

**ФЕЙЛЕТОНИ «КІНО-ГАЗЕТИ» (1928–1929):
ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ І ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ**

У статті проаналізовано фейлетони, надруковані в «Кіно-газеті» (1928–1929), з'ясовано їхню специфіку на проблемно-тематичному й художньому рівнях. Зокрема, акцентовано увагу на образній системі, композиції, мовному оформленні творів та зроблено висновок про використання розмаїття художніх і композиційних засобів для моделювання у фейлетонах комічних ситуацій та образів – репрезентантів актуальних для кіновиробництва проблем.

Ключові слова: фейлетон, художні засоби, композиція.

I. Вступ

Фейлетон як художньо-публіцистичний жанр завжди був у колі наукових інтересів учених (Б. Стрельцов «Фейлетон. Теорія і практика жанру», М. Кольцов «Радянський фейлетон», Є. Журбіна «Теорія і практика художньо-публіцистичних жанрів», М. Віленський «Як писати фейлетон», Ю. Ярмиш «Актуальність класичного фейлетону: образи та форми», С. Комаров «Жанр фейлетону в російській літературі XIX – першої третини XX століття: теорія, історія, персоналії, поетика», Н. Герасимчук «Трансформація фейлетону на шпальтах київської преси другої половини XIX – початку XX ст.: призначення, жанрова сутність, стилістика» тощо), які, досліджуючи особливості його виникнення, розвитку, проблемно-тематичний і художній аспекти, різновиди, робили узагальнення щодо жанрової специфіки фейлетону. Необхідно зазначити, що останнім часом науковці розширюють спектр дослідження вищезазначеного жанру. Наприклад, Є. Філіпенко в статті «Жанрово-комунікативні особливості фейлетонів у газеті «Червоний степ» (1924–1925)» з'ясовувала роль фейлетону в комунікативному процесі, досліджуючи засоби впливу на аудиторію.

В. Павлів у статті «Рисункові фейлетони в медіях: міжнародний та український досвід» приділив увагу жанровій специфіці «рисунковому фейлетону», його генезі.

Проаналізовані вперше фейлетони «Кіно-газети» за 1928 та 1929 рр., на нашу думку, розширять уявлення про вищезгаданий художньо-публіцистичний жанр і сприятимуть формуванню цілісної картини розвитку фейлетону.

II. Постановка завдання

Мета статті – з'ясувати специфіку розміщених у «Кіно-газеті» (1928–1929) фейлетонів, проаналізувавши проблемно-тематичний і художній рівні творів.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

- 1) проаналізувати фейлетони, розміщені в «Кіно-газеті» (1928–1929);
- 2) з'ясувати їхню специфіку на проблемно-тематичному й художньому рівнях.

III. Результати

Проблемно-тематичний діапазон фейлетонів, розміщених у «Кіно-газеті» (1928–1929), широкий. Зокрема, у них порушено проблеми медіаспоживання, формування радянської кіноглядацької аудиторії, роботи кіносценарної секції, меркантильності учасників кінематографічного процесу, марнотратства в кіновиробництві, низького рівня демонстрації фільмів і культурного обслуговування в кінотеатрах, кіноманії, домінування особистих інтересів і суб'єктивізму в роботі режисерів.

У фейлетоні «Кіно-глядач» Л. Френкель, аналізуючи різні види кіноглядачів і їхні кіномистецькі смаки, порушив актуальну проблему медіаспоживання й пов'язану з нею проблему формування радянського кіноглядача. Іронічно висловлюючись про глядачів, які захоплюються закордонними «трюковими» [11, с. 1] фільмами, автор ототожнює їх з алкогольно залежними людьми, яким, за твердженням автора («Ми схилиємося до думки, що як одне, так і друге можуть сміливо взятися за руки й вийти подихати повітрям за межі радянської громадськості» [11, с. 1]), немає місця в радянському суспільстві.

Аналізуючи кіномистецькі зацікавлення представниць жіночої статі, автор продовжує іронізувати щодо невибагливості їхніх смаків, коли йдеться про зовнішність кіноакторів («Після демонстрації «Вар'єте» у традиційних альбомах з картками ми без труднощів можемо знайти картку з портретом Янінгса» [11, с. 1]).

