відправився до Харкова, потім знову до Києва, а потім — до Одеси. Коли він повернувся до Києва, зимовий сезон вже закінчувався, і довелося поспішно знімати зимову натуру без чітких планів. Все це свідчить про відсутність чіткого плану дій: замість того, щоб знімати, режисер змушений був писати сценарії та коригувати їх. Час витрачався на переїзди, розробку плану зйомок та організацію роботи. Як результат, група працювала по

16–18 годин на день і знімала лише чверть того, що могла б при більш ефективному плануванні. У павільйонах також виникали проблеми з технікою, зокрема з освітленням: необхідне обладнання часто переносили вручну, що призводило до поломок і навіть нещасних випадків. Проблеми були й з механізацією на кіностудії, відсутністю необхідних верстатів і підйомників для апаратури. Все це спричиняло великі втрати часу та грошей, що можна було б уникнути за належного управління.

Реакція провідних діячів культури на певний фільм виявилася в одному виразному вислові: «Я особисто відмовився б від історичних постановок, як художник і кінорежисер», – зауважив О. Довженко в інтерв'ю журналісту [33]. І він не був єдиним, хто поділяв таку точку зору. Багато радянських кінематографістів підтримали його, висловлюючи свою позицію у формулі: «За Довженка – проти Чардиніна».

Критик і драматург, редактор Одеської кінофабрики К. Фельдман, у 1928 році зробив аналіз творчого підходу режисерів, які працювали в українському кіно. Його оцінка була суперечливою, проте він зазначав: «Тільки в минулому році на кінофабриці ВУФКУ з'явилися режисери, які відійшли від традицій українських фальсифікацій. Це – Довженко, Лопатинський, Стабовий і Гричер. Кожен з них мав свій стиль, але на всіх можна помітити вплив різних національних культур України».

Довженко і Лопатинський, за словами Фельдмана, були художниками, чия творчість була глибоко вкорінена в українську національну культуру. У їхніх роботах уперше прозвучав український національний матеріал. Однак підхід до цього матеріалу у кожного був різний: Довженко був більш радикальним у своєму відображенні національної ідентичності. Його стиль, хоч і проникливий, часто поєднував різні елементи, іноді на межі протилежностей, що створювало певну напругу між емоційним пафосом та реалістичним зображенням. Водночас, як зазначав Фельдман, Довженко не обмежувався певними стилями або техніками,

що інколи призводило до контрастів, таких як чудово витончені пастельні кадри поруч з грубими образами. За його словами, цей стиль можна трактувати як радикальне поєднання різних культурних пластів, які формували радянську українську культуру.

З іншого боку, Лопатинський і Гричер, хоча й мали свій творчий шлях, у своїй роботі не уникали «реакційних настроїв», як зазначав критик. Однак, на думку Фельдмана, справжній розвиток українського кіно можливий лише через глибоке усвідомлення національної культури, і саме цей шлях вказували Довженко і Стабовий.

1926–1927 роки стали періодом активних спроб екранізацій класичних українських творів. Однак, не всі проекти вдалося реалізувати, навіть попри те, що вони були затверджені Вищою репертуарною радою Наркомосу і прийняті до постановки редакційним сектором ВУФКУ.

Розглянемо фільми «Звенигора» (1927 р.) та «Земля» (1930 р.). Професійний досвід О. Довженка, зокрема у художній сфері, безперечно вплинув на візуальну складову його фільмів. Варто також зазначити, що прем'єра найбільш впливових фільмів українського кіно співпала з початком масових репресій серед української інтелігенції.

Експериментальний фільм Довженка «Звенигора» викликав ще більше обговорень. Знятий за сценарієм М. Йогансена та Ю. Тютюнника, він охоплював майже два століття історії України до 1920-х років. Ця картина була експериментальною не тільки через форму, а й завдяки новаторському підходу до процесу роботи. Вона стала справжнім викликом усталеним традиціям, що домінували на кінофабриці. Коли Довженко вибрав для постановки сценарій «Звенигори», на засіданні художньої ради кіностудії розгорілася бурхлива дискусія. Усі виступаючі вважали, що з цієї ідеї нічого путнього не вийде, навіть пропонували відмовитися від постановки, називаючи її безглуздою. Режисер Перестіані зауважив, що не варто навіть розглядати такий проєкт, бо це буде



марною тратою часу. Однак Довженко рішуче заявив, що обов'язково зніме цей фільм.

Під час роботи над картиною неодноразово виникали суперечки між режисером, оператором і художником. Оператор Б. Завелєв, зокрема, не погоджувався з деякими вимогами Довженка, коли той наполягав на зйомках без різкості, що, на думку Завелєва, могло поставити під сумнів репутацію всієї студії.

Перший закритий перегляд «Звенигори» для преси відбувся 8 листопада 1927 року в Харківському кінотеатрі імені К. Лібкнехта. Один із кореспондентів газети «Харківський пролетарій» охарактеризував фільм як невдалий експеримент. Однак вже наступний громадський перегляд в Києві на ВУФКУ викликав значно більший інтерес. Присутні на перегляді письменники, журналісти та представники громадських організацій відзначили, що картина знаменує собою нову епоху в радянському кінематографі і є значним досягненням як в соціальному, так і в художньому плані.

Після перегляду фільм отримав схвальні відгуки українських критиків. Так, Л. Скрипник заявив, що «Звенигора» – це перша справжня українська національна кінопоема, яка глибоко відображає історію України. Л. Гуревич підкреслив, що молоді режисери повинні вчитися на цьому фільмі, назвавши його шедевром. Г. Епик запропонував відмовитися від використання терміну «бойовик» для фільмів ВУФКУ, залишивши його лише для «Звенигори», зазначивши, що з таким фільмом не соромно виступити на міжнародній арені. Зрештою, на зборах було ухвалено рішення визнати фільм «Звенигора» кращим з технічного та ідеологічного боку серед усіх робіт ВУФКУ, а також рекомендувати його для демонстрації на всіх екранах.

Під час громадських переглядів фільму для представників партійних і культурно-просвітніх організацій картина отримала неоднозначні відгуки. Загалом, більшість визнавала її як виняткове явище з технічної та режисерської точки зору. Однак деякі критики відзначали, що в картині багато неясної та

загадкової символіки, яку не завжди вдається зрозуміти навіть після кількох переглядів. Ідея фільму була ясною, але деякі моменти залишалися не зовсім зрозумілими для глядачів [12]. Коли фільм «Звенигора» вийшов у прокат, більшість українських рецензентів зазначила, що саме з цього фільму розпочинається нова ера українського кінематографа, і ця картина вселила велику віру в потенціал українського кіно [23, с. 56–58; 18]. Складно знайти інший фільм, що викликав би таку кількість суперечок і гострих обговорень, як «Звенигора». До дискусій долучилися не лише фахівці, але й звичайні глядачі, які підкреслювали головний недолік фільму так: «Для того, щоб на двох тисячах метрів плівки показати боротьбу української нації через кілька епох, треба бути справжнім чудотворцем... Фільм має чудові моменти, але вони виглядають непослідовно і дивно поданими... Якщо картина не змогла завоювати симпатії глядачів, то вона не має вартості» [37].

Фільм також справив великий резонанс за кордоном. Преса повідомляла про позитивні відгуки від глядачів у Франції, Чехословаччині та інших країнах. У Нью-Йорку в одній з газет був опублікований позитивний відгук Д. Кларка. А в Москві «Звенигора» також мала великий успіх, і ВУФКУ отримало пропозиції від закордонних кіноорганізацій придбати права на показ фільму [17]. Одна з перших рецензій в СРСР була опублікована в журналі «Новий Леф», де зазначалося, що хоча картина й викликає суперечки, вона заслуговує на увагу через свою новизну та суперечливість. Автор рецензії підкреслював, що «Звенигора» – це несподіване та непередбачуване кінематографічне ціле. Фільм поєднує різні історичні епохи, змішуються легенда з реальністю, а хронологічний порядок часто порушується. Водночас деякі моменти картини досягають граничної емоційної переконливості, незважаючи на їхню логічну неузгодженість [22].

Крім того, рецензія з'явилася й в іншому важливому російському виданні — журналі «Життя мистецтва», де критик і сценарист Б. Коломаров загалом позитивно оцінював «Звенигору», звертав увагу на яскраві образи та широкий

стильовий діапазон, який використовує режисер, а також на використання революційних прийомів монтажу та нещадного реалізму, властивих роботам Пудовкіна та Ейзенштейна [28]. Ці рецензії, однак, не мали такого вагомого значення, як думки великих майстрів кінематографії. С. Ейзенштейн, зокрема, підкреслював, що з моменту створення «Звенигори» Олександр Довженко остаточно зрозумів важливість драматургії в кіно, і цей фільм став для нього моментом, коли він увійшов у кінематографічний світ як новатор, який створив принципово новий підхід до кіномистецтва [4, с. 121].

