

https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.02*
УДК 791.32.072.3:050.486](091)(477)“192”(045)

ЖУРНАЛ «КІНО» І НАРИС УКРАЇНСЬКОЇ КІНОКРИТИКИ 1920-Х РОКІВ¹

Станіслав Мензелевський

Школа медіа, Університет Індіани, Блумінгтон,
штат Індіана, США
smenzel@iu.edu

Stanislav Menzelevskyi

The Media School, Indiana University, Bloomington, IN, USA
<https://orcid.org/0009-0001-4057-4143>

Станіслав Мензелевський. Журнал «Кіно» і нарис української кінокритики 1920-х років

У статті зроблено спробу розкрити маловідому історію журналу «Кіно», головного фахового видання про кіно в Радянській Україні 1920-х років. Як супутник Всеукраїнського фотокіноуправління ВУФКУ, журнал виділяється як унікальний символ української соціалістичної культури. Він відіграє вирішальну роль у децентралізації панівних російськоцентричних наративів епохи, пропонуючи цінні дослідницькі джерела, які здебільшого ігнорувалися в усталених традиціях кінознавства.

Ключові слова: *теорія кіно, ВУФКУ, українське кіно, радянські медіа, кіножурнали.*

Stanislav Menzelevskyi. The “Kino” magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s

The article endeavours to uncover the lesser-known history of the “Kino” magazine, the principal professional film publication in Soviet Ukraine during the 1920s. As a companion to the All-Ukrainian Photo and Film Administration VUFKU, the magazine stands out as a unique emblem of Ukrainian socialist culture. It plays a crucial role in decentralising the dominant Russo-centric narratives of the era, offering valuable research sources that have been largely ignored in established film studies traditions.

Keywords: *Film theory, VUFKU, Ukrainian cinema, Soviet media, film magazines.*

Медіасупутник ВУФКУ

Пересічний український кіноглядач 1920-х рр. легко міг уявити собі портрет сучасної кіноіндустрії без таких діячів, як Олександр Довженко чи Дзига Вертов, але складно було б представити своє життя без яскравого журналу «Кіно». Це стильне, модне та молодіжне видання було чи не єдиним професійним україномовним журналом, присвяченим кіноіндустрії, критиці та освіті,

що зробило його бестселером. На піку популярності журнал, який у 1925–1933 рр. виходив щомісяця й двічі на місяць, спочатку в Харкові, а згодом у Києві, мав місячний тираж близько 30 000 примірників, що в середньому вп'ятеро перевищувало річний тираж журналу «Кіно-Театр» — єдиного нині збереженого українського кіножурналу.

На відміну від бурхливого й різнобарвного ринку періодичних видань літератури та літературної критики, де ледь чи не кожна «організація», «асоціація», «спілка», «фронт» чи «академія» намагалися інституціоналізувати себе в іншому журналі, альманасі або маніфесті, спектр кінематографічних ЗМІ був доволі скромним. Причина була проста: до середини 1920-х рр. насправді було мало фільмів, про які можна було б написати. Післяреволюційна українська кіноіндустрія ледве долала економічну кризу та розвал інфраструктури. Навіть користуючись певними перевагами перед іншими республіканськими кіноорганізаціями, такими як рання монополізація промисловості, наявність міських густонаселених центрів, Одеської та Ялтинської кінофабрик у кліматично сприятливих місцях, українське кіноуправління розділило спільний тягар післяреволюційного періоду — руйнування інфраструктури та економічні проблеми. А оскільки кіно — мистецтво колективне, індустріальне й доволі дороге, то щорічну кількість нових українських повнометражних (5 і більше бобін) фільмів у 1922–1924 рр. можна було перелічити на пальцях однієї руки. У радянській українській мережі кінопрокату безумовно домінували американські, французькі та німецькі жанрові фільми, переважно пригоди і

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

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393929>

мелодрами (Kerpley & Kerpley, 1979, p. 430). Тим часом загальна ринкова частка радянських фільмів на українських екранах ледве перевищувала третину (Nebesio, 2009, p. 167–168).

Хоча фундаментальна реформа кіноіндустрії розпочалася в 1922 р. зі створення Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), однак її відчутних результатів довелося чекати ще кілька років. Нова кіноорганізація, один із найуспішніших модернізаційних проєктів української культури, отримала монополні права на управління українською кінопромисловістю й безпосередньо підпорядковувалася Наркомату освіти УРСР, який очолював спочатку Олександр Шумський, а згодом Микола Скрипник, реалізуючи політику українізації в республіці. Нова культурна стратегія та економічна політика країни створили безпрецедентно сприятливі виробничі умови для української кіноіндустрії. Діючі кінофабрики в Ялті, Одесі (під неофіційною назвою «Одеський Голлівуд» із головним редактором Одеської кінофабрики Юрієм Яновським (Юрченко, 1926, с. 20–21)) та в Києві, ВУФКУ швидко розширювався, ставши другою найбільшою державною кіноорганізацією в СРСР з погляду контролю над виробництвом і ринком (Nebesio, 2009, p. 159–160). Крім того, завдяки культурній автономії республіки ВУФКУ успішно вийшло на міжнародний кіноринок і показало свої фільми в Німеччині, Франції, Нідерландах, Великій Британії, США та Канаді, підписавши контракти з ключовими гравцями індустрії, такими як Kodak, Pathé, Agfa та Amkino. Економічний успіх, культурна автономія та інклюзивна кадрова політика дозволили ВУФКУ залучити найкращих художників, письменників, скульпторів і фотографів свого часу, ставши міжнародним міжкультурним майданчиком для міждисциплінарних експериментів у кіно. Прогресивними силами були Лесь Курбас, Василь Кричевський, Володимир Маяковський, Іван Кавалерідзе, Юрко Тютюнник, Олександр Довженко, Леонід Могилевський, Михайль Семенко, Микола Бажан, Леонід Скрипник, Данило Демуцький, брати Кауфмани, які різною мірою сприяли репутації ВУФКУ як письменники, редактори, критики, кінематографісти і режисери.

ВУФКУ стало першим вертикально інтегрованим бізнес-проєктом в УРСР, який націоналізував приватні кіностудії та одноосібно контролював усі аспекти кіноіндустрії радянської України: виробництво й прокат, кіноосвіту та рекламу. Монополістичність українського кінематографу відобразилась насамперед в екосистемі кіномедіа, яка розвивалася переважно як один із етапів більшого виробничого циклу. «Кіно» як часопис українського кіно був головно повноважним медіасупутником ВУФКУ.

Генеалогія радянської української кіноперіодики

«Кіно» був не першою спробою держави заснувати радянський український кіножурнал, але саме це видання виявилось найбільш послідовним й успішним починанням наступних років. Перші зразки української кінопреси з'явилися в 1905–1908 рр. і збіглися з широким розвитком приватних кіностудій і кінотеатрів у великих містах України: Києві та Харкові, Одесі та Катеринославі. Деякі журнали видавали самі кінопродюсери й прокатники. Якщо перші дореволюційні тексти про кіно мали здебільшого рекламно-інформаційне спрямування, повідомляючи про репертуари приватних кінотеатрів, то згодом кінокритика поступово перетворилася на кінорозділи в художніх журналах, незалежні професійні періодичні видання.

