

З ІСТОРІЇ ДЕРЖАВНОГО ТЕХНІКУМУ КІНЕМАТОГРАФІЇ ВУФКУ (1924–1930): ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ТА НАУКОВО-ДОСЛІДНА РОБОТА

У 1920-х рр. в Україні функціонувало чимало кінонавчальних установ – державних і приватних. Однак провідне місце серед них посідав Державний технікум кінематографії Всеукраїнського фотокіноуправління (ДТК ВУФКУ), що діяв на засадах вищого навчального закладу. Головними критеріями, за якими визначалося його лідерство, є: географічне розташування в м. Одесі («Голлівуді на березі Чорного моря» — за визначенням Ю. Яновського), де діяла кінофабрика, на якій студенти мали змогу проходити виробничу практику та стажування, влаштовуватися на працю після випуску; наявність підготовленого педагогічного складу (головним чином технічного), серед якого чимало було й працівників кінофабрики; питома частка випускників, які працювали на кіновиробництві, була найбільшою серед аналогічних навчальних установ; комплексний підхід до проблеми підготовки кадрів — основними спеціальностями були кінооператор та актор, однак певна увага приділялася вихованню режисера, монтажера, освітлювача, адміністратора та ін.; варто згадати й відносно тривале існування у часі — впродовж 1924–1930 рр.

Маємо також чимало спільного у діяльності кінотехнікуму в Одесі та Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, незважаючи на той факт, що їх розділяє кілька десятиліть: існування у схожих суспільно-політичних (період «українізації» у випадку з ДТК і незалежна Українська держава нині), економічних (матеріальна та фінансова скрута) умовах; згадуваний комплексний підхід до підготовки кадрів тощо. Наявність такої кількості спільних рис лише стверджує у думці щодо необхідності різнобічного вивчення діяльності Одеського кінотехнікуму.

Незважаючи на той факт, що пройшло чимало часу, однак у кінознавчій науці ще й досі не з'явилось окремого комплексного дослідження історії згаданої установи. Деякі аспекти діяльності закладу описані О. Шимоном¹, а в контексті становлення акторської майстерності — В. Слободян². Серед публікацій, присвячених безпосередньо ДТК, є спогади колишнього студента Г. Журова³ та розвідки А. Жукової⁴.

Пропонована розвідка має на меті розглянути окремі сторінки діяльності освітньої установи, а саме: організацію навчального процесу (теоретичне навчання, виробничу практику, стажування, підготовку та захист кваліфікаційних робіт) і науково-дослідну роботу.

В основу навчального процесу кінотехнікуму лягли дві складові: теоретична частина, орієнтована на самостійну роботу студентів (так звана виробщина), та практична робота — як у технікумі, так і на кіновиробництві. Співвідношення між цими складовими не було однаковим — з кожним роком воно

зростало на користь практики. Якщо на першому курсі на теоретичні заняття відводилося дві третини навчального часу, решта — на практичні роботи, то наступного року співвідношення було однаковим. На останньому курсі теоретичні заняття охоплювали лише третину часу, дві третини відводилися на практичну роботу⁵.

Про значення практичної роботи свідчить, зокрема, і той факт, що при переведенні на наступні курси вона посідала дві позиції (розподілялася на навчально-виробничу практику і практичну роботу на виробництві, про це йтиметься далі. — прим. авт.) проти однієї у теоретичного навчання. Основними умовами переводу були: академічна успішність з усіх теоретичних занять, задовільне пророблення всіх навчально-практичних завдань та успішна практична робота на виробництві. Студенти, які не відповідали першим двом вимогам, до практичних робіт на виробництві не допускалися⁶.

Для навчальних планів перших років хоча й характерна певна невизначеність, та з кожним роком вони вдосконалювалися: вводилися нові предмети, деякі виключалися або трансформувалися, об'єднувалися з іншими. Спостерігається й інше — прагнення уніфікувати навчальний процес, увести певну систему в підготовку кадрів не лише протягом одного року, а всього перебування в технікумі; докладно розробити програму кожної з дисциплін. Про завдання деяких дисциплін розповімо на прикладі 1926–1927 навчального року. Спільними для обох відділів були соціально-економічні науки, історія мистецтва і національної культури. Соціально-економічні науки вивчалися на першому курсі та мали своїм завданням «вияснення марксистського розуміння мистецтва»; історія мистецтва і національної культури давала студентам «художній розвиток і ерудицію» й вивчалася на другому курсі впродовж восьми місяців⁷.

