

КЕРІВНИКИ ВУФКУ. СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

У статті відображено долю відомих українських керівників кінематографа 1920-х років, чий внесок активно сприяв розвитку національного кіномистецтва.

Ключові слова: кіновиробництво, стиль керівництва, організація кінопроцесу, творча інтелігенція.

В статье нашли свое отображение судьбы известных украинских руководителей кинопроцесса 1920-х годов, чей вклад активно способствовал развитию национального киноискусства.

Ключевые слова: кинопроизводство, стиль руководства, организация кинопроцесса, творческая интеллигенция.

The article describes destinies of the renowned heads of the Ukrainian cinematography in 1920s, who have promoted an active development of the national cinema.

Key words: cinema production, leadership style, organization of the cinema process, artistic intelligentsia.

Український кінематограф ще у 1920-х роках набув широкого визнання за межами України. Фільми успішно демонструвалися не лише в межах СРСР. Їх також бачили глядачі Європи і Америки. Схвальні відгуки надходили з Парижа, Берліна, Нью-Йорка і Торонто. Український режисер Євген Деслав, який працював у Франції, у повідомленні «Українські фільми в Парижі» писав про увагу до стрічок «Тарас Трясило» і «Звенигора». Причому перший мав успіх як фільм історичний, а другий – як фільм-підсумок артистичних та технічних здобутків Всеукраїнського кінофотоуправління (ВУФКУ)¹. Привернула увагу парижан і демонстрація стрічки Н. Охлопкова «Проданий апетит» з Амвросієм Бучмою в ролі шофера Еміля.

У шостому числі часопису «Кіно» за 1929 рік відзначалося, що «Два дні» Г. Стабового був першим фільмом ВУФКУ, котрий потрапив на екрани Сполучених Штатів Америки і відразу став об'єктом широкої дискусії на шпальтах американської преси... Найактивніше обговорювалася головна роль, яку виконав І. Замичковський. Також повідомлялося про успіх «Арсеналу» на нью-йоркських та паризьких екранах.

Цією славою український кінематограф безперечно завдячує творчості видатних режисерів, операторів, художників, блискучій плеяді акторів... Утім, було б несправедливим забути імена

тих керівників кінопроцесу, які, незважаючи на скрутний стан, в якому опинилася кінопромисловість після громадянської війни, зробили можливою активну працю митців.

Люди, які очолювали ВУФКУ у 1922–1930 роках, часто були досить далекими від кінематографа на початку своєї кар'єри. Але з перших кроків у кінематографі, найкращі з них докладали максимум зусиль, аби розібратися в специфіці кіно, сприяти виявленню насправді талановитих і обдарованих митців.

Нам вже доводилося писати про Павла Федоровича Нечесу, людину, яка в різні роки стояла на чолі Одеської та Київської кінофабрик². Саме він дав «путівку в життя» Олександрові Довженку, підтримував митця у часи нелегких випробувань.

П. Нечеса був харизматичною особистістю. Він став однією з легенд українського кіно. Ось коротенька замітка про його життєвий шлях у рубриці «Люди екрану. Наші директори»³: «Директор кінофабрики – керівник усіх робіт, що тут точаться... Ось один із них. Директор Одеської кінофабрики Павло Нечес. До революції – робітник біля верстату. В революцію – робітник революції. Голова виконкому, командир загону для боротьби з бандитизмом, секретар повітпарткому, член ВУЦВКу. Член партії з 1917 року».

У цьому короткому тексті не згадано про службу Нечеса на флоті під час Першої світової війни. Коли він прийшов працювати в кінематограф, то довго ще не міг позбавитися своїх флотських «манер»: його улюбленими словами були «аврал» і «полундра», і тривалий час він не знімав свого матроського тільника. Тому і на Одеській кінофабриці його спочатку називали «директор-матрос». Проте з найперших днів роботи там він викликав загальну повагу своєю вимогливістю і об'єктивністю. Другий режисер О. Довженка, Лазар Бодик, згадував набагато пізніше, що «тільки-но на території кінофабрики з'являвся директор, як по естафеті передавалося: “Хлопці, Матрос іде!” Боялися директора-матроса, зрозуміло, недбайливі, а потім і вони стали поважати його»⁴.