Таким чином, з 1908 по 1919 р. на ринку з'явилося кілька десятків кіножурналів. В Одесі, Києві та Харкові російською мовою виходило кілька періодичних видань: «Кінематограф» (1908), «Сінематограф» (1908–1909), «Кінематограф і сцена» (1914), «Екран» (1913), «Театр і кіно» (1915–1919). Єдиним україномовним попередником журналу «Кіно» був «Київський кінематограф» (1911–1912).

Після 1917 р. та більшовицької революції питання кінокритики були передбачувано менш актуальними, ніж практика, яка передбачала розвиток кінофабрик і боротьбу за ринок розповсюдження. Проте видаваний ВУФКУ на початку 1920-х рр. російськомовний кіножурнал «Фото-кіно» вперше після тривалої паузи з'явився в Україні. Перший, об'єднаний другий і третій випуски «Фото-кіно» вийшли під редакцією голови правління ВУФКУ Василя

Прокоф'єва і були видані харківським видавництвом «Пролетарій» відповідно, у жовтні 1922 та січні 1923 рр. У редакційних статтях перших двох випусків журналу вже чітко окреслюється політика ВУФКУ. Із самого початку амбіція видання була сформована злиттям економічних міркувань, ідеологічних проблем і мистецьких прагнень: «Відмітна риса кіно полягає в тому, що воно одночасно є об'єктом комерційних операцій у виробництві та розповсюдженні, і водночас є потужний засіб впливу на психіку мас». Іншими словами, це була спроба об'єднати голлівудську виробничо-жанрову систему, європейську модерністську чуттєвість з актуальною соціалістичною програмою.

Спроба започаткувати ще один харківський кіножурнал «Екран» у 1923 р. зазнала невдачі у зв'язку з браком змісту та фінансування, унаслідок чого перший номер видання став водночас і останнім. 34-сторінковий випуск присвячувався переважно успіхам ВУФКУ у вдосконаленні кіноінфраструктури та критиці централізації галузі, запропонованої Комісією Манцева, виробництву як нон-фікшн (насамперед освітнього, наукового та хронікального), так і повнометражних фільмів, сценарній майстерності, кінотехніці, діяльності радянських партнерів — Держкіно, Севзапкіно, Пролеткіно — а також новинам міжнародного кіноринку (Німеччини, Америки, Японії, Франції, Туреччини), англійській та американській кіноперіодиці. Серед авторів — Василь Прокоф'єв, Лео Мур, Микола Лядов.

У той час як «Екран» продовжує тематичну траєкторію «Фото-кіно», його графічний дизайн має більш експериментальний та абстрактний напрям як в обкладинці, так і в макеті, більше схожий на конструктивістський «Кіно-фот» (1922–1923), ніж на його харківського попередника чи сучасний одеський «Силует» (1922–1925) і московські відповідники «Кино-жизнь» (1922–1923) і «Кино» (1922–1923). Об'єднує ці естетично різні проекти доволі короткий — рік-два — термін життя ранньо-радянської кіноперіодици.

Тим часом статті про «найголовніше з мистецтв» регулярно з'являлися в популярних українських мистецьких журналах: одеських

«Юголеф» (1924–1925), «Театр, Клуб», «Кіно» (1927–1928), харківських «Всесвіт» (1925–1934), «Нове місто» (1925–1928), «Культробітник» (1927–1930), «Нове мистецтво» (1925–1928) і «Нова генерація» (1927–1930). Саме в «Новій генерації», офіційному журналі українських панфутуристів, українською мовою був опублікований єдиний теоретичний текст про основи творчого методу кіноків, автором якого є Михайло Кауфман, брат Дзиги Вертова та кінооператор. У 1924 р. український юрист за освітою, поет за покликанням і сценарист за фахом Олександр Вознесенський видав у Києві книгу «Мистецтво екрану». Хоча Вознесенський не був представлений у «Кіно», його книга мала певний резонанс, зробивши значний внесок, за словами Деніса Янгблада (Youngblood, 1985, р. 20), у формування естетики радянського кіно. У той час як Вознесенський стратегічно поцінював міжнародний і революційний потенціал кіно, дійшовши висновку, що екран був чи не найкращою сценою («естрадою») для художників-революціонерів (Вознесенский, 1924, с. 26), його риторика залишалася доволі консервативною. Відкидаючи монтаж як основу кіно, він виступав за більш орієнтований на людину підхід, наголошуючи, як і Балаж, на важливості людських персонажів/акторів над формальними прийомами. Тому цілком логічно, що на противагу «футуристам» Вознесенський також відкидав монтаж як основу кіно, проголошуючи: «Все для екрану — людина і тільки людина. Решта додається, включно з монтажем» (там само, с. 103).

Корінний перелом в історії української кіноперіодици стався в листопаді 1925 р., коли роз'єднані кінокритики знайшли собі місце в новоствореному журналі «Кіно». У 1927 р. разом із журналом ВУФКУ розпочав пілотний проект нової газети «Кіно-тиждень», перші 10 випусків якої виходили накладом 5 000 примірників. Але цю ініціативу швидко згорнули: ВУФКУ важко збирав гроші на будівництво нової кінофабрики на Шулявці в Києві. Перший павільйон кінофабрики введено в експлуатацію в грудні 1928 р. Приблизно тоді ж було створено професійне видавництво «УкрТeaКіновидав», а «Товариство друзів радянського кіно» і ВУФКУ почали видавати нову щотижневу кіногазету «Кіно-газета».

Текстура, структура, персонал

У 1925 р. після різноманітних реформ і перейменувань ринок радянської кіноперіодики значно збагатився, незважаючи на банкрутство та припинення виходу журналу «ЛЕФ», у якого одночасно з «Кіно» почали з'являтися деякі російські конкуренти. Серед них були «Советский экран», орієнтований як на професіоналів, так і на ширшу читацьку аудиторію, і «Советское кино», що видавався Главполітпросветом і містив матеріали Ейзенштейна, Пудовкіна, Кулешова, Дзиги Вертова та Шуба. Інший конкурент «Кіножурнал А.Р.К.», де були публікації Пудовкіна, Ейзенштейна, Мура, Херсонського, Шкловського, одесита Кольцова, киянина Малевича, згодом перейменували на «Кіно-Фронт».

Говорити про пряму конкуренцію «Кіно» з російською кіноперіодикою можна дещо умовно, адже, на відміну від фільмів ВУФКУ, сфера інтересів журналу залишалась більш орієнтованою на внутрішній ринок, передусім на українськомовного читача. Тим не менше, на протиположності політично нестабільному клімату та постійній боротьбі за владу на російському кіно- та видавничому ринку, «Кіно» мало стабільне фінансування й захист від Наркомпросу, що забезпечувало його від закриття, перейменування та інших «реформ», цементуючи видання як одне з найбільш життєздатних явищ радянського ринку періодики 1920-х рр.

