

**Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенко-Карого
Інститут екранних мистецтв**

**Курсова робота з дисципліни «Історія українського кіно» на тему:
«Гене́за українського дитячого кіно радянського періоду
«Сталінської доби»: 1926-1953 рр.»**

Студентки 3 го курсу,
освітньо-професійної програми «Кінознавство»,
денної форми навчання,
Предаченко Оксани
Перевірів доцент кафедри кінознавства
Тримбач Сергій Васильович

Київ-2023

Зміст:

Вступ

1. Функції дитячого кіно та його роль в житті дитини.....5

1.1 Вікові особливості сприйняття дитиною кіно.....8

1.2 Сучасна дитяча кіноосвіта в Україні12

2. Поява та розвиток дитячого кіно України часів сталінської доби (1926-1953рр).....17

2.1 Звукові дитячі кінофільми довоєнного періоду.....26

2.2 Відродження українського дитячого фільму в повоєнні часи.....31

2.3 Основні теми та мотиви українського дитячого кіно періоду

“Сталінської доби”34

Висновки.....37

Джерела.....38

Вступ:

Кіно за своєю природою є засобом надзвичайного впливу на людину, бо будучи мистецтвом аудіовізуальним, воно за час своєї еволюції увібрало інструменти, інших семи мистецтв та розробило власні. Кінематограф змушує людину переживати різні емоції та збагачуватись не пережитим самотійно досвідом. І тим яскравіше сприймається усіякий фільм в час формування людини, як особистості, час пізнання цього світу та його вивчення — в дитинстві. Діти, не маючи досвіду дорослого, інакше розуміють кіно, переживають його та запам'ятовують.

Одними з функцій кінематографа не дарма є навчальна та виховальна, адже вже давно було виявлено, що окрім донесення етико-моральних норм, фільми можуть слугувати одними з допоміжних елементів у складному шляху виховання майбутніх поколінь. А головне, дитяче кіно стає помічником будь-якої держави у формуванні майбутнього свідомого громадянина і закладенні базових національних та загальнолюдських, гуманістичних цінностей.

За час незалежності України украї мiзерний відсоток скупого загального кінематографічного доробку, було зафільмовано для (і про) дітей та підлітків. Таким чином, культурний вклад українського кіно у виховання теперішніх повнолітніх громадян України практично відсутній, проігнорований митцями та самою державою, і перш за все нею. Адже як художникові конструювати образ маленького (або ні) українця, з яким би себе ототожнювали діти всієї країни, якщо не було чіткого розуміння, на загальодержавному рівні, хто такий українець ідеологічно, які його бажання та цінності? Щоб подолати подібну кризу не достатньо просто раптом почати знімати дитяче кіно (хоча можна і так, колись кількість може перейти в якість, але буде витрачено надто багато часу та ресурсів) необхідно сповна усвідомити важливість його ролі у формуванні окремої особистості та громадянина цілої держави. Для цього важливо вивчити

доробок попередніх поколінь українських кінематографістів, що переймалися ідеями дитячого кіно, використати їх досвід, проаналізувати помилки.

Найголовнішим же є запит від аудиторії, адже кінотеатри здебільшого відвідує молодий глядач і природно, що він прагнучиме бачити кіно про таких, як сам. Тож митцям не слід ігнорувати сегмент зголоднілої за своїм кіном, аудиторії, а державі — можливості вплинути на ідеологічне формування власного громадянського суспільства.

Предметом мого дослідження є українське дитяче кіно радянського періоду “Сталінської доби” 1926 — 1953 р.р. В роботі описано роль дитячого кіно у вихованні дитини та особливості його сприйняття. Дослідження охоплює німий період кінематографа, період появи звуку та кольору в українському радянському кіно. Розглянуті стрічки, які збереглись, зафільмовані на Київській та Одеській кіностудіях ВУФКУ й Київській і Одеській кінофабриках “Українфільм”.

Метою дослідження є аналіз українських дитячих фільмів “Сталінської доби” 1926 — 1953 р.р., виявлення основних тем та мотивів, засобів донесення комуністичних ідей глядачеві за допомогою кіно. Огляд деяких особливостей сприйняття кіно дитиною.

Завданням курсової роботи є:

- охарактеризувати вікові особливості сприйняття кіно дитиною
- розкрити особливості сучасної дитячої кіноосвіти в Україні
- проаналізувати перші звукові фільми та стрічки довоєнного періоду
- дослідити дитяче кіно післявоєнного періоду і відродження
- з’ясувати ключові тем та визначити основні мотиви дитячого кіно сталінської доби.

Курсова робота виконана з використанням *аналітичного* методу, який став основою розгляду українських дитячих фільмів 1926 — 1953 р.р., науково-теоретичної, науково-популярної літератури й інтернет-ресурсів їм присвячених. Також використано *історичний* і *порівняльний* методи для виявлення певних тенденцій в дитячих фільмах у контексті історичного розвитку українського кінематографа.

