

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.01*
УДК 791.43:323.232:316.75](091)(477)

СПЕЦІАЛЬНИЙ СПІЛЬНИЙ ВИПУСК «ДОСЛІДЖЕННЯ РОСІЙСЬКОГО ТА РАДЯНСЬКОГО КІНО» І «КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ»¹

Джеремі Гікс

Школа мов, лінгвістики та кіно, Лондонський університет
королеви Марії, Лондон, Велика Британія
j.g.hicks@qmul.ac.uk

Леонід Мачулін

Харківська державна академія культури, Харків, Україна
editor2016@ukr.net

Jeremy Hicks

School of Languages, Linguistics and Film, Queen Mary University
of London, Great Britain
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

L. Machulin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

*Джеремі Гікс, Леонід Мачулін. Спеціальний
спільний випуск «Дослідження російського та ра-
дянського кіно» і «Культури України»*

Цей вступ призначений як для тих, хто читає українську версію, опубліковану в «Культурі України», так і англійську версію, опубліковану в «Дослідженнях російського та радянського кіно». Ця співпраця між українським та британським журналом має на меті вияв підтримки української культури, зокрема дослідження історії українського кіно в контексті повномасштабного вторгнення Росії проти цієї країни, розпочатого в лютому 2022 р. Через 100 років після свого початку український кінематограф залишається таким само актуальним як для вітчизняного, так і для всього світу. Щоб проілюструвати це, ми починаємо з короткого нариса історії українського кіно, особливо його політичного контексту, перш ніж викласти огляд стану кінонауки про різні ключові періоди історії українського кіно.

*Jeremy Hicks, L. Machulin. Special joint issue of
“Studies in Russian and Soviet Cinema” and “Culture
of Ukraine” (Kul'tura Ukrainy)*

This introduction is aimed at both those reading the Ukrainian version, published in Culture of Ukraine and the English-language version, published in Studies in Russian and Soviet Cinema. This collaboration between a Ukrainian and a UK-based journal is intended as an expression of support for Ukrainian culture, and specifically, scholarship on Ukrainian film history, in the context of Russia's full-scale invasion against that

country, launched in February 2022. Over one hundred years after its beginnings, Ukrainian cinema remains as relevant domestically as it does for the whole world. To illustrate this, we begin with a brief essay on the history of Ukrainian cinema, especially its political context, before setting out an overview of the state of film scholarship on the various key periods of Ukrainian film history.

Українське кіно як відображення мистецтва авторитарної влади

Вивчення історії українського кіно без урахування його історичного контексту може сформулювати спотворену картину. Дійсно, історія мистецтва загалом перебуває під впливом численних зовнішніх факторів, які постійно змінюються. Як стверджує філософ Томас Ададжян, будь-яке визначення мистецтва має враховувати низку фактів, зокрема його мінливість. Мистецтво постійно змінюється, як і решта культури: «у міру того як митці творчо експериментують, розвиваються нові жанри, форми мистецтва та стилі; стандарти смаку та чутливості розвиваються; розуміння естетичних властивостей, естетичного досвіду та природи мистецтва розвиваються» (Adajian, 2022). Проте в країнах, де панують авторитарні режими, для мистецтва існують обмеження, яких немає в демократичних країнах. Саме мистецтво та його дослідження потрібно аналізувати за допомогою інших методологій у демократичних, а не в авторитарних країнах.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2405346>

Спектр обмежень для митців, наприклад самоцензура, а також державна цензура, може змінюватися із часом залежно від обставин, як і реакція творчої особистості на них: від щирого піднесення до прихованого опору та використання езопівської мови.

Історія українського кіно є повчальним прикладом того, що може статися з кіно, коли воно стає інструментом державної політики. Перші фільми, зняті в Україні, датуються 1897 р., а перший повнометражний український фільм «Запорізька січ» (режисер Данило Сахненко) вийшов на екрани 1911 р. Кіностудії були створені в Одесі, Харкові та Києві. Після приходу більшовиків до Києва в січні 1919 р. та проголошення Української Радянської Соціалістичної Республіки в березні 1919 р. відбувся затяжний і безладний процес націоналізації, який відрізнявся від того, що відбувався в Росії (Kozlenko, 2024). У межах компромісу, досягнутого після невдалої боротьби України за незалежність у 1917–1921 рр. (яку часто оманливо називають громадянською війною в Росії), Україна зберегла значну культурну автономію в 1920-х рр., а 13 березня 1922 р. створила державну монополію ВУФКУ (рос. Всеукраинское фотокиноуправление) при Комісаріаті освіти УРСР. Наступним указом від 22 квітня, підписаним Комісаром і радянським Міністерством внутрішніх справ (НКВС), об'єднано усю кіноіндустрію, включаючи виробництво, прокат й освіту фільмів для України та Криму (Миславський, 2018, с. 307; Nebesio, 2009, р. 160).

Незважаючи на посилення державного контролю та постійне втручання більшовицької партії, аж до початку 1930-х рр. український національний кінематограф був зразком етапу в розбудові соціалістичної версії національної культури під ширшою орієнтацією радянської політики «українізації» 1920-х рр. Як сказав один український історик кіно:

Існування ВУФКУ, хоч і мало вади в багатьох аспектах, уможливило випробування й експерименти, які породили самобутню культуру українського кіно, кіноестетику, сформували покоління справді творчих кадрів, створили необхідні кінонавчальні заклади, гарантували державний прокат і змогли організувати кіновиробництво, відбудувавши кіностудію в Одесі та створивши таку в Києві (Самойленко, 2010, с. 35).

Успішний розвиток українського кіно породив у Москві бажання взяти його під контроль, підпорядкувати собі як з економічних, так і з політичних причин. Український кінематограф дедалі більше ставав національно орієнтованим. Провідний український кінознавець Володимир Миславський так описав ситуацію:

Період радянської нової економічної політики в кінематографі, коли кінематограф розвивався в умовах конкуренції, орієнтації організацій кіновиробництва і прокату на фінансову незалежність і отримання максимального доходу, показав, по-перше, ефективність самостійного економічного шляху розвитку, який призвів до того, що український кінематограф за кілька років став однією з провідних сил Радянського Союзу, а по-друге, продемонстрував неможливість співіснування між ринковою економікою та більшовизмом (Миславський, 2016, с. 304).