За неповних дев'ять років існування «Кіно» вийшло 109 випусків журналу, а з урахуванням комбінованих випусків загальна їх кількість зросла до 135. Тираж шістнадцятисторінкового видання щороку змінювався в межах від 3000 до 12000 примірників. Бездоганний і конкурентоспроможний дизайн, конструктивістська верстка, яскраві колажні обкладинки відразу привернули увагу читачів і перетворили журнал «Кіно» в безпрецедентний еталон кінематографічної періодики в усьому СРСР. У журналі представлено роботи відомих художників-ілюстраторів Олександра Довженка, Володимира Татліна, Костянтина Болотова, Миколи Івасюка, Василя Касьяна, Фотія Красицького, Еріха Морміловича. Окрім усього іншого, «Кіно» стало українською лабораторією друкованої реклами кіно та виховало ціле покоління кіноплакатистів.

Протягом 1925–1926 рр. один випуск журналу коштував читачам близько 30 коп., але незабаром подешевшав удвічі (середня зарплата в УРСР з 1926 по 1930 рр. становила близько 100 крб). Проте за 3,5 крб можна було придбати річну передплату на гарно оформлений друкований журнал. Серед інших передплатників були паризька та лондонська бібліотеки, академічний читальний зал у Празі й Берліні (Деслав, 1928, с. 6). Окрім того, річних передплатників регулярно винагороджували за лояльність подарунками, а безкоштовні випуски й річні передплати епізодично розігрували серед постійних читачів та переможців різноманітних конкурсів і вікторин.

Пропагувати кінокультуру серед читачів «Кіно» вдалося настільки успішно, що це спровокувало сплеск «кіноманії» нечуваного масштабу: багато сценаристів-аматорів, акторів і тих, хто просто бажав бути статистом, взяли в облогу редакцію журналу, бомбардуючи листами, проханнями, погрозами: «Дайте мені працювати! Мій талант вмирає!» (Нечес, 1926, с. 16). Керівник Одеської кінофабрики Павло Нечес у своїй відвертій статті «Геть дурман» наполегливо намагається спростувати поширені міфи про кіно як про «нон-стоп» розвагу чи «рулетку, де можна випробувати щастя» (там само, с. 16–17). Це не допомогло. Кіно вже писало про нову хворобу — кінематографічний психоз, і обережно запевняло читачів, що не кожен може стати Амвросієм Бучмою (Гельман, 1928, с. 2). Водночас журнал оголошує війну культу зірок, пов'язаному з голлівудською традицією, і, у повному відчаї, закликає якнайшвидше розробити вакцину проти «кіноманії». Усе марно.

Загальний спектр текстів, які з'являлися на сторінках журналу — замітки, репортажі, звіти, рецензії, нариси, коментарі, фейлетони, гуморески, дискусії — давно став золотим стандартом сучасної кінокритики. Тематичний асортимент «Кіно» міг задовольнити найвибагливіших читачів як в Україні, так і за кордоном. Звісно, тематичним центром журналу залишалася українська кіноіндустрія: дискусії про «кінефікацію» села та міста; фейлетони про студійні новини та плітки; огляди новинок; замітки про кіноосвіту, точніше її відсутність; детальні статті про

технологічний аспект кіно- та фотозйомки, перспективи звукового (тонального) кіно; репортажі зі знімальних майданчиків та інших заходів культурно-мистецького життя, таких як ярмарки та фестивалі; полеміка навколо майбутніх фільмів і стратегічного планування. Палкі дискусії розгорталися навколо запровадження тематичних планів, майбутнього кінокритики, централізаційних тенденцій та намагань Москви згорнути автономію української та інших неросійських радянських кіноіндустрій.

Хоча формальні рубрики існували лише рік («Кіно-трибуна», «Наша робота», «За кордоном»), загальний ідейний вектор і тематичні акценти не змінювалися протягом усього існування ВУФКУ. Редакційна політика журналу «Кіно» базувалася переважно на фундаментальних принципах самого ВУФКУ: увага до ефективного управління бізнесом, прихильність до інклюзивних принципів кадрової політики, орієнтація на європейський модерн, міжнародний кіноринок. Більше того, на відміну від проекту «Фото-кіно», політика українізації, проголошена з 1924 р., відіграла фундаментальну роль у формуванні порядку денного українського медіаринку та журналу «Кіно» зокрема. Стратегія українізації кіноіндустрії була викладена в першому випуску «Кіно» Юрієм Озерським (українським державним й освітнім діячем, розстріляним НКВС у 1937 р.) і включала українізацію інтертитрів, українізацію змісту, українізацію творчих кадрів (Озерський, 1925, сс. 1–2).

Процедура відбору авторів журналу була оголошена доволі жорсткою. Авторів журналу обіцяли обирати з кращих діячів культури, літератури, кіно Радянського Союзу, а також найвидатніших кінофахівців Заходу. За прогнозами редакції, мережа кореспондентів мала охопити не лише «всі куточки України та Радянського Союзу», а й найбільші міста Заходу: Нью-Йорк, Париж, Берлін, Відень. Ці амбіції, по суті, відзеркалювали глобальні прагнення ВУФКУ, заснування мережі операторів у Європі та Америці для створення своєчасної кінохроніки для української аудиторії (Ткаченко, 2006, с. 83).

Амбіційні прогнози «Кіно» мали міцну фінансову основу. Зіштовхнувшись із гострою кадровою нестачею та відсутністю кіноосвіти,

ВУФКУ, будучи чи не найбагатшим культурним закладом післяреволюційної України, міг дозволити собі залучити найкращих представників мистецької еліти того часу, використовуючи їхній досвід і культурний капітал для легітимізації мистецьких амбіцій самої кіноіндустрії. Сарафанне радіо, м'яке кумівство, поміркований протекціонізм привели на Одеську кінофабрику майже увесь бомонд українських письменників 1920-х рр. Не дивно, що вони швидко посіли більшість сценарних посад і редакторських крісел як на студіях, так і в періодичних виданнях, особливо в журналі «Кіно». До редакції останнього входили, наприклад, Дмитро Бузько, випускник Копенгагенського університету, видатний український письменник-футурист, а також його колега-футурист і сценарист Ґео Шкурупій. У різний час до офіційної редакційної колегії журналу входили член правління та комерційний директор ВУФКУ Петро Косячний, голова правління ВУФКУ Іван Воробйов та формальний керівник відділу мистецтва Наркомату освіти та майбутній керівник Київського оперного театру й Музею мистецтв при Всеукраїнській академії наук (ВУАН) Микола Христовий. Компанію керівникам та чиновникам складала ціла плеяда відомих українських письменників: головний редактор видавництва «Червоний шлях» і Держвидав України Григорій Епик; Борис Ліфшиць, член і головний редактор багатьох редакцій («Пролетар», «Універсальний журнал», «Червоний перець»); Дмитро Фальківський, співавтор сценарію «Дамбу прорвало» (1928), чия поезія неодноразово публікувалась у провідних українських літературних журналах («Червоний шлях», «Життя і революція», «Всесвіт», «Глобус»).

У 1925 р. двадцятидворічний киянин Микола Бажан, один із найближчих соратників лідера українських літературних футуристів Михайля Семенка, поет, перекладач і співавтор сценарію одного з перших фільмів про життя кримських татар «Алім» (1926) став головним редактором журналу «Кіно». «Семенко, як я вже згадував, керував сценарним відділом [на Одеській кінофабриці], Юра [Яновський] став його редактором, а я працював у щойно заснованому журналі “Кіно”, — згадує Микола Бажан у його автобіографії «Майстер Залізної Троянди»

(Бажан, 1982, с. 18). Хоча імені Бажана немає на сторінках журналу серед редакції, однак спогади його сучасників і самого поета, а також два з половиною десятки статей, написаних як під його справжнім іменем, так і псевдонімом «М. Буш», свідчать про те, що Бажан зробив фундаментальний внесок у полемічну атмосферу та інклюзивну редакційну політику «Кіно».