1. Функції дитячого кіно та його роль в житті дитини

За постійного розвитку людства та глобалізації сучасного світу все гостріше постає питання вивчення проблем дитинства. Окрім окремих особливостей, індивідуальних чи загальних, слід звернути увагу ще і його закономірностей, характеру, змісту й структури самого процесу розвитку дитини в соціумі. Виявлення досі незнаних його можливостей та дослідження цього шляху до дорослого життя. Дитинство — це складне і самостійне явище, що є частиною суспільного існування, окремої людини та соціуму в цілому. Дитина є суб'єктом багатопланових, різних за характером взаємин з дорослими в дорослому світі, де вона з часом починає вибудовувати свій власний.

Період життя від народження і до повної соціальної і психологічної зрілості — це період становлення дитини повноправним членом людського суспільства. Тому й можуть виникнути складнощі дорогою вивчення дитинства і його законів, без урахування особливостей і контексту історичної доби. Для цього найкраще послужать ті сфери людської діяльності, які фіксують різні періоди розвитку соціуму, а відтак і дитинства в ньому: література, театр, образотворче мистецтво, кінематограф і тд. Кіно, маючи здатність віддзеркалювати реальність, фіксує життя людини та суспільства. Саме тому кінематограф є об'єктом уваги історико-соціологічних та етнографічних досліджень проблем дитинства. А також може бути практичним засобом педагогіки у взаємодії з дитиною в процесі її виховання.

Кіно – це наймолодше з мистецтв, але воно вже давно визнане одним із найважливіших засобів впливу, який здатен направляти та орієнтувати людей в їхньому житті. Комплексний характер впливу кіно на людину обумовлений його багатовидовою структурою. Кожен вид аудіовізуального мистецтва (ігрове кіно, неігрове, анімаційне, відеоарт), здійснюючи інтегральну багатовимірну функцію, має в свою чергу, власні функції пов'язані із специфікою якогось виду, художньо перетворює дійсність і впливає на глядача. Функції неігрових видів (хронікальне, документальне, навчальне, науково-популярне) кіно —

інформативна, соціально-організуюча, пізнавальна, освітня, комунікативна, агітаційна/пропагандистська — спрямовані на ідейно-політичне виховання та освіту особи. Ігрові види кіно (разом з анімацією та відеоартом) — виконують функції естетичні, гедоністичні, функції виховання емоцій та почуттів, несуть розважальну функцію, компенсаторну — спрямовані на моральне та художнє виховання особи.

Кіно ж для дітей і підлітків – це “сфера кінематографа, що об’єднує ігрові, неігрові та анімаційні фільми, адресовані дитячій та підлітковій аудиторії. Визначення цієї аудиторії не зовсім точне, оскільки існує багато прикладів того, як книга чи фільм із т. зв. кіно чи літератури для дорослих стають улюбленими серед юних глядачів. У 1920-і рр. матеріалом для фільмів нерідко слугували соц. проблеми, пов’язані з десятками тис. безпритул. дітей і програмою виправлення такого становища. Репертуарна політика кіностудій неодмінно включала стрічки про і для дітей...”[10]

Жанрово розмаїте дитяче кіно має особливий вплив на дитячу психіку, а тому найголовнішою функцією дитячого кіно має бути **вихована**, котра включає в себе багато різних аспектів. Перш за все виховальна функція дитячого кіна повинна обслуговувати моральний розвиток дитини як здорового індивіда, для майбутнього функціонування в соціумі. Розвиток емоційного інтелекту, толерантності, емпатії та комунікативних навичок для взаємодії з групою своїх однолітків та дорослим світом. Розширення світогляду, розкриття творчого потенціалу та формування навички критичного мислення, для становлення дитини, як особистості.

Тут на допомогу виховальній функції приходить **комунікативна**. Хоча комунікація – побічна дія кінематографа, але без неї немає повного сприйняття фільму. Адже кінематограф спроможний не тільки відображати норми й цінності суспільства, але й впливати на їх формування. Можливості кінематографа, як специфічної форми комунікації, допомагають соціалізації дитини.

Наступною важливою функцією є *навчальна*. Сьогодні під навчальним кіно ми здебільшого розуміємо «вид наукового кіно, призначений для використання в навчальному процесі». Навчальне кіно дозволяє дітям бачити зображення багатьох недоступних безпосередньому спостереженню фізичних, хімічних, біологічних та інших явищ під час вивчення предметів у школі. Проте навчальну функцію можуть мати ігрові та анімаційні фільми для найменших, що в розважальній формі пояснюють найпростіші принципи роботи побутових приладів чи правила безпеки. [3]

Інформативна функція споріднена з попередньою, покликана розширити світогляд, дає загальне уявлення дитині про світ та окремі явища, як то фільми про дику природу, історію чи видатних особистостей. Може бути виражена неігрових та анімаційних видах кіно.

Навчальну та інформативну функції дитячого кіно часто називають “просвітницька” та “розвивальна” проте ці поняття ширші, адже включають також *естетичну* функцію кіно в обох випадках. Естетична функція часто виражає себе в ігровому кіно. Вона потрібна окрім формування художньо-естетичного світобачення дитини, ще й як усвідомлення психоемоційного сприйняття художніх творів.