Після постанови ЦК ВКП(б) «Про керівні кадри працівників кінематографії» від 11 січня 1929 р. радянське кіно стало ще більше «державною справою». Як зазначалося в резолюції, «кіно є одним із найважливіших знарядь культурної революції і має займати провідне місце в партійній роботі як могутня зброя масової агітації та пропаганди» (Бондарева, 2005, с. 97).

Централізувавши керівництво кінематографією, 29 січня 1929 р. Раднарком створив Всесоюзний кінокомітет з регулювання діл кіно і фото. До його складу входив 31 член, з них 27 були представниками РРФСР. Для інших республік СРСР залишилося чотири місця (Росляк, 2016, с. 152). Навіть якщо зауважити, що союзних республік тоді було лише шість, і тільки в них були працюючі кіностудії, російське домінування очевидне. Українське національне кіно, по суті, за колоритним висловом провідного українського історика кіно Сергія Тримбача, на наступні два чи більше десятиліття перетворилося на колоніальний уламок ширшої радянської кіномашини:

Участь російських режисерів у створенні українських фільмів була запорукою виконання програми і цілей так званої денационалізації, де українці були сільськими типами, які тим краще сприймали стандарти нової комуністичної свідомості, чим більше вони були схожі на росіян, попри обов'язкові сорочки — *вишиванки* (Тримбач, 2022, с. 63).

Отже, після десяти років відносної автономії під ВУФКУ в українському кінематографі домінували дві основні тенденції: повзучий вплив держави, поряд з денаціоналізацією, що завершується підпорядкуванням центральній (тобто московській) владі. Один зі способів побачити подальшу історію українського кіно — через особисті історії режисерів та акторів, які з міркувань власних інтересів були учасниками трансформації індустрії, маючи при цьому необхідний для цього досвід. Знаряддям створення тоталітарної держави стали люди зі світу мистецтва. Проте слід зазначити, що опір режиму в будь-якій формі (навіть пасивній у вигляді неприйняття політики) суворо карався.

Відомий приклад всесвітньовідомого українського режисера Олександра Довженка, який у 1933 р. був у розстрільному списку і разом із дружиною Юлією Солнцевою навіть втік до Сухумі, сподіваючись там сховатися (Тримбач, 2023). Тоді Сталін дав йому відстрочку, але майже до самої смерті над ним постійно нависала загроза фізичного знищення, яка особливо загострилась з виходом кожного нового фільму. У січні 1944 р., під час обговорення незакінченого шедеву Довженка «Україна в огні», Сталін зловісно нагадав режисерові, що українцем бути небезпечно (Росляк, 2021, с. 331). «Розстріляне відродження» — термін, який польський письменник і діяч Єжи Гедройць і український письменник Юрій Лавріненко дали українській національній літературі 1920–30-х рр. (Лавріненко, 1959/2001). Із часом воно стало ширшим поняттям, позначаючи трагедію митця в тоталітарній системі, зокрема багатьох кіномитців.

В Україні цінність фільму визначалася не ринком і глядачем, а політичною цензурою, яка в 1920-х рр. здійснювалася різними органами влади, в тому числі і на республіканському рівні — ВУФКУ, як відділ Комісаріату освіти, а стосовно письмових матеріалів, таких як сценарії, — Укрголовліт, філія Головліт УРСР (Годун, 2008, с. 160). Якщо фільм знімався з прокату, це означало, що він ідеологічно відхилився від курсу партії і авторів загрожувало переслідування. Політична цензура супроводжувалася «чистками» партії, які проводилися в цей період приблизно через рік. Якщо на ширшому радянському рівні такі чистки почалися в кіно з «культурною

революцією» 1928 р. та першою п'ятирічкою, то з осені 1930 р. відбулася чистка директорів «Українфільму» з метою «усунути тих, хто заважав будівництву соціалістичної культури в її найважливішій сфері». У результаті семеро кінематографістів були звинувачені в контрреволюційній діяльності і троцькізмі (Miller, 2010, р. 72–90; Кузюк, 2010, с. 126). Аналізуючи чинники розвитку кінематографа в УРСР у довоєнний період, Кузюк дійшов висновку, що «формування нової ідеології в мистецтві призвело до калічення творчої самосвідомості митців. Держава позбавила художників свободи як спільноти вибирати власний метод творчості, тему, стиль, створення образів тощо» (Кузюк, 2010, с. 127). Український філософ Мирослав Попович стверджував, що перемога мистецтва «національного за формою, але соціалістичного за змістом» стала можливою лише завдяки примусовому тиску каральних органів комуністичної партії на його творців (Попович, 2003, с. 270).

Після смерті Сталіна радянські державні заходи придушення інакодумців, у тому числі в мистецтві та культурі, стали менш фізично жорстокими, але використовували більший психологічний тиск, починаючи від регулярних критичних статей у партійних виданнях і закінчуючи постановами центральних органів влади. Аж до кінця радянського періоду український кінематограф був змушений дотримувати партійної лінії: зображати будівників комунізму та утверджувати комуністичні ідеали. Його діяльність жорстко контролювалася центральними органами держави. ЦК видав низку постанов, якими фактично позбавив українське кіно права визначати свій шлях. Одні з них були спеціально спрямовані на Україну, як-от «Про дальше вдосконалення та розвиток кіномистецтва в Україні» (1971), інші ж диктували тематичне та ідейне наповнення українського кіно разом із кіно інших союзних республік. Серед них: «Про заходи щодо дальшого розвитку радянської кінематографії» (1972), «Про літературну і художню критику» (1972), «Про подальше вдосконалення ідейно-політичної та виховної роботи» (1979), «Про захід подальшого підвищення концептуально-художнього рівня фільмів і зміцнення матеріально-технічної бази кінематографії» (1984) (Ховайба, 2009, с. 96). Таким чином, період від

смерті Сталіна в 1953 р. до незалежності України в 1991 р. можна розуміти як продовження попередньої радянської мети контролю над українським кіно, але іншими засобами.