Коло авторів новоствореного журналу поповнилося не лише журналістами та письменниками, а й кіноменеджерами та керівниками студій. Одним із найактивніших авторів журналу був Павло Нечес, член правління ВУФКУ, керівник Одеської кінофабрики, безкомпромісний патріот українського автономного кіно. Серед кінематографістів одним із найплідніших учасників «Кіно» був Леонід Могилевський, колега Дзиги Вертова та Михайла Кауфмана по відділу неігрового кіно, завідувач відділу кінохроніки ВУФКУ та ініціатор (разом з Олександром Довженком) створення першого українського кіноархіву. Пишучи здебільшого про культурфільми, кінохроніку та неігрове кіно, Могилевський згодом переходить до створення альманахів кінохроніки «Кінотиждень» і «Кіножурнал».

Оскільки ВУФКУ активно працював на міжнародному ринку, налагоджуючи комерційні зв'язки з провідними європейськими виробниками кінообладнання, розповсюджуючи українські фільми майже на всіх континентах світу, співпрацюючи з іноземними режисерами, операторами, художниками, беручи участь у мистецьких виставках і ярмарках, журнал багато уваги приділяв міжнародній кіноіндустрії, виробництву та дистрибуції. До журналу з-за кордону написав колишній киянин і новоспечений парижанин, режисер-авангардист Ежен Десло (Євген Слабченко), чий фільм «Електричні ночі» та «Марш машин» вважаються класикою французького авангарду. Леопольд Кац висвітлював австрійський кіноринок, а українсько-канадський емігрант Мирослав Ірчан (Андрій Баб'юк) розповідав про кіноподії в Північній Америці, зокрема багато писав про Голлівуд. Водночас завдяки зусиллям журналу українські кінематографісти та кіноглядачі мали змогу оперативного дізнаватися про те, хто, що і як знімав не лише в Одесі, Києві та Москві, а й у Берліні та Парижі,

Лондоні та Лос-Анджелесі, і навіть Токіо. Ніхто навіть не міркував про ізоляціонізм, який згодом настільки визначатиме досвід 1930-х років.

Теоретизування кіно

Хоча популярна кінопубліцистика стала візитівкою журналу, амбіції видання цим не обмежувалися. Сузір'я кількох взаємопов'язаних трендів вивело журнал із суворої репортерської ніші. По-перше, фінансова стабільність ВУФКУ дозволила забезпечити неперервність, інклюзивність і стратегічне планування, чим не користувалося багато післяреволюційних видань. По-друге, смілива кадрова та редакційна політика, пов'язана із залученням молодих професіоналів, певною мірою виграла від легкого кумівства, дозволяючи обійти пастки бюрократичного управління. По-третє, виникла спільнота заангажованих інтелектуалів, хоча й не завжди одностайних, що стимулювала жваві й безкомпромісні дискусії, фундаментальні для будь-якого критичного мислення. Як би там не було, але журналу «Кіно» вдалося створити видавничий майданчик для переведення хаотичних думок окремих ентузіастів у системний аналіз і, зрештою, інституціоналізації української кінокритики та кінотеорії.

Уже на початку 1926 р. «Кіно» опублікувало рецензію на російський переклад роману Бели Балажа «Der Sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films» [«Видима людина або культура кіно»]. Грудневий номер того ж року, який підвищив інтерес до Балажа, опублікував спеціально замовлену статтю угорського вченого «Вилазка до нового виміру» (Балаж, 1926, 5–6).

Можливо, цю публікацію можна вважати відправною точкою систематичного інтересу журналу до кінокритики та теорії.

Близько п'яти років редакційна політика «Кіно» жила на перетині фотогенії, фізіономії, формалізму та радянської традиції монтажу, представивши кількох значущих авторів і сформулювавши кілька переконливих концепцій. Сторінки журналу були ареною запеклих суперечок про природу й сутність, поетику й політику нового мистецтва; кінорекламу та прокат, їх вплив на глядача та психологію сприйняття; правила «зйомки» та роль звуку в кіно; про принципи професії режисера, сценариста, оператора

та актора; про роль кіно поряд з іншими «класичними» мистецтвами, такими як живопис, література та театр. У «Кіно» знайшли платформу для своїх публікацій деякі з найвидатніших українських кінокритиків і теоретиків-самоучок 1920-х рр., багато з яких мали досвід театру, образотворчого мистецтва чи літератури: Микола Лядов, Микола Ушаков, Дмитро Бузько, Микола Бажан, Григорій Карант, Гліб Затворницький, Григорій Епик, Юрій Яновський, Ілля Бачеліс, Василь Хмурий, Євген Черняк.

Щоб завершити цей розділ і не перевантажувати читача переважно незнайомими іменами, я коротко зосереджуся на трьох кінознавцях — Олексії Полторацькому, Валеріані Поліщуку та Леоніді Скрипнику, дослідження яких ілюструють ширший перехід від підходу, зосередженого на наративі, до такого, який охоплює різні точки зору щодо кіно як до форми мистецтва та індустрії.

Незважаючи на те, що Олексій Полторацький є одним з основних авторів українського панфутуристичного журналу «Нова генерація», його підхід до кіно був доволі консервативним. У 1927 р. двадцятидвохрічний випускник філологічного факультету Київського інституту народної освіти Полторацький у журналі «Кіно» опублікував два літературознавчі тексти — «Образовість у кіно» (Полторацький, 1927а, с. 12) і «Про зорову точку у кінофільмі» (Полторацький, 1927b, с. 4–5). Пізніше він закріпив свій підхід у кінодослідженні під назвою «Етюди з теорії кіно» (1930). Як і Олександр Вознесенський, Полторацький виділяється як представник наративної та літературоцентричної когорти українських кінознавців. Будучи філологом і літературознавцем, він цікавився не стільки ранніми есенціалістськими роздумами (про сутність кіно), скільки питаннями кіностилю. Таким чином, він намагався закласти основи кінематографічної риторики та проаналізувати наративний потенціал образів. Згодом цей потенціал виявився нічим іншим, як класичними літературними тропами (метафорою, метонімією, синекдохою тощо). Тому Полторацький пов'язує спроби виявлення «оригінальних» художніх форм кіно з формальними дослідженнями давніших форм мистецтва. Наприклад, поняття

«зорова точка», яке визначає специфіку кінематографа для Балажа, для Полторацького є лише варіацією літературних понять суб'єктивної та об'єктивної оповіді. Укорінюючи свої міркування в працях відомого українського філолога Олександра Потебні, Полторацький стверджує: «Це нормативне право, яке вживається в літературі, треба перенести в кіно» (Полторацький, 1927b, с. 4–5). Дотримуючи цієї логіки, зосередженої на літературі, він проголошує всі техніки фільму, такі як крупний план, паралельний монтаж і кадр / зворотний кадр, основними техніками оповіді. Адже кіно, за своєю природою, — це просто синтетичне, візуально-словесне, оповідне мистецтво.