На технічному відділі математика вивчалася на першому курсі, передуючи фотохімії та механіці. Будову, принцип дії фотокіноапаратури проходили у курсі механіки протягом восьми місяців наступного курсу. Не лише теоретичне, а й практичне спрямування мала електротехніка та освітлювальна апаратура. Фізичні основи фотопроцесів також студіювали лише на другому курсі, на відміну від фотохімії, яку проходили на перших двох. Вивчення теорії перспективи (другий курс) передувало проєкційне креслення. На останньому курсі вивчалася композиція кінодійства, завдання якої полягало у «з'ясуванні механіки творчої роботи оператора» (на екранному відділі — режисера)⁸.

А ось предмети екранного відділу: українська література — «дає літературний розвиток і ерудицію майбутньому майстрові українського екрану», — вивчалася на другому курсі протягом восьми місяців; енциклопедія кіно — вивчення політичних, економічних та технічних аспектів не лише радянської, а й закордонної кінематографії, — її проходили впродовж дев'яти місяців на першому курсі; постановка тіла, що вивчалася протягом усіх трьох років і давала «попередню розробку акторських даних»; основи психології та рефлексології (перші три місяці) слугували підґрунтям для техніки акторської майстерності. Безпосередньо за цими дисциплінами йшла типологія, що «трактує класифікацію особи». Основною дисципліною екранного відділу вважалася техніка акторської майстерності, а як допоміжна дисципліна до неї — грим⁹.

Більш чіткій організації навчального процесу сприяла розробка типового плану занять на тиждень.

Робочий день студентів і викладачів становив вісім годин. Вивчення предмета відбувалося за схемою: увідна бесіда-лекція визначала мету предмета, за-

вдання, що стояли перед студентами по конкретній темі, розділу; самостійне відпрацювання студентами поставленого завдання, що одночасно передбачало надання їм допомоги у разі необхідності з боку викладачів; звіт про виконання одержаного завдання; підбиття підсумків на загальних зборах курсу про виконання поставлених завдань та врахування досвіду¹⁰.

Порядок здачі та прийому навчальних завдань встановлювався таким чином. Обсяг навчальних завдань визначався місячною нормою, яка відповідно до навчального плану становила десяту частину програми. Кожне навчальне завдання, незалежно з якого предмету, являлося для всіх обов'язковим, його необхідно було виконати в установлені терміни. Навчальною частиною приймалися лише завдання, виконані не менш, ніж на «задовільно». Попередню оцінку якості виконання завдання проводив відповідний викладач. Заключну оцінку виставляло конкурсне журі, яке могло визнати виконання завдання і незадовільним. Останнім терміном здачі встановлювалося 28-е число кожного місяця. Не пізніше 1-го числа наступного місяця кожен викладач усі задовільно виконані роботи здавав до навчальної частини, яка наступного дня подавала зведення про виконані роботи на ухвалення комітету кінотехнікуму¹¹.

У кінотехнікумі розробили і власну форму академічних характеристик. Її авторство належить директору навчального закладу О. Денисов висунув пропозицію характеризувати студентів за такими напрямками: успішність, точність у виконанні завдань, спроможність самостійно працювати, ініціативність¹².

Одна з яскравих сторінок діяльності технікуму — науково-дослідна робота. Ще у перші роки існування його викладачами та студентами виконано ряд спеціальних досліджень: розробка методів якісного аналізу проявників, сенситометрична перевірка світлочутливості матеріалів, гіперсенсібілізація та десенсібілізація пластинок та плівки, дослідження можливостей об'єктивів щодо передачі деталей та інші¹³.

Тісні наукові контакти поєднували кінотехнікум та Одеський фізичний інститут. У 1929 р. покладено початок спільній науково-дослідній роботі в області звукового кіно. Перша ж лабораторна модель звукового пристрою до проектора «Пате» показала значні переваги використання оптичного принципу¹⁴. Результатом розробки звукової апаратури стала передача її у кінці 1930 р. до промислового виробництва. Спільно з фізичним інститутом проводилося також вивчення акустичних властивостей матеріалів для звукового кіно, розроблялася методика одержання плівки високої чутливості шляхом гіперсенсібілізації¹⁵.