Чому здобуття Україною незалежності у 1991 р. не призвело до відродження національного кіно? У середині горбачовської перебудови Верховна Рада УРСР розпустила Державний комітет України у справах кіно, але не змогла створити орган на заміну (Президія Верховної Ради Української РСР, 1988). Відтак майже 20 років українські кінематографісти, які звикли працювати в певних параметрах і з державним фінансуванням, намагалися навчитися плавати, занурившись у безодню нових ринкових умов. Як і в інших пострадянських країнах, невелика кількість кінематографістів продовжувала створювати мистецьки амбітні фільми, орієнтовані насамперед не на внутрішнього глядача, а на міжнародні кінофестивалі та артхаусну аудиторію. Відома одеська режисерка Кіра Муратова зняла чотири фільми в 1990-х і сім — у 2000-х. Її прикладу послідувала її учениця Єва Нейман (з 1993 р. живе в Німеччині). Обидва режисери були відзначені українською кіноіндустрією низкою фестивальних призів, але їхні фільми знімаються російською мовою.

У цей період, аж до 2014 р., український кіно- і телеринок був заповнений російською продукцією, причому практично без інтересу чи симпатії до українського національного проекту. Український медіазнавець Володимир Кулик стверджує, що це було пов'язано з економікою виробництва російськомовного контенту: маючи більший внутрішній ринок, російські виробники могли б легше окупувати свої інвестиції, а потім отримувати додаткові прибутки, експортуючи в Україну та інші постпроміслові країни радянських держав. На відміну від англійських програм, вони не перекладалися, але їхній ідеологічний вплив був глибшим, оскільки вони зображували простори та події, знайомі українській аудиторії, але передавали імпліцитно проросійський чи прорадянський погляд (Кулик, 2013, р. 69–73). Таке ставлення проросійських продюсерських компаній до української мови зберігалось аж до моменту ухвалення у 2019 р.

закону, який передбачав до 2021 р. перехід до переважного вживання української в кіно та на телебаченні, зробивши використання української мови (або дубляж чи субтитрування цієї мовою) обов'язковим для всіх фільмів і серіалів, що демонструються на національному телебаченні (Верховна Рада України, 2019). С. Тримбач описав ситуацію так:

У театральному і телефільмі просувалась експлуатована нинішньою російською пропагандою думка про те, що українці та росіяни — це єдиний народ, що відмінності між ними — штучні та їх легко подолати. У той же час українські телеканали були придбані олігархами та олігархічними кланами [...], які, як і їхні російські медіаколеги та побратими-олігархи, прагнули перетворити народ на масу, чийми стадними інстинктами можна було б маніпулювати через телебачення та інші ЗМІ (Тримбач, 2022, р. 63).

У той час як 1990-ті та 2000-ті рр. були складними для української кіноіндустрії, створення Державного агентства України з питань кіно у 2011 р. сприяло поліпшенню фінансування та виробництва, а деякі українські фільми привернули значну увагу міжнародної спільноти, особливо «Плем'я» Мирослава Слабошпицького (2014). Не будучи пріоритетом у державній культурній політиці та не фінансуючись щедро, українське кіно, зокрема документальне, відіграло важливу роль у сучасній українській культурі та допомогло українцям усвідомити свою ідентичність як українців (Biedariva, 2021, р. 55).

Засновник колективу документальних фільмів «Вавилон 13» Володимир Тихий заявив, що «в Україні люди знімають документальне кіно незалежно від того, є в них фінансування чи немає. Нове покоління режисерів більше не бажає сидіти й чекати фінансового пакету, а покладається на іншу мотивацію для створення фільмів» (Коркодым, 2016). Етичну та політичну силу українського документального кіно було визнано на міжнародному рівні, зокрема завдяки врученню премії Американської кіноакадемії (Оскар) у 2024 р. за фільм Мстислава Чернова «Двадцять днів у Маріуполі» (2023).

Хоча багато документальних фільмів зосереджені на сьогоденні, гостра проблема оцінки

минулого України постає перед кіно не менше, ніж в інших сферах культури. У процесі, який був неймовірно запізним порівняно, наприклад, з країнами Балтії, у 2015 р. український уряд ратифікував три закони, які започаткували процес, який пізніше здобув назву «декомунізації»: демонтування пам'ятників радянської епохи та зміна назв, пов'язаних з комуністичними минулим (Верховна Рада України, 2015). Було перейменовано понад 50 000 міських топонімів, а також змінено назви деяких великих міст і багатьох менших. У 2022 р. цей пакет законів доповнився ще одним, який надав правову основу для виключення символіки російської імперської та радянської тоталітарної політики й ідеології з державного реєстру пам'яток культурної спадщини (Верховна Рада України, 2022). Мета цих законів — очистити культурний простір і національну пам'ять від усього, що пов'язано з колоніальним минулим. Водночас Україна пережила особливо складний період гострих дебатів про те, як визначити національність фільмів і що робить фільм українським, що має наслідки для оцінки його культурної спадщини. Чи є фільм українським, якщо він знятий в Україні чи громадянином України, чи українською мовою, чи етнічним українцем? Що робити з українською культурною спадщиною радянського періоду? Одним з особливо яскравих прикладів зі сфери кіно, який ілюструє всю складність питання «декомунізації» української культури, є приклад відомого українського режисера Олександра Довженка. Його поетичні фільми, як-от «Земля» (1930), ознайомили глядачів у всьому світі з українським кіно, а також його культурою та історією. Тоді ж, за пропозицією Сталіна, у 1939 р. режисер зняв один зі своїх найпопулярніших фільмів «Щорс», який пропагував більшовицький міф про захоплення влади в Україні та прославляв знищення української незалежності однопартійним героєм, Миколою Щорсом¹.

Таких випадків з українською культурою радянського та російського імперського періодів є чимало. Крім того, українська культура царського й радянського періодів була надзвичайно

багатонаціональною. Особливо цікавий випадок із Сергієм Параджановим: він народився в Грузії у родині вірмен, навчався в Москві, але розпочав кар'єру в Україні фільмом «Тіні наших забутих предків» 1965 р., який відіграв важливу роль у розвитку української поетичної школи кіномистецтва. На нашу думку, коментарі істориків кіно про життя митців за авторитарних і колоніальних режимів могли б стати основою для суспільного консенсусу. Сподіваємося, що статті, включені до цього спецвипуску, зможуть розширити розуміння труднощів визначення та оцінки історії українського кіно.