Олександр Довженко, на відміну від багатьох інших, надмірно захоплених критиків, об'єктивно оцінив як успіхи, так і недоліки своєї роботи. Його важким переживанням стало те, що широке коло глядачів не сприйняло «Звенигору». Відчуваючи це, він у наступних своїх картинах прагнув спростити та зробити кіномову більш доступною, при цьому не відмовляючись від розвинутих досягнень. Після виходу «Арсеналу» критики почали говорити про виникнення школи українського кінематографа, а сам Довженко став справжнім майстром українського кіномистецтва, істотно вплинувши на творчість інших режисерів. Як зазначав рецензент журналу «Зміна», перша стрічка Довженка «Звенигора» спричинила значні суперечки, але наступний фільм «Арсенал» ще більше загострив полеміку, а оцінка «Землі» призвела до справжньої інтелектуальної боротьби [19].

«Земля» стала однією з найбільш обговорюваних картин кінця 1920-х – початку 1930-х років, викликавши численні дискусії. Створена за власним сценарієм, ця кінопоема розповідає історію про Василя, сина бідняка, який організовує колгосп, завдяки трактору обробляючи землю куркулів. Трагізм історії полягає в тому, що Фома, син заможного селянського господаря, вбиває Василя, сподіваючись розпаду колгоспу, але в результаті це лише зміцнює колектив. Колгосп об'єднує бідняків і середняків, змінюючи їхній світогляд і укорінюючи нові соціальні відносини в селі. Довженко створив фільм про

соціальні зміни, які відбуваються в українському селі під час колективізації, показуючи, як нові відносини між людьми витісняють старі. Жанр «Землі» важко визначити, оскільки він не підпорядковувався звичним або навіть усталеним канонам радянської кінематографії. Вихід фільму збігся з початком активних репресій проти української інтелігенції, а в 1928 році відбулася Всесоюзна нарада при ЦК ВКП(б), на якій критикували націоналістичні тенденції в республіках, включаючи Україну. Критикували «підйом націоналізму» і «буржуазно-демократичні» спроби орієнтувати національну культуру на «культурний Захід», що проявлялося і в мистецтві, зокрема в історичних фільмах, знятих в Україні та Білорусі [29, с. 173–174].

Зйомка фільму відбувалася в період активного розвитку колгоспного будівництва і ліквідації куркулів як класу[26]. В Україні «Земля» викликала захоплення, адже картина представила нові перспективи для розвитку кіномистецтва. Український поет і критик Яків Савченко високо оцінив цей фільм, зазначивши, що «Земля» збагачує українське кіномистецтво новим жанровим і стильовим досвідом, відкриваючи нові можливості для розвитку кінопоезії та соціальної кіномови. Савченко вважав, що картина була насичена бадьорістю та радістю, стимулюючи глядача до нового сприйняття світу і значно розширюючи культурні горизонти українського кінематографа [4, с. 152–154].

Прокат фільму на всесоюзному рівні було відкладено. Виникли нові звинувачення на адресу Олександра Довженка та його картини «Земля» — фільм виявився складним для сприйняття селянами. Водночас його вважали ще однією селянською стрічкою, яка зображує селянство, але не є для них. На рівні Союзу відзначалося, що Довженко вірно поставив задачу – показати соціальну картину села з усіма його суперечностями. Однак, на думку критиків, режисер не зміг «політично правильно вирішити» цю проблему та відхилився від основної мети фільму – показу боротьби соціалізму з капіталізмом на селі. При цьому художній рівень картини не викликав сумнівів. Багато критиків визнавали, що з цього боку

«Земля» могла впевнено конкурувати з кращими досягненнями міжнародного кіномистецтва. Образи фільму були надзвичайно виразними і художніми, тож з цієї точки зору фільм відходив від формалістичних штампів.

Найбільше зауважень викликали зображення кулака та священника. Критики звинувачували Довженка в тому, що він зобразив ці образи у спотвореному вигляді — кулак і священник вже показані переможеними, що створює у глядача хибне враження про ворогів і знижує класову мобілізацію. Відтак основною ідеологічною помилкою «Землі» вважалося заниження значення класових ворогів — кулака і священника, які «не викликають класової ненависті» і показані ослабленими. Картина також критикувалася за те, що Довженко віддає перевагу біологічним процесам над соціальними.

Дискусії навколо «Землі» були настільки інтенсивними, що редакція журналу «Кіно і життя» дозволила публікувати різні думки в межах обговорення. У резолюції ВЦРПС від 24 березня 1930 року було зазначено, що в картину слід внести такі зміни: 1) виключити або переробити сцену з покаятням кулака, показавши його як небезпечного ворога; 2) змінити образ священника, зобразивши його не як «шукач істини», а як ворога радянської влади, що підтримує кулака; 3) вилучити сцену з голою жінкою, яка, на думку критиків, відволікає від класової боротьби; 4) змінити кінцівку фільму, щоб вона стимулювала боротьбу з куркульством. 29 березня 1930 року на загальних зборах ВЦРПС було ухвалено рішення, що без внесення цих змін картина не може бути демонстрована в робочих клубах [20].

Голова кіносекції Главреперткома П. Бляхін висловив кілька критичних зауважень, відзначивши, що картина перевантажена біологічними мотивами, такими як смерть старого, пологи, сцена «ночі любові», поцілунок, і особливо — оголена жінка («бунт плоті»). Проте він не міг не відзначити художніх заслуг «Землі»: «Зважаючи на всі ці недоліки, не можна не відзначити значних переваг фільму. Яскрава барвистість, емоційна насиченість кожного кадру, чітка

ритмічність та виразність образів виводять «Землю» на рівень кращих творів радянського кіномистецтва. Попри всі недоліки, після вилучення сцен із голою жінкою та інших моментів, що ускладнюють сприйняття фільму, картина може бути показана на сільському екрані» [48].

У розпал обговорень фільму прозвучали закиди щодо самого Довженка, стверджуючи, що він не є «пролетарським художником», а «попутником». В умовах «чисток» і репресій проти «неблагонадійних» діячів культури, «попутниками» вважалися люди з непролетарським походженням, які не могли визнати себе частиною пролетаріату. До цієї категорії, згідно з критиками, належав і Довженко, котрий намагався стати «своїм», але не зміг. Світогляд і погляди Довженка відображали його соціальне походження і були не випадковими, бо визначалися його соціальною природою [19]. Одне з найрізкіших звинувачень прозвучало від Дем'яна Бідного, поета, котрий мав вплив при владі. У своєму фейлетоні «Філософи» він назвав Довженка «співачом куркульської ідеології» і заявив, що фільм «Земля» є «куркульським» і «контрреволюційним» [15, 7]. Дем'ян Бідний, переглянувши фільм після внесених правок, знову зазначив, що «чистка» картину змінила навіть більше, ніж він очікував. У травні того ж року українські письменники М. Семенко, М. Панченко, А. Полторацький та Годкевич опублікували заяву, в якій висловили обурення з приводу фейлетону Бідного. Вони вважали його звинувачення не лише неправдивими щодо «Землі», а й шкідливими для українського кінематографа загалом. Вони закликали Московську філію ВУОРРКа приєднатися до протесту проти «тенденційного перекручування» фактів, що могло зашкодити розвитку радянського кіномистецтва [30, с. 232].

З іншого боку, за кордоном фільм отримав позитивні відгуки. Він був показаний у Лондоні та Парижі, де отримав схвальні рецензії. Голландський режисер Й. Івенс високо оцінив картину, зазначивши, що «Земля» є важливим досягненням світового кіномистецтва. Він підкреслив, що у фільмі досягнута

гармонія між формою та змістом, що робить його зрозумілим для широкої аудиторії. Івенс вважав, що фільм має величезне міжнародне значення і відзначав молодість та енергію, яку Довженко вкладав у свою роботу [23].

Процес українізації розвивався через три основні етапи: 1) 1920–1924 роки, коли в умовах НЕПу почалося стихійне національно-культурне відродження. Влада в цей період створює жорстку систему політичного та ідеологічного контролю над культурним життям України; 2) 1925–1928 роки, які стали періодом безпрецедентного розвитку української культури. Це час активної діяльності талановитої молоді в літературі та мистецтві, але одночасно відбувається посилення боротьби з «українським буржуазним націоналізмом»; 3) 1929–1930 роки — початок згортання українізації та жорстока репресія українських культурних діячів. До кінця 1920-х років більшовицьке керівництво вдалося встановити тотальний контроль над українською культурою, обмеживши свободу творчості та знищивши національно-культурні особливості у роботах художників. Хвиля репресій також торкнулася кінематографістів. Багатьох обвинувачували у пропаганді ідей «національної єдності», «самостійності» і «соборної України», а також у тому, що під цими лозунгами українські націоналісти нібито співпрацювали з іноземними силами для відновлення буржуазного ладу в Україні.