З'ясовуючи причини виникнення проблеми несформованості радянського глядача, автор презентує найголовнішу – невідповідність радянської кінопродукції поставленим перед нею культурним завданням («Очі нашого молодого радянського глядача розбігаються від картин на-

шого виробництва, що часом інколи мають таке-ж відношення до наших культурних завдань, як Богдан Хмельницький до хлібозаготівель» [11, с. 1]; «За прикладами звертатися далеко не доводиться. “Рейс містера Лорда” або “Три злодії” – тільки й радянського в них, що марка “радкіна”» [11, с. 1]), яку автор увиразнив порівнянням «як Богдан Хмельницький до хлібозаготівель» [11, с. 1].

Застарілість і неякісність кінорепертуару, який негативно впливає на формування кіноглядача, автор підкреслює завдяки градації однорідних членів речення «зносилося, продерлося, запліснявіло й припало порохом, і стало вже непотрібним» [11, с. 1], вислову «людина не свиня – все з’їсть» [11, с. 1] і міні-діалогу між читачем і автором («Хто сміє так думати? – питаєте ви. – Очевидячки, хтось думає, бо й досі ще вискакує в якомусь клубі “свіжа комедія” столітньої давности “Рідоліні одружується”, або детектив “Чорна скриня”, що його заборонили всі Реперткоми союзу» [11, с. 1]).

Л. Френкель у своєму фейлетоні, апелюючи до ТДРК як «авангардної одиниці радянської кіно-громадськості» [11, с. 1], спонукає розв’язати окреслену у творі проблему.

Її загостренню сприяє розміщена поряд карикатура, образна система якої й зміст фейлетону з огляду на оцінку радянського кінематографу є антитетичними. На карикатурі в образі «радянської кінематографії» [4, с. 1] зображено самовпевнену (свідченням цього є жест «руки в боки») жінку, якій фінансист-іноземець ввічливо пропонує «букет» угод і концесій. Вищезгаданий жест і напружений вираз обличчя жінки корелює з вербальним супроводом «Не про нас це містере» [4, с. 1]. Розкриттю задуму автора карикатури сприяє розташований над нею текст із заголовком «Мрії американських кіно-акул», у якому йдеться про спроби фінансистів порушити монополію прокату в робітничо-селянській країні» [7, с. 1].

Оформлення в лапках лексеми «прячуться», а також спотворення вищезгаданого слова заміною а на я не лише оприявнює іронічне ставлення до подій, що висвітлені у фейлетоні Д. Ро [...] «Сценаристи “прячуться”», а й увиразнює егоцентризм, притаманний представникам Київської сценарної секції ТДРК. Їхній характер репрезентується завдяки антропонімам (Безмільний, Златовратарський, Сачков, Пшиславська, Бринзін, Болотяний), що підсилюють комічний ефект твору.

Заочне знайомство наратора завдяки догідливому Безмільному з деякими представниками Київської сценарної секції ТДРК дає реципієнту уявлення про низький рівень їх професійної підготовки («...а п’ять років уже пише сценарії – упертий дідок, хоч досі ще й одного сценарія не хвалили – все не підходить!» [8, с. 2]; «Тепер пише українською мовою – українізувалася – гордість наша й краса... Не читали її поезії в нашій стінгазеті?» [8, с. 2]).

Моделью образу Златовратарського, який окреслював напрям роботи сценарної секції, автор зацентрував увагу на його жестах («одкинув патетично чуба з лоба» [8, с. 2]) і дав йому іронічну оцінку, використовуючи порівняння («мов півень голошиї, крутився» [8, с. 2]), що виконує характеротворчу функцію. Непрофесіоналізм вищезгаданого персонажа виявляється під час озвучування ним поставлених перед членами секції завдань і методичних порад («Фактура, – сказав товариш Златовратарський, – осінь-зима, а тема – прошу: на світанку “легка кавалерія” робить перший рейд, першу атаку на бюрократизм, алкоголь, релігійні забобони, – взагалі на ворогів нового побуту, зрозуміли?» [8, с. 2]; «...ну... на їдальню: в їдальні зле мують посуд, коло дверей товпляться безпритульні...» [8, с. 2]) щодо їх виконання. Орієнтація Златовратарського на активізацію в зйомках молодняка призвела до спроби саботування («...я жінчина, але я сценаристка; я ні одного кадра не дам, ні одного кадра на етот сценарій!» [8, с. 2]) підготовки сценарію з боку інших членів сценарної секції. Опонент Златовратарського з промовистим прізвищем Болотяний, який, запропонувавши іншу концепцію сценарію, вербально переміг першого промовця завдяки ораторським здібностям. Вони підкреслені завдяки вигуку й риторичному окличному реченню («...боже мій, як він уміє говорити!» [8, с. 2]), яке презентує оцінку наратора.