З повагою і любов'ю згадував Нечесу видатний український актор Петро Масоха. Він зазначав, що Нечеса був господарником нового типу, «ощадним противником всякого марнотратства і добрим до всього талановитого і чесного. Не маючи достатньої освіти, він інтуїтивно відчував правильність господарчої лінії і дбав про велике мистецтво, якого вчився сам і інших примушував учитися. Це при ньому були створені кращі на той час фільми: «Два дні», «Нічний візник», «Звенигора», «Арсенал», що принесли славу всій українській кінематографії»⁵. Вчитись Нечеса не припиняв ні на мить. Він добре усвідомлював, що кіно є «найпримхливішим з усіх виробництв» і тому в ньому немає місця для дилетантів.

Нечеса часто виступав на сторінках преси, куди, швидше за все, дописував завжди сам. Масоха згадував, що до безпосереднього знайомства з директором кінофабрики, він знав його з «воєвничих статей у журналі “Кіно”». Свою позицію директор чітко висвітлив у статті «Режим економії в кінопромисловості»⁶, де відверто написав про «хвороби», які вже тоді захопили молоду українську кінематографію. Це було насамперед небажання дотримуватися кошторису (на початок зйомок фільму передбачав 40–50 тисяч карбованців витрат, а під кінець картина коштувала вже 100–150). Директор вимагав від режисерів найточнішого кошторису, обґрунтування побудови декорацій, кількості масовки і необхідних експедицій.

Деякі режисери вважали, що затягування часу зйомок і шалені перевитрати слугуватимуть своєрідною рекламою постановника та демонструватимуть його артистичний хист. Нечеса ж доводив, наскільки вони помиляються, в тому числі й коли хочуть за будь-яких обставин запрошувати імени-

тих акторів з Москви чи Ленінграда. Все це він називав «хронічною хібою і хворобою кіно»⁷.

Не менш прискіпливо ставився Нечеса й до сценарної справи, самокритично зауважуючи, що дирекція приймає «сирі» тексти, а потім починається тривалий період їх нескінченних переробок. До слова, ім'я Нечеса як сценариста стоїть у титрах фільму «Королі воску» (1927, І. Рона) за повістю І. Франка «Борислав сміється».

Утім, все вищевикладене не означає, що Нечеса за будь-яку ціну прагнув економити. Навпаки, він застерігав свої помічників від «рабського ставлення до цифр». «Цифри теж повинні мати свою душу. Особливо в кіно...»⁸.

У статті «Адміністратори в кіно»⁹ Нечеса показав себе справжнім знавцем організації кіновиробництва, тих вимог, котрі воно висуває до роботи адміністратора фільму.

Всіма силами Нечеса прагнув пояснити тим молодим людям, які збиралися присвятити себе кіно, наскільки багато зусиль треба докласти, аби проявити свій талант. У статті, що мала відверту назву «Геть дурман»¹⁰, автор розвіює богемний міф про кіно як про «безперервну розвагу» або про те, що «кіно – це рулетка, де можна спробувати своє щастя». «Кіно – це не рулетка, а важка робота»¹¹, наголошує Нечеса. Він закликав пресу розвіяти той міф, що створювався навколо кіновиробництва. «Нам потрібне молоде, здорове кіно й молоді, здорові, роботящі творці його. Лише для таких відчинятимуться ворота наших кінофабрик»¹².

У своїй нелегкій роботі в кінематографі Нечеса гармонійно співпрацював із Захаром Семеновичем Хелмно, який очолював правління ВУФКУ і був не менш харизматичною особистістю, ніж Нечеса. Про нього ходили справжні легенди. Як згадує Л. Бодик, «великі діла робив Захар Семенович, а от зовнішній вигляд у нього був не дуже показний: зарослий рудуватою щетиною, в старій шинелі з відірваним хлястиком, який висів на одному гудзику, комір шинелі був завжди наставлений – типовий “солдат революції” періоду громадянської війни»¹³.