Олександр Довженко неодноразово звертався до теми громадянської війни у своїй творчості. У 1927 році на екрани вийшов його пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра», який розповідає про двох дипломатичних кур'єрів, що перевозили важливі документи. Рецензент українського журналу «Кіно» зауважував, що в фільмі «занадто багато зовнішніх ефектів — погонь, бійок, пострілів і вбивств, при цьому самі персонажі виглядають схематичною масою: шпигуни, комуністи-дипкур'єри тощо». Однак Довженко вміло використовував усі наявні кінематографічні засоби, щоб уникнути штамів і повної поверхневості. І, як зазначалося, йому це значною мірою вдалося [33].

Історико-революційна кінопоема Олександра Довженка «Арсенал» охоплює події 1917–1918 років, що відбувалися на території Харкова, Донбасу, Катеринославщини та Полтавщини. У фільмі показано бої арсенальських робітників у Києві, діяльність Центральної Ради, російсько-німецький фронт, перший з'їзд Рад, а також взяття Києва Червоною армією. Центральним персонажем є арсеналець Тимош, який повертається з фронту. Картина була сприйнята неоднозначно: багато хто вважав її складною для розуміння, зокрема сцена, де куля відскакує від грудей Тимоша під час його розстрілу, здивувала глядачів [7, с. 36]. Деякі українські літератори влаштували критику «Арсеналу» на сторінках газети «Комсомолец України» [10]. Проте більшість рецензентів позитивно оцінили картину, відзначаючи великий талант Довженка та вважаючи «Арсенал» одним із найкращих фільмів радянського кінематографу. Зокрема, Довженко отримав похвалу за новаторські підходи у зображенні історичних подій та впровадження нових форм у жанрі історичного кіно [1; 36; 19]. Французький письменник А. Барбюс, під час свого візиту до СРСР, також високо оцінив фільм, назвавши його одним з найвищих досягнень кіномистецтва [14].

Щодо іншого важливого фільму цього періоду — «Перекоп» І. Кавалерідзе, то його прийняли також неоднозначно. Як і Довженко, Кавалерідзе застосував новаторські методи в режисурі, але деякі рецензенти розцінили його експерименти як формалізм. Фільм, присвячений захопленню Перекопа Червоною армією, не був сприйнятий без зауважень. Багато хто критикував слабкість сценарію і діалогів, а також відзначав поверхневу обробку соціальної тематики. Проте, українські рецензенти відзначали художні досягнення Кавалерідзе, визнаючи його режисерські здібності і підкреслюючи, що його стиль, порівняно з попередніми роботами, значно вдосконалився. Водночас, М. Колін у своїй рецензії зазначав, що Кавалерідзе як скульптор не зміг вийти за межі формалістичних прийомів, що не дозволило йому досягти бажаного результату в кінематографі [28].



Декілька кінорежисерів висловили бажання працювати над дитячою тематикою, що призвело до створення спеціальної групи з дванадцяти режисерів. Для них Народний комісаріат освіти України організував педагогічний семінар, в якому взяли участь О. Довженко та О. Корнійчук. Вони підготували цикл лекцій на теми: «Кіно в системі комуністичного виховання», «Кіно та його художні засоби впливу», «Дитячий сценарій», «Особливості дитячого художнього фільму», «Методи режисури дитячого кіно». Проте ці заходи не призвели до очікуваних результатів [47].

З ім'ям актора Д. Капки, який пізніше став актором Театру імені І. Франка, пов'язуються перші спроби українського кіно створити комедійну маску. Капка, за задумом керівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ, він мав стати стандартним персонажем, що повторюється в різних фільмах. Перший сценарій для Капки — «Капка — герой матчу», написаний у 1925 році, мав стати основою комедійної серії Одеської кінофабрики. Протягом 1925–1926 років було написано ще вісім сценаріїв, серед яких «Одруження Капки», автором якого був О. Довженко. Міф про можливість створення справжньої української комедії за участю Капки був розвіяний після його ролі у фільмі «Вася-реформатор», де він зіграв завгоспа. Критики зазначили, що його образ був занадто близьким до негативних зразків дореволюційної буржуазної комедії. О. Довженко спочатку планував випустити свій дебютний фільм під назвою «Одруження Капки», але в результаті змінив свої плани і картина вийшла під іншим ім'ям — «Ягідка кохання».

Перший не дуже вдалий досвід у режисурі Довженка описаний Ю. Яновським у романі «Майстер корабля», де Довженко представлений під ім'ям художника Сева: «— Провалили картину, Севе? — Ще й як провалив! З музикою і барабанами!» [44, с. 48]. Однак, як зазначають дослідники, сценарій «Вася-реформатор» не був безнадійно поганим. Незважаючи на деяку наївність у кінематографічному відображенні подій, молодий сценарист зумів «правильно намацати можливості комедійного протиставлення нового й старого побуту та

подати гострі сатиричні елементи» [60, с. 17]. Незабаром після випуску фільмів «Вася-реформатор» і «Ягідка кохання» Довженка почали розглядати як частину авангарду української кінематографії, що створює нову культуру кінематографу, в якому вирує «кров молодості та запалу» [22]. Після «Ягідки кохання» О. Довженко більше не звертався до жанру комедії. Його дебютний фільм розповідав історію малюка-підкидька, який приносить чимало проблем оточуючим. [8].

У 1925–1926 роках українські письменники активно долучилися до роботи у ВУФКУ, однак вже до 1926–1927 років значна частина з них відійшла від кінематографії, і ВУФКУ опинилося на межі серйозної кризи. Редакція була перевантажена сценаріями, що створювало реальну загрозу для подальшого існування кінематографічної студії. На спеціальній нараді виступили кілька видатних діячів, серед яких були Д. Бузько, Л. Скрипник, Л. Первомайський, М. Йогансен, Б. Антоненко-Давидович, О. Слісаренко, В. Підмогильний, С. Пилипенко, І. Воробйов і О. Довженко. Довженко підкреслював, що письменник не повинен безпосередньо брати участь у постановці сценарію, а лише надавати ідею для нього. Оформлення ж сценарію — це завдання для режисера. У результаті на нараді було прийнято резолюцію з п'яти пунктів, з яких два звучали так: «2) Нарada вважає, що розвиток і зміцнення української радянської кінематографії можливі лише за умови активної участі українських радянських письменників у процесі створення сценаріїв. Кіносценарій є специфічною галуззю художньої творчості, й письменник, завдяки своїй роботі, найближчий до цієї сфери. Виховання професійних сценаристів — завдання на майбутнє, але вже зараз український радянський письменник має допомогти кінематографії, віддаючи частину своєї уваги та праці. ВУФКУ, у свою чергу, повинно активно залучати письменників до сценарної роботи. 4) Щодо ефективного співробітництва між письменниками та сценаристами, Нарada вважає важливими такі заходи: а) забезпечити можливість письменнику контролювати правильність трактування його сценарію на етапі постановки; б) забезпечити взаєморозуміння з

ВКРК, який має здійснювати контроль за ідеологією та художнім змістом, але не повинен втручатися в творчу роботу сценариста; в) створити відповідну економічну базу для роботи сценаристів, без якої неможливо досягти серйозних результатів; г) домогтися офіційного визнання права сценаристів на процентні відрахування від прокату» [4].

Перша сценарна нарада підтримала принципи тісної взаємодії кіно та літератури, що принесло значну підтримку кінематографії з боку літературних кіл, зокрема в контексті формування громадської думки навколо кіно. У той же час, друга сценарна нарада, яка відбулася наприкінці червня 1929 року, зосередилася на конкретних питаннях, які стояли перед кінематографією, таких як підготовка нових кадрів, розвиток сценарної справи та тематичне планування на 1929/30 роки. Нарада наголосила на важливості міцного зв'язку між кіно та літературою для успішного створення сценаріїв. Обговорювалися також питання підготовки сценаристів в навчальних закладах та необхідність планування тем для кіновиробництва. У нараді взяли участь письменники та представники культурно-освітніх організацій.

