

7. Kester G. *Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage* / Grant H. Kester. – Duke University Press Books, 1998. – 328 с.
8. Kester G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* / Grant H. Kester. – University of California Press, 2004. – 239 с.
9. Rozbořil B., Abramuszkinová-Pavlíková E. Dialogical art as a challenge for competitive environment / Blahoslav Rozbořil, Eva Abramuszkinová-Pavlíková // *Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis*. – 2013. – № 4. – С. 1097–1103.

### *References*

1. Bad'iu A. *Rapsodiia dlia teatra. Kratkii filosofskii traktat* / Alen Bad'iu ; [per. s fr. I. Kushnareva]. – M. : Modern, 2011. – 95 с.
2. Bauman Z. *Individualizirovannoe obshchestvo* / Zigmunt Bauman ; [Per. s angl. V. Inozemtseva]. – M. : Logos, 2005. – 390 с.
3. Bolotian I. O drame v sovremennom teatre: verbatim / Il'mira Bolotian // *Voprosy literatury*. – 2004. – № 5 [Elektronnii resurs]. Rezhim dostupu : <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>
4. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* / Khans-Tis Leman ; [per. s nem. N. Isaeva]. – M. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
5. *Teatrovedenie Germanii : Sistema koordinat* / [Sost. E. Fisher-Likhte, A. A. Chepurov]. – SPb. : Baltiiskie sezony, 2004. – 319 с. – ("Vsemirnoe teatrovedenie").
6. Fischer-Lichte E. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring form of political theatre* / Erica Fischer-Lichte. – New York : Routledge, 2005. – 240 с.
7. Kester G. *Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage* / Grant H. Kester. – Duke University Press Books, 1998. – 328 с.
8. Kester G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* / Grant H. Kester. – University of California Press, 2004. – 239 с.
9. Rozbořil B., Abramuszkinová-Pavlíková E. Dialogical art as a challenge for competitive environment / Blahoslav Rozbořil, Eva Abramuszkinová-Pavlíková // *Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis*. – 2013. – № 4. – С. 1097–1103.

791/229/2(477)''1929/1939

**Волошенюк Оксана Валеріївна,**  
*провідний мистецтвознавець відділу кіномистецтва  
 Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
 ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України  
 e-mail: [voloshenukoksana00@gmail.com](mailto:voloshenukoksana00@gmail.com)*

## **СТАНОВЛЕННЯ ХРОНІКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФУ УКРАЇНИ: 1930-ті РОКИ**

*У статті досліджено витoki формування сучасної жанрової структури неігрового кіно. Автор реконструює започаткування вітчизняного кіновиробництва просвітницьких та хронікально-документальних стрічок, зокрема, початок діяльності першої української студії документалістики в м. Харкові. Детально відображено різноманітні підходи до побутування кіножурналів у 1930-х роках: намагання наслідувати періодичну пресу і навпаки, постулювання власне кіноматографічних методів відтворення дійсності.*

*Ключові слова: неігровий кінематограф, хронікально-документальний кінематограф, культурфільм, Українська фабрика кінохроніки.*

**Волошенюк Оксана Валерьевна**, ведущий искусствовед отдела киноискусства Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рылского Национальной академии наук Украины

### **Становление хроникально-документального кинематографа Украины: 1930-е годы**

*В статье исследованы истоки формирования современной жанровой структуры неигрового кино. Автор реконструирует начало отечественного кинопроизводства просветительских и хроникально-документальных лент, в частности, начало деятельности первой украинской студии документалистики в г. Харькове. Подробно отражены различные подходы к созданию киножурналов в 1930-х годах: попытки подражать периодической прессе и наоборот, постулирование истинно кинематографических методов воспроизведения действительности.*

Ключевые слова: *неигровой кинематограф, хроникально-документальный кинематограф, культурфильм, Украинская фабрика кинохроники.*

*Voloshenyuk Oksana, a leading teachers of The Department of Film Studies, Ryl'sky Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine*

### **Becoming the documentary film of Ukraine: 1930s**

*The article studied the origins of the formation of the modern genre structure of documentary films, namely popular science and documentary. The author reconstructs domestic documentary films production and, including – Ukrainain Factory of Documentary, who started the production of documentary in the Kharkiv The different approaches to the production of film journal in the 1930 discussed: it attempts to imitate the periodical press and purely cinematic way to present of the reality*

Key words: *non-fiction film, popular science film, documentary film, kultur film, Ukrainian factory of documentary.*

Розвиток хронікально-документального кінематографу України в 1930-х роках є однією з найменш досліджених сторінок історії українського кіно.