Валер'ян Поліщук не належав до панфутуристів і навіть ворогував з ними. Усупереч футуристичному захопленню деструкцією, Поліщук уважав, що творчість має бути конструктивною. У 1925 р. він одним із перших виїхав за кордон представляти українську радянську літературу, а наступного року заснував у Харкові літературну групу «Авангард», яка пропагувала практику «конструктивного динамізму», покликаною прославляти світ технічної революції та людський прогрес. Конструктивно-машинний дизайн природи є майбутнім вектором індустріального життя, а механізація, динамізм і матеріалістична культура — його складовими. Публікації Поліщука виглядали б гармонічно на сторінках журналу «Кіно-фот» поруч із текстами Дзиги Вертова, Кулешова та Ганя, адже кіно для нього — не оповідальний прийом і не модернізоване повторення класичного мистецтва, а ідеальне втілення досвіду сучасності, сконструйована машиною природа, «де пейзаж і кінопейзаж [пейзаж і фіксаж] нерозривно пов'язані, так само як емоція [пов'язана] зі світловими хвилями та пафосом з економічним процвітанням країни» (Поліщук, 1926, с. 22). На відміну від Полторацького, роздумам Поліщука бракує розміреної висоти академічної формальності. Натомість вони випромінюють виразний футуристичний тон, позначений відходом від загальноприйнятих норм. Поліщук не займається встановленням історичної та жанрової наступності, зосереджуючись радше на визнанні радикальної «мистецької» специфіки кіно. Він

був одним із перших, хто шукав цю особливість не в техніці оповіді, а в концепції тимчасовості: «Стиснутий час — мистецтво кіно» (Поліщук, 1926, с. 22). Кіно, яке є тимчасовим і динамічним за визначенням, більше не є просто «сьомим мистецтвом», а «вищою» формою творчості, яка перевершила нігілізм футуристів: «Кіно представляє остаточний синтез культури — конструктивний синтез» (там само).

Роздуми Поліщука про кіно, безумовно, відзначалися маніфестною сміливістю та зухвалістю, але їм бракувало системної цілісності. У цьому контексті Леоніда Скрипника можна вважати одним із найпослідовніших і найґрунтовніших кінознавців радянської України кінця 1920-х рр. Його ім'я більше відоме в Україні, ніж за кордоном, хоча його кінознавча спадщина може додати деякі ідеї до загального розуміння радянської теорії кіно, представлені її визнаними засновниками, такими як Дзига Вертов, Пудовкін, Кулешов та Ейзенштейн.

Випускник Київського політехнічного інституту, Скрипник захопився кіно досить пізно, у 40 років, і за три роки активної діяльності написав кілька статей про кіно для журналів «Кіно» та «Нова генерація» і опублікував кілька науково-популярних книг, таких як «Нариси з теорії мистецтва кіна» (1928), «Порадник фотографа» (1927), а також експериментальний «кінороман» «Інтелігент» (1929). Рання смерть Скрипника від туберкульозу в лютому 1929 р. вразила його соратників і колег. Журнал «Кіно» навіть розглядав можливість заснувати щорічну премію імені Скрипника за «найкращу статтю чи книгу з теорії революційного кіно, написану українською мовою» («Леонід Скрипник вмер 23 лютого 1929 р.», 1929, с. 2).

Інтелектуальна траєкторія та інженерна підготовка Скрипника дозволили йому плавно відійти від «художнього» дискурсу його попередників і розглядати кіно передусім як фотографічне явище, що поєднує оптику, хімію та механіку. Літературоорієнтовані критики часто не помічали цю пов'язаність, незважаючи на очевидний зв'язок між кіно та фотографією (ВУФКУ не тільки розшифровувалось як «Управління фото і кіно», а й перший журнал установи називався «Фото-кіно»), а «Кіно»

широко висвітлювало фотографію, фото- і кінокамери, освітлення, об'єктиви і, звичайно, професію оператора. На сторінках «Кіно» імена кінематографістів незмінно ділили місце з іменами режисерів, а їхні портрети з'являлися на обкладинках і розворотах. Тобто, завдяки «Кіно» українські (і не лише) кінематографісти стали впізнаваними постатями. Це відображає ширшу радянську тенденцію, відповідно до якої, як стверджують деякі вчені, вперше в історії кінематографу кінематографісти були визнані як життєвоважливі творчі учасники індустрії, що порушило усталені маргіналізуючі професійні ієрархії дореволюційного періоду (Cavendish, 2013, pp. 11–13).

У зв'язку із цим, не дивно, що перша книжка Скрипника — це poradnik для фотографії. Тому інтелектуальну амбіцію цієї роботи можна охарактеризувати як освітню — заповнити прогалини у фотообізнаності. Нариси з теорії кіно мають однакову жанрову лінію: це проект (нової) медіаграмотності без полемічних посилень на ширший теоретичний контекст. Педагогічні рамки, обрані Скрипником, зробили щось не дуже звичне для радянської російської кінокритики — визнавали суб'єктивізм глядача, пропагуючи критичне споживання медіаатракцій (Скрипник, 1928, сс. 3–4, с. 15). Метою роботи Скрипника є пропаганда «кінограмотності» шляхом вироблення україномовної теоретичної термінології, яка дозволяла б нефакхівцям і фахівцям міркувати про кіно без запозичень термінів у літературознавців та мистецтвознавців, без «літературизмів, живописизмів, театралізмів».

Кіно здається синтетичним мистецтвом, але в результаті цього діалектичного синтезу виникає нова форма, справді марксистська форма мистецтва, яка, зрештою, має мало спільного з усіма своїми компонентами та попередниками, з театром зокрема (Скрипник, 1928, с. 17). У своїй антитеатральній позиції Скрипник повторює неприязнь Кулешова до театральності: «Кіно, як самостійний вид мистецтва, за своєю художньою структурою не може мати нічого спільного з драматичною сценою, плюс в кіно (свототворчество) це мінус в театрі, і навпаки» (Кулешов, 1987, с. 62). «Кіно — це абсолютно нове мистецтво» (Скрипник, 1928, с. 12), яке

Скрипник вважає за краще досліджувати в ширшому соціальному контексті, а також пов'язувати його з конкретним історичним моментом відкриття квантової фізики, трансатлантичних польотів і масового виходу на арену всесвітньої історії. Шукаючи місце кіно поза традиційною мистецькою ієрархією, Скрипник, насамперед, виокремлює його основні художні засоби, такі як кадрова композиція, фотографія, флуктуація POV (ще одна згадка Кулешова) та монтаж (там само, с. 16). Хоча, як я зазначав раніше, це не передбачає теоретичної полеміки, окрім не надто прихованих посилань на Кулешова, Скрипник згадує французьких авангардистів, книгу Семена Тимошенка «Искусство кино и монтаж фильма» (1926) і, не маючи змоги ігнорувати, звісно, радянських теоретиків монтажу, таких як Пудовкін та Ейзенштейн, вважаючи свій підхід (не визнаючи суттєвої різниці між двома режисерськими підходами) одним із найпрогресивніших напрямів сучасного кіно. Відкидаючи перші два стилі — американський (зірковий) і німецький (психологічно-драматичний) — Скрипник започатковує «монтаж пам'яток» як найбільш кінематографічний, знову ж таки позбавлений, на його думку, будь-якої театральності (Скрипник, 1928, сс. 17–18). Однак ключовим поняттям, яке найбільше його захопило, є рух, а не монтаж, хоча пізніше він був лише одним із проявів руху: рух камери, рух у кадрі та рух усередині кадру. Крім того, Скрипник обстоював особливі роль і значення експериментального кіно. Ця точка зору позиціює його як одного з ранніх теоретиків авангардного кіно в Україні. Визнання Скрипником авангарду узгоджується із ширшими рухами в мистецькому світі, які прагнули розсунути межі та кинути виклик традиційним мистецьким нормам (там само, сс. 8–9).