Дослідження історії українського кіно

Українсько-американський історик кіно Bohdan Nebesio стверджує, що розпад Радянського Союзу 1991 р. прискорив потребу науковців переглянути моноліт радянського кінематографу крізь призму націй, які прийшли на його зміну (Nebesio, 2011, р. 475). Незважаючи на значні успіхи, ті, хто пише про історію радянського кінематографу англійською мовою, не завжди адекватно реагують на цей неясний виклик. До того ж, більшість спроб писати про історію радянського кіно обов'язково зводиться до українського кіно або фільмів, знятих в Україні, як-от книжки про Дзигу Вертова та радянські фільми часів Другої світової війни, написані одним із співавторів цього вступу (Nicks, 2007; Nicks, 2012). Тим не менш, існує поширена тенденція розглядати історію радянського кіно крізь призму історії російського кіно та простежувати наративи від радянського минулого до сучасної російської федерації. Хоча такий підхід до певної міри зрозумілий, оскільки Росія домінувала в радянській культурі і, як її формальна держава-спадкоємиця, вона явно сприймала спадщину та історію Радянського Союзу набагато більшою мірою, ніж будь-яка інша пострадянська держава, однак вона перешкоджала спробам відгукнутися на заклик Nebesio і, можливо, ненавмисно, приписувала історію як російську та стримувала спроби витягнути інші самобутні національні нитки з ширшого радянського кіно.

1. Знімати фільм про революційну історію в цей період було небезпечно, оскільки офіційні версії постійно змінювалися, Сталін ставав все більш впливовим, а старі більшовики, такі як заступник Щорса та історичний консультант фільму Іван Дубовий, були заарештовані. Таким чином, діалог у Щорса часто змінювався, Дубового довелося вирізати, а Довженка неодноразово ляв Сталін, можливо, за те, що він не долучив його в оповідь (Liber, 2001, р. 1103–1106).

Проте з 1991 р. зростає кількість спроб написати історію українського кіно. Але їх виявилося не так багато, як хотілося б: заява Сергія Єкельчика, зроблена у 2014 р., про те, що англійської історії українського кіно не існує, досі актуальна, а єдиної франкомовної повісті Любомира Госейка, український переклад якої залишається найбільш науковим і всеосяжним виданням цією мовою, також не існує (Yekelchuk, 2014; Hosenko, 2001; Hosenko, 2005), навіть якщо в цій країні опубліковано багато цінних, архівно обґрунтованих наукових праць з історії українського кіно (див., наприклад, праці В. Миславського, деякі з яких згадуються у цьому вступі). Англійською мовою брак єдиного тому частково заповнено низкою спеціалізованих журнальних випусків: номер «КіноКультура» за 2009 рік під редакцією Віталія Чернецького є, мабуть, найповнішим оглядом українського кіно, доступним наразі англійською мовою (Чернецький, 2008). Група статей, включаючи власну Nebesio, у спеціальному випуску «*Canadian Slavonic Papers*» за 2011 рік, робить важливий внесок (Nebesio, 2011).

Як зазначає С. Єкельчик, інші доступні матеріали — це книги, присвячені найвідомішому українському режисеру Олександрові Довженку, зокрема біографія Джорджа Лібера (Liber, 2002), важлива книга Джошуа Фірста про український кінематограф 1960–1970-х рр. (First, 2014), а також низка дописів до антологій і періодичних видань, у тому числі спецвипуск Журналу «Українознавство» про Довженка (Nebesio, 1994).

Після повномасштабного російського вторгнення в лютому 2022 р. вийшло більше публікацій, у тому числі два номери «КіноКультура», один про сучасне українське кіно в усіх жанрах, редактований Ольгою Блекледж, Вінсентом Болінгером, Джошуа Фірстом і Юлією В. Ладигіною, а інший — про Український документальний фільм, впорядкований Болінгером і Ладигіною, але вони зосереджені на сучасному кіно, а матеріали були рецензіями та інтерв'ю, а не глибокими науковими розвідками (Blackledge et al., 2022; Bohlinger & Ladygina, 2023). Ця орієнтація на сучасність є дуже необхідною і допомагає передати яскравість української культури, незважаючи на жахливу ситуацію війни. Проте

потрібно більше працювати над історичним розмахом українського кіно. В Україні було набагато більше подібних робіт, у тому числі відредагований том Станіслава Мензелевського про Донбас (Мензелевський, 2017). Спеціальний випуск «*Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*» робить важливий внесок, поєднуючи фокус на новітньому українському кіно та на визначних моментах 1960-х рр. і творчості Кіри Муратової та Єви Нейман (Lihus & Branco, 2023). Цей спеціальний спільний випуск «Досліджень російського та радянського кіно» та «Культури України» є спробою зробити внесок у цю постійну наукову діяльність, додаючи історичного акценту, але не претендуючи на вичерпність.

Важливою відправною точкою для наступних статей є дискусія щодо того, що таке український фільм і на якій підставі фільм можна визначати як український, а також які фільми радянських часів належать до українського кіно та його історії? Один зі способів підійти до цього — шукати виразно українське кіно, створене українцями, яке використовує українську мову та пов'язане з українською культурою, а отже, відмінне від кіно інших націй. Цей підхід фактично зосереджується на найчистіших і найбільш українських зразках українського кіно, створеного в радянську епоху чи навіть нещодавно, і мотивується бажанням звільнити українське кіно (і ширше — українську культуру) від спадщини російського імперського домінування, яке послідовно заперечувало його окремий статус. Шевчук назвав цей процес «імперською апропріацією», яку він описує як «ту дискурсивну репрезентацію колонізованих, у якій їхня культура, історія, мова та інші ідентичні риси або повністю зникають, або зливаються з відповідними аспектами гегемоністської імперської ідентичності» (Shevchuk, 2009). «Наслідками цього є “розчинення” України як культури та її кіно, зокрема, в російському дискурсі, і, як наслідок, сьогодні Україну складно помітити на культурній карті Європи» (там само).

