

## КІНОАЛЬБОМ «УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ» (1936) ЯК ПІДГРУНТЯ СУЧАСНОГО КЛІПУ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

*У статті переосмислено результати діяльності бригади молодих митців під керівництвом відомого українського діяча Івана Кавалерідзе у період 1935–1936 рр. Намагаючись максимально повно відтворити хронологію подій під час виробництва «Українських пісень на екрані», авторка переосмислює складові кіноальманаху як повноцінні протокліпи.*

**Ключові слова:** Іван Кавалерідзе, режисерська лабораторія (бригада), Київська кінофабрика, кліп, протокліп, музично-екранні форми.

*The article reconsiders work results of young artists group under the guidance of famous Ukrainian figure Ivan Kavaleridze (time period 1935–1936). Trying to recreate the chronology of events in the production of «Ukrainian songs on the screen» as fully as possible, the author reconceives the components of the almanac as a full-fledged proto-clip.*  
**Keywords:** Ivan Kavaleridze, director's laboratory (brigade), Kiev film factory, clip, proctolippus, musical-screen forms.

*В статье переосмысливаются результаты деятельности бригады молодых художников под руководством известного украинского деятеля Ивана Кавалеридзе в период 1935–1936 гг. Пытаясь максимально полно воссоздать хронологию событий при производстве «Украинских песен на экране», автор переосмысливает составляющие киноальманаха как полноценные протоклипы.*

**Ключевые слова:** Иван Кавалеридзе, режиссерская лаборатория (бригада), Киевская кинофабрика, клип, протоклип, музыкально-экранные формы.

Кліп як естетична концепція та форма медіамистецтва давно став звичним явищем в культурному побутуванні. Короткий за тривалістю, він допомагає за невеликий проміжок часу передати аудіовізуально основний меседж творця до аудиторії.

Сьогодні кліпом прийнято називати не лише цілеспрямовану екранізацію музичної композиції, «це короткий аудіовізуальний медіатекст (рекламний, музичний тощо)» [11, 346], тобто кліп як екранний, захоплюючий спосіб передачі повідомлення набув рис своєї автономії в системі аудіовізуальних мистецтв: він — і спосіб монтажу зі швидким (часто — асоціативним) компонованням відеоряду («кліповість»), і складова майбутнього проєкту, що завантажувється в програму для монтажу (переважно — відео, котре було зроблене під час знімального процесу; російською для цього маємо сленговий термін «исходник»), і просто коротке, іноді навіть без музичної складової, відео, котре призначене

наочно продемонструвати за невеликий проміжок часу певні практичні знання/вміння аудиторії.

Проте, навіть не зважаючи на описану вище трансформацію поняття, його генезис пов'язаний саме з музикою, її домінуючою роллю в симбіозі з візуальним рядом. Ще до тріумфального «Bohemian rhapsody» (1976) гурту Queen, відеокліп як предтеча повноцінного поняття функціонував не лише у фіксації виступів колег по сцені славнозвісних британців; можна узагальнити, що він народився разом з кінематографом, оскільки музика у виконанні тапера невпинно супроводжувала візуальний ряд, тому митці швидко адаптувались, екранізуючи музичний супровід. «Людина-оркестр» (1900) (кліп уже зі спецефектами), «Меломан» (1903) Мельєса, «Понизова вольниця» (1908) (що демонструвався синхронно з живим виконанням пісні «Стенька Разін») — ось очевидні приклади природності існування відеокліпу як форми в просторі екранних мистецтв.

У мистецьких колах досі ведуться дискусії щодо першої появи кліпу як повноцінного поняття на теренах нашої країни; серед «фаворитів» — анімований кліп «Чорна стрілка» з кінофільму «Веселі хлоп'ята» (1934), музичний кліп «Пароплав» (1939) Леоніда Утьосова, що увійшов до кіноальманаху «Концерт на екрані» (1940), та навіть «фільми-співанки», що з 1937-го і до 1944-го демонструвалися на території СРСР перед показом фільмів. Проте досить дивним є той факт, що в питанні першості науковцями не розглядається кіноальманах, знятий молодими кінематографістами під керівництвом І. Кавалерідзе «Українські пісні на екрані» (1936) на Київській кінофабриці (сьогодні — Національна кіностудія ім. О. Довженка). Саме тому наше завдання — детальніше розкрити долю альманаху та охарактеризувати його як підґрунтя сучасного розуміння поняття «кліп».