Під час засідання сценарної секції було окреслено гендерну проблему. Зокрема, ідеться про дискримінацію («Почему нельзя вводити женщину, вообще, – почему так мало места женщины?» [8, с. 2]) представниць жіночої статі, яким не давали можливість реалізувати свої акторські здібності. Емоційна реакція («Златовратарський зривається з місця, махає рукою до президії: “я, мовляв, заріжу її”» [8, с. 2]) Златовратарського на Пшиславську, а також навмисна некоректна трансформація її прізвища («Пустопреславская» [8, с. 2]) підкреслили актуальність вищезгаданої проблеми. Ставши свідком неконструктивної роботи членів сценарної секції, наратор не стримав свого внутрішнього хвилювання, про що свідчать відповідні дієслова руху («зриваюся з місця» [8, с. 2], «вискакую на вулицю» [8, с. 2]) і, попри дощ, залишив засідання з переконанням «краще до нитки обмокнути, а ніж потонути!» [8, с. 2].

В основі сюжету «маленького фейлетону» Д. Гордія «Жертва науки й мистецтва» – епізоди підготовчого етапу зйомки фільму «За брамою монастиря» (відомий як фільм «За монастирською брамою»), а також драматична історія консультанта режисера – отця Дмитрія, якого було вигнано з монастиря за допомогу в зйомках антирелігійного фільму.

Під час діалогу з режисером розкривається увесь трагікомізм ситуації, яка склалася з «жертвою науки і мистецтва» [2, с. 3]: двадцятидворічна кар’єра служителя церкви була перекреслена його намаганням заробити гроші за допомогою кіно, і він опинився «за брамою монастиря» [2,

с. 3]. Аморальність постраждалого через мистецтво служителя церкви, який звертається до режисера з проханням частіше знімати антирелігійні фільми, щоб він мав можливість заробити якомога більше грошей, автор фейлетону підкреслює за допомогою перефразування цитати («І бог і чорт – обидва генерали», замість «Нам все одно, чи бог, чи чорт – обидва генерали!» [9]) із твору П. Тичини «Псалом залізу III». Виконуючи функцію консультанта під час зйомок антирелігійного фільму, дякон Дмитрій лише давав поради («Боже вас сохрани, товаришу режисере, щоб дівчата не фарбували губів – не було цього в жіночих монастирях; кусали губи – так, а фарбувати – ніхто не повірить!» [2, с. 3], «Хай нижче спустять дівчата спідниці, трохи нижче...» [2, с. 3]) щодо зовнішнього вигляду актрис, які грали роль черниць.

Моделюючи у фейлетоні образ режисера, який мав прототип (Петро Чардинін), Д. Гордій використав декілька штрихів («Режисер – старий кінематографічний вовк, застиг у наполеонівській позі – навіть зір його «приготувалися?»» [2, с. 3]; «Режисер діловито повернувся до групи артистів, скомандував» [2, с. 3]; «Із вуст режисера вилетіло слово, що йому дорівнює у військовій команді лише слово “вогнь”, – вилетіло – Почали» [2, с. 3]), що підкреслюють харизматичний характер творця фільму. Маркерами того, що у фейлетоні йдеться про зйомку фільму «За монастирською брамою», є антропоніми акторів (Ніна Лі, Микола Кучинський), які грали в ньому головні ролі Насті Левіної й священика.