Що стосується кадрових питань, зазначалося, що основний склад української кінематографії становили люди, які прийшли з інших видів мистецтва — живопису, театру, скульптури тощо. Як зазначали сучасники, в українському кінематографі не було режисерів та акторів, які починали свою діяльність виключно в кіно, без досвіду роботи в інших мистецьких сферах. Це створювало проблему для задоволення вимог кіновиробництва. Тому виникла необхідність у створенні системи постійної і планомірної підготовки висококваліфікованих кінематографістів без «спадщини» інших мистецтв. Одним із кроків, що вимагав часу, було відкриття спеціалізованого кіноінституту, оскільки кінотехнікум, який раніше готував технічних працівників, не виправдав своїх очікувань через недостатній професорський склад і невідповідне ставлення до навчання.

Під час наради також виникло питання, чи можна літературу використовувати в кіно, оскільки деякі кінематографісти вважали, що література і кіно не мають нічого спільного. Однак більшість учасників наради виступили за активне залучення літературних сил до кіновиробництва, стверджуючи, що це важливо для розвитку кіно. Окремі учасники пропонували, щоб у кінопроцесі брали участь не тільки письменники, але й люди, які не є частиною літературних організацій, але цей підхід не отримав підтримки. Рішення про відокремлення літератури від кінематографії також не було підтримано, і більшість учасників визнавала важливість сценарію як окремого виду драматургії.

Ідеологічно-художня платформа організації «Плуг» була спрямована на створення нової культури та відображення боротьби з пережитими формами минулого. Однією з основних ідей союзу в 1920-ті роки була «змичка міста з селом» [14, с. 26]. Підтримуючи інтерес селянства та сільської інтелігенції до літератури і заохочуючи розвиток творчих кадрів серед низів суспільства, «Плуг» одночасно призводив до зниження творчих стандартів і поширення примітивізму. Організація визнавала за письменників людей, які ще не визначилися зі своїм покликанням і не були достатньо зрілими творчо. Попри це, «Плуг» користувався підтримкою ЦК КП(б)У як важлива організація, що виконувала «велику і важливу роботу» [25]. Серед численних сценаріїв, що надходили на кінофабрики, було багато творів плужан, а сам союз іноді не проявляв належної об'єктивності, підтримуючи необґрунтовані претензії окремих авторів. О. Довженко входив до Спілки пролетарських письменників «Гарт», створеної в січні 1923 року в Харкові, що також була впливовою літературною організацією.

Однією з важливих проблем, яку активно обговорювали в українському кінознавстві 1920-х років, було пошук нових художніх форм для втілення сучасного змісту та методів зображення дійсності. Творчість О. Довженка стала центральною темою таких досліджень. У працях М. Бажана, Ю. Яновського, Ю. Смолича, Я. Савченка, В. Хмурого, Є. Черняка, а також у книгах М. Бажана «О.

Довженко» [6], Я. Савченка «Народження українського кіно» [35], А. Полторацького «Етюди до теорії кіно» стверджувалося, що з появою О. Довженка в українському кінематографі розпочався новий етап, що ознаменувався народженням нового художнього напрямку [6].

## 2.2. Українське документальне кіно Дзиги Вертова

12 лютого 2024 року Україна вшанувала 70-річчя з дня смерті Дзиги Вертова – українського кінорежисера, чий радикальні експерименти стали впливовими для численних напрямків і митців по всьому світу. Новаторські досягнення Вертова цікаві своїм взаємозв'язком між ідеологією та формальними пошуками в його роботах [42].

Давид Абелевич Кауфман, відомий під псевдонімом Дзига Вертов, народився 2 січня 1896 року в містечку Білосток (Польща) в родині єврейських інтелігентів. У той час в імперії відбувалися погроми, тому, задля безпеки, Давид змінив ім'я на Денис, а його брат Мойсей став Михайлом. Єврейська ідентичність поступилася місцем домінуючій на той час російській культурі [44]. Вертова навчався в Білостоцькому училищі, потім – в Петроградському психоневрологічному інституті. Після цього його запросили до музичної секції військової академії в Чугуєві, а згодом він провів два роки в Московському університеті. Однак диплома про вищу освіту так і не здобув, оскільки на той час революційні зміни охоплювали весь світ. Глибокий інтерес до музики, підсилений впливом футуризму, надихав Дзигу Вертова до створення звукових віршів, через які він експериментував із перцепцією та організацією звуків, використовуючи ритмічне групування фонетичних одиниць для вираховування інтервалів.

Кінематографічний напрямок творчості Вертова сформувався після його спілкування з журналістом Михайлом Кольцовим. У 1918 році він очолив групу кіножурналістики Наркомату просвіти та запросив Вертова працювати в

Московському кінокомітеті. За словами кінознавця Джона Маккея, який досліджував ранню радянську культуру, Вертов не вступав до партії більшовиків і в анкеті 1918 року зазначив, що його політичні погляди були «анархістсько-індивідуалістичними». Однак він не залишився осторонь революційних процесів: він взяв на себе організаційні обов'язки з випуску першої серії кіножурналів «Кінотиждень» та створював агітаційні матеріали. Вертов також працював на агітаційному потязі «Жовтнева революція», який курсував територіями, нещодавно звільненими Червоною армією, і займався пропагандою нового режиму, підвищуючи революційний дух серед населення та перевозячи високопосадовців. Саме в цих поїздах він познайомився з кількома ключовими постатями, які значно вплинули на його подальший розвиток, зокрема з режисером і кінотеоретиком Левом Кулешовим. Вертов був захоплений експериментами з формою і прагнув вивчити всі можливості кінокамери. Одного разу, перебуваючи неподалік від кінокомітету, він заліз на дах двоповерхового будинку і попросив колегу зняти його падіння з уповільненим ефектом, знявши все, що відбувалося за лічені секунди. Це падіння зафіксувало широкий спектр емоцій. Завдяки цьому досвіду, який пізніше отримав назву «стрибок Вертова», він зрозумів, що камера може захопити те, що недоступне людському зору. Цей момент став основою його унікального авторського підходу до кінематографа.

У 1922 році радянська влада вирішила створити найбільший кіножурнал, що поєднає візуальну інформацію та агітацію, і завдання реалізувати цей проєкт було доручено Вертову. Журнал «Кіно-Правда» став кінематографічним відповідником газети «Правда», заснованої Леніним. Вертов об'єднав однодумців в авангардистську групу «Кіноки» («Кіноочі»), до складу якої входили його дружина та монтажерка Єлизавета Свілова, а також брат, оператор Михайло Кауфман [46]. За два роки вони випустили понад 23 номери, які висвітлювали різні аспекти повсякденного життя в містах і селах, зокрема теми, що хвилювали радянський режим: виробництво хліба, переробка м'яса, організація молодіжних

таборів, боротьба з алкоголізмом. Однак ніколи раніше глядачі не бачили, як за допомогою зворотного знімання буханець хліба перетворюється на тісто, а потім — на колосся.

«Кіно-Правда» стала своєрідною лабораторією для розвитку радикальної кіномови Вертова. Саме в цьому проєкті він випробовував свої теоретичні підходи до кіно як мистецтва, яке має найбільшу здатність впливати на маси. Еволюція серії «Кіно-Правда» відображає вдосконалення його технік: використання архівних матеріалів та анімації, експерименти з рухомими титрами, прискоренням і уповільненням зйомки, а також застосування прихованої камери [51].

Крім того, Вертов активно публікував свої ідеї у відомих друкованих виданнях, а разом з Кауфманом і Свіловою випустив низку маніфестів, у яких стверджував, що кінематографія має «померти», аби кіномистецтво могло розвиватися. Він заперечував право художника на вигадку і вважав, що справжнє завдання кіномистецтва полягає в документуванні реальності. Вертов відкрито критикував ігрове кіно, яке було популярне серед його сучасників.

На перший погляд може здатися, що монтаж Вертова схожий на атракціонний монтаж Ейзенштейна, однак Вертов різко критикував його підхід, який, на його думку, спотворював реальність, вводячи штучні закономірності, черпали натхнення з цирку і театру. Для Вертова ігрове кіно було не більше ніж театральною виставою на екрані, а справжнє кіно, на його думку, народжується з феєрії камери і здатне відкривати такі аспекти правди, які недоступні людському оку.

Цей підхід пропонував нові концепції для радикальних змін у суспільстві: трансформацію особистості, відмову від традиційних стереотипів і індивідуалізму. Монтаж, за Вертовим, міг стати універсальною мовою для нового соціуму, а кінокамера — ідеальним інструментом для відкриття нових можливостей та горизонтів для індустріальної людини радянської епохи.

Для досягнення цієї комуністичної утопії «кіноки» в своїх проєктах намагалися створити колективний образ нової радянської людини. Вони вірили в об'єктивність кінокамери, яка символічно поєднувала ідею мобільності та єдності радянського народу, забезпечуючи взаємодію між людьми різних класів, культур і навіть між людським і нелюдським. Як писав сам Вертов: «Я беру найсильніші і найвправніші руки від одного, найшвидші і найстрункіші ноги від іншого, найвиразнішу і найкрасивішу голову від третього — і за допомогою монтажу створюю нову, досконалу людину». У межах цієї ідеї «кіноки» створювали фільми, іноді заходячи за межі своїх початкових уявлень [50].