Оскільки шлях фільмокопій альманаху загубився в нетрях історії, ми спираємось у дослідженні переважно на тогочасну періодику, а саме — на численні статті 1935–1937 рр. у багатотиражній газеті «За більшовицький фільм», написані переважно живими творцями «Пісень...» — І. Кавалерідзе, В. Кучвальським, Г. Колтуновим безпосередньо у момент роботи над збірником. Чимало схожих публікацій можна знайти і в журналі «Радянське кіно» (що друкувався з 1935-го по 1938 рр. при Головному управлінні кінофотопромисловості). Оскільки за роботою творчої лабораторії як гідного прикладу «ковки» кінокадрів пильно стежило і вище керівництво, питання також широко освітлювалось і в геть не спеціалізованих джерелах, зокрема газетах «Вісті», «Комсомолец України», «Комсомольська правда».

Саме з точки зору екранної форми з доміантною музичною складовою розглядає «Українські пісні на екрані» Галина Фількевич [13]. Біографічні ж перипетії долі Івана Кавалерідзе часів другої половини 30-х років ХХ ст. формулює кінознавець Нонна Капельгородська [5, 9]. Значний вклад у вивчення творів митця зробив Національний Центр Івана Довженка, видавши збірку «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика» [12].

Найбільше ж про «життєпис» саме «Пісень на екрані» можна дізнатись з праць Олександра Безручка: навчальний посібник для студентства «Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги» [3] та стаття «Режисерська лабораторія (бригада) І. Кавалерідзе. Маловідомі сторінки» [2]. Ці праці, на нашу думку, з-поміж усіх, присвячених режисерів-орденоносцю, чи не найповніше сьогодні розкривають наратив більшості «корокометражок»;

автор торкається аналізу візуального ряду, а також розглядає загальну концепцію «Пісень» з точки зору біографічного методу дослідження.

Іван Кавалерідзе почав свою педагогічну діяльність ще на Одеській кінофабриці: радянське кіно розвивалося «семимильними» кроками, і вітчизняному кінопрому потрібна була «свіжа кров», тому режисер виконував роль наставника для студентів-практикантів. Переїхавши вслід за П. Нечесою (котрий став директором Київської кінофабрики) в 1934 р. до Києва, І. Кавалерідзе продовжив нелегку працю на ниві кінопедагогіки в режисерській лабораторії Київської кінофабрики уже наприкінці вересня 1935 року [3, 33].

Проте в газеті «Комсомольська правда» від 9 вересня 1935 р. можна знайти повідомлення про те, що «Українські пісні на екрані» — самостійна робота П. Коломойцева [4] (який, до речі, проходив практику під керівництвом Кавалерідзе ще на Одеській кінофабриці). Під керівництвом А. Хвилі, заступника наркома освіти, та за завданням П. Постишева, секретаря ЦК КП(б)У, було відібрано 10 різнохарактерних пісень, які об'єднуються в кіноальбом (сьогодні ми б назвали його альманахом). Далі у статті йдеться про те, що на момент її виходу молодий режисер працює над піснями «Ой вишня, черешенька» (в кадрі відтворюються вечорниці) та «Їхав козак» (дівчина прощається з коханим, який від'їжджає на війну) (рис. 1) [4].



Рис. 1. Кадр з фільму «Їхав козак на війну», реж. П. Коломойцев

За кілька тижнів створюється кінолабораторія, і П. Коломойцев стає одним з її учасників. У збірнику статей та спогадів про І. Кавалерідзе значиться точний склад творчої групи «Пісень»: «Худ. керівник — І. Кавалерідзе, режисери — Б. Каневський, Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, оператори — Ф. Корнев, Г. Химченко, художник —

Ю. Майєр» [6, 170]. Серед обраних для перенесення на екран пісень — «Грицю, Грицю, до роботи», «Ой, пряду, пряду», «Веснянка», «Над річкою бережком», «Ой, п'є вдова, гуляє», «Ой, наступала та й чорна хмара» (рис. 2), «Пісня про пана Лебеденка» («Яром, хлопці, яром»), «Ой, не йди, не йди, превражий сину». Знімались у молодих режисерів такі досвідчені актори, як С. Шагайда та Рутковська.