Через такий незвичний для чиновника вигляд Хелмно інколи наражався на неприємні ситуації. Як голова ВУФКУ, він приїздив на Одеську кінофабрику без попередження і без супроводу, щоби об'єктивно побачити роботу різних цехів. Зустрівши особу такої «непрезентабельної зовнішності» деякі працівники без зайвих слів випроваджували його за двері. Особливо був показовим випадок з відомим на фабриці костюмером Мешем, типовим одеситом, який з криком “Ходять тут усякі,

а відповідати за гримерки мені!» – виставив його з костюмерного цеху»¹⁴.

Як згадував Нечеса, «новому управлінню ВУФКУ на чолі з Хелмно дісталися від старого управління борги, обшарпані кінотеатри та порожняча на полицях прокату»¹⁵. Та минув короткий час, і «від хаосу, який побачив тут Хелмно на початку своєї діяльності голови управління ВУФКУ, не лишилося й сліду»¹⁶. Хелмно почав вибудовувати чітку структуру ВУФКУ, особисто займаючись господарчими й адміністративними справами. Творчою сферою займався літератор і критик А. Лівшиць.

Ситуація в українському кінематографі на той час була надзвичайно складною. Вся кінотехніка, отримана в спадок від приватних фірм, була напівзруйнована та морально застаріла. На засіданні правління ВУФКУ восени 1924 року ухвалили для вирішення цього питання відрядити групу спеціалістів за кордон. Групу очолив сам Хелмно. Поїздка була ефективною, і вже у квітні 1925 року Хелмно доповідав: «Матеріальну і технічну базу під кіно підведено. Тепер нам треба розв'язати найголовніше питання: організацію творчого процесу. Нам потрібні режисери, оператори, художники, актори, що розуміють і сприймають радянську дійсність. Ми організували кінотехнікум за рахунок ВУФКУ. Ця справа перспективна, молодь себе ще покаже»¹⁷.

Отже можна стверджувати, що Хелмно був одним із тих, хто ініціював початок кіноосвіти в Україні. Одеський кінотехнікум став тим навчальним закладом, який готував як творчі, так і технічні кадри для української кінематографії. Особливо плідною була у ньому підготовка операторів. Серед його випускників були такі видатні майстри операторського мистецтва, як Ю. Скульчик, О. Панкрат'єв, О. Олександров, М. Кульчицький, М. Піщиков та інші.

Справді, слова про те, що технічну базу побудовано в цілому, мали під собою реальне підґрунтя. Нечеса, як директор виробництва, доповів, що закуплено найновіше технічне устаткування і апаратуру, розширені лабораторії Одеської та Ялтинської кінофабрик для друкування копій для прокату.

Було налагоджено контакти з українськими письменницькими організаціями для створення сценаріїв. І все-таки відчувався сценарний голод. На тій самій нараді директор Одеської фабрики Главацький говорив про те, що сценаріїв надійшло понад сотню, а прийнято з них було лише одинадцять.

Хелмно зробив дуже багато, аби на Одеській кінофабриці було організовано штат сценаристів і редакторів, куди він запросив відомих українських літераторів, серед яких були Юрій Яновський, Микола Бажан, Михайль Семенко. Саме ці письменники зробили значний внесок у розвиток українського кінематографа. Зокрема Яновський був першим головним редактором кінофабрики, Бажан – редактором часопису «Кіно», а проводир київських панфутуристів Семенко завідував сценарним відділом. До сценарної справи були залучені письменники С. Лазурін, М. Борисов, О. Грін. За сценарії засіли Майк Йогансен, Олесь Досвітній, Дмитро Бузько, Кость Полонник, згадує часи роботи у ВУФКУ сам Бажан.

За ініціативою З. Хелмна до Одеси було запрошено відомих театральних режисерів – Леся Курбаса і Марка Терещенка. Хелмно шкодував, що Курбас такий недовгий час пропрацював на Одеській кінофабриці, натомість Терещенко за час роботи поставив п'ять фільмів, серед яких були екранізація української класики: «Микола Джеря» за І. Нечуєм-Левицьким та «Навздогін за долею» за «Дорогою ціною» М. Коцюбинського.

Значним є внесок цієї енергійної, відданої справі людини і в будівництво кінофабрики в Києві. Роботи розпочалися в березні 1927 року. Велися вони, як і водиться, ударними темпами, що не могло не відбитися на їх якості. Паралельно з будівництвом провадилась і підготовка «збирання творчих кадрів», у чому Хелмно теж брав активну участь.