Науковий гурток дитячого фільму (у 1927–1928 рр. нараховував понад 20 членів) під керівництвом викладача В. Соколова займався теоретичною розробкою питань дитячого фільму, виготовляв короткометражні стрічки з метою видання кіножурналу «Екран піонера»¹⁶.

Кінокабінет, що розпочав свою роботу у 1929 р., ставив своїм завданням дослідження питань фото- та кінотехніки, проблем «громадсько-пропагандистського характеру»¹⁷.

Викладач технікуму О. Балл проводив експериментальну роботу, результатом якої стала видана в Одеському державному фізичному інституті наукова праця «Умови проходження світла крізь шар фотографічного малюнку при збільшенні та проектуванні»¹⁸.

Науково-дослідна робота сприяла не лише професійному зростанню студентства, а й заклала підвалини для виховання наукових кадрів. Доречним

буде нагадати, що у кінотехнікумі навчалися такі відомі у майбутньому науковці, як Г. Журов, Г. Авенаріус, В. Горицин.

У відповідності з покладеним в основу навчального плану принципом орієнтації на виробництво, всі студенти для всебічного ознайомлення з роботою кінофабрик, набуття необхідних практичних навичок зобов'язані були проходити виробничу практику. І хоча кінотехнікум, у порівнянні з іншими кіноструктурами, створеними у складі мистецьких закладів перебував у значно кращому становищі щодо проходження студентами практики (бо окрім Наркомосу підпорядковувалося і ВУФКУ), однаке на перших порах цей процес також відбувався досить болячо — бракувало досвіду організації подібних заходів, та й на кіновиробництві існувало безліч власних проблем. У перші роки ініціатива відправки студентів на практику належала керівництву освітньої установи.

Уже по закінченні першого навчального року студентів відрядили на практику до Ялтинської кінофабрики ВУФКУ. Вдалою її назвати не можна, та й власне очікувати чогось іншого від неї було важко: *«...це скінчилось цілковитою невдачею. До роботи фабрики студентство — в основній своїй частині — не підійшло»*¹⁹. Однак перша практика дала змогу проаналізувати причини невдач та врахувати їх у майбутньому.

Виробнича практика наступного 1926 р. відбувалася більш організовано. На Одеській кінофабриці практикувалися 64 особи (35 з технічного відділу, 29 — з екранного), а на Ялтинській — 13 осіб (відповідно 6 і 7)²⁰. Ось як описував перебіг подій один із студентів: *«Вітку студентство пішло на практичну роботу до Одеської та Ялтинської кінофабрик. Пішло якось боязко, на увагу приймаючи минулий сумний досвід: скептичне, погордливе ставлення до них робітників фабрики... Студентство всією масою своєю заповнило всі цехи фабрик, починаючи з режисера, оператора, адміністратора, — до бутафорського цеху включно.*

І молодість, енергія, гаряче бажання працювати зламали нарешті льодок недовір'я. Зламали настільки, що наприкінці практики з фабрики писали, щоб лишили студентів ще на місяць або до кінця картини.

*Студентство одбуло свою практику на всі 100 відсотків, не маючи ні однієї поганої рекомендації про свою роботу»*²¹.

А ось інший свідок тих подій був значно стриманішим в їх оцінці. Визначаючи, що виробнича практика відбулася більш організовано за попередню, він, однак, зауважував, що *«увесь час не вгавали скарги на недоцільне використання студентства під час практичних робіт. Справа іноді доходила до того, що студента посилали по цигарки, по пиво тощо»*²².

Подібні випадки траплялися і в наступні роки. Так, навесні 1930 р. при перевірці проходження практики виявилось, що *«частина студентів-практикантів з останнього курсу... була в ролі футбольного м'яча, бо за два-три місяці довелось працювати по черзі у 3-4 операторів. У кращому разі до них ставилися як до робочої сили, а в гіршому — просто шукали засобу здихатися від них»*²³.