Від європейського модернізму до русифікації

Як медіакомпаньйон ВУФКУ журнал «Кіно» піддався політиці централізації Москви, спрямованій на ліквідацію автономії республіканської кіноіндустрії. З кінця 1927 р. в журналі «Кіно» активно обговорювалася скандальна постанова Всесоюзної кіноради, яка пропонувала централізувати всі республіканські кіностудії,

а щодо України — передати їх з-під юрисдикції лояльного Українського Народного Комісаріату до Вищої ради народного господарства в Москві. Лобювання цього політичного рішення можна пояснити «ворожнечею» між ВУФКУ та його російським колегою Совкіно на радянському ринку дистрибуції, яка тривала ще від ранніх спроб централізації, ініційованих Москвою на початку 1920-х рр. Дослідники часто ілюструють цю динаміку прикладами торгових відносин та «блокади» броненосця «Потьомкін» (Youngblood, 1985, р. 44; Kerley, 1996, р. 352–353). Тоді як висвітлення конфлікту між двома інституціями в «Кіно» наприкінці 1920-х рр. не лише розкриває мотиви поза суто економічними міркуваннями, а й підкреслює активний опір домінуванню Москви з боку українських культурних еліт.

Голова ВУФКУ Олександр Шуб, котрого підтримував нарком освіти Микола Скрипник, намагався захистити ВУФКУ від плану московської колонізації (Шуб, 1928, с. 1). Зіновій Сідерський, один із членів правління ВУФКУ, який привів у кінематограф відомого скульптора Івана Кавалерідзе, не соромився критикувати «глибинні передумови» створення Всесоюзного кінотресту в статті «Штучний Синдикат»: «Божевіллям було б почати зводити нанівець ті колосальні здобутки... в зростанні культури національних республік» (Сідерський, 1928, с. 1). Однак у березні 1928 р. Шуба змінив Іван Воробйов, який на початку 1930-х рр. приведе ВУФКУ до його формальної ліквідації. Час перебування Воробйова на посаді збігся з адміністративною та ідеологічною реакцією, епохою тематичних планів і партійних директив, які поступово витіснили полемічний клімат редакційної політики «Кіно». Перший тематичний план був розроблений ВУФКУ на другу половину 1928 р. — перше півріччя 1929 р. Але запровадження тематичного плану також створювало атмосферу відставання від графіка і, як наслідок, перманентних неврозів щодо рівнів виробництва. Сам Воробйов задавав тон такими статтями, як «Ганебні показники» (Воробйов, 1930, с. 5), для яких тематичний план починає виконувати передусім превентивну, цензурну функцію ідеологічного контролю.

У 1930 р. ВУФКУ стало останньою серед російських і неросійських радянських кіноорганізацій, підпорядкованих Москві, і реорганізоване в нову структуру — «Українфільм». Виробництво та розповсюдження фільмів тепер планувалося центральними органами влади в Москві, а кінокритика мала насамперед догодити «кінофілам» з Кремля. Журнал «Кіно» на початку 1930-х рр. все ж наважився публічно захистити картину 1930 р. «Земля» від критики в Москві та захистити репутацію її режисера Олександра Довженка. При цьому вони скористалися інституційною інерцією, оскільки зі зникненням логотипа ВУФКУ з журналу «Кіно» у вересні 1930 р. завершилась ера «українського Голлівуду». Нове покоління українських «пролетарських» кінокритиків кинулося проводити лінію партії. У жовтневій редакційній статті «На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справа всієї громадськості Радянської України» закликали спільним фронтом боротися за перетворення кіно на зброю більшовицької агітації — проти «аполітичного, естетичного, запаморочливого експерименталізму, чистого формалізму, ідеологічного впливу буржуазних... течій зарубіжного кіно» («На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справа всієї громадськості Радянської України», 1930, сс. 1–2). Уже наступного місяця наступ на авангард та експерименти в українському кіно очолив той самий Микола Бажан, недавній футурист і апологет Довженка, а також новоспечений критик-соцреаліст і піонер антиформалістичних викривань, які він започаткував своєю статтею «Місіонери “чистого” кіно» (Бажан, 1931, сс. 14–16). Протягом наступних років журнал «Кіно» перейшов від культурної критики до політичної індоктринації, прокладаючи шлях своєму наступнику. У серпні 1935 р. в УРСР замість закритого двом роками раніше «Кіно» з'явився новий україномовний журнал «Радянське кіно». Перший об'єднаний номер нового журналу відкрився вітальним словом Йосипа Сталіна. Серед його авторів не знайти піонерів, які закладали підвалини української кінонауки в 1920-х рр. На роки вперед українська кінокритика впала в інтелектуальну кому.

Журнал «Кіно» — це, безсумнівно, найконкурентніший, передовий, популярний, модерністський, європейський кіножурнал, мабуть, один із найцікавіших у всьому Радянському Союзі. Більше того, для популяризації кіно й концептуалізації кіноаналітики редакція журналу зробила те, чого поки що не вдається нашій сучасній українській кіноіндустрії. Журнал «Кіно» став першою і найуспішнішою спробою повноцінно задокументувати україномовну термінологію для роздумів і нарисів про кіно, якої нам бракує й сьогодні.

Епілог

У розгалуженій царині радянських кінодосліджень історично головна увага приділялася російськоцентричним дослідницьким проектам. Фундаментальні тексти про радянський кінематограф 1920-х рр., залучені в полеміку, з якою розвивалося подальше радянське кінознавство, рефлекторно або ні, представляють радянське кіно як іманентно російське, часто відсторонюючи кіноіндустрію та культуру неросійських радянських республік. Ця ситуація має багато причин, починаючи від обмеженого доступу до фільмів, архівів і періодичних видань до вибіркової мовної політики при вивченні мов радянських республік в англійськомовних наукових колах. Саме доступ до російськомовної кіноперіодики та вивчення російськомовної кіноперіодики, як-от «Кино-фот», «Киножурнал А.Р.К.», «Советский экран», «Советское кино», «Кино-фронт», сформувало дещо ексклюзивне довідкове поле текстів, авторів і контекстів. Отже, усталений канон радянського кіно 1920-х рр. часто обмежується історією Госкіно / Совкіно, фільмами, біографіями та творами кінорежисерів першого (Ейзенштейна, Кулешова, Дзиги Вертова, Пудовкіна та Довженка) та другого (Фрідріха Ермлера, Абрама Роома, Лева Кулешова, Григорія Козінцева, Леоніда Трауберга) рангів.