Мотеле, порушуючи проблему марнотратства в кіновиробництві на прикладі невдалої спроби екранізації сценарію «Вежа професора Тораля», у своєму фейлетоні «Сумне завдання», особливостями якого є використання притаманних казкам антропоморфізму («Рівно три місяці тому сценарії заворушилися, даючи місце новому з голосною назвою “Вежа професора Тора ля”» [6, с. 3]; «“Вежа професора Тораля” був гордий і вважав себе за кращого серед усіх сценаріїв» [6, с. 3]), символічного числа три, експозиції з окресленням місця подій («У Художньому відділі ВУФКУ, гордо притулившись до стінок, стоять багато шафів, а в них дорогоцінні людські думки та фантазії, викладені на папері у формі сценаріїв» [6, с. 3]). Використовуючи композиційне обрамлення, специфікою якого є персоніфікація витрачених грошей («Плачуть народні грошики, котяться гіркі сльози і ніхто не хоче взяти на себе, щоб утерти сльози цим червінчиком» [6, с. 3]), звернення до дитини («Це, дитинко, буде замість епіграфа, а тепер я тобі цікаву штуку розповім, слухай!» [6, с. 3]), спілкування з нею у формі діалогу, автор не тільки підсилює використані в основній частині фейлетону казкові мотиви, а й драматизує ситуацію нераціонального використання грошових ресурсів. Антитеза (визнання сценарію «Вежа професора Тораля» найкращим – заборона ВУФКУ його знімати), що лежить в основі сюжету твору, риторичне запитання («Цікаво, про що думала Управа ВУФКУ три місяці і хто витре сльози народним грошикам» [6, с. 3]) підкреслюють безвідповідальне ставлення ВУФКУ до виконання своїх обов'язків.

У своєму фейлетоні «Культурний сеанс (Із щоденника друга кіна)» Я. Тчк порушив проблему низького рівня демонстрації фільмів і культурного обслуговування в кінотеатрах. Зокрема, автор сфокусував свою увагу на необлаштованості фойє, непрофесіоналізмі лекторів, неякісному музичному супроводі, недостовірності інформації, розміщеної в афішах, некомфортному перегляді фільму («Картина рвалася сім разів. Десять разів екран перетинала неслухняна рамка і ніяк не хотіла ставати на місце» [10, с. 3]). Використовуючи заголовок «Культурний сеанс» [10, с. 3], а також цитату з газети «Комісія з центру, що обслідувала працю Київського Краєвого відділу, знайшла значні досягнення в галузі прокату та кінофікації, блискучі перспективи що до п'ятилітки...» [10, с. 3], які є оксиморонними до змісту фейлетону, автор ще більше увиразнює вищезгадані проблеми, узагальнені наприкінці – у сильній позиції тексту («Словом “ура”. Хай живе і підскакує тов. Тверський. Що в фойє кіна нема на чому сидіти, що нема плювачок, що демонстрація картин жахлива, що екран ніяк не вилізе з “жінок” “любовей” “шлюбів” і т. д. – це дрібниці, що про них говорять тільки “бузотьори”» [10, с. 3]). Підзаголовок «Із щоденника друга кіна» [10, с. 3], репрезентуючи оповідача-свідка й учасника так званого культурного сеансу, увиразнює реальність описаного у фейлетоні факту й поглиблює драматизм ситуації з огляду на те, що не тільки прискіпливий глядач, який зайняв позицію критики кінопродукції («– Знаємо ми ці “монастирі” – похмуро промимрив мій приятель, слюсар з майстерні Домбаля, розглядаючи рекламу “За брамою монастиря”, – попи гвалтуватимуть дівчат, черниці замолюватимуть содомські грихи...» [10, с. 3]), а й друг кіно обурені ситуацією, яка склалася.