Хоча сам Хелмно був чиновником, він умів активно і ефективно протистояти бюрократичним перепонам у роботі. Так, для одержання кредиту для будівництва київської кінофабрики необхідне було затвердження технічного проекту. Але висновки експертизи було отримано лише наприкінці робочого дня. Усе ж таки Хелмно з товаришами поспішив до Раднаркому. Ось як згадує про ці події Нечеса: «Тільки-но зайшли ми в РНК, а тут чуємо, що засідання вже закінчилося. Чекати наступного – цілий тиждень. Тодішній наш голова Хелмно, недовго думаючи, став у дверях, широко розставив руки й каже: – Хоч убийте, а я нікого не випущу, поки не розглянете проекту. Експертиза дала схвальні висновки. Ось і юрист...

Залізну волю і надзвичайну наполегливість цієї людини знали всі.

– Що ти скажеш? Таки не випустить, – поблажливо засміялися члени РНК, – доведеться розглядати.

Вернулися, розглянули і затвердили»¹⁸.

Навіть у справах, які багатьом могли здатися, особливо на той час, другорядними і неважливими, Захар Хелмно проявляв послідовність і принциповість. Кіногрупа мала виїхати на зйомки з Харкова до Дніпропетровська. в бухгалтерії кінематографісти почули традиційну відповідь: грошей нема і не очікується. Кінематографісти повернулися до ВУФКУ. «Чекати довелося недовго, Хелмно, побачивши мене в коридорі, одразу ж запитав, що я роблю в управлінні. Я хоч і був сердитий, але стримано відповів: – Як заявив головбух, грошей у нього нема. Через кілька хвилин Хелмно пильно подивився на головбуха і той, почувавши себе ніяково під його поглядом, намагався виправдатися. – Так ось, – сказав Хелмно, – через п'ять хвилин, тут, у кабінеті, Ви особисто видайте гроші цьому чоловікові. Зрозуміло?»

І справді, через кілька хвилин гроші були у мене в кишені. Отакою точною, діловою і дбайливою людиною був Захар Семенович Хелмно. Для нього не було маленьких людей і малозначних справ»¹⁹.

Такі спогади є важливими не лише для характеристики такої харизматичної особистості як Хелмно, а й для «візуалізації» системи, яка вже тоді була «інфікованою» бюрократизмом і лише за допомогою доброї волі і наполегливості керівника можна було розв'язувати конкретні проблеми.

Про стиль керівництва Хелмна можна скласти уявлення з листа групи українських письменників Д. Бузька, Г. Шкурупія, Г. Косинки, В. Атаманюка, М. Ятка до Народного комісаріату освіти УСРР про стан української кінематографії.

Цей документ було знайдено в архіві кінознавцем Романом Росляком²⁰. А приводом для його написання стала заміна керівництва ВУФКУ. На місце Хелмна прийшов Олександр Шуб.

Як зазначалося в листі, до приходу на посаду останнього голови правління ВУФКУ мало міцну господарську систему, якою завдячувало творчим здобуткам українського кіно на той час. Результатом активної роботи Хелмна стала можливість будівництва кінофабрики в Києві.

Дехто звинувачував Хелмна в авторитаризмі та навіть у деспотизмі. Проте це не відповідало дійсності. Голова правління не замикався в просторі свого кабінету, він входив у всі найменші деталі функціонування складної системи кінематографа, ретельно досліджуючи і вивчаючи її. Щодо несправедливості звинувачень у деспотизмі, то, навпаки, «кожна пропозиція обмірковува-

лася і кожний був певний, що його думка зустрінє найпильнішу увагу»²¹.

Як кожний слабкий керівник, О. Шуб у всьому вбачав підступи прихильників Хелмна і заповзято почав руйнувати добре налагоджену систему, що й стало початком занепаду ВУФКУ.