Український документально-хронікальний кінематограф як предмет кінознавчої і кінокритичної рефлексії присутній, насамперед, у тодішній кінопресі, а саме – у фахових спеціалізованих виданнях "Кіно" (1925–1933) та "Радянське кіно" (1935–1938), у львівському україномовному часописі кіно-фільмової індустрії "Кіно" та на сторінках інших мистецьких видань УРСР.

У 1950–1980-ті роки в роботах кінознавців А. Роміцина, І. Корнієнка, М. Слободяна, у колективних монографіях "История советского кино" (1975), "История украинского радянського кіно" (1986) було проаналізовано тенденції розвитку українського документально-хронікального кінематографу у 30-ті роки. І хоча ідеологічні установки радянської доби виступали значними обмеженнями для данної групи робіт, вони дають первісне уявлення про процес становлення документального кіно та його основних учасників.

У 1990–2010-ті роки відбулося декілька спроб створити комплексні розвідки з історії кіно України, автори яких ставили за мету дослідити український кінематограф як національний мистецький феномен<sup>1</sup>. Фокус кінознавців зміщується на знакові ігрові фільми, які слугували формуванню національної ідентичності й міжнародного іміджу українського кінематографу.

Проте сьогодні кінознавці мають переглянути підхід до історії кіно виключно як історії кіномистецтва, щоб сформувавши комплексний підхід з урахуванням чинників кіновиробництва, ідеології, кінопрокату та досліджень кіноаудиторії.

Автор даної статті має на меті дослідити витoki формування сучасної жанрової структури неігрового кіно, реконструювати на основі матеріалів кінопреси та інших історичних джерел, яким чином започатковувалось вітчизняне виробництво просвітницьких і хронікально-документальних стрічок, зокрема – Українська фабрика кінохроніки.

Наприкінці 1920-х років в Україні розпочалася епоха масового виробництва хронікального кіно. Цей період вирізнявся численними пошуками документального "погляду" на життєвий матеріал – за цей час хронікери навчаються оперативного добирати факти, чітко, зрозуміло і виразно оповідати кіноісторії з "закличними", зазивними й емоційними написами.

З 1927 р. періодичність виходу хронікальних кіножурналів збільшується як в Україні, так і загальною у Радянському Союзі. Так, Всеукраїнське фотокіноуправління розпочало щотижнево випускати хронікальний журнал "Тиждень ВУФКУ"<sup>2</sup> (1927–1928). Зауважимо, що у 1925–1926 рр. його попередник "Кінотиждень "Маховика"" виходив лише щомісячно. У 1929–1930-х рр. хронікальний "Кіножурнал" випускається на Одеській кінофабриці ВУФКУ (з 1930 р. – тресту "Українфільм", створеного на базі ВУФКУ). У 1931 р. в іншому кінематографічному центрі України, на Київській кінофабриці "Українфільму", також спробували створити сектор хроніки, щоб випускати кіножурнал окремо як для міської, так і для сільської аудиторій. Поступово налагоджувалась система строго періодичного, а отже, системнішого фіксування тодішніх реалій. Кінохроніка намагалась набувати рис дієвого комунікативного каналу, себто стати оперативною кіноінформацією про актуальні факти та події, спеціальним джерелом, завдяки якому відбувалося б поширення інформаційних повідомлень на масові аудиторії.

На рубежі 1920–30-х років трансформувалось і кіносамоусвідомлення кінематографістів-неігровиків, почасти через видове розмежування всередині "території" неігрового кіно. В цей час не стихали дискусії як щодо термінологічних ідентифікаторів, "видових кордонів" неігрового кіно, так і щодо притаманних саме йому виробничих форм. Редактор відділу культурфільмів ВУФКУ О. Борзаківський постулює, що неігрове кіно – найорганічніший жанр. На противагу ігровому, воно єдине відповідає завданням побудови нового життя: "Дніпрельстан, колгосп... не потребують, щоб їх брали за тло для чийось "любовей"" [2, 8].