Досить неоднозначною функцією дитячого кіно є *агітаційно-пропагандистська (ідеологічна)*, адже свого часу радянське кіно розглядало її як основну. Проте це поняття охоплює також донесення релігійних, державницьких, національних, культурних цінностей. Та навіть гендерних чи спортивних, що можуть позитивно впливати на розвиток дитини.

І на сам кінець *гедоністична*, котра комбінується з усіма попередніми, щоб розважити та викликати позитивні емоції.

Всі ці функції дитяче кіно має включати з урахуванням вікових особливостей аудиторії, на котру направлене. Адже в найшвидкоплиннішу добу життя людини — дитинство, відбуваються динамічні та радикальні зміни в

психоемоційному розвитку індивіда. Без розуміння його механізмів неможливо створити цілісний кінотвір, котрий би відповідав поставленому завданню.

1.1 Вікові особливості сприйняття дитиною кіно

За своєю природою кіно є масовим мистецтвом, до нього залучені майже всі категорії людей. Але ця масова кіноавдиторія — не є поєднанням “середнього глядача”, а багата, різнорідна, та, що розвивається і змінюється в часі. Тож, “масовість кіно” передбачає диференційований підхід до авдиторії — підхід, що відкидає “усереднення” глядача.

Особливу категорію кіноглядачів складають діти, підлітки та юнацтво. Власне, саме народження дитячого і юнацького кіно, виділення його в самостійну галузь кінематографії обумовлені суспільною важливістю виховання молодих поколінь та диференційованим підходом до кіноавдиторії. Дитяча авдиторія не є однорідною, як може видатись на перший погляд, вона диференційована за особливостями розвитку дитини, підлітка та юнацтва — відповідно складається з різних вікових категорій часом дуже віддалених одна від одної. Сприйняття будь-якого виду мистецтва залежить від віку дитини з певними потребами і запитами, що залежать від життєвого і художнього досвіду, індивідуальних особливостей а також від естетичних норм та уявлень суспільства, що цю дитину виховує. Перехід від одної стадії сприйняття до іншої супроводжується іноді різкою перебудовою. Сприйняття мистецтва дитиною відмінне від сприйняття дорослого, але від цього не є менш повноцінним.

Важливою якістю дитячого сприйняття є наочність: дитина легше сприймає та запам'ятовує зорові образи ніж вербальні. Цим і пояснюється дитяча любов до малювання, як до найпростішого та найдоступнішого способу проявити свої творчі навички, увага до книжок з картинками, яскравих комп'ютерних ігор, анімаційних фільмів та кіно.

У житті дітей *дошкільного віку* домінує гра. Гра — це основний вид життєдіяльності дитини, необхідний етап розвитку дитини. Через гру діти краще

розуміють умовність мистецтва, коли в процесі забавки замість одних предметів використовують інші, оперуючи символами (одночасно вірячи у справжність вигадки і свідомо не помічати реальності). Приймаючи умови гри, діти переймаються умовністю мистецтва, сприймаючи його на інтуїтивному рівні, через підвищену емоційність дитячого художнього сприйняття та ще не розвинене логіко-аналітичне мислення.

На початку *молодшого шкільного віку* (6/7 років) ситуація починає суттєво змінюватись, що пов'язано з психо-фізичним розвитком, коли відбувається становлення логіко-раціонального мислення дітей. Зазвичай в цей час відбувається набуття необхідних навичок читання, письма, вивчення найпростіших математичних задач та активне залучення дитини до вербальної культури. На кінець цього вікового відрізка (10/11 років) основним видом діяльності дитини стає навчання, створюються передумови для теоретичного сприйняття, абстрактного мислення, закладаються підвалини для подальших психофізичних перебудов пубертатного періоду. Дитина залучається до загальної культури і здатна формувати вже власні естетичні цінності. Тоді інтуїтивне сприйняття мистецтва замінюється понятійною формою, адже дитина намагається вже усвідомлено сприймати мистецтво. Так замість поняття “красивий” з'являється поняття “достовірний/правдивий”, в мистецтві відкидається умовність. Дитина шукає не емоційних переживань а інформації, основний інтерес надається фабульному перебігу і пізнавальний аспект витісняє момент співпереживання.

В період *раннього підліткового віку* (10-14 років) відбувається, так би мовити, повернення до власного “я”, людина шукає своє місце в навколишньому середовищі та заглиблюється у свій внутрішній світ. Підліток, шукаючи в мистецтві розв'язання проблем, що хвилюють його, виявляє інтерес до психології героїв. В цей час людина здатна надовго зосереджуватись на об'єкті сприйняття, тоді розвивається уява, фантазія та зростає самосвідомість.