Щодо особистої долі самого Захара Хелмна, то вона була досить типовою для епохи терору й тоталітаризму. Людину, яка блискуче показала себе організатором на ниві кінематографа, «кинули» на керівну роботу аж в трест «Северлес», що в Архангельську. Це, звісно, було досить типовим для тих часів, коли не брався до уваги характер тієї чи іншої діяльності. Й хоча посада Хелмна в Архангельську була далекою від жодної ідеології, це його не врятувало. На нього чекала доля багатьох керівників середньої ланки. 1936 року його було засуджено до п'яти років таборів. Невдовзі цей вирок змінили на розстріл. Захара Семеновича Хелмна було реабілітовано 1959 року.

Шуб недовго перебував на чолі правління ВУФКУ. Менш ніж через рік на цю посаду прийшов Іван Воробйов.

Слід зауважити, що 1928–1929 роки були вельми плідними для українського кінематографа. На чолі спочатку Одеської, а потім Київської кінофабрик, стояв такий блискучий одностумець Хелмна, як Павло Нечеса. Але загальний напрям державної політики щодо національних кінематографій почав різко змінюватися.

Ще 1928 року керівництво ВУФКУ активно опиралося підпорядкуванню національних кінематографій Єдиному всесоюзному центрові. Московське керівництво планувало створити всесоюзний кіно синдикат, який передусім перебрав би на себе стосунки із західними фірмами щодо розповсюдження радянських фільмів. Треба сказати, що «Совкино» «явочним порядком» прагнуло виконувати ці функції. Чи не тому кращі українські фільми того періоду часто називалися російськими, скажімо, «Два дні» Г. Стабового під час демонстрації в Нью-Йорку. А після успіху «Звенигори» французькі критики вітали Довженка як молодого російського режисера.

Проти створення синдикату рішуче виступало керівництво ВУФКУ. Всі виступи було опубліковано в різних числах часопису «Кіно» за 1928 рік. Найбільш аргументовано видається стаття Зиновія Сідерського, на той час члена правління ВУФКУ, яка так і називається – «Штучний синдикат»²².

З. Сідерський доводив, що в кінопромисловості жодних підстав і передумов для створення такого синдикату немає. Автор робив акцент на тому, що республіканські кіно організації – це не лише підприємства, а й важливі культурні установи. Наголошувалося на необхідності розробляти на республіканських кіностудіях національну тематику.

На думку З. Сідерського, «утворення цього штучного синдикату, безперечно, зведе нанівець ті досягнення, що їх мають національні радянські республіки щодо зростання свого кіномистецтва»²³.

Цікавими є роздуми Сідерського і щодо молоді в його статті «Про кіно і молодь»²⁴. Автор розглядає проблему в двох аспектах. З одного боку, йдеться про ту молодь, яка заповнює глядацькі зали. Важливо «перехопити» молодого глядача у зарубіжних розважальних стрічок. Це завдання краще за все виконують молоді кінематографісти. Слід сказати, що тут бачимо певну недооцінку митців старшого покоління, які саме й були налаштованими на глядацьку аудиторію. Про це свідчить хоча б колосальний успіх бойовика П. Чардиніна «Укразія». Втім, не можна не оцінити бачення проблеми Сідерським, який був упевнений, що лише нове покоління кінематографістів спроможне відповісти на питання, поставлені самою епохою.

«Новий етап в розвитку української кінематографії, – пише З. Сідерський, – починається на одинадцятому році революції фільмом “Звенигора”»²⁵. Автор статті зазначає, що фільм Довженка став подією визначного масштабу, приводячи цитату з німецької преси, де зауважувалося, що на сході Європи з’явилася «нова фільмова країна» – Україна. «Звенигора» стала не лише підсумком, а й явищем, яке відкриває його новий етап. І щоби бути успішним на цьому шляху, треба поповнити «кадри радянських художніх робітників на виробництві світовими молодими силами»²⁶.

Джерелами таких поповнень називаються і письменники, які мають прийти в сценарні відділи кінофабрик, і кіноаматорська молодь з членів ТДРК, і випускники кіношкіл, зокрема Одеського кінотехнікуму, й із суміжних мистецтв, зокрема з театральних майстерень. Сам Сідерський докладав максимум зусиль, аби привести в кінематограф яскраві творчі особистості. І це не обов’язково були молоді люди.