З метою поліпшення організації виробничої практики у 1926 р. створили комісію по виробничій практиці та стажуванню, розробили положення про практичні роботи студентів. У завдання комісії входило регулярне заслуховування індивідуальних звітів студентів про практику, складання інструкцій по практичній роботі на кінофабриках, контроль за точним виконанням розкладу практичних завдань, веденням практикантами своїх записів у щоденнику. Комісія мала засідати не менше одного разу на тиждень і регулярно звітувати перед комітетом технікуму²⁴.

Виробнича практика, однак, не зводилася лише до роботи на кінофабриках упродовж останнього літнього місяця. Вона тривала постійно, причому не лише на виробництві, а й безпосередньо в освітньому закладі. Власне, таким документом, як положення про практичні роботи студентів кінотехнікуму й було закріплено поділ практичної роботи на навчально-виробничу практику за завданням навчальної частини технікуму, та практичну роботу на фабриці за завданням й у відповідності до планів підприємства. Перший вид практики, в залежності від завдань і наявних можливостей, проводився і в технікумі, і на кінофабриці, другий — лише на фабриці²⁵.

Навчально-виробнича практика — фотокінозйомки для технічного відділу і кінодійства для екранного відділу — мала на меті закріпити всі набуті знання, виробити професійні навички, а практична робота на виробництві являлася заключним етапом навчання, давала можливість студенту «врости» у виробництво²⁶.

Для раціонального використання під час навчально-виробничої практики кабінетів і лабораторій технікуму, цехів кінофабрики, студентів розподіляли на групи (не більше трьох осіб в одній). Всі групи, в свою чергу, також розподілялися на дві частини. Коли одна частина працювала у кінотехнікумі, інша у цей же час — на кіновиробництві. Про свою практичну роботу кожен студент, не менше одного разу на місяць, письмово й усно звітував перед комісією по практиці та стажуванню. Участь у практичних роботах для всіх студентів була обов'язковою. Неявка або запізнення без поважних причин вважалися за прогул з усіма наслідками матеріального та дисциплінарного характеру²⁷.

По завершенні практичних робіт на виробництві відбувалося й переведення студентів на старші курси. Загальна оцінка виставлялася на основі отриманої від адміністрації кінофабрики та комісії з практики та стажування²⁸.

Створення комісії по практиці та стажуванню, розробка положення про практичні роботи студентів сприяли організації літньої практики у наступні роки. Наприклад, у кінці 1926—1927 навчального року кінотехнікум (уже вкотре за власною ініціативою, бо рознарядки на практику від Наркомосу знову не поступило) відрядив на кінофабрики вже повністю укомплектовані три курси: 64 особи з технічного відділу (I к. — 23, II к. — 19, III к. — 22) та 51 від екранного (I к. — 13, II к. — 23, III к. — 15)²⁹.

Звичайно, за цими всіма цифрами та фактами завжди стояли конкретні люди. А тому великою мірою майбутнє студента вирішувалося до кого він потрапляв на практику. Колишній студент Г. Журов згадував, що щасливчиками вважалися ті, кому вдалося стати асистентами О. Довженка або потрапити до груп Д. Демуцького, О. Калюжного, Б. Завелева³⁰. Той же оператор М. Топчій проходив виробничу практику у знімальній групі фільму «Злива» — першій стрічці І. Кавалерідзе. Згодом, уславленого скульптора-монументаліста й режисера з молодим кінооператором поєднали інші фільми.

Щось подібне сталося і з оператором Ю. Тамарським, коли практику він проходив помічником оператора у фільмі «Вася-реформатор» — кінематографічному дебюті О. Довженка; невдовзі був фільм «Свіжий вітер», де Ю. Тамарський асистував Д. Демуцькому. Отож, зовсім невипадково, невдовзі йому довірили самостійну роботу в якості оператора у фільмі «Млин на узліссі» («Димок над кручею») режисера В. Юнаковського. Такі випадки були далеко не поодинокі.