Зазначимо, що термін "документальний фільм" у кінокритичному дискурсі кінця 1920-х – початку 1930-х траплявся нечасто. Українська фахова преса частогусто позиціонувала неігрове кіно лише в контексті агітаційно-пропагандистської публіцистики та культосвітніх картин. У той час "бути документальним", себто слідувати фактам, бути фактографічним означало ледве не дістати звинувачення в належності до лєвівського авангардистського кіно. Звернімося до щоденника Дзиги Вертова, де режисер згадує про засадниче "неприживання" терміну "документальний": коли в квітні 1928 р. Дзига з братом та оператором його фільмів М. Кауфманом звернулись до Головополітпросвіти РСФРР із пропозицією

створити фабрику неігрового фільму, було організовано фабрику "Культурфільм". Дзига Вертов писав: "Наша пропозиція щодо негайної реорганізації радянської кінематографії на основі ленінської пропорції, тобто пропорції між акторськими фільмами "більш-менш звичайного типу" і фільмами неігровими (хронікальними, науковими тощо), була негайно перекручена в пропорцію між "культурфільмами" і "художніми" [3]. Культурфільми, і то не всі, Вертов трактував лише як частину неігрового кіно.

Ще одним "каменем спотикання", який посилював суперечності, була тодішня тарифна сітка, яка надавала явні привілеї кінопрацівникам ігрової кінематографії.

В поняття "культурфільми" вкладали різний зміст, але скористаємося роз'ясненням О. Борзаківського: "...це є певний спосіб оформлення наукового чи науково-популярного матеріалу, його художня подача і художній монтаж" [1, 166]. Кінострічки можуть бути як ігрові, так і неігрові. Позаяк видовий фільм (як тоді говорили, "експедиційний") розглядали, водночас, і як оформлення нового наукового знання, і як документування подорожі, то ці фільми відносили почергово як до просвітницьких, так і до документальних картин, залежно від самоописів. Ідеологічна домінанта, зосереджена на одній єдиній країні, яка у ворожому оточенні будує соціалізм, на жаль, не дала змоги розвинути жанрові, в основу якого мало бути покладено тривале кіноспостереження, – так званому "видовому", або "експедиційному", або ж краєвидному фільмові-подорожі. Спочатку з хроніки зникли зарубіжні сюжети, а потім і видові фільми, які могли ненароком показати радянській людині іншу дійсність. Концепція існування одним-однією соціалістичної країни у ворожому оточенні переносилась і на природу: якщо природа "нерадянська", то навіщо ж її бачити радянській людині.

Отже, на рубежі 1930-х рр. поступово оформились два види неігрового кіно – науково-просвітницько-популярне і хронікально-документальне, виробництво яких розділилось.

На початку 1931 р. в Україні вперше відбулось виокремлення виробництва хронікально-документальних фільмів у самостійну структурну одиницю – фабрику кінохроніки, яка з самого початку позиціонувалась як відділення всесоюзного тресту "Союзкіно". Відбувався і перерозподіл керівних повноважень в українській кіногалузі на користь союзних.

3 січня 1931 р. ухвалою правління "Союзкіно" було створено Всесоюзний трест кінохроніки і агітмасових фільмів "Союзкіно-хроніка". Настав час централізації виробництва хроніки і в союзних республіках: "Союзкіно-хроніці" підпорядковувалися сектори кінохроніки тресту "Українфільм", "Белгоскіно", "Азеркіно". Віднині вони працюють як самостійні господарчі одиниці на правах відділень кінофабрики "Союзкіно-хроніки", якою, своєю чергою, управляв трест "Союзкіно". Планування виробництва остаточно переходить на загальносоюзний рівень, а реорганізація лише починає низку переходів і змін назв відомств.

1931 року на базі Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно (ТДРК) відкрилась Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" (відділення центрального тресту), яка позиціонувалась і як відділення центральної московської студії. Згодом її було перейменовано в "Українську фабрику кінохроніки".

Поряд зі змінами виробничої структури міняється і схема просування хронікальних журналів на користь публічнішої. Так, 7 грудня 1929 р. ухвалою РНК СРСР "Про посилення виробництва і показу політико-просвітницьких фільмів кінокартин" передбачалося, що на кіносеансах поряд з художньою картиною обов'язково демонструватимуть "короткометражний культурфільм і хроніку" [11, 738]. Політпросвітницьке кіно має стати "доважком" і необхідною умовою комерційного показу, а "марні фільми" нехай виконають свою роль – приведуть глядача. "Примусовий асортимент" – так називали сучасники тодішнє неігрове кіно. Намагання посилити пропагандистський вплив на глядача не підкріплювалося належним рівнем політпросвітницьких картин, тож комерційні кіноустанови всіляко намагались від них відхреститись. Це йшло врозріз із зарубіжними тенденціями прокату неігрового кіно. Так, російський кінодокументаліст В. Єрофеев, який вивчав культурфільми у Німеччині в середині 1920-х, був захоплений "першокласним" видовищним і рентабельним німецьким культурфільмом, на противагу вітчизняному підходові як до "культурного обов'язку кіноорганізацій і кіноглядачів" [5, 75].