В *старшому підлітковому віці* (15-19) людина накопичує достатньо знань щоб сприймати твори мистецтва в усій повноті та історичному контексті. Відбувається активне становлення особи, формуються її погляди, переконання, ставлення до світу, до людей та самої себе. В цей час людина може вже чітко проявити свою естетичну позицію., стає можлива повноцінно усвідомлена художньо-творча діяльність на дорослому рівні. Відчуття дорослості все більше відповідає реальним можливостям особини. [1]

Таким чином діти відчують величезну потребу в мистецтві на всі етапах розвитку й задовольнити її можливо за допомогою художнього виховання і кінематографа, в тому числі. Слід зауважити, що випадіння будь-якої вікової стадії з поля зору художнього виховання, завдає шкоди цілісному процесі формування дитини. Кожна з вікових груп характеризується своїми координатами сприйняття мистецтва, так у творах для найменших дія має бути емоційно насиченою, різноманітною, адже малюки не можуть довго зосереджуватись на чомусь одному, далі в ході естетичного виховання відбувається перехід від несвідомого відгуку на все яскраве до свідомого сприйняття прекрасного. Але помилково вважати що в творчості для малюків можна обходитись яскравими барвами, простими формами та динамікою — мистецтво для всіх вікових категорій дітей та підлітків має бути однаково високохудожнім. Поступове зниження емоційності та стимулювання аналітичних здібностей, шляхом подачі різноманітної, пізнавальної інформації, має бути притаманним творчості орієнтованої на категорію середнього шкільного віку. Молодші ж підлітки здатні вільно слідкувати за рухом камери, зміною планів, хронологією подій. Тоді діти вже можуть цікавитись грою акторів, операторською майстерністю, візуальними ефектами - здатні оцінити кінострічку як самостійний твір мистецтва, та навіть помітити деталі, котрі доросле око оминуло. Так вже з підліткового віку діти виявляють інтерес до “дорослого” кіно, з його проблемами і викликами. [11]

Симптоматично, що в підлітковому віці діти виявляють інтерес до “дорослого” кіно, змушуючи кіновиробників зважати на таку аудиторію. Ще в 1968 році Американською кіноасоціацією була розроблена “Система рейтингів”, тобто оцінка змісту фільмів, відповідно до котрої могли бути обмежені в перегляді певні категорії глядачів (в різних країнах світу існують подібні системи оцінювання, з урахуванням національних та релігійних особливостей). Так рейтинг *G (General audiences)* повідомляв про те, що фільм демонструється без вікових обмежень. *PG (Parental guidance suggested)* – дітям рекомендується дивитись фільм з батьками. *PG-13 (Parents strongly cautioned)* – діти до 13 років допускаються на фільм тільки з батьками. *R (Restricted)* – підлітки до 17 років допускаються до фільму тільки в супроводі одного з батьків або законного представника. *NC-17* – особи, які не досягли 17 років до фільму не допускаються. Кожна категорія оцінювання має свій набір ознак, відповідно до котрих присвоюється той чи інший рейтинг, щоб допомогти батькам вирішити, які фільми можна демонструвати своїм дітям. Основними критеріями є наявність і кількість демонстрованих в стрічці сцен насильства, використання нецензурної лексики, вживання алкогольних, тютюнових виробів та інших шкідливих речовин, знаходження в кадрі оголеного тіла та сцен сексу. Так як кіновиробники зацікавлені в залученні ширшої аудиторії, то добровільно піддають свої фільми самоцензурі, щоб отримати рейтинги від *G* до *PG-13*, (*R* та *NC-17* з великою імовірністю призведуть до касового провалу) адже за статистикою основною віковою категорією відвідувачів кінотеатрів є молодь віком від 16 до 30 (аналіз ринку відвідувачів мереж кінотеатрів сумського...). [19] Враховуючи те, що в сучасному світі кіно можна дивитись не тільки в кінотеатрі та школі, а також за допомогою індивідуальних електронних пристроїв будь-де, в будь-який час, батьки та вчителі не завжди здатні проконтролювати перегляд аудіовізуального твору дитиною, допомогти проаналізувати побачене та пояснити контекст, тому необхідно навчити дітей

самостійно виносити судження та критично оцінювати кіно, та мистецтво в цілому.

1.2 Сучасна дитяча кіноосвіта в Україні

Важливим аспектом повноцінного функціонування в сучасному технологізованому світі є медіаграмотність та медіаосвіта, що спрямовані на вміння користуватися інформаційно-комунікативною технікою, виражати себе і спілкуватися за допомогою медіазасобів, свідомо сприймати і критично тлумачити інформацію. В дитячій освіті особливого значення набуває візуальна медіаграмотність, котра спрямована на формування навичок критичного мислення, компетентностей дитини, необхідних для діяльності, що пов'язана з процесом пошуку, сприйняття, створення і передавання візуальної інформації в процесі роботи з медіа. Частиною візуальної медіаосвіти є кіноосвіта, котра формує візуальну, глядацьку грамотність. Коли йдеться про глядацьку грамотність, мова не про те, «як дивитися відео». А про вміння критично осмислювати переглянуте, аналізувати, робити висновки, розрізняти якісне від примітивного. «Неозброєний» глядач під час перегляду сприймає картинку фрагментарно. Він звертає увагу на видовищність, розважальність, динаміку подій. При цьому не вловлює загального змісту, соціальної спрямованості, етичного аспекту. Важливо вміти формувати свої погляди на ті чи інші події або обставини, що показані у фільмі. Також варто розвивати у дітей проектне мислення – структуроване розуміння етапів реалізації кінопроєкту. А ще – закладати культуру розуміння кіномистецтва. В сучасному світі дезінформації глядацька грамотність не менш важлива за читацьку. Адже людина щоденно споживаємо аудіовізуальний продукт, інколи навіть не помічаючи цього.