Початок «майже фейлетону» [1, с. 3] Д. Батурова «Як іноді буває», репрезентований фрагментом діалогу – реплікою Микитовича, який намагається переконати свого співбесідника у відсутності логіки в повсякденному житті («Е-е, що ви там кажете: закони, логіка й т. ін. Це все на папері, а на практиці зовсім інакше...» [1, с. 3]), виконує інтригуючу функцію. Оповідач фейлетону «Як іноді буває», співбесідник Микитовича, потрапивши на кіновиробництво, переконався в правильності твердження свого опонента. Поштовхом до кардинальної зміни його думки став випадок, пов'язаний із затвердженням режисером актриси на роль Джальми. Абсурдність вищезгаданої ситуації полягала в тому, що роль дівчини з Кавказу зіграла не грузинка Ната Ванчадзе, а Островська. Безапеляційність режисера в прийнятті такого рішення й наведені ним псевдоаргументи («Що таке? Вачнадзе для Джальми? Яка ж вона грузинка? Що в ній характерного для жінки з Кавказу?... Ні, це ви жартуєте... Ось я вам покажу жінку з Кавказу... Справжню» [1, с. 3]), репрезентовані лише питальними реченнями, є свідченням наявності тільки йому зрозумілих

мотивів. Про них реципієнт може дізнатися лише після ознайомлення з додатковою інформацією, пов'язаною з режисером й акторським складом фільму «Джальма». Зокрема, цікавим є збіг прізвищ актриси Лідії Островської-Кордюм, яка зіграла роль Джальми, і режисера Арнольда Кордюма, який знімав вищезгадану актрису в інших фільмах: «Вітер з порогів» (1929, реж. А. Кордюм, дочка лоцмана), «Мірабо» (1930, реж. А. Кордюм, дівчина-робітниця), «Останній порт» (1934, реж. А. Кордюм, робітниця).

Аналогічна історія («Що таке? Островська – єврейський тип? Звідкіля це ви взяли? Ніколи в світі!.. Ось я вам покажу... Справжній єврейський тип» [1, с. 3]) повторилася з іншим режисером, який для ролі єврейської дівчини у фільмі обрав Нату Ванчадзе, а не Островську, що була уособленням «єврейського типу» [1, с. 3]. З огляду на вищезазначене оповідач робить іронічний висновок щодо режисерських смаків і подальшої перспективи акторської кар'єри Нати Ванчадзе й Островської («Але мене вже не здивує, коли я завтра почую, як хтось скаже, що Ната Ванчадзе – справжня африканка, а Островська – справжня монголка» [1, с. 3]).

Вступна частина фейлетону Д. Гордія «Маленьке лихо маленької жінки», репрезентована монологом («Я поцілував руку своїй хорошій знайомій... Але хіба це такий державної ваги вчинок, що про нього дзвонитимуть в усі дзвони?... Хіба я один цілую на кіно-фабриці паннам руки?... Цілюють же оператори, адміністратори і, навіть, редактори не без гріха!..» [3, с. 3]) режисера Наського про поцілунок руки знайомої жінки, виконує інтригуючу функцію. Викривлене висвітлення робкором Осою в стінгазеті («У стінгазеті робкор Оса вмістив дописа, що на кіно-фабриці, мовляв, режисери з кіно-актрисами цілуються й милуються...» [3, с. 3]) цього вчинку «зачарував» балерину Посадську, яка вирішила за будь-яких умов («Боже-ж ти мій, заради кар'єри в кіно, заради тієї перекупки-слави я-б дозволила режисерові поцілувати навіть пухкі мої, вередливодитячі губки, а не якісь там наманікюрені нігті на пальцях...» [3, с. 3]) стати актрисою.

Образ Посадської, здатної «діяти рішуче, бити просто в лоба, зубами, тілом завойовувати собі місце на екрані...» [3, с. 3], і перебування її на кінофабриці дали змогу автору фейлетону окреслити декілька проблем, пов'язаних із кіномистецтвом. Зокрема, ідеться про кіноманію, що набула активного поширення під час кінобуму в кінці 20-х рр. ХХ ст., алогічний підхід режисерів до підбору кінематографічних типажів («Режисер Дюмекстренно виїхав до Москви шукати типаж на ролі “хохлушки” Марини у фільмові “Останні 100 тисяч”» [3, с. 3]; «Вам не пощастило: режисер Дюм виїхав до Тифлісу шукати типаж на ролі єврейської дівчини із фільму “Околиці міста...”» [3, с. 3]) і тенденція знімати у фільмах лише своїх дружин («Будь ласка, я вас благаю, познайомте мене з режисером парубком, тому що жонаті знімають... тільки своїх жінок...» [3, с. 3]).