Українська фабрика кінохроніки розпочала діяльність після виходу постанови ЦК ВКП(б) від 11 січня 1929 р. "Про керівні кадри працівників кінематографії", що санкціонувала "видалення з кінематографії діляг старого типу, які проводять чужу ідеологію" і висування на керівні пости кадрів з робітничого середовища" [9, 188]. З'явився навіть термін "опролетарення". Режисер М. Левков, один з перших працівників фабрики-студії, залишив спогади, де відтворив атмосферу і принципи набору працівників на щойно створену кіноодиницю: "Я був здивований, коли за вказаною адресою замість кінофабрики побачив будівлю універмагу "Пасаж". Тут, у пустому магазині, тимчасово прихистилася дирекція молоді організації" [8, 57]. Левкову, який на той час закінчив театральнодраматичний інститут і мав досвід кіностудійної роботи, відмовили з порога. Але на роботу майбутній чільний режисер-документаліст все ж таки потрапив, завдяки рекомендації М. Ратнера і Р. Григор'єва – обидва були заступниками керівника Харківського окружного Товариства друзів радянського кіно, тодішньої наймасовішої української громадської кіноорганізації (невдовзі Григор'єв став головним редактором студії, а Ратнер – директором). Левкову запропонували посаду режисера-монтажера, і хоч він наполягав, що має зовсім інший кіновиробничий досвід, запевнили, що навчиться на практиці. Режисер писав: "Ми всі не підготовлені, але ми – ентузіасти і оволодіємо необхідними навичками на практичній роботі" [там само].

На фабрику в Харкові "для підсилення" перекинули частину працівників відділу кінохроніки Київської студії. Організуються своєрідні курси, фабрика навіть відкликала з кореспондентських пунктів усіх своїх операторів для навчання. Серед слухачів: оператори – М. Балахтун, К. Богдан, Г. В'юнник, М. Гунберт, А. Казаков, І. Кацман, М. Койфман, А. Кричевський, А. Лаптії, Д. Муха, А. Сухов, Н. Токарська, О. Шаповалов; редактори-монтажери, які з часом стануть режисерами: Н. Корхова, М. Мельников, І. Плетнер, М. Плоскін, О. Побідаленко, М. Романов, М. Шапсай. Зокрема, лекцію на цих курсах прочитав член культової групи неігровиків "Кіноки" М. Кауфман. Очевидці

згадують, що в той час відбракували чимало операторських сюжетів, тож, аналізуючи ці кадри, власне і вчилися монтувати.

Харківська студія була центром української документалістики до 1939 р., допоки її не перевели до Києва. Саме на початку 1930-х на студії формується кадрове ядро української документалістики, яке буде визначати її обличчя в наступні два десятиліття. Тут знімали документальні фільми, хронікальні сюжети як для українських кіножурналів, так і для московської "Союзкінохроніки". У жовтні 1931 р. вийшла перша стрічка – "Пуск ХТЗ" (автор – оператор Абрам Казаков).

Нечисленні тодішні прихильники хроніки так бачили переваги цього жанру: "Поряд з паперовими газетою і журналом появилася необхідність в організації екранних газет і журналів" [4, 22]. Ще б пак: "Газету кожен читає індивідуально, коли йому хочеться, для цього не потрібно спеціальне обладнання, і аудиторія якої-небудь газети ні в якому разі не скупчення людей в одному місці. Фільм можна "споживати" лише за допомогою певного, особливо складного і досить дорогого апарату, його волею-неволею доводиться дивитися в колективі, у фізичній аудиторії, за умови якогось мінімуму глядачів" [7, 26]. Радянське суспільство бачилось як об'єднання чисельних глядацьких аудиторій. Вбачали і просвітницьку функцію: "Виходячи за межі мистецтва, прагнути охопити всі види людського знання, зафіксувати і передати їх робітничим масам із більшою економією і ефектом, ніж це може зробити книга" [там само].