Рис. 2. Кадр з фільму «Ой наступала та й чорна хмара», реж. В. Кучвальський, В. Лапокниш

Вочевидь, спочатку планувалося доручити очолити роботу молодому режисерові, оскільки буквально на абзац вище журнал звітує про закінчення зйомок кількох пісень П. Коломойцевим (про участь Івана Кавалерідзе не згадується) [8, 60]. Проте згодом у періодиці виходить замітка від редакції газети «За більшовицький фільм» зі словами: «смілива <...> побудова сюжетів фільмів-пісень, зроблених бригадою <...>, виправили попередні хибні настановлення щодо екранізації пісень (мова йде про пісні роботи реж. Коломойцева)» [1]. І хоча відкритої критики молодого митця, окрім процитованих вище слів, у тогочасній пресі не виявлено, із цього повідомлення можна зробити умовивід про переадресування творчої концепції відповідального твору до режисера-практика. За іронією долі згодом сам П. Коломойцев приєднається до загального цькування Кавалерідзе.

Пояснює ініціативу партійної номенклатури С. Мензелевський: «Павел Постишев <...> доручив Кавалерідзе екранізувати народні пісні <...> певно, до фестивалю української пісні, музики й танцю, найголовнішим завданням котрого стало «донесення до трудящих мас української народної творчості». Саме в цьому суміжному жанрі мали поєднатися пісня, фільм, український фольклор і «глибокий соціальний зміст» [12, 39]. О. Безручко, досліджуючи особливості педагогічної діяльності

І. Кавалерідзе, підтверджує ці слова цитатою з документа, знайденого у ЦДАГО України: «Народні старовинні пісні “перемішати” з піснями сучасними (колгоспними частівками, революційними піснями тощо)» [3, 38]. З цих цитат можна зробити висновок: мета альманаху — чергова спроба (про вдалість її можна судити з позиції сучасного сприйняття української пісні, а надто — в провінції) радянської української культури, намагання вкласти її в нерозривний контекст із культурою радянською, обмежити сприйняття національного як особливого та автономного, синтезувавши його в дещо карикатурне загальне (наслідок — «шароварщина» як стереотип українства дотепер).

Проте залишається відкритим питання, чому саме музично-екранна форма є актуальною для передачі такого повідомлення. Можна, звісно, вдатися до знайомого «бо пісня — то душа українського народу», проте є більш прагматичне пояснення. Іван Кавалерідзе пише в мемуарах: «Успіх “Веселих хлоп’ят” Александрова, “Гармоні” Савченко звернув кінематографістів до музичних фільмів. Саме в цей період мені запропонували бути художнім керівником кінозбірника “Українські пісні на екрані”. Робота з молоддю, серед яких були Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, по-справжньому захопила, народила нові задуми» [7, 179].

Звісно, поставлене партійною верхівкою завдання вимагало досконалості в реалізації ідеї. Проте для самого режисера та його практикантів альманах мав досить прикладне завдання: екранізації пісень — матеріалу, просякненого народними архетипами та уявленнями, — вимагали від творців особливого бачення. Беручись за такі малі драматургічні форми (приблизно по 3 хвилини), студенти могли і спробувати себе в різних жанрах (драма, комедія, історичний фільм), оскільки кожен з них обирав по 2–3 пісні, і підібрати нетипові зображальні засоби та врешті-решт пройти повний цикл виробництва фільму: від планування і аж до монтажу.

У роботі з екранізаціями відзначалась характерна особливість поняття музично-екранної форми — монтаж «у ритм» музиці, що, знову ж таки, єднає «Пісні на екрані» з поняттям «кліповості». Підтверджує нашу думку стаття Б. Каневського в журналі «Радянське кіно»: «Спроби передати українські народні пісні мовою кінофільму, як окремого твору, робляться вперше в історії української кінематографії. <...> Ми намагаємось передусім старанно передати народний мотив самої пісні, <...> і відповідно до цього вже будуємо зоровий матеріал. <...> Зорова будова сюжету мусить бути органічно зв’язана з піснею, з неї виходити, емоцій-



но художньо підносити словесний матеріал пісні» [8]. Як бачимо, автор акцентує панівну роль музики в стрічках, наголошує на її першочерговості, що дає нам змогу віднести альманах до дефініції «музично-екранна форма», а коротка тривалість та зображальні засоби — класифікувати кожну складову пісню як *протокліп*. Варто детальніше розшифрувати приклади «Пісень» за допомогою тогочасної періодики.