Композиційно «сумний» [5, с. 3] фейлетон Н. Лядова «Лівий фланг радянського кіномистецтва і права нога т. Скляренка» поділено на три частини. Із першої частини реципієнт дізнається про специфіку організаційної й підготовчої роботи зйомок фільму «Симфонія Донбасу», «що має відбити життя найбільшого індустріального району...» [5, с. 3]. У другій частині репрезентовано дійових осіб фейлетону: талановитого режисера Дзигу Вертова, оператора Цейтліна (представники лівого флангу радянського кіномистецтва), «т. Скляренка, “вельможного мандрівника”, з мандатом ВРНГ в кешені, особу без особливих зовнішніх прикмет» [5, с. 3]. Така характеристика з огляду на розвиток сюжету фейлетону виконує прогностичну функцію.

Лише в третій частині фейлетону розкривається увесь драматизм ситуації, що виник через аварійну посадку літака, на якому оператор Цейтлін робив повітряні зйомки в районі Горлівки, і «бюрократичну глупоту і зоологічне самохвальство» [5, с. 3] т. Скляренка, що, попри всі офіційні дозволи, заборонив знімати фільм «Симфонія Донбасу». Автор саркастично обґрунтував вищезгадані дії товариша Скляренка фізіологічними особливостями організму («Приступ хвороби, що зветься “права нога моя цього хоче”, трапився з т. Скляренком...» [5, с. 3], «“Права ж нога” т. Скляренка продовжувала “не бажати”, а голова його – за всіма ознаками, до виконання своїх звичайних функцій не приступала...» [5, с. 3]), трансформувавши вислів із Євангелія от Матфея («...пусть левая рука твоя не знает, что делает правая» [5, с. 3]) і підкресливши цим алогічність дій представника державного апарату.

Моделюючи образ т. Скляренка, автор фейлетону для підкреслення безапеляційності й самовпевненості вищезгаданого персонажа, акцентував увагу на інтонаційному оформленні його мовлення («грізно закричав» [5, с. 3]) та жестах («Тут начальственный палець урочисто і безапеляційно злетів угору» [5, с. 3]). Через його наказ про заборону зйомок і відмову в наданні транспорту, із якого на півдорозі до пункту призначення було викинуто в степу все кінематографічне приладдя, державі було завдано збитків і зірвано заплановані зйомки. Звертаючись у заключній частині фейлетону до Вертова й Цейтліна – фахівців, яким довірили створення фільму про виникнення нового Донбасу, і використовуючи трикратну анафору, репрезентовану займенником ви й дієсловом майбутнього часу («Ви покажете» [5, с. 3]), автор возвеличує їхню працю й презентує майбутній результат їх діяльності. Негативне ставлення до Скляренка автор репрезентує не тільки в пораді Вертову показати його образ поруч з індустріальним пейзажем старого Донбасу, а й використанням антономазії, завдяки якій за Скляренком закріплюється значення самодура. Контрастне оформлення власних назв персонажів-антагоністів виразне антонім, використаний у назві фейлетону на рівні лексем «лівий-правий».

IV. Висновки

Під час аналізу фейлетонів «Кіно-газети» (1928–1929) з'ясовано специфіку вищезазначеного жанру на проблемно-тематичному й художньому рівнях:

1. Автори фейлетонів приділили увагу розкриттю актуальних з огляду на контент газети проблем, пов'язаних із кіновиробництвом і споживанням кіноглядачами медіапродукції.

2. Деякі фейлетони, надруковані в «Кіно-газеті» (1928–1929), мають оригінальне жанрове визначення завдяки використанню епітетів «маленький», «сумний», «майже».

3. Для підвищення сатиричної гостроти у фейлетонах використано такі засоби: фонетичне спотворення слова за допомогою заміни літер, антропоніми, що виконують характеротворчу функцію, лапки для підкреслення переносного значення слова, контент газети, зокрема розміщення поряд із карикатурою, що зумовлює появу додаткових конотацій.