Проте це безмежне експериментування тривало недовго: наприкінці 1920-х років, з укріпленням влади Сталіна, партійні структури почали активно репресувати формалістичні прояви в мистецтві. Попри це, період з 1928 по 1935 рік став для Вертова часом міжнародного визнання. Його фільми і статті здійснили справжнє турне по світу, а сам режисер двічі виїжджав за кордон. Під час своїх подорожей він познайомився з Жермен Дюлак, провідною фігурою французького авангарду, яка поділяла багато ідей Вертова у своєму мистецтві. У її творчості цей підхід отримав назву *cinéma pur*, ідея «чистого кіно», яка була дуже схожа на концепцію Вертова — свобода кіноформ у їх розвитку та еволюції, незалежно від інших мистецтв.

Вертова обійшли репресії, які забрали життя багатьох його колег з авангардистського руху. Однак зростаючий вплив сталінського імперського стилю став усе менш сприятливим для новаторських ідей Вертова. Під час Другої світової війни він створив лише три фільми, і всі наступні проєкти були відхилені. Протягом останніх десяти років життя він працював у кіножурналі «Новини дня», не привертаючи до себе особливої уваги. Трагічна смерть батьків під час Голокосту глибоко вплинула на його стан. Дзига Вертов помер 12 лютого 1954 року від раку шлунка, залишивши після себе лише записи і частини своїх фільмів.



Його теорії та відкриття мали величезний вплив на кінематограф усього світу, від документальних стрічок *cinéma vérité* до робіт таких класиків, як Жан-Люк Годар, і навіть на сучасні блокбастери. Сьогодні складно ігнорувати його пропагандистську діяльність, але це не повинно затьмарювати його справжню пристрасть до кіномистецтва, яка була сильнішою за політичні мотиви. Його революційний статус ґрунтується не стільки на політичній діяльності, скільки на його геніальності як митця. Варто виділити три знакові фільми Дзиги Вертова, зняті на території України: «Людина з кіноапаратом» (1929 рік), «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)» (1930 рік), «Одинадцятий» (1928 рік) [44].

Наприкінці 1920-х, після того як внутрішньопартійна боротьба в ВКП(б) завершилася перемогою Сталіна і розгромом опозиції, партійне керівництво розпочало наступ на мистецтво, яке не відповідало офіційним ідеологічним вимогам часу, Вертов, який зазнав жорсткої критики за «формалізм», був позбавлений можливості знімати в РРФСР. Після того, як Вертова заборонили працювати в РСФРР, він переїхав на Одеську кіностудію, де знайшов підтримку своїх радикальних ідей. Саме там він разом з однодумцями створив справжній кінематографічний шедевр, який став важливим навчальним матеріалом для багатьох поколінь режисерів і є обов'язковим у програмах кіношкіл. Зйомки фільму почалися влітку 1928 року, і основна частина зйомок проходила в Одесі, а також у Харкові та Києві. Прем'єра відбулася 6 січня 1929 року в Києві, 9 квітня в Москві та 12 травня в США.

Фільм починається з повідомлення, що він створений без сценарію, декорацій та акторів. Це своєрідна міська симфонія, що була популярна в ранній кінематографії завдяки тісному зв'язку кіно з урбаністичними темами та ідеями прогресу. «Людина з кіноапаратом» також є метафільмом. У першій сцені бачимо глядачів, які заходять у кінотеатр і самі по собі займають місця, немов запрошені невидимою силою. Натовп стихне, коли згасають світла, і на екрані з'являється спокій ранкових порожніх вулиць, на яких сплять жителі міста. Вони

прокидаються, розпочинають новий день, і кадри поступово стають динамічнішими, поки фільм не перетворюється на атракціон бурхливого міського життя. Прискорена зйомка передає метушню міського середовища, а уповільнена — підкреслює красу людського тіла, показуючи спортивні сцени.

Концерт духового оркестру відкриває фільм, супроводжуючи початок німих кадрів. Далі йдуть кадри пустельних ранкових вулиць із архітектурними будівлями і магазинами. Сюжет переноситься до поїзда, де пасажери прокидаються, і місто починає оживати. Двірники беруться за прибирання, робітники здійснюють ранкові процедури, а транспорт — трамваї й автобуси — вирушають із депо. На заводах запускаються верстати, а магазини відкривають свої двері. У цей час на екрані з'являються сцени, де оператор знімає реальне життя міста та показує процес монтажу кіноплівки. У наступних кадрах контрастно зображаються сцени похоронів і весіль, могил і новонароджених. Далі фільм показує щоденне життя, зокрема жінок, які працюють на фабриках, в офісах і на інших робочих місцях. Потім зображуються чоловічі професії: шахтарі, ливарі та інші. Опівдні сюжет переноситься на пляж, де люди відпочивають, засмагають, відвідують атракціони та займаються спортом. До кінця фільму монотонні роботи і дії починають порівнюватися з музикою. Окремі предмети в кадрі ніби оживають, рухаються самі по собі, а зображення накладаються одне на інше. Знову з'являються люди в кінотеатрі, а на екрані відображається сама кінокартина. Швидкість монтажу прискорюється, і в кінці камера зникає в діафрагмі апарата.

Вертов використовує численні оптичні трюки, як на локаціях, так і на монтажному столі. Ці технічні новації не лише виражають ідею чистої кінематографічної форми, а й служать для цитування нових соціалістичних звичаїв. Так, наприклад, сцена, в якій подружжя підписує документи про шлюб, відразу ж переходить у кадр світлофора, який символізує «нову дорогу» для пари. Згодом бачимо іншу пару, яка розлучається — і на розділеному екрані з'являється зображення вуличного руху, що стає візуальним каламбуром, натякаючи на

швидкість і легкість, з якою в СРСР можна було отримати розлучення через бюрократичні процедури.

Найточніше про «Людину з кіноапаратом» висловився французький кінорежисер Жан Руш. Він зауважив: «Коли ми, кінематографісти, намагаємося знайти щось нове, ми раптом розуміємо, що вже в 1920-30-х роках Вертов теоретично винайшов усе це і на практиці довів його можливість... Все сучасне кіно почалося з його фільмів».

Український радянський фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» зайняв перше місце у списку найкращих документальних стрічок усіх часів за версією журналу Sight and Sound.

Цей список, опублікований на сайті видання, включає 35 фільмів, за які проголосували понад 100 кінорежисерів з різних країн. Фільм «Людина з кіноапаратом» викликав неоднозначну реакцію серед публіки того часу, через що його заборонили і не показували в Радянському Союзі впродовж тривалого часу. Відновили увагу до фільму лише в 60-х роках, коли під час так званої «відлиги» нові покоління режисерів почали шукати нові способи виразності в кіномистецтві.

«Людина з кіноапаратом» є одним із ключових маніфестів світового кіноавангарду. У 2014 році Британський кіноінститут (BFI) оприлюднив кінорейтинг, в якому цей фільм був визнаний найвизначнішим документальним фільмом усіх часів. Окрім цього, він займає третю позицію в списку 100 найкращих фільмів в історії українського кіно. Фільм «Людина з кіноапаратом» стала останнім німим фільмом Дзиги Вертова. У 2001 році організатори фестивалю Porto European City of Culture 2001 запросили британський музичний колектив «The Cinematic Orchestra» створити саундтрек для фільму Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом». Офіційний реліз альбому «Man with a Movie Camera», у якому музичний супровід розподілено на 17 треків, відбувся в 2003 році. Один із треків, номер 10, отримав назву Odessa. У червні 2010 року фільм вперше показали в Одесі, де він був знятий, в рамках фестивалю німого кіно та сучасної

музики «Німі ночі». У жовтні 2010 року журнал Entertainment Weekly оприлюднив список із 12 документальних фільмів, що змінили світ, і «Людина з кіноапаратом» посіла 11-те місце в рейтингу. З 1952 року журнал Sight & Sound кожні десять років проводить опитування кінопрофесіоналів з усього світу, створюючи рейтинг найкращих ігрових фільмів усіх часів. У цьому ж рейтингу, де не розрізняються ігрові та документальні фільми, «Людина з кіноапаратом» здобула 8-ме місце серед усіх фільмів, що стало поштовхом для BFI створити окремий список найкращих документальних стрічок.