В. Кучвальський у газеті «За більшовицький фільм» розповідає, що під час зйомок чумацької пісні «Над річкою бережком» ілюстративний метод використовувати було б надто примітивно. Натомість він зображує глибину пісні за допомогою пейзажів. Драматургія у картині теж наявна, оскільки природа та чумацькі шляхи змінюються відповідно до змісту куплету. Також режисер повідомляє: «треба було знайти ще принцип ритмічно-пісенного монтажу. Для цього, знявши попередньо пісню, я монтував по фонограмі» [10]. Тобто Кучвальський використав принцип «кліповості», про що йшлося вище. Він також відзняв стрічки «Веснянка» (у фільмі весняний хоровод виконує ансамбль під керівництвом В. Верховинця) та «Ой, наступає та чорна хмара» за участю С. Шагайди.

Схожий метод використав Г. Колтунов у пісні «Ой пряду, пряду». Для відтворення орнаменту на екрані, в чому і полягала основна концепція фільму, було запрошено художницю Віру Кутинську. Відповідно до емоційного відтінку куплету змінювався і характер забарвлення.

Інші народні пісні екранізувались відповідно до драматичних канонів — відтворюючи чи гостросоціальну історичну драму (як у «Пісні про пана Лебеденка»), чи комедійно переносячи в тогочасні реалії народний текст пісні («Грицю, Грицю, до роботи»).

«Пісня про пана Лебеденка» (рис. 3) знята Б. Каневським за спільно написаним сценарієм з Г. Колтуновим (оператор — Ф. Корнєв). Метод побудови зорового матеріалу являє своєрідний, як сьогодні б сказали, метод реконструкції. Бажаючи детально передати «соціальні відносини», зображені в сюжеті, режисер вдався до певних хитрощів. Річ у тому, що історія, яка розповідається в тексті, являє собою досить криваву розправу гайдамаків над героєм пісні, що якраз зустрівся їм на шляху. Тому Борис Каневський вирішує «запозичити» сюжет зі співзвучної «Яром, хлопці, яром», в якому про розправу просто розповідається дружині постраждалого (за фільмом — Лебеденка). Так, дослівно ілюструючи сюжет іншої пісні (маючи за звукову константу «Пісню про пана Лебеденка»),

Каневський і Колтунов успішно вирішують явну естетичну дилему: «ідейно-правильне» зображення тексту проти проблеми естетичності на екрані.

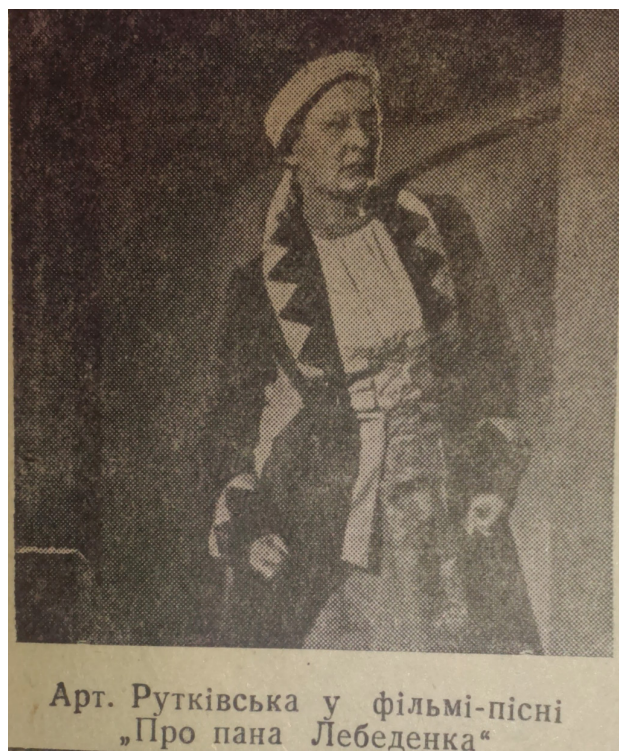


Рис. 3. «Пісня про пана Лебеденка», реж. Б. Каневський

Ті самі автори творчо підійшли до екранізації «Грицю, Грицю, до роботи». Унікаючи шаблонного зображення «старозавітного» Гриця (проте, погодьмося, досить очікувано), лінивого парубка вирішили перенести до радянських реалій. Картина починається з популярного на той час карикатурного малюнка героя, над яким зітхають усі його знайомі, включно з бригадиром. Тут один з хлопців вирішує провчити ледацюгу.