В Україні питання візуальної медіаграмотності було включене до Нової української школи – ключової реформи Міністерства освіти і науки (у вересні 2017 року було ухвалено новий Закон “Про освіту”, який регулює основні засади нової освітньої системи, а у лютому 2018 року Кабінет Міністрів затвердив новий Державний стандарт початкової освіти.). Головна мета – створити школу,

в якій буде приємно навчатись і яка даватиме учням не тільки знання, як це відбувається зараз, а й уміння застосовувати їх у повсякденному житті. Відповідно до Державного стандарту базової середньої освіти, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України № 898 від 30 вересня 2020 р. та наказу Міністерства освіти і науки України № 235 від 19 лютого 2021 року “Про затвердження типової освітньої програми для 5–9 класів закладів загальної середньої освіти” було створено навчальні програми “Основи візуальної медіаграмотності”. Цей освітній компонент, в тому числі, присвячений таким темам на вивчення: динамічні форми візуалізації; кіно; кіномистецтво та кіноіндустрія; сучасні професії в кіно; аналіз кінофільму; створення кінофільму; анімація; створення анімації; телебачення; види телепрограм; сучасні професії на телебаченні; аналіз телепрограми; створення телепрограми; відеоігри; індустрія відеоігор; розроблення сценарію відеоігор.

Ідея інтеграції подібного курсу до української освітньої програми виникла після знайомства з польським досвідом “Filmoteka Szkolna” — загальнонаціональної кінопросвітницької програми для початкових і середніх шкіл, яку впроваджує Національний кіноархів — Аудіовізуальний інститут, що співфінансує Польський кіноінститут під патронатом Міністра культури та національної спадщини з 2009 року. Програма узгоджується з основним навчальним планом Міністерства національної освіти та має відкриту формулу, яка дозволяє проводити заняття в школі та поза класом. Матеріалами можуть користуватися вчителі різних предметів – польської мови, мистецтва, музики, історії та суспільствознавства. Фільми були відібрані групою науковців у галузі кінознавства, культурології, медіазнавства, психології та педагогіки. Підготовлений навчальний матеріал має навчити дітей свідомому та критичному сприйняттю кіномистецтва, розпізнавати виражальні засоби та інструменти створення у фільму. Це дозволяє зрозуміти роль кіномистецтва в суспільно-мистецькому житті – його значення у дискурсі про сучасність держави, історії, людини та творчості. [20]

Обговорення кіноосвіти Польщі відбулось 30 червня 2016 року за участю Польського Інституту в Києві, Академії української преси, Міністерства освіти і науки, НСКУ та Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології ім. М. Рильського НАНУ в рамках круглого столу «Кіноосвіта Польщі: досвід синергії кіногалузі й освіти. Кіно як засіб формування національної ідентичності». Досвідом ділилась польська гостя Юстина Цальчинська – шкільна вчителька польської мови, культурології, котра є тренером програми Filmoteka Szkolna, співпрацює з Польським інститутом кіномистецтва (ПК), автор програми кіно- та медіаосвіти. Проводить тренінги з молоддю, під час яких створюються художні етюди, документалістика, анімаційні фільми. Тоді доповідачка продемонструвала одну зі схем можливого підходу до роботи з кіноматеріалами під час уроків, котрі включають: підготовку учнів до показу, обговорення історичних, соціальних контекстів тощо; підказки з інтерпретації у вигляді питань, записаних в індивідуальних конспектах учнів; показ фільму; перше враження після перегляду (йдеться насамперед про емоційний ефект); додаткові рекомендації з інтерпретації, дискусій, домашніх завдань тощо; аналіз фільму. Було розказано про інші шляхи, наприклад, коли тему сформульовано, і фільм обирається до цієї теми, чи використання фільмів під час проведення виховних годин. Відзначено важливість позакласної роботи: дискусійних кіноклубів з можливістю перегляду і обговорення фільмів, кіногуртоків для зацікавлених кіноаматорів, численні кіносемінари, зустрічі з практиками кіно.

[5]

Так польський досвід “Filmoteka Szkolna”, було частково використано та адаптовано відповідно до наших культурних особливостей та суспільного запиту в освітньому компоненті “Основи візуальної медіаграмотності” Нової української школи.