### РОЗДІЛ 3

## МІЖНАРОДНЕ ВИЗНАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

Український кінематограф останніми роками здобув значне міжнародне визнання, що свідчить про його високий рівень і вплив на світову кіноіндустрію. Фільми українських режисерів отримали престижні нагороди на найбільших кінофестивалях, таких як Каннський, Венеційський, Берлінський, «Санденс» і багато інших. Це стало новим етапом у розвитку національного кінематографа, який привернув увагу до проблем України, зокрема, війни, національної ідентичності та соціальних змін.

Найвидатнішим фільмом визнаним у світі є «Земля» 1930 року зйомки.

Цей фільм, знятий Олександром Довженком, був задуманий як пропагандистська стрічка, спрямована на підтримку колективізації, але став справжнім шедевром світового кіно, який досі вивчається в провідних кіношколах. На Всесвітній виставці в Брюсселі 1958 року «Земля» була визнана одним з дванадцяти найкращих фільмів у світі.

«Земля» демонструє унікальний поетичний стиль Довженка, в якому режисер прославляє українську націю, її традиції, культуру та любов до землі. Це творіння отримало високу оцінку від кінематографістів з усього світу. Один із найбільших сучасних режисерів, Мартін Скорсезе, сказав про цей фільм: «Фільми Олександра Довженка справляють незабутнє враження. Вони до сих пір вражають. Він народився в Сосниці, мав глибоку любов до України, і це відчувається в кожному кадрі його найбільших картин, зокрема у великому фільмі «Земля»».

У той же час, в СРСР «Земля» зазнала жорсткої критики через відсутність акценту на класову боротьбу, пантеїзм, біологічний погляд на життя, захист куркулів і ностальгію за старими часами. Стрічку спочатку заборонили, але вона була реабілітована лише в 1958 році, після здобуття міжнародного визнання. У

рейтингу Sight & Sound за 2022 рік «Земля» зайняла 243-є місце серед найкращих фільмів.

Одночасно з художніми пошуками Довженка розвивався й інший талановитий митець – Іван Кавалерідзе. Він здобув освіту в Київському художньому училищі та Петербурзькій академії мистецтв, а також стажувався в Парижі. Спочатку прийшов у кінематограф як художник-постановник, а з кінця 20-х років остаточно обрав кінорежисуру. У його фільмографії з'явилися такі визнані картини, як «Злива», «Перекоп» та «Коліївщина», що присвячені трагічним етапам історії України. У своїй роботі він активно використовував досвід скульптора, що значно вплинуло на візуальне виконання його фільмів.

Особливе місце в творчості Кавалерідзе займають екранізації, серед яких особливо виділяються його роботи над операми «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» та романом П. Мирного «Повія».

Екранізації стала важливою частиною українського кінематографа в наступні періоди його розвитку. Серед них можна згадати такі фільми, як «Вершники» (1939), за Ю. Яновським, режисера І. Савченка, «Дорогою ціною» (1957) за М. Коцюбинським, режисера М. Донського, «Максимка» (1953) та «Матрос Жигик» (1956) за К. Станюковичем, режисера В. Брауна, і інші. Фільм «Тіні забутих предків», який також спочатку планувався як екранізація, став одним із символів нового напрямку в українському кінематографі, який отримав назву «поетичне кіно». Нагороду ФІПРЕССІ на Каннському кінофестивалі отримало «Лебедине озеро. Зона», 1990 року. Цей фільм видатного українського режисера, оператора та визначного представника покоління «українського поетичного кіно» Юрія Ілленка здобув визнання на Каннському кінофестивалі, де був представлений на «Двотижневику режисерів» і отримав нагороду від Міжнародної федерації преси (ФІПРЕССІ). Стрічка була створена за сценарієм Сергія Параджанова, який провів шість років у радянських таборах. «Лебедине озеро. Зона» здобуло міжнародне визнання, проте не вийшло в прокат в СРСР. У

фільмі йдеться про чоловіка, який втікає з в'язниці за три дні до свого звільнення та ховається в залізному постаменті пам'ятника «Серп і молот», де він зустрічає жінку. Стрічка виступає як притча про тоталітаризм, життя в ізоляції та пошук свободи.

Срібного ведмедя Берлінського кінофестивалю отримав «Йшов трамвай дев'ятий номер», 2002 року. Цей анімаційний фільм, виконаний у техніці пластилінової анімації, зображує звичайний ранок у міському транспорті: переповнені вагони, пенсіонери з власними турботами, хаотичні рухи та какофонія людських голосів. Мультфільм здобув Срібного ведмедя на Берлінському кінофестивалі 2003 року як найкращий короткометражний фільм. Окрім того, він отримав гран-прі на Штутгартському міжнародному фестивалі анімації. Міжнародне визнання цієї стрічки стало важливим етапом для української анімації, засвідчивши потенціал відновлення кіноіндустрії в Україні.

Золоту пальмову гілку Каннського кінофестивалю за найкращий короткометражний документальний фільм отримали «Подорожні», 2005 року. «Подорожні» — це перша українська документальна стрічка незалежної доби, що здобула нагороду Каннського кінофестивалю. Фільм Ігоря Стрембіцького досліджує глибокі теми божевілля, самотності і втрати свободи, розповідаючи історії мешканців київського акторського Будинку ветеранів та психоневрологічного диспансеру. Чорно-біла короткометражка супроводжується колисковою «Ой люлі-люлі, спатоньки хочу» у виконанні Мар'яни Бенюк.

Золоту пальмову гілку Каннського кінофестивалю за найкращий короткометражний отримав фільм «Крос», 2011 року. Ігровий короткометражний фільм Марини Вроди «Крос» фокусується на шкільних змаганнях з бігу та піднімає питання щодо напрямку, в якому рухається Україна. Стрічка досліджує важливі соціальні теми та спонукає до роздумів про майбутнє країни. «Крос» став першим українським ігровим фільмом, який отримав нагороду на Каннському

кінофестивалі після 1991 року. Картину було створено у копродукції з Францією, а половину бюджету фільму режисерка профінансувала власними коштами.

Гран-прі «Тижня критиків», приз фонду Gap за підтримку дистрибуції та «Золота камера» за найкращий дебютний фільм Каннського кінофестивалю «Плем'я», 2014 року. Фільм Мирослава Слабошпицького здобув численні міжнародні нагороди і вважається одним із найбільш відзначених українських фільмів. Окрім Канн, він був удостоєний нагород на фестивалях у Гамбурзі, Варшаві, Тбілісі, Лондоні та Мілані. Успіх «Племені» став віхою в українському кінематографі, що означав початок нової ери та хвилі розвитку.

Ця кримінальна драма знята повністю на українській жестовій мові, без субтитрів або закадрового тексту. Дія розгортається в інтернаті для глухих, де головний герой, Сергій, потрапляє до кримінального угруповання «Плем'я». Там він закохується в Аню, дівчину ватажка банди, яка займається проституцією.

Спеціальний приз журі за найкращий повнометражний документальний фільм Амстердамського кінофестивалю отримав фільм «Українські шерифи», 2015 року. Документальний фільм Романа Бондарчука, що розповідає історію шерифів у селі Стара Юр'ївка на Херсонщині, які беруть на себе обов'язки правоохоронців через відсутність міліції, отримав престижну нагороду на найбільшому міжнародному фестивалі документального кіно — IDFA в Амстердамі. У центрі фільму двоє головних героїв, Віктор і Володя, які виконують функції як міліціонерів, так і соціальних працівників. Вони вирішують сімейні конфлікти, зупиняють бійки між сусідами, шукають потопельників та вирішують інші питання, окрім кримінальних справ. Однак після початку війни атмосфера в селі змінюється, що відображається на настроях місцевих жителів.

Перемогу в програмі «Горизонти» на Венеційському кінофестивалі отримав фільм «Атлантида», 2019 року. Фільм Валентина Васяновича «Атлантида» зображує майбутнє українських територій, які були деокуповані після перемоги. Головний герой намагається справитися з посттравматичним стресовим розладом і



продовжити своє життя. Дії відбуваються в колишньому індустріальному регіоні, який тепер визнано непридатним для життя. У стрічці зіграли виключно аматорські актори, зокрема колишній розвідник Андрій Римарук, який пройшов війну на Донбасі і зараз працює у фонді «Повернись живим», парамедикиня Людмила Білека та доброволець Василь Антоняк. Більшість сцен фільму було знято в Маріуполі. Крім перемоги на Венеційському кінофестивалі, «Атлантида» здобула кілька престижних нагород на міжнародних кінофестивалях, зокрема гран-прі на Les Arcs Film Festival (Франція), гран-прі на Tromsø International Film Festival (Норвегія), Спеціальний приз журі на кінофестивалі в Токіо (Японія) та премію за найкращу операторську роботу на міжнародному кінофестивалі в Севільї (Іспанія).