4. У фейлетонах використано композиційне обрамлення, вступну частину, репрезентовану монологом, фрагментом діалогу, трикратні анафори, оксиморон, антономазію, антитезу, персоніфікацію, риторичні запитання, числову символіку, що сприяють моделюванню у творах комічних ситуацій і образів, необхідних для розкриття актуальних для тогочасного кіновиробництва проблем.

У подальших наукових працях треба приділити увагу дослідженню специфіки фейлетонів, розміщених у «Кіно-газеті» за 1930 р.

Список використаної літератури

1. Батуров Д. Як іноді буває (майже фейлетон). *Кіно-газета*. 1929. № 13 (19). С. 3.
2. Гордій Д. Жертва науки й мистецтва (маленький фейлетон). *Кіно-газета*. 1928. С. 3.
3. Гордій Д. Маленьке лихо маленької жінки. *Кіно-газета*. 1929. № 17 (23). – С. 2.
4. Карикатура. *Кіно-газета*. 1928. № 1. С. 1.
5. Лядов Н. Лівий фланг радянського кіно-мистецтва і права нога т. Складенка (сумний фейлетон). *Кіно-газета*. 1929. № 18 (24). С. 3.
6. Мотеле. Сумне завдання. *Кіно-газета*. 1929. № 2 (8). С. 3.
7. «Мрії американських кіно-акторів». *Кіно-газета*. 1928. № 1. С. 1.
8. Ро [...] Д. Сценаристи «прячуться» (фейлетон). *Кіно-газета*. 1928. № 2. С. 2.
9. Тичина П. Плуг. URL: <http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/pluh.html/>
10. Тчк Я. Культурний сеанс (Із щоденника друга кіна). *Кіно-газета*. 1929. № 3 (9). С. 3.
11. Френкель Л. Кіно-глядач. *Кіно-газета*. 1928. № 1. С. 1.

Стаття надійшла до редакції 15.05.2017

Холод А. Я. Фейлетоны «Кино-газеты» (1928–1929): проблемно-тематический и художественный аспекты

В статье проанализированы фейлетоны, напечатанные в «Кино-газете» (1928–1929), определена их специфика на проблемно-тематическом и художественных уровнях. В частности, акцентировано внимание на образной системе, композиции, языковом оформлении произведений и сделан вывод об использовании разнообразия художественных и композиционных средств для моделирования в фейлетонах комических ситуаций и образов – репрезентантов актуальных для кинопроизводства проблем.

Ключевые слова: *фейлетон, художественные средства, композиция.*

Kholod G. Feuilletones of the «Cinema-Gazette» (1928–1929): Problem-Thematic and Artistic Spects

The article analyzes the satires published in the «Cinema-Gazette» (1928–1929), their specificity at the problem-thematic and artistic levels. In particular, emphasis is placed on the figurative system, composition, and linguistic design of works.

The purpose of the article is to find out the specifics of the feuilleton's «Cinema-Gazette» (1928–1929), having analyzed the problem-thematic and artistic levels of the works.

It was concluded that in order to increase satirical acuity in the feuilleton, the following means were used: phonetic distortion of the word by means of replacement of letters, anthroponyms performing the character-building function, paws for emphasizing the portable meaning of the word, content of the newspaper, in particular placement along with the caricature that predetermines The appearance of additional connotations. In the feuilleton the compositional frame is used, the introduction part is represented by a monologue, a fragment of dialogue, triple anaphors, oxymoron, antonomasia, antithesis, personification, rhetorical questions, numerical symbols, which contribute to the simulation of comic situations and images necessary for the disclosure of problems relevant to the time film production.

In particular, it addresses the problems of media consumption, the formation of Soviet sight-seeing audiences, the work of the cinematic section, the mercantilism of the participants in the cinematic process, extravagance in cinema production, the low level of film demonstration and cultural service in cinemas, cinema, the domination of personal interests and subjectivity in the work of directors. For the first time, analyzed the «Cinema-Gazette» feuilleton for 1928 and 1929, in our opinion, will expand the idea of the aforementioned art-journalistic genre and contribute to the formation of a coherent picture of the development of the feuilleton.

Key words: *feuilleton, artistic means, composition.*