Перша поява персонажа — знову ж-таки карикатурне зображення в кривому дзеркалі (підозріло схоже на малюнок на початку). Збираючись і роблячи «останні штрихи», наш герой чує рядки з народної пісеньки. Проте, глянувши у вікно, він нікого не бачить. За хвилину ситуація повторюється. Це починає серйозно непокоїти героя. На вулиці усі зустрічні починають по черзі співати куплети з пісні: дівчата, діти, парубки (граючи на балалайці — досить показовий факт). Продовжує лунає мелодія навіть з вікон: устами людей, з патефона, з губної гармоніки — всі охочі доєднуються до «перевиховання» хлопця. Врешті, потрапивши у «засідку зачинщиків», переляканий Гриць намагається обернути все на жарт, і на цьому його ж залишають.

Проте пісня не полишає героя навіть на робочому місці — він чує її у стукоті молотків, у дзиччанні пили... Намагаючись заглушити ненависну мелодію, Гриць береться до роботи та б'є молотком поза ритмом пісні. І лише після схвалення бригадира герой опам'ятовується та полегшено зітхає, прийнявши свою проблему. Тепер він уже з усіма працівниками (як улюблений радянськими ідеологами гвинтик машини) вправно стукає у ритм пісеньки.

Як бачимо, досить очікуваний навіть на 1930-ті роки прийом перенесення у «сьогодення» давно написаного тексту в поєднанні з неординарним баченням молодого митця створив цікавий приклад втілення музично-екранних форм. Можна сказати, зазначений зразок жанру якраз і є тим найбільш радянським, типово-колективним кліпом. Річ не лише в звичному перевихованні «нетрудового елемента» групою небайдужих товаришів — якщо замислитись, всі учасники робочої бригади, навіть випадкові перехожі, беруть участь у співі.

Цей прийом, незважаючи на доволі-таки «радянське» коріння, і сьогодні залишається досить революційним: згадаймо кліп гурту «Океан Ельзи» «Я не здамся без бою», в якому голосом В. Вакарчука по черзі співають музиканти та просто пересічні люди. Навіть через 60 років, у 2005, візуальний ряд пісні виглядав неочікувано та креативно.

Одним з найвідоміших режисерів, який вийшов з плеяди творців «Пісень на екрані», був Василь Лапокниш («Ой, наступала та й чорная хмара», «Ой, не йди, не йди превражий сину»). Саме він асистентував Іванові Кавалерідзе під час зйомок «Коліївщини», «Перекопу», «Наталки Полтавки» та «Запорожця за Дунаєм». Щоправда, Н. Капельгородська у своїх спогадах відгукнеться про учня невтішно: «Зйомками фактично керували озброєні партквитками та інструкціями дирекції асистенти постановника В. Лапокниш та Т. Левчук, які ретельно стежили за тим, щоб на екрані з'явився ще один силоміць поширений на ті часи «оборонний фільм»» [9, 166] (ідеться про фільм «Стожари» (1939), у якому авторка знімалась: вочевидь, В. Лапокниш, як і переважна частина учнів І. Кавалерідзе (окрім Г. Колтунова), під час конфлікту став на бік сильнішого опонента). Пізніше він так і залишиться «музично-орієнтованим», бо саме з його руки в першій половині 1950-х будуть виходити кіноконцерти («Співає Україна»), а також фільм-балет «Лілея» (1958).