Нагороду за найкращу режисуру в категорії світової документалістики на фестивалі «Санденс» отримав фільм «Земля блакитна, ніби апельсин», 2020 року. Документальний фільм Ірини Цілик отримав престижну нагороду за найкращу режисуру на одному з найвідоміших фестивалів незалежного кіно в США — «Санденс». Стрічка також була представлена на таких відомих фестивалях, як Берлінський, Варшавський та Цюрихський. Фільм розповідає про родину, яка живе в Красногорівці, у зоні активних бойових дій на Донбасі. На фоні постійних обстрілів та важких умов, герої намагаються зберегти тепло й гармонію в родинних стосунках. «Земля блакитна, ніби апельсин» досліджує наслідки війни та російської окупації, показуючи, як ці події змінюють не лише громадськість, а й звичайні людські життя.

«Кришталевого ведмедя» на Берлінале вручили фільму «Стоп-Земля», 2021 року. Молодіжна драма Катерини Горностай, що досліджує переживання підлітків, була удостоєна «Кришталевого ведмедя» на Берлінському кінофестивалі в програмі Berlinale Generation 14plus. Цей фільм розповідає про 16-річну Машу та її друзів, які переживають найважливіші моменти свого дорослішання — перші закоханості, іспити та інші важливі життєві етапи. Окрім міжнародних нагород,

фільм отримав широке визнання в Україні, зокрема на Одеському кінофестивалі та на премії кінокритиків «КІНОКОЛО».

Нагороду за найкращу режисуру на «Санденс» отримав «Клондайк», 2022 року. Ігровий фільм Марини Ер Горбач «Клондайк» отримав нагороду за кращу режисуру на фестивалі «Санденс» в США. Стрічка розповідає про родину, яка потрапляє в епіцентр трагедії, коли рейс МН17 був збитий на Донбасі в 2014 році. Події розгортаються в селі Грабове, де живе пара, що очікує на народження дитини. Проте авіакатастрофа і війна змінюють їхнє життя. Фільм показує, як мирне населення змушене боротися з новими реаліями війни. «Клондайк» отримав також Приз екуменічного журі на Берлінському кінофестивалі і гран-прі на фестивалі в Сієтлі.

Гран-прі на «Санденс» отримала «Порцелянова війна», 2023 року. Документальний фільм «Порцелянова війна», спільна робота американського режисера Брендана Белломо та українця Слави Леонтєва, отримав гран-прі на фестивалі «Санденс» у 2024 році в секції US Documentary. Стрічка розповідає про українських художників-керамістів, які з початком війни вирішили залишитись у Харкові і продовжити свою діяльність. Вони займаються мистецтвом та готують молодих захисників до війни, не покидаючи рідного міста. Фільм документує життєву стійкість та боротьбу через мистецтво в умовах війни.

Оскар за найкращий документальний фільм отримав фільм «20 днів у Маріуполі», 2024 року. У 2024 році Україна отримала свій перший «Оскар» в категорії «Найкращий документальний фільм». Цю нагороду здобула стрічка «20 днів у Маріуполі», режисера та журналіста Мстислава Чернова. Фільм, створений разом з фотографом Євгеном Малолеткою та продюсеркою Василісою Степаненко, документує облогу Маріуполя, захоплення міста та російські воєнні злочини під час повномасштабного вторгнення в 2022 році. Стрічка також виграла британську кінопремію BAFTA в категорії «Найкращий документальний фільм». Під час церемонії нагородження Мстислав Чернов зазначив: «Я б хотів, щоб я

ніколи не знімав цей фільм. Я б обміняв цей «Оскар» на те, щоб Росія ніколи не напала на Україну та наші міста. Але разом ми можемо зробити так, щоб правда перемогла. Слава Україні!»

Отже, визнання українських фільмів на світових кінофестивалях не лише підвищує статус національного кінематографа, а й відкриває нові можливості для співпраці з іншими країнами, зокрема через копродукції та дистрибуцію. Це дозволяє українським кінематографістам привертати увагу до українських реалій і проблем, а також сприяє розвитку кіноіндустрії в Україні.

Таким чином, український кінематограф, через своє міжнародне визнання, став важливим гравцем на світовій культурній арені ще з періоду свого становлення та розвитку впродовж ХХ століття, впливаючи на глобальний кінодискурс і формуючи нове бачення української реальності у світовому кінематографі.

## ВИСНОВКИ

Отже, здійснене нами дослідження українського кінематографа, зокрема спадкових культурних традицій і національних особливостей, представляє собою спробу комплексного культурологічного аналізу українського кіно 20-30-х років ХХ століття. Це дослідження ґрунтується на міждисциплінарній методології, включаючи методи аналізу з різних гуманітарних наук. Хоча українськими кінознавцями, істориками та культурологами вже проведено значну кількість розвідок, що охоплюють різні аспекти українського кіновиробництва, кінопрокату та регулювання кіногалузі, в умовах деколонізації та соціокультурних змін дана проблематика потребує переосмислення і поглибленого культурологічного аналізу.

Дослідження історіографії та методології українського кіномистецтва 1920-х років дозволило виявити кілька основних тенденцій у його розвитку. Серед них важливими є спроби поєднати ідеологічну місію з художньо-естетичною практикою, прагнення відобразити нові соціально-політичні реалії, а також експерименти в техніці та формі та поява національної тематики. Передумови становлення українського кінематографу 1920-х років тісно пов'язані з соціально-політичними процесами того часу. Після революційних змін 1917 року українська культура потрапила під вплив нових радянських ідеологічних настанов, що визначили напрям розвитку кіномистецтва. Відсутність достатнього матеріального забезпечення, проблеми з кінопрокатом і централізоване управління індустрією зумовили те, що значна частина кіновиробництва була спрямована на політичну пропаганду. Водночас, українське кіно поступово знаходило власний шлях, розвиваючи національні традиції й шукаючи нові форми самовираження, які б органічно поєднували авангардні течії з українським культурним контекстом.

Серед пріоритетних тем, які формували національне обличчя кіно, була екранізація української класики («Микола Джеря», «Василина», «Тарас Трясило», «Борислав сміється»), однак такі тенденції відхиляли представники авангардистських течій, зокрема прихильниками руху «Кіноки (кінооко)» (Дзига Вертов). Серед видатних постатей українського кіномистецтва 1920-х років були Лесь Курбас і творчий актив театру «Березіль», Амвросій Бучма, Дмитро Бузько, Георгій Стабовий, Георгій Тасін і, безумовно, Олександр Довженко з кінотрилогією «Звенигора», «Арсенал», «Земля». Олександр Довженко є однією з ключових постатей українського кінематографа, який значною мірою визначив його розвиток у 1920-х роках. Його фільми відзначаються глибоким національним підтекстом, філософським осмисленням теми природи, людини та історії. Довженко шукав нові форми вираження, працюючи на межі реалізму та поетичної абстракції, часто використовуючи символізм і метафори. У його творчості перепліталися елементи народної культури, соціалістичного реалізму та сучасних художніх напрямів, що робило його фільми не тільки візуально вражаючими, але й ідейно потужними. Під його керівництвом фільм «Земля» став не лише шедевром українського кінематографа, але й важливим етапом у розвитку світового кіномистецтва.

Дзига Вертов, кінорежисер і теоретик кіно, який став однією з важливих фігур у розвитку українського кінематографа 1920-х років, його фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) є яскравим прикладом інновацій у техніці та стилістиці. Стрічка, знята в Україні, є новаторським дослідженням реальності через об'єктив камери, використовуючи техніку монтажу для створення динамічної картини міського життя. Вертова можна вважати одним із піонерів документального кіно, який через експерименти з монтажем і ритмом досяг незвичайного ефекту, що дозволяє глядачеві переживати реальність через емоційну і візуальну гаму. У той час, як Довженко зосереджувався на поетичному зображенні національних мотивів, Вертов намагався створити кінематографічну реальність через техніку

«кінематографічного конструктивізму», що мало великий вплив на подальший розвиток кінематографа.

Міжнародне визнання українського кінематографа 1920-х років стало важливим складником у його розвитку. Фільми Олександра Довженка, зокрема «Земля», здобули широке міжнародне визнання і були представлені на престижних кінофестивалях, таких як Всесвітня виставка в Брюсселі 1958 року. Це відкриття для міжнародної аудиторії дозволило українському кіно зайняти своє місце на світовій кіномапі. Більше того, участь українських кінематографістів у міжнародних проектах і їхні експерименти з новими формами кінематографа вплинули на розвиток світового кіномистецтва, зокрема в напрямку монтажу, використання символізму та створення соціально важливих наративів.