Згідно з таким трактуванням, російськомовне кіно українського виробництва можна визнати учасником і засобом придушення української мови та національної культури України, а Шевчук також вбачає русифікацію українських імен

як приклад культурної асиміляції. Справді, науковець стверджує, що дослідження французького історика Л. Хосейко є єдиною західною історією, яка послідовно дотримує українського правопису.

Кіно, яке протистоїть цьому дискурсу та артикулює виразну українську національну кінематографічну традицію, як правило, створене українцями та майже завжди з використанням української мови. Воно також буде пов'язане з українською культурою та історією кіно: «окрім поетичної традиції Довженка, вони передбачають залучення до національного минулого та роботу з (або підривом) етнографічних культурних моделей» (Yekelchuk, 2014). Але ця версія українського кіно була санкціонована радянською владою з певними темами та стилістичними особливостями:

Радянська влада також підтримувала розвиток української «національної школи» як важливого атрибуту національного будівництва в Українській республіці. Початково визначена українською тематикою чи середовищем (історичним і сучасним) і певним зв'язком із селянською культурою, українська національна школа швидко виробила спільні естетичні елементи у формі романтичного, або «поетичного» бачення, вперше сформульованого в 1920-х рр. і підтвердженого в 1960-ті рр. Таким чином, «українська школа» може включати роботу неукраїнських режисерів, які зробили внесок у цю традицію, а також тих, хто продовжив режисерську кар'єру в інших місцях, усе ще демонструючи свій формуючий «український» вплив. Натомість інші фільми, зняті в Україні, можна розглядати як частину загально-радянського контексту, у якому розвивався український кінематограф (Yekelchuk, 2014, p. 4).

Однак існує небезпека обмеження сфери українського кіно «українською тематикою»; як зазначає Nebesio, це історично використовувалося Російською та Радянською імперіями як спосіб надати українському статус етнічного кіно, підкатегорії великоросійського національного кіно, яке могло бути про що завгодно (Nebesio, 2011, p. 479).

Українське кіно також можна визначити більш інклюзивно та розширено, включаючи не лише україномовні фільми. Хосейко (Hosejko, 2001) представляє картину національного кіно в Україні, а не набагато вужче бачення українського

національного кіно (Nebesio, 2011, p. 479). Дослідник наголошує на місці, включаючи всі фільми, зняті в межах сучасної України, незалежно від того, якою мовою вони використовують, а не національності (тобто етнічній приналежності) залучених людей, таких як продюсери та режисери, і незалежно від наявності чи відсутності «Української тематики». Подібним чином Чернецький (2020) розглядає феномен багатомовності в українському кіно від початку епохи звуку. Відредагований том Мензелевського про фільми, зняті на Донбасі та про Донбас, вказує на такий інклюзивний підхід до історії українського кіно, і розумно, враховуючи широке використання російської мови в цьому регіоні України, містить статті про багато фільмів, знятих російськомовними режисерами.

Матеріали до цього випуску

У цьому спільному спеціальному випуску представлено більш інклюзивний підхід до історії українського кіно, що оснований на наявному послужному списку журналу «Дослідження російського та радянського кіно», у якому протягом багатьох років було опубліковано низку статей про українське кіно, зокрема видатного українського кінознавця С. Тримбача (2012), і, зовсім недавно, у травні 2024, S. Lasny (2024).

Статті, оприлюднені в цьому випуску, охоплюють період з 1920-х рр. аж до пострадянського періоду та становлення України як незалежної держави після 1991 р. і поділяються на три групи. Перша пара статей стосується 1920-х рр. і періоду відносної автономії українського кіно за ВУФКУ, коли кіно було частиною проекту українізації. Це зумовило значний розквіт українського кіно, про що йшлося вище. Першою статтею, яка розглядає аспекти цього періоду, є стаття Станіслава Мензелевського «Журнал “Кіно” і нарис української кінокритики 1920-х років», у якій аналізується не саме кіно, а природа та роль, яку відігравала ширша медіаекосистема кіновидань 1920-х рр. в Україні. Зовсім інший підхід має Вінсент Болінгер у статті «Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ», у якій розглядається стиль окремого фільму Шпиковського у зв'язку із ширшими нормами монтажу українського кіно 1920-х рр.

Друга пара статей стосується українського кіно 1930-х і 1940-х рр., яке зазвичай розглядається як мертвий період між розквітом 1920-х і початком 1930-х років і відродженням у 1960-х рр. (Briukhovets'ka & Olynyk, 2014, p. 9). У «Кінопедагогічному експерименті Олександра Довженка» Олександр Безручко демонструє, як педагогічна практика режисера наприкінці 1930-х рр. свідчить про постійну прихильність Довженка до україномовного кіно та надає уявлення про його роботу з акторами. У статті «Місце України у "Веселиці" Марка Донського ("Радуга/Райдуга", Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943)» Джереми Гікс розмірковує про те, наскільки екранізацію роману польського автора, створену в Середній Азії, можна вважати частиною українського кіно.

Кінцева пара статей присвячена зображенню ключових моментів української історії в останніх фільмах. У статті «"Містер Джонс" і зображення Голодомору на світовому екрані» Наталія Черкасова поміщає фільм Агнешки Голланд у ширший контекст українських кінематографічних трактувань Голодомору та викликів для кіно, пов'язаних із зображенням голоду. У заключній статті випуску «Проти спостереження: панорамна спадщина документальних фільмів Сергія Лозниці» Лора Масленіцина стверджує, що фільм 2014 року «Майдан» — це не фільм-спостереження, як часто запевняли, а панорамний фільм, і розглядає цю техніку в ширшій історії. Включаючи цю статтю про найвідоміший у світі фільм про протести на Майдані, ключовий момент сучасної української історії, ми не намагаємося втрутитися в дискусію щодо

зв'язку С. Лозниці та його фільмів з українською культурою — це тема для окремого обговорення.