Григорій Колтунов пов'язав подальшу долю з драматургією: він — сценарист відомих і нині кінофільму «Зелений фургон» (1959) та мультфільму «Тяв і Гав» (1967). По війні митець повернувся до рідної Одеси, проте фільми за його сценаріями

продовжували знімати далеко за межами міста — на студіях Білорусьфільм, Грузіяфільм, Мосфільм, Таджикифільм. Крім того, Г. Колтунов «знайшов себе» у співпраці з режисером-«мариністом» Володимиром Брауном, ставши автором сценаріїв фільмів «Блакитні дороги» (1947), «Максимко» (1952) та «Командир корабля» (1954).

Борис Каневський і Віталій Кучвальський відомі переважно «ідеологічно-правильними» статтями в радянській періодиці; водночас обидва митці успішно освоїли професію другого режисера. П. Коломойцев видав у 1938 р. книжку про художні особливості кіновиробництва («Народження кінофільму»).

Іван Петрович Кавалерідзе щиро сподівався, що продовжить і надалі працювати над піснями: «Як найближчу свою роботу, бригада накреслило фільмування програми, що складається з пісень народів Радсоюзу» [10]. Однак після шквалу критики на адресу фільму «Прометей» та арешту П. Нечеси (1936) Іван Кавалерідзе змушений був відступити від експериментаторства, а з 1937-го — взагалі припинив працювати на кінофабриці з молоддю.

Проте, проаналізувавши роботу видатного режисера в тандемі з його підопічними та художні особливості стрічок кіноальманаху «Українські пісні на екрані», можна зробити висновок про величезну роль кінолабораторії в процесі становлення музично-екранних форм. Оскільки пісні для екранізацій були підібрані і схвалені «вище» — а значить, константою була не лише «гостросоціальна тематика», що відображалась, наприклад, у тексті пісні, незмінною даністю у роботі митців залишалася музика, яка превалювала над сюжетом і диктувала свої умови. Молоді режисери, натхнені ковтком хвилинової свободи творчості, вкладали в короткі 3–4 хвилини своїх фільмів усі можливі зображальні засоби, щоб заявити про себе як про повноправних «профпридатних» режисерів, — так проявлялося те, що ми тепер називаємо «креативом»: цікавий асоціативний монтаж, ритмічність зображення, відмова від сліпої екранізації тексту пісні на користь дещо ризикованих, проте справді цікавих проявів фантазії. На відміну від, скажімо, згаданої вище «Чорної стрілки», яка не сприймається окремо від «Веселих хлоп'ят» (оскільки перебуває радше в контексті з сюжетною історією), кожна робота молодого режисера — неповторний та автономний твір, що має свій сюжет та естетичні особливості. З огляду на це, кожній складовій альманаху можна сміливо претендувати на звання першого кліпу на території нашої держави.

Як бачимо, відразу після виходу чотирьох випусків «Українських пісень» на радянський екран,



кліп як форма та засіб передачі медіа-тексту не став популярним. Не транслювався кіноальбом і по закінченні зйомок: у газеті «За більшовицький фільм» від 1 травня 1936 року знаходимо замітку, в якій вказано: «між тим, фільми-пісні не знайшли свого місця у темплані 1937 року» [1]. Пояснюється це, звісно, і державною політикою СРСР — наближався час репресій, і тим фактом, що національному на екрані відводилося дедалі менше місця (а кількість митців, які прагнули її зобразити, зменшувалась ще активніше). Щодо екранізації «ідеологічно правильних» пісень — тематичні пріоритети в прокаті змінились: наближалася війна і «фаворитами» стали «героїчні» стрічки. Крім того, показ альманахів на екрані був швидше виключенням з правил, а для трансляції коротких музично-екранних форм площини ще не було. Та, попри всі причини, можна сказати, що «Українські пісні на екрані» — це не лише педагогічний експеримент чи «проба пера» Івана Кавалерідзе на шляху до екранізацій перших українських кіноопер, це — великий крок до віднаходження художніх особливостей національної кіношколи. Ба більше, кожна частина альманаху — це цілеспрямована коротка екранізація пісні: з «залізним сценарієм», якого завжди дотримувався режисер, з кінематографічними художніми особливостями (наприклад, асоціативним монтажем, а не дослівною зйомкою чи звичайною зйомкою співаючої капели). Тому можна впевнено сказати, що «Українські пісні на екрані», незважаючи на ідеологічний підтекст, є революційним за формою та новизною культурним продуктом. Отже це дає Київській кінофабриці право як мінімум претендувати на звання новатора — одного з перших виробників кліпу на території СРСР.