Студенти розуміли, що не лише їхня професійна підготовка перебуває у прямій залежності від годин, проведених на виробництві, а значною мірою від цього залежить і розподіл, тобто майбутнє. Чимало з них прагнули вико-

ривостувати кожному нагоду, щоб узяти участь у зйомках та інших виробничих процесах. Наприклад, студенти Є. Косухін (режисер) і В. Горицин (оператор) поставили фільм «Продавець щастя». Самостійно зняли короткометражні фільми «На варті врожаю» Рапопорт (автор сценарію, режисер) і Голдабенко (оператор); «16 вересня» (агітфільм за вступ до військових шкіл) — М. Білинський (автор сценарію, режисер), О. Панкрат'єв, Голдабенко (оператори). У технікумі діяв гурток поточної хроніки, який знімав сюжети для кіножурналу «Кінотиждень». Серед студентів екранного відділення активно знімалися Т. Токарська — у фільмі «Микола Джеря» зіграла двох героїнь — Нимидору та Мокрину (роль Миколи Джери виконав А. Бучма), у стрічці «Сорочкинський ярмарок» — Парасю; А. Заржицька створила образ жінки-мусульманки у фільмі «Тамілла»; А. Куц грав у стрічці «Митрьошка — солдат революції»...

Завершувалося навчання захистом кваліфікаційних (дипломних) робіт і стажуванням. Серед керівників кваліфікаційних робіт були О. Довженко, А. Бучма, І. Кавалерідзе, Г. Рошаль, Г. Тасін, Б. Завелев та інші.

Для більш якісної підготовки кваліфікаційних робіт впроваджено систему попереднього захисту. Протягом 1927–1928 навчального року кваліфікаційна комісія провела 22 попередніх захисти. На них запрошували представників кінофабрики. Це давало змогу теоретичним розробкам максимально наблизитися безпосередньо до практичних питань; студенти також мали час для усунення виявлених недоліків. Як зазначалося у звіті комісії за 1927–1928 навчальний рік, рівень кваліфікаційних робіт студентів у порівнянні з попереднім роком значно зріс³¹.

Наступного навчального року у кінотехнікумі були затверджені 38 тем кваліфікаційних робіт. На екранному відділі значна кількість тем стосувалася не лише проблем роботи актора, а й режисера: техніка і методика мультиплікаційної роботи, кіноглядач і режисер, монтаж, виразний жест у кіно, робота кіноактора над побудовою ролі, живий матеріал фільму, проблеми дитячого фільму, кіноактор і його праця, монтаж як мистецтво, завдання кінорежисера у наукових і культурфільмах, режисер і кінокультура, робота режисера над побудовою художнього фільму, техніка актора та його робота над роллю, радянський кіноактор, жанр фільму, актор театру і кіно, різниця між кіноактором та натурщиком, кіно в культурній революції, актор і режисер. Тематика ж кваліфікаційних робіт технічного відділу головним чином стосувалася роботи оператора: методика роботи оператора над фільмом, гіперсенсibiлізація негативного матеріалу, оптичні насадки для трюкової зйомки, емульсійний процес, освітлювальна апаратура та її раціональне використання, порівняльна характеристика знімальної апаратури, значення світла в кінокомпозиції та його художні функції, іспит фото- й кіноматеріалів, зйомка при штучному освітленні, метод Шюфтана та пристосування дзеркал під час кінозйомки, фактура кадру під кутом зору оператора, іспит об'єктів, конструkcії сучасних професійних знімальних кіноапаратів, проблема передачі деталей у кіно, натурна зйомка, «м'який» фокус, питання рельєфності в кіно, контротипи, стильова установка в роботі оператора³².

Від результатів захисту кваліфікаційних робіт залежав і останній крок студентства у кінотехнікумі — стажування. Тематика робіт певною мірою визначала місце студента на стажуванні. Іншим фактором був рівень кваліфікаційних робіт. Перевага надавалася тим, хто не лише успішно навчався, а й добре захистився. Питання навіть ставилося таким чином, аби на стажування

відправляти лише тих, хто за кваліфікаційні роботи отримав добрі та відмінні оцінки, надавши «трійочникам» можливість покращити свої результати.

Маючи вже певний досвід організації практики, у навчальному закладі вирішили й у справі стажування покладатися в основному на власні сили. Наприклад, у 1926—1927 навчальному році за ініціативою кінотехнікуму відрядили 22 особи з технічного відділу та 12 з екранного, але двоє з екранного все ж залишилися без стажування³³. Прагнучи взяти під свій контроль цю справу, керівництво освітньої установи вирішило клопотатися перед керівництвом ВУФКУ про організацію знімальної групи зі студентів, «визнаючи за найбільш доцільну форму стажу і висування кіномолодняка — роботу в колективі молоді»³⁴.