Помітною є відсутність в цьому спеціальному випуску українського поетичного кіно 1960-х рр. Цьому чудовому періоду національного пробудження в кіно приділено найбільше уваги вчених в англійських публікаціях, наприклад у захоплюючій монографії Джошуа Фірста 2015 р., а також у попередніх випусках «Дослідження російського та радянського кіно» (Чернецький, 2008; Gurga, 2012; Kim, 2022) і в багатьох інших дослідженнях окремих режисерів і фільмів. Ця тема більш ніж заслуговує на розгляд, але нинішній спецвипуск привертає нашу увагу до інших, більш забутих аспектів українського кіно. Можна також стверджувати, що відсутність 1960-х рр. є перевагою: аргументи на користь окремої природи українського кіно зазвичай ґрунтуються на важливості саме 1960-х рр. У нашій збірці статей цей період повністю відсутній. Можна стверджувати, що це упущення, але можна також стверджувати, що це твердження про самотність українського кіно, засноване на інших періодах.

Випуск, який виходить англійською та українською мовами, покликаний не лише привернути більше уваги науковців до українського кіно та зображення України в кіно, а й до української кінонауки, чи то авторів, які живуть в Україні чи інших країнах. Ми сподіваємося, що читачі, в Україні чи десь за кордоном, оцінять цей внесок у дебати про українське кіно. Вони досягнуть успіху, якщо стимулюватимуть подальшу дискусію.

Список літератури

- Бондарева, Г. Л. (Ред.). (2005). *Кремлівський кінотеатр 1928–1953. Документи*. Росспен.
- Верховна Рада України. (2015). *Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів та заборону пропаганди їхньої символіки (№ 317-VIII)*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>
- Верховна Рада України. (2019). *Про забезпечення функціонування української мови як державної*. Отримано з https://kodeksy.com.ua/ka/ob_obespechenii_funktsionirovaniya_ukrainskogo_yazyka_kak_gosudarstvennogo.htm
- Верховна Рада України. (2022). *Про дерадянізацію законодавства України (№ 215-IX)*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2215-20#Text>
- Годун, Н. Ю. (2008). *Функціонування органів політичної цензури в культурно-освітніх закладах та установах УРСР у 1928–1938 роках* [Неопублікована кандидатська дисертація]. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

- Коркодым, Е. (2016, Січень 23). Бум документалістики в Україні: що крім ентузіазма. *Delo.ua*. <https://delo.ua/lifestyle/bum-dokumentalistiki-v-ukraine-chto-krome-entuziazma-310914/>
- Кузюк, О. М. (2010). Українське радянське кіно 1930-х років: Суспільно-політичний аспект. *Гілея. Збірник наукових праць*, 41 (11), 123–128. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=57>
- Лавриненко, І. (1959/2001). *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933. Поезія — проза — драма — есеї*. Просвіта.
- Мензелевський, С. (Ред.). (2017). *Кіно Ревізія Донбасу 2.0*. Національний центр Олександра Довженка.
- Миславський, В. (2016). *Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: Протиріччя часу і розмаїтість тенденцій* (Т. 2). Мадрид.
- Миславський, В. (2018). *Історія українського кіно 1896–1930: Факти і документи*. Дім Реклами.
- Попович, М. (2003). Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище. В Н. Корнієнко (Ред.), *Український театр ХХ століття* (сс. 199–276). ЛДН.
- Президія Верховної Ради Української РСР. (1988). *Про ліквідацію Державного Комітету Української РСР по кінематографії*. Отримано з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/6358-11#Text>
- Росляк, Р. (2016). «Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення Всесоюзного кіносиндикату...»: Документи і матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю автономного статусу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 1, 150–161. Отримано з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_23
- Росляк, Р. (Ред.). (2021). *Олександр Довженко. Документи і матеріали Спецслужб: Збірник архівних документів* (Т. 1: 1941–1989). Ліра.
- Самойленко, Т. (2010). Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*, 129 (116), 32–36.
- Тримбач, С. (2022). Культурно-колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання. *Вісник Національної Академії Наук України*, 12 (12), 58–67. <https://doi.org/10.15407/visn2022.12.058>
- Тримбач, С. (2023, Квітень 5). Олександр Довженко: Пророк і міфотворець: повідомлення Національної Академії Наук України. *НАН України*. <https://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=9963>
- Ховайба, Н. (2009). Ідеологічна складова українського радянського кінематографа середини 1960-х — середини 1980-х років. *Етнічна історія народів Європи*, 29, 95–99.
- Хосейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1896–1995*. Кіон-Коло.
- Чернецький, В. (2008). Візуальна мова та перформанс ідентичності в «Камінному хресті» Леоніда Осики: коріння та викорінення. *Дослідження російського та радянського кіно*, 2 (3), 269–280. https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269_1
- Чернецький, В. (2020). Український кінематограф і виклики багатомовності: від 1930-х до сьогодення. *Журнал радянської та пострадянської політики та суспільства*, 6 (1), 83–102.
- Adajian, T. (2022). The definition of art. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>
- Biedarieva, S. (2021). The documentary turn in new Ukrainian art. In S. Biedarieva (Ed.), *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021* (pp. 53–78). Ibidem.
- Blackledge, O., Bohlinger, V., First, J., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2022). Focus on Ukraine. *KinoKultura*, (75). <http://www.kinokultura.com/2022/issue77.shtml>
- Bohlinger, V., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2023). Focus on contemporary Ukrainian documentary. *KinoKultura*, (81). Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2023/issue81.shtml>
- Briukhovets'ka, L., & Olynyk, M. D. (2014). On the Ukrainian cinematic tradition, the Dovzhenko Film Studio, and Ivan Mykolaichuk. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 7–16. <https://doi.org/10.1080/00085006.2014.11092752>
- Chernetsky, V. (Ed.). (2009). Special issue 9: Ukrainian cinema. *KinoKultura*. <http://www.kinokultura.com/specials/9/ukrainian.shtml>
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris.
- Gurga, J. J. (2012). Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's *White Clouds* (1968). *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 5 (3), 353–370. https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353_1
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. I. B. Tauris.
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press.
- Khoseiko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die.