Дослідження періодичних видань неросійських радянських республік є необхідною, але дещо запізною ініціативою. Слід зазначити, що дослідження журналу «Кіно» спонукало до переоцінки історії не лише ВУФКУ, а й усього радянського кінематографу перших років незалежної України (Брюховецька, 1993). Дослідження української кіноперіодики, особливо

«Кіно», у ширшому контексті радянського кінематографу надає нам унікальний об'єктив для розуміння різноманітних культурних впливів, регіональної кінокритики, залучення аудиторії, цензури та редакційної політики, специфічної для України. Ці джерела можуть пролити світло на те, як українська аудиторія інтерпретувала радянські фільми, і запропонувати альтернативні точки зору на елементи кінематографу, релевантні українському контексту. Більше того, глибше дослідження журналу «Кіно» могло б надати розуміння про висвітлення місцевих кінематографістів, потенційно виявивши приховані

перлини та співавторів, яких не було помітно в централізованих радянських виданнях. Досліджуючи соціально-політичний клімат та унікальні альтернативні кіноруки в Україні, ці джерела сприяють повнішому розумінню радянського кіно, кидають виклик уявленням про однаковість і підкреслюють багатство розмаїття в галузі. Урахування українських поглядів обіцяє трансформувати та збагатити наше розуміння радянського кіно, забезпечуючи більш цілісний й інклюзивний погляд на історію.

Список посилань

- «Кіно» (1925–1933): систематичний покажчик змісту журналу (2011), 8.
- Андерсон, К. М. (2005). *Кремлёвский кинотеатр: 1928–1953: Документы*. РОССПЕН.
- Бажан, М. (1931). Місіонери «чистого» кіна. *Кіно*, (11–12), 14–16.
- Бажан, М. (1982). Майстер залізної троянди (Про Юрія Яновського). В Л. М. Новиченко (Рецензент), *Микола Бажан. Думи і спогади* (сс. 9–63). Радянський письменник.
- Балаж, Б. (1926). Вилазка до нового виміру. *Кіно*, (12), 5–6.
- Балаж, Б. (1926а). Стильная фильма, стиль фільмы и стиль вообще (Статья Бела Балажа). *Кіно-журнал А.Р.К.*, 1926 (2), 13–14.
- Брюховецька, Л. І. (1993). Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно» (1925–1930)). В *Українське мистецтво (Київ, 1993)* (Вип. 1, сс. 97–103).
- Вознесенский, Ал. (1924). *Искусство экрана: Руководство для кино-актёров и режиссёра*. Сорабкоп.
- Воробйов, І. (1930). Ганебні покажчики. *Кіно*, 8 (80), 5.
- Гельман, А. (1928). Кіно-зірки і кіно-психоз. *Кіно*, (9), 2.
- Госейко, Л. (2005). Історія українського кінематографа. 1896–1995 рр. *КІНО-КОЛО*, 57
- Деслав, Є. (1928). «ВУФКУ закордоном» [ВУФКУ за кордоном]. *Кіно*, (3), 6.
- Капчинський, М. (2003). Біля Чорного моря. Спогади. *КІНО-КОЛО, весна*, (17), 17–18.
- Кулешов, Л. В. (1987). Искусство светотворчества. В Р. Н. Юренев (отв. ред.), *Лев Кулешов: Собрание сочинений в трех томах* (Т. 1, Теория. Критика. Педагогика, сс. 61–63).
- Лемберг, Е. (1930). *Кінопромисловість СРСР. Економіка радянської кінематографії*. Теакинопечать.
- Леонід Скрипник вмер 23 лютого 1929 р. (1929). *Кіно*, (5), 2.
- Ліфшиць, Б. (1925). Шляхи української кінематографії. *Кіно*, (1), 2, 4.
- Миславський, В. (2016). *Фактографічна історія кіно в Україні. 1896–1930 рр.* (Т. 1). «Дім Реклами».
- Міністерство культури України, Національна парламентська бібліотека України. (2011). «Кіно» (1925–1933): систематичний покажчик змісту журналу (Н. В. Казакова & Р. В. Росляк, Упоряд.). Київ.
- Могилевський, Л. (1925). Початок зроблено. *Кіно*, (1), 18.
- На обговорення широких мас справи українського радянського кіно — справи всієї громадськості радянської України (1930). *Кіно*, (18), 1–2.
- Наумова, Л. (2015). Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника. В О. І. Безгін (Ред.), *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* (Вип. 17, сс. 105–110). Видавництво «Освіта України».
- Наумова, Л. (2016). Теорія монтажної побудови фільму Л. Скрипника. *Культурологічна думка*, 9 (1), 128–133
- Нечес, П. (1926). Геть дурман. *Кіно*, (11), 16–19.
- Нечес, П. (1927). Десять років радянського кіновиробництва. *Театр, клуб, кіно*, 19(120), 12.
- Нечес, П. (1929). Адміністратори в кіно. *Кіно*, (13), 1.
- Озерський, Ю. (1925). Кінополітика на Україні. *Кіно*, (1), 1–2.
- Поліщук, В. (1926). Спресований час. *Кіно*, (11), 22.
- Полторацький, О. (1927а). Образовість у кіно. *Кіно*, (1), 12.

- Полторацький, О. (1927b). Про «зорову точку» в кінофільмі. *Кіно*, (5), 4–5.
- Себаг Монтефіоре, Саймон (2004). *Сталін: Суд червоного царя*. Кнорф.
- Сідерський, З. (1928). Штучний синдикат. *Кіно*, (4), 1.
- Скрипник, Л. (1927). Кіно-виробництво і кіно-мистецтво. *Нова генерація*, (1), 43–47.
- Скрипник, Л. (1927a). Експериментальний фільм. *Кіно*, (17), 8–9.
- Скрипник, Л. (1927b). Режисер і сценарист: (до дискусії). *Кіно*, (14), 6–7.
- Скрипник, Л. (1927c). Сценарист і режисер. *Кіно*, (11), 8–9.
- Скрипник, Л. (1928). *Нариси з історії та теорії кіно*. ДВУ.
- Скрипник, Л. (1929). Мистецтва соціальні й асоціальні. *Нова генерація*, (12), 25–29.
- Ткаченко, В. (2006). Кінохроніка Всеукраїнського Фотокіноуправління (ВУФКУ). В І. Б. Матяш (гол. ред.), *Студії з архівної справи та документознавства* (Т. 14, сс. 81–86). Видавництво Європейського університету.
- Ушаков, М. (1930). *Три оператори*. Теакіновидав.
- Шуб, О. (1927). План чи стихія. *Кіно*, (17), 1–2.
- Шуб, О. (1928). Шкідлива постанова. *Кіно*, (1), 1.
- Юрченко, Ю. (1926). Голлівуд в Одесі. *Кіно*, (6/7), 20–21.
- Cavendish, P. (2013). *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style In Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*. Berghahn Books.
- Kepley, V. & Kepley, B. (1979). Foreign films on Soviet screens, 1922–1931. *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (4), 429–442.
- Kepley, V. (1996). Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32. *Film History*, 8 (3), 344–56.
- Lebon, Éric Antoine (2018). *Léonide Moguy. Un citoyen du monde au pays du cinéma*. L'Harmattan.
- Nebesio, Bohdan Y. (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>
- Taylor, R. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896767>
- Taylor, R. (1991). Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In *Inside the Film Factory* (pp.193–216). Routledge.
- Youngblood, Denise J. (1985). *Soviet Cinema In the Silent Era, 1918–1935*. UMI Research Press.