Р. Кацман, тодішній головний редактор студії, порівнював завдання, що стоять перед хронікерами, із завданнями, покладеними на пресу. У програмній статті, опублікованій в журналі "Кіно", він наводить таку аналогію: хронікальні газетні жанри, що мають певні функції у виданні, все ж таки не вичерпують змісту поняття "періодичної преси" – відповідно, термін "хроніка" завузький для завдань часу. "Екранне виробництво має називатись саме "кіно-преса", і воно різниться від строкатого набору подій хроніки (якими були всі попередні кіножурнали) насамперед широким колом жанрів та інформаційною наповнюваністю, як це, свідомо, у справжньої преси" [6, 9].

То ж на новій студії інтенсифікується виробництво хроніки, яке було вибудовано на взір організації праці пресової редакції. Так, 1931 року Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" почала випускати одночасно п'ять хронікальних журналів – кіновідповідників всеукраїнських газет ("екранні видання бойових органів партії"), що виходили на той час друком у Харкові. Так було засновано кіножурнал "Комуніст України", згодом – "Харківський пролетарій", "Комуніст на екрані", "Комсомолець України", "На Варті" (військово-фізкультурне спрямування). Подібні процеси відбувались не лише в Україні: повсемісно з'являлись і зникали різноманітні кіножурнали. Тодішні повсюдно поширені газетні методи роботи – виїзні редакції, робкорівські пости, "соціалістичні рахунки" перемандрували на екран. За рік студійці створили 14 випусків "Комуніста", 16 – "Харківського пролетарія", 8 – "Комсомольця". Як бачимо, кінопреса, які і періодичні видання, орієнтувалися на різні аудиторії: міський пролетаріат, молодіжну, військово-спортивну тощо.

Вочевидь, захопленість взірцем преси негативно вплинула на власне кінематографічну образність. Кіносценарист і письменник К. Полонник, який встик з програмною статтею Р. Кацмана аналізував перший рік роботи студії,

зазначав, що фактично втрачено відчуття кінообразності, кіноматеріал не промовляє сам за себе: "...серед 40 номерів ... чимало знайдеться таких, де видовищність просто мізерна" [11, 9]. Автор картає операторів за творчу убогість і знеособлення манери, за брак монтажного підходу, який намагаються замаскувати чисельними написами, за одноплщинність зображення. Та й звідки взятися монтажному підходові, коли хроніку знімав переважно "кіномолодняк", який прийшов у кіно, коли монтажне кіно було вже відтіснене "доцільністю" агітпропу. Втім, декілька кінооператорів, зокрема А. Казаков, всупереч тенденції відмежовуватися від лівацьких кіноків, називали М. Кауфмана своїм учителем, чим наразились на звинувачення у "політичній некваліфікованості".

У тодішній кінопресі досить часто траплялись кепкування щодо невідповідності нашумілих промозаяв молодій студії та екранного результату. З іншого боку, хроніка не користувалася особливою популярністю у широких аудиторій великих центрів і ще не встигла дійти до сільського глядача та сформувати там бодай-якусь нову аудиторію.

Тож у 1934 р. вироблялись вже лише кіножурнали "Радянська Україна" та "На Варті". Жодного їх випуску не збереглося, як і, власне, жодного періодичного кіножурналу 1932–1937 рр., що були знищені під час евакуації кіностудії у 1941-му. В 1938 р. студію було черговий раз переназвано, відтепер в "Українську студію хронікально-документальних фільмів" (під цією назвою вона існує і нині). У 1939 р. Укркінохроніка переїхала до Києва, у спеціально побудоване виробниче приміщення з багатьма павільонами і кінозалом. Але це вже інша сторінка історії.

За 1931–1939 роки існування студії хронікально-документальних фільмів у Харкові були напрацьовані основні організаційні форми роботи хронікерів – випуск щотижневих кіножурналів та короткометражних документальних кінофільмів. Так, кіножурнал "Радянська Україна" випускався аж до травня 1941 р. і затим був відновлений у січні 1944 р. під час визволення території України від німецьких окупаційних військ.

На початку 1930-х рр. остаточно оформився поділ на види неігрового кінематографу: просвітницьке (науково-популярне) та хронікально-документальне. Кінематограф послідовно перетворювався на "найважливіше з мистецтв", на дієвий агітаційний і головне – централізований механізм, і першою студією неігрових фільмів, що почала працювати в Україні, стала саме студія хронікальних фільмів, яка, першочергово, позиціонувалася як кінозасіб мобілізації населення через пропаганду. Оскільки у 1930 році українське кіновиробництво вже цілком підпорядковується керівництву з московського "центру", то студія Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" відкривається в 1930 році як відділення всесоюзного тресту "Союзкіно". Перші кіножурнали створюються тут за зразками тодішньої преси і навіть носять назви "газет-взірців". Та виробництво значного обсягу якісної і запитуваної кінохроніки виявилось не до снаги щойно створеному колективові, і поступово його діяльність сконцентрувалася навколо одного періодичного кіножурналу "Радянська Україна".