Таким чином, створення такої навчальної установи, як Державний технікум кінематографії ВУФКУ, вимагало значних зусиль і чималого досвіду. Великі труднощі виникли з організацією навчального процесу на належному рівні. Та загалом керівництво установи успішно впоралося з поставленими завданнями. Студентство мало змогу не лише отримувати необхідні знання безпосередньо у стінах навчального закладу, але й закріплювати їх практично. В Одеському технікумі було закладено також основи науково-дослідної роботи студентів. Усе це разом зі значним досвідом роботи педагогічного складу було використано при організації 1930 р. у Києві нової установи — Державного інституту кінематографії.

Дана публікація є першою спробою комплексно дослідити питання організації навчального процесу і науково-дослідної роботи, однак вона не може претендувати на вичерпність. Перспективними вбачаються як подальше вивчення означених напрямків (особливо науково-дослідної роботи), так й інших питань, пов'язаних з діяльністю ДТК, зокрема, його організації, внеску у розвиток українського кіно тощо. Кінцевою метою, на нашу думку, має стати створення узагальнюючої праці з історії навчального закладу.

ЛІТЕРАТУРА:

¹ Шимон А. А. Начало кинообразования // Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — К.: Мистецтво, 1974. — С. 123—140.

² Слободян В. Р. Актор і кіно: Становлення акторського мистецтва в українському радянському кіно. — К.: Наукова думка, 1975. — 136 с.

³ Журов Г. Як вони починали // Новини кіноекрана. — 1989. — № 6. — С. 4.

⁴ Жукова А. «Альма матер» української кінематографії // Кіноосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали науково-практичної конференції. — К., 2000. — С. 47—48; Жукова А. Альма-матер українських кінематографістів // Кіно-Театр. — 2000. — № 6. — С. 25—26.

⁵ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі — ЦДАВО України). — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 6428. — Арк.23.

⁶ Там само. — Арк. 42.

⁷ Денисів А. Теорія й практика української кіношколи // Кіно. — 1926. — № 11. — С. 21.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ ЦДАВО України. — Ф.1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 105.

¹¹ Там само. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 6428. — Арк. 28.

¹² Там само. — Арк. 115.

- ¹³ Там само. — Оп. 5. — Спр. 298. — Арк. 43.
¹⁴ Там само. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 00. — Арк. 89.
¹⁵ Там само. — Спр. 174. — Арк. 563.
¹⁶ Там само. — Ф. 16. — Оп. 8. — Спр. 139. — Арк. 59.
¹⁷ В Одеському кінотехнікумі: [Ред.ст.] // Кіно. — 1929. — 6. — С. 14.
¹⁸ Там само.
¹⁹ П. П. Сторінка з історії // Кіно. — 1929. — № 23/24. — С. 4.
²⁰ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 298. — Арк. 66.
²¹ *Животовський*. Ювілянт: (Одеський кінотехнікум) // Кіно. — 1927. — 1. — С. 11.
²² П. П. Сторінка з історії // Кіно. — 1929. — № 23/24. — С. 4.
²³ Харитонов М. Від виробничої практики до виробничого навчання // Кіно. — 1930. — № 23/24. — С. 4.
²⁴ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 6428. — Арк. 8-9.
²⁵ Там само. — Арк. 23.
²⁶ Там само. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 105.
²⁷ Там само. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 6428. — Арк. 24.
²⁸ Там само. — Арк. 42.
²⁹ Там само. — Оп. 7. — Спр. 74. — Арк. 96.
³⁰ *Жукова А.* Альма-матер українських кінематографістів // Кіно-Театр. — 2002. — № 6. — С. 26.
³¹ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 8. — Спр. 139. — Арк. 61.
³² Испити для студентів кінотехнікуму: [Ред.ст.] // Кіно. — 1929. — № 4. — С. 14.
³³ ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 7. — Спр. 474. — Арк. 95.
³⁴ Там само. — Оп. 6. — Спр. 6428. — Арк. 86.