Окрім того, реалізовані проекти позашкільної дитячої кіноосвіти при будинках дитячої творчості, позаурочних гуртках, клубах за інтересами тощо. Також існують анімаційні студії для дітей, приміром: “Крок”, “Мультимакс”,

“Імаго”. А кіностудія FILM.UA. організувала проєкт “Кіноканікули” — освітньо-розважальний проєктний табір.

В Україні на сьогодні існує два дитячих кінофестивалі, покликани підтримувати та розвивати дитячу кінотворчість та кіноосвіту проводячи конкурс дитячих фільмів та кіноробіт створених дітьми. «Чілдрен Кінофест» (Міжнародний фестиваль мистецтва кіно для дітей та підлітків) – щорічний кінофестиваль, який знайомить молоду українську аудиторію, як з найновішими європейськими стрічками, так і зі світовою кінокласикою. Міжнародний Дитячий Кінофестиваль “KIDS MOVIE FEST” за підтримки Державного агентства України з питань кіно (унікальність кінофестивалю в його інклюзивності, адже в програмі показу крайнього фестивалю була ціла година короткого метру від юних режисерів, які мають порушення слуху). Існує також “Linoleum” — міжнародний фестиваль показів авторської анімації в Україні (проте його аудиторією є в першу чергу самі аніматори, дизайнери, геймдизайнери та креативні менеджери, діти — в останню чергу).

Донедавна існували: Всеукраїнський фестиваль дитячого кіно та телебачення “Веселка” в місті Кременчуг Полтавської області; “КРОК” — міжнародний фестиваль анімаційних фільмів; “Кришталеві джерела” — міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних мистецтв (кіно, телебачення, радіомовлення, фото)[8]. Усі три фестивалі припинили своє існування з початком широкомасштабного вторгнення росії в Україну.

До кіноосвіти можна віднести видання відповідної тематичної спеціальної та популярної літератури. На полицях книжкових магазинів можна знайти перший зразок в українській книжковій індустрії популярної книги про кіно для підлітків “Твоя книга про кіно” Ольги Бірзул. Попри явні недоліки книга здатна дати загальне уявлення з історії кіно світу та України, етапів виробництва фільму та ролі режисера в цьому процесі. Великий попит на книгу свідчить про необхідність закриття порожньої лакуни в дитячій кіноосвіті та книговидавництві і можливість виправлення недоліків в майбутніх проєктах.

Але наведені вище приклади не вичерпують потреби в дитячій кіноосвіті та можливостях дитячої кінотворчості, адже НУШ є все ще експериментальною освітньою програмою до кінця не реалізованою Міністерством освіти та науки України, а позашкільні ініціативи доступні дітям навіть не в кожному великому місті чи обласному центрі. Ба навіть більше, така обмеженість прямо залежить від катастрофічно малої кількості дитячого кіно в Україні. Сучасний український кіноринок просто не здатний запропонувати кількісного продукту, на котрому дитина могла б вчитись та виховуватись. В сучасному українському кіно, одиниці дитячих фільмів, котрі б справлялись з виховальними та комунікативними функціям, і практично відсутні ті, котрі мають виконувати навчальну та інформативну. Щодо ідеологічної функції, котрі має виконувати дитяче кіно, в кіновиробників взагалі відсутнє розуміння (адже воно досить туманно сформовано на загальнодержавному рівні [18]). В свою чергу радянське дитяче кіно чудово справлялось з цим питанням, надаючи перевагу саме ідейному формуванню дітей. Попри те, що радянські комуністичні цінності часто йдуть в розріз із сучасними національними цінностями України, слід зауважити, що методологія їх формування в дитини може не мати принципової різниці.

Саме тут варто звернутись до досвіду минулих поколінь, адже виробництво дитячого кіно та впровадження дитячої кінопросвіти за радянських часів виникло не саме по собі, це був не проторений шлях, котрий прокладався методом проб та помилок. Адже питанням кінопросвіти на території України переймались ще за часів Російської імперії та УНР, але це мало вигляд радше окремих ініціатив, а не планового виробництва. Власне на становленні планового виробництва дитячого кіно й залученні педагогіки до його створення, транслявання і тлумачення слід сфокусуватись.

2. Поява та розвиток дитячого кіно України часів сталінської доби (1926-1953 рр.)

Коли в радянському союзі було визнано кіно (а не театр) одним із “найважливіших мистецтв”, кінематограф мав стати авангардом масової педагогічної роботи. Застосування кінофільмів в школі мало лягти в основу нового навчального плану, запропонованого вже наприкінці 1922 року, в чому розглядався не лише педагогічний потенціал. Передбачалось, що кіно стане потужним засобом комуністичної пропаганди та агітації, розповідаючи дітям про історію ВКП(б), «Великого Жовтня», про громадянську війну, звитяги інтернаціоналу та підступи імперіалізму, але дітей в кіно цікавила лише розважальна складова: гонитви, бійки, любовні перипетії і тд. [7]