Впродовж 1930-х рр. у Харкові сформувалося кадрове ядро українських кінореporterів, набутий практичний досвід яких невдовзі став у нагоді під час Другої світової війни.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Українське кіно. Начерк історії : групова монографія (К., 2001); Л. Госейко. Історія українського кінематографа. 1896-1995 (К., 2005); С. Безклубенко. Нариси з історії кіномистецтва України (К., 2006).

<sup>2</sup> Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) – державна кінематографічна організація, період існування 1922–1930 рр.

### *Література*

1. Борзаківський О. Український культурфільм / О.Борзаківський // Життя і революція. Книжка 9. – К., 1929. – С. 164–174.
2. Борзаківський О. Темп життя й темп кіна / О.Борзаківський // Кіно. – 1930. – № 2(74). – 30 с.
3. Вертов Дзига. Киноглаз, радиоглаз и так называемый документализм / Дзига Вертов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article18>
4. Головачев В. Киногазета на пленке / В. Головачев // Пролетарское кино. – 1932. – № 6. – 45 с.
5. Ерофеев В. Кино-индустрия Германии / В. Ерофеев. – М. : Киноиздат, 1926. – 84 с.
6. Кацман Р. Кіно-хроніка чи кіно-преса / Р. Кацман // Кіно. – 1932. – № 21-22. – 26 с.
7. Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику / Н.Лебедев // Пролетарское кино. – 1931. – № 12. – 62 с.
8. Левков М. Днепрострой-Донбасс / М. Левков // Из истории кино. – М. : Искусство, 1977. – Вып. 10. – С. 52–64.
9. О руководящих кадрах работников кинематографии. Постановление ЦК ВКП(б) 11 января 1929 г. // КПСС о культуре. – М. : Политиздат, 1972. – С. 188–190.
10. Полонник К. Рік преси на екрані / К. Полонник // Кіно. – 1932. – № 21-22. – 26 с.
11. Постановление СНК СССР от 7 декабря 1929 г. "Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин" // СЗ?? СССР. 1929. – Отд. 1. – № 76. – С. 737–738.

### *References*

1. Borzakivskyi O. Ukrainyskyi kulturfilm / O.Borzakivskyi // Zhyttia i revoliutsiia. Knyzhka 9. – K., 1929. – S. 164–174.
2. Borzakivskyi O. Temp zhyttia y temp kina / O.Borzakivskyi // Kino. – 1930. – № 2(74). – 30 s.
3. Vertov Dzira. Kinoglaz, radioglaz i tak nazyvaemyi dokumentalizm / Dziga Vertov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article18>
4. Golovachev V. Kinogazeta na plenke / V. Golovachev // Proletarskoe kino. – 1932. – № 6. – 45 s.
5. Erofeev V. Kino-industriia Germanii / V. Erofeev. – M. : Kinoizdat, 1926. – 84 s.
6. Katsman R. Kino-khronika chy kino-presa / R. Katsman // Kino. – 1932. – № 21-22. – 26 s.
7. Lebedev N. Za proletarskuiu kinopublitsistiku / N.Lebedev // Proletarskoe kino. – 1931. – № 12. – 62 s.
8. Levkov M. Dneprostroi-Donbass / M. Levkov // Iz istorii kino. – M. : Isskustvo, 1977. – Vyp. 10. – S. 52–64.
9. O rukovodiashchikh kadrakh rabotnikov kinematografii. Postanovlenie TsK VKP(b) 11 ianvaria 1929 g. // KPSS o kul'ture. – M. : Politizdat, 1972. – S. 188–190.
10. Polonnyk K. Rik presy na ekrani / K. Polonnyk // Kino. – 1932. – № 21-22. – 26 s.
11. Postanovlenie SNK SSSR ot 7 dekabria 1929 g. "Ob usilenii proizvodstva i pokaza politiko-prosvetitel'nykh kinokartin" // SZ?? SSSR. 1929. – Otd. 1. – № 76. – S. 737–738.