References

- “Kino” (1925–1933): a systematic index to the contents of the journal (2011), Bazhan, M. (1931). Missionaries of “clean” cinema. *Kino*, (1–12), 14–16. [In Ukrainian].
- Anderson, K. M. (2005). *Kremlin Cinema: 1928–1953: Documents*. ROSSPEN. [In Russian].
- Bazhan, M. (1931). Missionaries of “clean” cinema. *Kino*, (11–12), 14–16.
- Bazhan, M. (1982). Master of the Iron Rose (About Yuri Yanovsky). In L. M. Novychenko (Reviewer), *Mykola Bazhan. Dumy i spohady* (pp. 9–63). Radianskyi Pysmennyk. [In Ukrainian].
- Balazh, B. (1926). A foray into a new dimension. *Kino*, (12), 5–6. [In Ukrainian].
- Balazh, B. (1926a). Stylish film, style of films and style in general (Article by Bela Balazs). *Kino-zhurnal A.R.K.*, 1926 (2), 13–14.
- Briukhovetska, L. I. (1993). The world resonance of Ukrainian cinema (on the material of the magazine “Kino” (1925–1930)). In *Ukrainske mystetstvo* (Kyiv, 1993) (Issue 1, pp. 97–103). [In Ukrainian].
- Voznesenskij, Al. (1924). *The art of the screen: A guide for movie actors and director*. Sorabkop. [In Russian].
- Vorobiov, I. (1930). Disgraceful pointers. *Kino*, 8 (80), 5. [In Ukrainian].
- Helman, A. (1928). Movie stars and movie psychosis. *Kino*, (9), 2. [In Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian cinema. 1896–1995. *KINO-KOLO*, 57. [In Ukrainian].
- Deslav, Ye. (1928). “VUFKU zakordonom” [VUFKU abroad]. *Kino*, (3), 6. [In Ukrainian].
- Kapchynskiy, M. (2003). Near the Black Sea. Memoirs. *KINO-KOLO, spring* (17), 17–18. [In Ukrainian].
- Kuleshov, L. V. (1987). The art of light creation. In R. N. Jurenev (Rev. ed.), *Lev Kuleshov: Collected Works in Three Volumes* (Vol. 1, Theory. Criticism. Pedagogy, pp. 61–63). [In Russian].
- Lemberg, E. (1930). *Film industry of the USSR. Economics of Soviet cinematography*. Teakinopechat’.
- Leonid Skrypnyk died on February 23, 1929 (1929). *Kino*, (5), 2. [In Ukrainian].
- Lifshyts, B. (1925). The ways of Ukrainian cinematography. *Kino*, (1), 2, 4. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. (2016). *Factual history of cinema in Ukraine. 1896–1930* (Vol. 1). “Dim Reklamy”. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture of Ukraine, National Parliamentary Library of Ukraine. (2011). «Kino» (1925–1933): *systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu* (N. V. Kazakova & R. V. Roslyak, eds.). Kyiv. [In Ukrainian].
- Mohylevskiy, L. (1925). The beginning is made. *Kino*, (1), 18. [In Ukrainian].

- For the discussion of the broad masses, the case of Ukrainian Soviet cinema is the case of the entire public of Soviet Ukraine (1930). *Kino*, (18), 1–2. [In Ukrainian].
- Naumova, L. (2015). The rhythmic component of the film frame composition in the theory of L. Skrypnyk. In O. I. Bezghin (Ed.), *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* (Issue 17, pp. 105–110). Osvita Ukrainy Publishing House. [In Ukrainian].
- Naumova, L. (2016). The theory of montage construction of L. Skrypnyk's film. *Kulturolohichna dumka*, 9 (1), 128–133.
- Neches, P. (1926). Down with the dope. *Kino*, (11), 16–19. [In Ukrainian].
- Neches, P. (1927). Ten years of Soviet film production. *Teatr, klub, kino*, 19 (120), 12. [In Ukrainian].
- Neches, P. (1929). Administrators in the cinema. *Kino*, (13), 1. [In Ukrainian].
- Ozerskyi, Yu. (1925). Film policy in Ukraine. *Kino*, (1), 1–2.
- Polishchuk, V. (1926). Compressed time. *Kino*, (11), 22.
- Poltoratskyi, O. (1927a). Imagery in cinema. *Kino*, (1), 12. [In Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1927b). About the “visual point” in the movie. *Kino*, (5), 4–5. [In Ukrainian].
- Sebagh Montefiore, Simon (2004). *Stalin: The Court of the Red Tsar*. Knopf. [In Ukrainian].
- Siderskyi, Z. (1928). Artificial syndicate. *Kino*, (4), 1. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927). Film production and film art. *Nova heneratsiia*, (1), 43–47. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927a). Experimental film. *Kino*, (17), 8–9. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927b). Director and screenwriter: (to the discussion). *Kino*, (14), 6–7. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927c). Scriptwriter and director. *Kino*, (11), 8–9. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1928). *Essays on the history and theory of cinema*. DVU. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1929). Arts social and asocial. *Nova heneratsiia*, (12), 25–29. [In Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2006). Newsreels of the All-Ukrainian Photo and Film Administration (VUFKU). In I. B. Matiash (Editor-in-Chief), *Studies in archival affairs and documentary studies* (Vol. 14, pp. 81–86). European University Press. [In Ukrainian].
- Ushakov, M. (1930). *Three operators*. Teakinovydav. [In Ukrainian].
- Shub, O. (1927). Plan or element. *Kino*, (17), 1–2. [In Ukrainian].
- Shub, O. (1928). A harmful resolution. *Kino*, (1), 1. [In Ukrainian].
- Yurchenko, Y. (1926). Hollywood in Odesa. *Kino*, (6/7), 20–21. [In Ukrainian].
- Cavendish, P. (2013). *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style In Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*. Berghahn Books. [In English].
- Kepley, V. & Kepley, B. (1979). Foreign films on Soviet screens, 1922–1931. *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (4), 429–442. [In English].
- Kepley, V. (1996). Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32. *Film History*, 8 (3), 344–56. [In English].
- Lebon, Éric Antoine (2018). *Léonide Moguy. Un citoyen du monde au pays du cinéma*. L'Harmattan. [In French].
- Nebesio, Bohdan Y. (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].
- Taylor, R. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896767>. [In English].
- Taylor, R. (1991). Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In *Inside the Film Factory* (pp.193–216). Routledge. [In English].
- Youngblood, Denise J. (1985). *Soviet Cinema In the Silent Era, 1918–1935*. UMI Research Press. [In English].

Надійшла до редколегії 31.08.2024

Станіслав Мензелевський — аспірант Школи медіа, Університет Індіани, Блумінгтон, штат Індіана, США

Stanislav Menzelevskyi is Ph.D. student in Film Studies at The Media School, Indiana University, Bloomington, IN, USA

Заява про розкриття інформації

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

Disclosure statement

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