Отже, український кінематограф 1920-1930-х років, попри складні соціально-політичні умови відкрив нові горизонти для кіномистецтва, продовжуючи розвивати ідеї, що базуються на поєднанні авангардних течій з глибоким національним змістом. Міжнародне визнання, яке здобули українські фільми, сприяло їхньому поширенню за межами радянської України та впливало на подальший розвиток світового кінематографа.

Сучасне українське кіномистецтво визнане у світі та отримує багато нагород. Визнання українських фільмів на міжнародних кінофестивалях не лише підвищує статус національного кінематографа, а й відкриває нові можливості для співпраці з іншими країнами, зокрема через копродукції та дистрибуцію. Це дозволяє українським кінематографістам привертати увагу до українських реалій і проблем, а також сприяє розвитку кіноіндустрії в Україні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 94 роки тому на ще недобудованій Київській кіностудії почали знімати перший фільм. Згадуємо, як з'явилася головна кінофабрика «Українського Голлівуду» — історія в архівних фото. URL: <https://babel.ua/texts/71235-94-roki-tomu-na-shche-nedobudovaniy-kijivskiy-kinostudiji-pochali-znimati-pershiy-film-zgaduyemo-yak-z-yavilasya-golovna-kinofabrika-ukrajinskogo-gollivudu-istoriya-v-arhivnih-foto> (дата звернення: 06.10.2024)
2. Брюховецька Л. І. Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Київ, 2010. 256 с.
3. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ. 2011. 391 с.
4. Брюховецька Л. І. Молоде кіно України: дайджест. Нац. Спілка кінематографістів України. Київ: Журн. «Кіно-Театр», 2005. 36 с.
5. Брюховецька Л. І. Кіно часів своєї юності. Київ: Задруга, 2008. 180 с.
6. Брюховецька Л. І. «Але світ прийде на екран»... О. Довженко: теоретичне осмислення поетики кіно. Теорія та історія культури. 2005. Т. 40 . С. 72—77.
7. Брюховецька Л. І. Народ у фільмах поетичного кіно. Довженко. Теорія та історія культури. 2002. Т. 20-21. С. 92—95.
8. Брюховецька Л. І. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно. 1999. Т. 9, ч. 1: Спеціальний випуск. С. 198 - 202.
9. Брюховецька Л. І. Давня і сучасна Україна в кіно. Кіно-Театр. 2016. № 3. С. 15—18.
10. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896—1995. Перекл. з фр. К.: Кіно-Коло. 2005. 464 с
11. Дзига Вертов: у пошуках чистого кіно. URL: [https://lb.ua/culture/2024/02/11/597652\\_dziga\\_vertov\\_poshukah\\_chistogo\\_kino.html](https://lb.ua/culture/2024/02/11/597652_dziga_vertov_poshukah_chistogo_kino.html) (дата звернення: 06.10.2024)

12. Здобутки українського кінематографу – від «відлиги» до сучасності. URL: <http://www.hetman.tv/nomera/2012/2012-4-45/kino.html> (дата звернення: 05.11.2024)
13. Конівіцька Т. Я. Історія кіно: навчальний посібник для студентів та курсантів усіх спеціальностей. Львів, ГАЛИЧ-ПРЕС. 2024. 264 с.
14. Людина з кіноапаратом. URL: <https://ua.kinorium.com/18574/info/> (дата звернення: 06.10.2024)
15. Легенда світового кіно – Олександр Довженко (130 років від дня народження). URL: <http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/files/2024/20240903-1.pdf>
16. 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.
17. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с
18. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2 : монографія. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.
19. Миславський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків : «Друкарня Мадрид», 2016. 344 с. ISBN 978-617-7294-81-7
20. Миславський В. Н. Виробництво кінообладнання в Україні в 1920-ті р. // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VII круглого столу, 5 лют. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 172–187
21. 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 : ХДАК, 2012. Вип. 40. С. 231–239.
22. Миславський В. Н. Кіноосвіта в Україні в 1920–х рр. // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; під ред. В. М. Шейка [та ін.]. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 186–194.



23. 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
24. Миславський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х рр. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2015. № 8. С. 91–95.
25. Миславський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р., м. Київ. Київ, 2016. С. 60–75
26. Миславський В. Н. Фільми для дітей в українському кінематографі 1920-х рр. // Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні : матеріали VII круглого столу, 27 листоп. 2015 р., м. Київ. Київ, 2015. С. 69–82.
27. 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
28. Миславський В. Н. Діяльність видавництва «Укртеакіновидав» наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років // Культурологічна думка : зб. наук. ст. / Ін-т культурології акад. мист. України ; під ред. Ю. П. Богуцького [та ін.]. Київ, 2017. № 12. С. 199–206
29. Миславський В. Н. Дитячі фільми в українському кінематографі 1920–х років // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти України : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського ; під ред. Л. В. Русаковой [та ін.]. Харків : С.А.М., 2016. Вип. 45. С. 88–97.
30. Миславський В. Н. Становлення виробництва культурфільмів в Україні у 1922–1930-х роках // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського ; під ред. В. І. Рожка [та ін.]. Київ, 2018. № 1. С. 140–155

31. Миславський В. Н. Становлення анімації в українському кінематографі 1927–1930-х років // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Серія] Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. ; під ред. Л. І. Мачуліна Харків : ХДАДМ, 2016. № 5. С. 67–74
32. Миславський В. Н. Діяльність ВУФКУ у формуванні штатів кіноспеціалістів у 1922–1930 рр. // Екрані мистецтва та педагогіка : збірник наукових праць [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : КиМУ, 2016. Т. 2. С. 120–192
33. Миславський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій : монографія. Харків : Мадрид, 2016. 344 с
34. 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. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. С. 170–208.
35. Мисливський В. Кіно словник. Харківський державний університет мистецтв, 2007.
36. Наумова Л. Умови виникнення українського національного кінематографа і діяльність ВУФК. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 15. 2014. С. 152-160.
37. Олександр Довженко: Мистецтво в якому немає краси – погане мистецтво. URL: <https://uain.press/blogs/oleksandr-dovzhenko-mistetstvo-v-yakomu-nemaye-krasi-pogane-mistetstvo-107862> (дата звернення: 06.10.2024)
38. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / упоряд. В. Н. Миславський. Харків : Дім Реклами, 2015. 260 с.
39. Плотницька О. В. Історія театру та кіномистецтва: Інструктивно-методичні матеріали до практичних/семінарських занять з навчальної дисципліни. Житомир, 2019. 60 с.

40. Параджанов Сергій. Злет. Трагедія. Вічність. Зб. Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії. К., «Спалах», 1994.
41. Режисери і фільми сучасного українського кіно. Творчі портрети. К., «Мистецтво», 1969.
42. Росляк Р. В. «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами» // Український історичний збірник Інституту історії України НАН України. Київ, 2012. Вип. 15. С. 339–349. 636. Росляк Р. В. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фото-кіноуправління (1922–1930 рр.). Вісник ДАКККіМ. 2012. № 2. С. 205–209.
43. Самойленко Т. І. Український кінематограф 1920-х 1930-х років (суспільно-політичний аспект). Дис. канд. іст. наук: 07.00.01, Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси, 2014. 200 с.
44. Стрічка «Людина з кіноапаратом» стала кращим документальним фільмом усіх часів. URL: [https://lb.ua/culture/2014/08/01/274880\\_chelovek\\_kinoapparatom\\_stal.html](https://lb.ua/culture/2014/08/01/274880_chelovek_kinoapparatom_stal.html) (дата звернення: 06.10.2024)
45. Фільми, про які говорить увесь світ: 14 головних досягнень українського кіно. URL: <https://shotam.info/filmy-pro-iaki-hovoryt-uves-svit-14-holovnykh-dosiahnen-ukrainsko-ho-kino/> (дата звернення: 05.11.2024)
46. Чому «Людина з кіноапаратом» — видатне українське кіно. URL: <https://bomedia.com.ua/lyudzkin/> (дата звернення: 06.10.2024)
47. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
48. Ширман, Р. та Мирошніченко, Д. (2019). Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(2), с.188-199.

49. Myslavskiy V. «The Eleventh» : Groundbreaking Film by Dziga Vertov // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Volume 3. Issue 2. P. 44–49
50. Myslavskiy V. Creative relations between theatre and cinematography in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Volume 3. Issue 4. P. 71–77
51. Myslavskiy V. Society of Friends of the Soviet Cinema in Ukraine in the 1920's // Evropský filozofický a historický diskurz. Praha, 2017. Volume 3. Issue 3. P. 84– 90.
875. Nationalfilm Produktion [de] // IMDb. — Режим доступа: [http://www.imdb.com/company/co0277813/?ref\\_=fn\\_co\\_co\\_149](http://www.imdb.com/company/co0277813/?ref_=fn_co_co_149)