“Не дивно, що вже 1925 року в першому номері «першого і єдиного журналу української кінематографії» «Кіно» з’являється розлога стаття «Про дитячий фільм (та вимоги до нього з позиції марксистської естетики й моралі. — Ред.)». Її автор — Василь Арнаутов, один із українізаторів освіти та редактор журналу «Дитячий рух», що став виходити того самого року. На той час, за винятком двох невдалих спроб поставити сценарії «Пригоди Мурзілки» та «Острів порятунку» (обидва 1923-го), ВУФКУ не спромоглося зафільмувати жодної ігрової дитячої кінострічки. І це за три роки свого існування.” [4]

Таким чином ВУФКУ створює перший дитячий ігровий фільм, який вважається втраченим. *“Марійка”* 1925 року, Акселя Лундіна (одного зі співрежисерів знаменитого «П.К.П.» 1926 року («Пілсудський купив Петлюру»)). Стрічка створювала стійкий сценарний штамп — історії про дітей-сиріт і їхньої інтеграції в щасливу радянську родину. Часто в подальших дитячих фільмах ВУФКУ з’являються безпритульні або теми, ними нав’язні. Сценарій до стрічки написала письменниця та казкарка Марія Романовська. За сюжетом Марійка сільська дівчина-сирота, яка, опинившись у місті за часів НЕПу, потрапляє до копанії злодіїв, та зрештою вступає до піонерських лав, знаходить на фабриці рідну сестру Катю, та вливається до зразкового радянського колективу. [12]

Проте ідея планового створення фільмів спеціально для дитячої та юнацької аудиторії в радянському союзі виникла лише у 1920 років, але ще певний час викликала полеміку серед кінематографістів, адже була думка що можна створювати універсальне кіно для дорослих та юнацтва і використовувати його для впливу і виховання молоді. Але в дискусіях стало зрозуміло, що знімати окреме кіно для дітей та юнацтва просто необхідно, адже основним завданням цих стрічок було виховання нової людини “класово та комуністично загартованої”, а вже потім озброєної знаннями світової науки та техніки.

“Увага до дитячого кінематографа починає зростати десь з кінця 1920-х рр. «Питання дитячого фільму лише тепер почало обговорюватися педагогічною громадськістю, та й то лише міста Києва. Лише тепер намічено канву шкільної тематики й зроблено поодинокі принципові настановлення в галузі дитячого фільму, а чітких перевірених засад ми ще не маємо», – зауважував В. Левчук. Сказане вище значною мірою стосується й низки засідань з обговорення згаданої проблематики, одне з яких відбулося 4 січня 1931 р. Найбільш імовірно, що вони стали наслідком рішення ЦК КП(б)У, відповідно до якого 25% продукції тресту «Українфільм» мало б припадати саме на дитячі фільми. Тож, спеціально з Харкова до Києва для участі в обговоренні проблеми дитячого фільму приїхала, як тоді модно було називати, бригада.

«Бригада, притягнувши до роботи т. Довженка, проф[есора] Соколянського й місцевий актив дитячого фільму, накреслила провести роботу на [Київській] кінофабриці, з педагогічним активом і громадськістю, у [Київському] кіноінституті, – повідомляв журнал «Кіно». <...>

У своєму виступі О. Довженко зауважив, що визначальним критерієм на кінофабриці у оцінці дитячих фільмів поки що є власні уподобання; закликав провадити роботу зі створення дитячого фільму на більш чітких педагогічних засадах, адже створення фільму для дітей – робота значно відповідальніша, ніж зйомки кінострічки для дорослих.” [7]

Олександр Петрович чітко усвідомлював важливість кіно для дітей та юнацтва, і розумів особливості їх створення, адже розпочав свою кінокар'єра саме з дитячої стрічки *“Вася-реформатор”* 1926 року, плівка котрої вважається втраченою, але загальне судження можна винести зі сценарію, що зберігся, та спогадів самого режисера і знімальної команди. О. Довженко виступив, як сценарист (режисером був спочатку Фавст Лопатинський, а завершував Йозеф Рона). Ця стрічка, на сільському матеріалі, була дебютом і для оператора Данила Демуцького, з котрим надалі працюватиме Довженко.

Комедійна історія про непосидючого Васю, котрий своїми витівками дратує дорослих. За сценарієм стрічка починалась з того, коли Вася майструє чіпляє за дядькову бороду, Григорій біжить покарати хлопчика. Малий ховається на пасіці, а потім за плакатом, за чим спостерігає Юрко — Васин брат. Вдома, Григорій пиячить, а згодом ледь не тоне в річці, проте Вася з Юрком рятують його. Невдячний Григорій, женеться за ними, щоб помститись за колишню образу. Далі брати бачить як завгосп зраджує дружині, через що губить портфель з грошима. Вася ховається в завгосповому авто і тікає на ньому від дядька. Вася дістається додому, де розповідає про свої пригоди матері. Тим часом завгосп хоче якось виправдати втрату авто і грошей, вночі він намагається схопити у лісі бандита, щоб перекласти вину. Але сам лишається пограбований. Тоді ж собака на подвір'ї Григорія спить і бачить сон, де хазяїн на місці собаки, а собака — замість нього. А до Васиної хати пробирається той самий бандит. Хлопчику вдається загнати грабіжника в собачу будку. Потім він з братом зв'язують бандита й ведуть до міліції. Дорогою назад Вася з Юрком чіпляються за бричку, в якій їдуть двоє попів. Хлопці підслухали, що задумали попи ошукати вірян зробивши “чудотворну ікону”. Пізніше зайшовши до шинку, Вася привселюдно викриває дядька та його товаришів в пиятиці, які не дбають про родину. А під час церковної служби Вася показує прихожанам як піп хотів їх обдурити. Прихожани дивуються, потім сміються з попа та полишають церкву. Завгосп розповідає начальству як його пограбували «американські бандити».