- Kim, O. (2022). Poetic cinema: A genealogy of the 'poetic' in Soviet and post-Soviet critical discourse. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 16 (2), 105–119. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578>
- Kozlenko, I. (2024). Notes on the Soviet nationalisation of the film industry in Ukraine (1919–21). *Apparatus*. Retrieved from <https://apparatuspress.net/read/notes-on-the-soviet-nationalisation-of-the-film-industry-in-ukraine-1919-21-text/section/ad1d9664-f9d4-45a5-8ffd-65ea85ffec7a>
- Kulyk, V. (2013). War of memories in the Ukrainian media: Diversity of identities, political confrontation, and production technologies. In E. Rutten, J. Fedor, & V. Zvereva (Eds.), *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States* (pp. 63–81). Routledge.
- Lacny, S. (2024). (Re)discovering Ukrainianness: Hutsul folk culture and Ukrainian identity in Soviet film, 1939–1941. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 18 (2), 217–238. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348250>
- Liber, G. (2001). Adapting to the Stalinist order: Alexander Dovzhenko's psychological journey, 1933–1953. *Europe-Asia Studies*, 53, 1097–1116. <https://doi.org/10.1080/09668130120085056>
- Liber, G. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. BFI.
- Lihus, M., & Branco, C. P. (Eds.). (2023). Thinking Ukrainian cinema. *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15. <https://doi.org/10.34619/2f5b-gojm>
- Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*. I. B. Tauris.
- Nebesio, B. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet film industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>
- Nebesio, B. (2011). Are we there yet?: Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 53 (2–4), 475–484. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Nebesio, B. Y. (1994). The cinema of Alexander Dovzhenko, special issue. *Journal of Ukrainian Studies*, 19(1), 1–121.
- Shevchuk, Y. (2009). Linguistic strategies of imperial appropriation: Why Ukraine is absent from world film history. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe* (pp. 359–374). Routledge.
- Trymbach, S. (2012). Artistic power vs. state power: Dovzhenko, Savchenko, Paradzhanov. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 6 (3), 357–364. https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357_7
- Yekelchuk, S. (2014). Thinking through Ukrainian cinema. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 3–5. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26155704>

References

- Bondareva, G. L. (Ed.). (2005). *Kremlin Cinema 1928–1953. Documents*. Rosspen. [In Russian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2015). *On condemnation of communist and national socialist (Nazi) totalitarian regimes and prohibition of propaganda of their symbols (No. 317-VIII)*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text>. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2019). *On ensuring the functioning of the Ukrainian language as the state language*. Retrieved from https://kodeksy.com.ua/ka/ob_obespechenii_funktsionirovaniya_ukrainskogo_yazyka_kak_gosudarstvennogo.htm. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2022). *On the de-Sovietization of Ukrainian legislation (No. 215-IX)*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2215-20#Text>. [In Ukrainian].
- Hodun, N. Y. (2008). *Functioning of Political Censorship Bodies in Cultural and Educational Institutions of the Ukrainian SSR in 1928–1938* [Unpublished PhD thesis]. V. N. Karazin Kharkiv National University. [In Ukrainian].
- Korkodym, E. (2016, January 23). The documentary boom in Ukraine: what but enthusiasm. *Delo.ua*. <https://delo.ua/lifestyle/bum-dokumentalistiki-v-ukraine-chto-krome-entuziazma-310914>. [In Russian].
- Kuziuk, O. M. (2010). Ukrainian Soviet cinema of the 1930s: Socio-political aspect. *Hileia. Collection of scientific papers*, 41 (11), 123–128. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=57>. [In Ukrainian].
- Lavrynenko, I. (1959/2001). *The Executed Renaissance: Anthology 1917–1933. Poetry – prose – drama – essays*. Prosvita. [In Ukrainian].
- Menzelevsky, S. (Ed.). (2017). *Film Revision of Donbas 2.0*. Oleksandr Dovzhenko National Center. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. (2016). *The formation of the film industry in Ukraine in 1922–1930: Contradictions of time and diversity of trends* (Vol. 2). Madryd. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. (2018). *History of Ukrainian Cinema 1896–1930: Facts and documents*. Dim Reklamy. [In Ukrainian].
- Popovych, M. (2003). Socialist realism as a socio-cultural phenomenon. In N. Kornienko (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia* (pp. 199–276). LDN. [In Ukrainian].
- Prezydiia Verkhovnoi Rady Ukrainskoi RSR. (1988). *On the liquidation of the State Committee of the Ukrainian SSR for Cinematography*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/6358-11#Text>. [In Ukrainian].