Так само, як завдяки зусиллям Павла Нечеси розпочався режисерський шлях Олександра

Довженка, можна стверджувати, що завдяки Зиновієві Сідерському в український кінематограф прийшов скульптор Іван Кавалерідзе. Саме зустріч із Сідерським у Києві відіграла вирішальну роль у виборі Кавалерідзе подальшого творчого шляху. Вони були знайомі ще з 1918–1919 років. Тоді Сідерський був секретарем повітового партійного комітету в Ромнах, де всіляко підтримував Кавалерідзе і як скульптора (на той час було створено пам’ятник Шевченкові, монумент Героям революції), і як театрального режисера, що очолив аматорський театр. На момент зустрічі З. Сідерський був заступником голови ВУФКУ.

Та звернімося до спогадів самого митця: «Зиновій Йосипович, посміхаючись, розповів мені, як вони, «кіношники», грабуючи суміжні галузі мистецтва, забирають потрібних працівників і так комплектують творчі кадри своїх кінофабрик.

– Вам також так просто не втекти з цього бульвару, дорогий Іване Петровичу, – пригрозив він мені, хитро посміхаючись.

– А я не люблю кіно.

– Чому?

– Мене дратує суєта на екрані, герої завжди бігають...

– А Ви зробіть по-своєму. Ми Вам всі умови створимо для цього. Пропонуйте тему...

Я дещо вагався, а потім сказав:

– Щойно подивився у Курбаса “Гайдамаків”, і прийшов у захоплення. Яка грандіозна культура! Не боюсь бути чийсь послідовником: “Гайдамаків” ставив би!

– Ставте! Давайте сценарій.

Я накидав у записнику свої пропозиції і показав їх Сідерському, а він їх схвалив»²⁷.

На Одеській кінофабриці відомого скульптора і режисера-початківця прийняли доброзичливо. Ставлячи свою сміливу авангардистську «Зливу», Кавалерідзе отримав всебічну підтримку від керівників українського кінематографа, багато в чому завдяки Сідерському.

І знову виникає запитання: а як же надалі склалася доля цієї людини? Знову можна провести паралель і з долею Нечеси, і з долею Хелмна: відсторонення від роботи в кінематографі, і далі – несправедливі звинувачення, швидкий і неправий суд. У 1938 році Сідерського було розстріляно, а реабілітовано лише через 20 років.

Коли переглядаєш список людей, які в 1920–1930-х очолювали український кінематограф, входили до керівництва ВУФКУ, були директорами українських кінофабрик, із жахом відзначаєш,

що всі вони, за незначним винятком, опинилися у «розстрільних списках». У цих людей було чимало спільних рис. Всі вони пройшли випробування громадянською війною і, хоч й були в своїй масі людьми далекими від мистецтва, а тим більше від кіно, докладали максимум зусиль для подолання свого дилетантизму, як ми це бачили на прикладі Павла Нечеси. Саме їх вагомому внескові завдячуємо розквітом українського кіномистецтва.

¹ Кіно. – № 4, квітень 1928 р. – С. 14.

² Мусієнко-Фортунська О. Павло Нечеса – організатор кіновиробництва // Оксана Мусієнко-Фортунська. – Науковий вісник. – К., 2011. – Вип. 8. – С. 88–89.

³ Кіно. – № 9, травень 1927 р. – С. 4.

⁴ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки / Л. Бодик // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 256.

⁵ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі / П. Масоха // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 100.

⁶ Кіно. – №№ 6–7, 1926. – С. 14.

⁷ Там само.

⁸ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі / П. Масоха // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 101.

⁹ Кіно. – № 13, липень 1929. – С. 1.

¹⁰ Кіно. – № 11, жовтень 1929. – С. 16–17.

¹¹ Там само. – С. 17.

¹² Там само.

¹³ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки /Л. Бодик // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 225.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 182.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 187.

¹⁸ Там само. – С. 204.

¹⁹ Там само. – С. 234.

²⁰ Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк // Кіно-Театр. – К., 2011. – № 4. – С. 11–14.

²¹ Там само. – С. 11.

²² Кіно. – № 4. – 1928. – С. 1.

²³ Там само.

²⁴ Кіно. – № 2. – 1928. – С. 1.

²⁵ Кіно. – № 23–24. – 1927. – С. 1.

²⁶ Там само.

²⁷ Іван Кавалерідзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.