#### Джерела та література

1. «Пісні України» закінчено. *За більшовицький фільм*. 1936. № 27 (144).
2. Безручко О. Режисерська лабораторія (бригада) І. П. Кавалерідзе: маловідомі сторінки історії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. Вип. 12. С. 232–248.
3. Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги: навчальний посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Київ : КиМУ, 2010. Т.1. 305 с.
4. Довгополов М. Кино советской Украины. *Комсомольская правда*. 1935. № 208 (3203).
5. Зіневич С., Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе. Київ : Мистецтво, 1971. 180 с.

6. Іван Кавалерідзе : сб. ст. и воспоминаний / сост и примеч. Е. С. Глущенко. Київ : Мистецтво, 1988. 179 с.
7. Кавалерідзе І. Прокаженный Іван. *Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика* / упорядник: С. Мензелевський. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
8. Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні (порядком обговорення). *Радянське кіно*. 1935. № 5. С. 14–16.
9. Капельгородська Н., Синько О., Склярченко Г., Барабан Л., Шлапак Ю. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. Київ : Кий, 2007. 335 с.
10. Кучвальський В. Досвід, який треба продовжувати. *За більшовицький фільм*. 1936. № 27 (144).
11. Медіаосвіта та медіаграмотність: підручник / ред.-упор. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк ; за науковою редакцією В. В. Різуна. Київ : Центр Вільної Преси, 2013. 352 с.
12. Мензелевський С. Кіноопера та інші збочення сталінського режиму. *Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика* / упорядник: С. Мензелевський. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
13. Фількевич Г. Музика і кіно: статті, лекції, нариси-спогади. Київ : ПП Кльоц А. О., 2014. С. 71–73.

#### References

1. «The Songs of Ukraine» is finished (1936). *Za bilshovitsky film*. № 27 (144) [in Ukrainian].
2. Bezruchko, O. (2013). Director's laboratory (brigade) of I. P. Kavalieridze: Unknown history pages. *Scientific herald of the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University* (pp. 232-248). Kyiv. Vip. 12 [in Ukrainian].
3. Bezruchko, O. V. (2010). National cinema school. Directors-teachers: an educational manual for students of the humanities faculties of higher educational institutions. Kyiv : KMU. T. 1 [in Ukrainian].
4. Dovgoplov, M. (1935). Cinema of Soviet Ukraine. *Komsomolska pravda*. No. 208 (3203) [in Russian].
5. Zinevich, S., Kapelgorodskaya, N. (1971). *Ivan Kavalieridze*. Kyiv : Art [in Ukrainian].
6. Ivan Kavalieridze: Collections of Articles and memoirs (1988). E. S. Glushchenko (composition and note). Kyiv : Art [in Russian].
7. Kavalieridze, I. (2017). *Leprous Ivan / Ivan Kavalieridze. Memoirs. Drama. Publicist*. S. Menzelevsky (compiler). Kyiv : National Alexander Dovzhenko Center [in Russian].
8. Kanevsky, B. (1935). We are screening Ukrainian folk songs (the order of debate). *Soviet cinema*. No. 5 (pp. 14-16) [in Russian].
9. Kapelgorodskaya, N., Sinko, O., Sklyarenko, G., Baraban, L., Shlapak, Y. (2007). *Ivan Kavalieridze: life and Art*. Kyiv : Kiy [in Ukrainian].
10. Kuchvalsky, V. (1936). The experience we should continue. *Za Bilshovytsky film*. No. 27 (144) [in Ukrainian].
11. Media education and media literacy: textbook (2013). V. F. Ivanov, O. V. Volosheniuk (Eds.); V. V. Rizun (Scientific eds.). Kyiv : Free Press Center [in Ukrainian].
12. Menzelovskiy, S. (2017). Cinema-opera and other perversions of the Stalinist regime *Ivan Kavalieridze. Memoirs. Drama. Publicist*. S. Menzelevsky (compiler). Kyiv : National Alexander Dovzhenko Center [in Ukrainian].
13. Filkevich, G. (2014). Music and cinema: articles, lectures, essays-memoirs (pp. 71-73). Kyiv : PE Clotz AO [in Ukrainian].