- Rosliak, R. (2016). "Ukrainian cinematography can in no way agree to the formation of the All-Union Film Syndicate...": Documents and materials on the history of the loss of autonomous status by the domestic film industry. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tearu, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 1, 150–161. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_23. [In Ukrainian].
- Rosliak, R. (Ed.). (2021). Oleksandr Dovzhenko. *Oleksandr Dovzhenko. Dokumenty i materialy Spetssluzhb: Zbirnyk arkhivnykh dokumentiv* (Vol. 1: 1941–1989). Lyra. [In Ukrainian].
- Samoilenko, T. (2010). Ukrainian cinema in the conditions of totalitarian regime. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly*, 129 (116), 32–36. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2022). Cultural and colonial heritage of Russia in Ukrainian cinema: problems of overcoming. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Nauk Ukrainy*, 12 (12), 58–67. <https://doi.org/10.15407/visn2022.12.058>. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2023, April 5). Oleksandr Dovzhenko: Prophet and mythmaker: a report of the National Academy of Sciences of Ukraine. *National Academy of Sciences of Ukraine*. <https://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=9963>. [In Ukrainian].
- Khovaiba, N. (2009). The ideological component of Ukrainian Soviet cinema in the mid-1960s — mid-1980s. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 29, 95–99. [In Ukrainian].
- Khoseiko, L. (2005). *History of Ukrainian cinema: 1896–1995*. Kyon-Kolo. [In Ukrainian].
- Chernetskyi, V. (2008). Visual Language and the Performance of Identity in Leonid Osyka's *The Stone Cross: Roots and Eradication*. *Doslidzhennia rosiiskoho taadianskoho kino*, 2 (3), 269–280. https://doi.org/10.1386/srsc.2.3.269_1. [In Ukrainian].
- Chernetskyi, V. (2020). Ukrainian Cinema and the Challenges of Multilingualism: from the 1930s to the Present. *Zhurnaladianskoi ta postradianskoi polityky ta suspilstva*, 6 (1), 83–102. [In Ukrainian].
- Adajian, T. (2022). The definition of art. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>. [In English].
- Biedarieva, S. (2021). The documentary turn in new Ukrainian art. In S. Biedarieva (Ed.), *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021* (pp. 53–78). Ibidem. [In English].
- Blackledge, O., Bohlinger, V., First, J., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2022). Focus on Ukraine. *KinoKultura*, (75). <http://www.kinokultura.com/2022/issue77.shtml>. [In English].
- Bohlinger, V., & Ladygina, Y. V. (Eds.). (2023). Focus on contemporary Ukrainian documentary. *KinoKultura*, (81). Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2023/issue81.shtml>. [In English].
- Briukhovets'ka, L., & Olynyk, M. D. (2014). On the Ukrainian cinematic tradition, the Dovzhenko Film Studio, and Ivan Mykolaichuk. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 7–16. <https://doi.org/10.1080/00085006.2014.11092752>. [In English].
- Chernetsky, V. (Ed.). (2009). Special issue 9: Ukrainian cinema. *KinoKultura*. <http://www.kinokultura.com/specials/9/ukrainian.shtml>. [In English].
- First, J. (2014). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris. [In English].
- Gurga, J. J. (2012). Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's *White Clouds* (1968). *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 5 (3), 353–370. https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.353_1. [In English].
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. I. B. Tauris. [In English].
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*. University of Pittsburgh Press. [In English].
- Khoseiko, L. (2001). *Histoire du cinéma ukrainien, 1896–1995*. Editions A Die. [In French].
- Kim, O. (2022). Poetic cinema: A genealogy of the 'poetic' in Soviet and post-Soviet critical discourse. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 16 (2), 105–119. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578>. [In English].
- Kozlenko, I. (2024). Notes on the Soviet nationalisation of the film industry in Ukraine (1919–21). *Apparatus*. Retrieved from <https://apparatuspress.net/read/notes-on-the-soviet-nationalisation-of-the-film-industry-in-ukraine-1919-21-text/section/ad1d9664-f9d4-45a5-8ffd-65ea85ffee7a>. [In English].
- Kulyk, V. (2013). War of memories in the Ukrainian media: Diversity of identities, political confrontation, and production technologies. In E. Rutten, J. Fedor, & V. Zvereva (Eds.), *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States* (pp. 63–81). Routledge. [In English].
- Lacny, S. (2024). (Re)discovering Ukrainianness: Hutsul folk culture and Ukrainian identity in Soviet film, 1939–1941. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 18 (2), 217–238. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348250>. [In English].
- Liber, G. (2001). Adapting to the Stalinist order: Alexander Dovzhenko's psychological journey, 1933–1953. *Europe-Asia Studies*, 53, 1097–1116. <https://doi.org/10.1080/09668130120085056>. [In English].
- Liber, G. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. BFI. [In English].

- Lihus, M., & Branco, C. P. (Eds.). (2023). Thinking Ukrainian cinema. *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15. <https://doi.org/10.34619/2f5b-gojm>. [In English].
- Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*. I. B. Tauris. [In English].
- Nebesio, B. (2009). Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet film industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29 (2), 159–180. <https://doi.org/10.1080/01439680902890654>. [In English].
- Nebesio, B. (2011). Are we there yet?: Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 53 (2–4), 475–484. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41708352>. [In English].
- Nebesio, B. Y. (1994). The cinema of Alexander Dovzhenko, special issue. *Journal of Ukrainian Studies*, 19 (1), 1–121. [In English].
- Shevchuk, Y. (2009). Linguistic strategies of imperial appropriation: Why Ukraine is absent from world film history. In L. M. L. Zaleska Onyshkevych & M. G. Rewakowicz (Eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe* (pp. 359–374). Routledge. [In English].
- Trymbach, S. (2012). Artistic power vs. state power: Dovzhenko, Savchenko, Paradzhanov. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, 6 (3), 357–364. https://doi.org/10.1386/srsc.6.3.357_7. [In English].
- Yekelchuk, S. (2014). Thinking through Ukrainian cinema. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, 56 (1–2), 3–5. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26155704>. [In English].

Надійшла до редколегії 10.10.2024

Джеремі Гікс — професор російської культури та кіно, викладач Лондонського університету королеви Марії, автор чотирьох книг і багатьох статей з історії російського, українського та радянського кіно. Серед його публікацій: «Дзига Вертов: Визначення документального кіно» (2007) і «Перші фільми про Голокост: радянське кіно та геноцид євреїв, 1938–46» (2012). Нині науковець досліджує фільми про голод у Радянській Росії та Україні 1921–23 рр. Як співредактор «КіноКультура», він також пише про сучасну документалістику в країнах колишнього СРСР.

Леонід Мачулін очолює редакційно-видавничий відділ та викладає комунікації в Харківській державній академії культури. У 2013 р. здобув ступінь доктора філософії в Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди, є автором 20 книг для широкого загалу з історії Харкова та Слобідської України, у тому числі «Українська столиця для червоного цесаря» (2009), яка лягла в основу документального фільму на Українському національному телебаченні (УТ-1). Зараз досліджує актуальні питання деколонізації, декомунізації, вшанування пам'яті на місцевому та регіональному рівнях. Ці теми становлять зміст його книги «Вулиці та площі Харкова» (2007) і серії статей.

Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

Jeremy Hicks is Professor of Russian Culture and Film at Queen Mary University of London where he teaches and is the author of four books and many articles on Russian, Ukrainian and Soviet film history. His publications include: *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (2007) and *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–46* (2012). He is currently researching films of the famine in Soviet Russia and Ukraine of 1921–23. As a co-editor of *KinoKultura*, he also writes about contemporary documentary in former Soviet countries.

Leonid Machulin heads the editorial and publishing section and teaches communications at Kharkiv State Academy of Culture. He received a Doctor of Philosophy from The H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University in 2013, and is the author of twelve books for a general readership on the history of Kharkiv and Sloboda Ukraine, including *The Ukrainian Capital for the Red Emperor* (2009), which was the basis for a documentary film on Ukrainian national TV (UT-1). He is currently researching topical matters of decolonisation, decommunisation, commemoration at a local and regional level. These topics form the subject of his book, *The Streets and Squares of Kharkiv* (2007) and a series of articles.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).