Але входить Вася, розповідає як було насправді та повертає портфель з грошима. Дядькові товариші кличуть його пиячити, але Григорій відмовляється. Вася з іншими хлопцями хитрощами заманюють Григорія до крамниці, де той визнає, що треба купити щось своїм дітям. Він повертається додому з подарунками та каже дружині, що не буде більше пиячити. В церкві облаштовують кінотеатр, куди приходить Вася з родиною. Піп знаходить нову роботу, він стає кіномеханіком. [15]

Стрічка мала викривати і висміювати п'яниць, прогульників, зрадників, злодіїв, розтратників та церковників, а також показати, що кожен може виправитись та бути достойним членом суспільства. Симптоматично, що виховує та виправляє дорослих дитина, як символ нової людини, необтяженої “пережитками минулого”, мовляв, дитячий світ досконаліший за дорослий. Крім того цікавим може видатись фінал: в сценарії йдеться про те, що церкву перетворюють на кінотеатр, а піп іде в кіномеханіки. Насправді тоді так часто чинили з культовими спорудами, перетворюючи їх, у кращому випадку, на музей, клуб, бібліотеку, школу і звісно — кінотеатр. Обираючи цей варіант Олександр Петрович підкреслює значення кіно, прирівнюючи його до культу, тож природно, що священник проводить свої таїнства тепер, не в ім'я Божественного світла, а кінематографічного.

Через кілька років на екрани виходить стрічка *“Ванька і месник”* (1928 року) Акселя Лундіна — екранізація повісті «Ванька Огнєв і його собака Партизан» Васюніна (Каманін) Федора Георгійовича, за сценарієм майбутньої зірки сталінського шахтарського кіно Леоніда Лукова, (також режисер дитячої стрічки “Боротьба триває” 1931 року, на студії “Українфільм” — не збереглась). Так починає зніматись перший фільм Київської кінофабрики ВУФКУ, в ще не добудованих павільйонах Київської кінофабрики на Шулявці. Чи не вперше в кіно дитину з пасивного свідка історичних процесів (передусім революції) перетворили на їхнього активного учасника. Стрічка подібна до, тоді знаної кінокартини «Червоні дияволята» 1923 І. Перестіані, не поступалась їй в

популярності. Історія розповідає про сироту-пастушка Ваню, котрий в ночі погодився сховати у своєму курені двох червоноармійців-розвідників, яких переслідують білі. Така прихильність до червоноармійців у хлопчика вмотивована ненавистю до білих — вони вбили його батька й матір. Червоноармійці забирають хлопчика з собою, виявляють доброту і приймають Ваню та його собаку в розвідники. Хлопчик на рівні з дорослими виконує завдання та часто стає корисним, приміром викрадає важливі папери зі штанів білого командира, доти той пішов купатись в річці. Під час одного з завдань Ваня викрадає з штабу білих секретні документи. Його вірний друг, собака Месник, приносить їх командуванню Червоної Армії. Завдяки цим документам частини Червоної Армії полонять офіцерський спецзагін білих. Однак під час чергової розвідки Ваня потрапляє до рук ворога. Його планують розстріляти. Хлопчикові допомагає вибратись з ув'язнення його вірний пес, а згодом на допомогу вчасно встигає прийти загін червоноармійців. Ваня із собакою затримує білого командира і разом з червоним військом повертається в місто. Ваню нагороджено орденом, та дозволено залишити трофейний револьвер.

Діти із захватом тоді дивились на пригоди хороброго Ваньки, котрий разом з вірним собакою допомагав нищити ворога, мріючи опинитись на його місці. Проте про зворотній бік такого дитячого геройства буде говоритись лише набагато пізніше. На диво подібною видається стрічка Андрія Тарковського “Іванове дитинство”. Події фільму Тарковського розгортаються під час Другої світової війни, але його герой Іван — сирота, котрий працює розвідником, як і Ванька, персонаж стрічки Аксея Лундіна. “Ванька і месник” залишає за дужками, яке майбутнє може чекати дитину, котра опинилась на війні. Романтизуються такі “пригоди” не просто так, адже тодішня політика передбачала вирощування ідейно вмотивованої молоді (стрічка була призначена для підлітків), котра легко візьме зброю до рук, щоб відстоювати комуністичні ідеї. [6]

Того ж року, слідом за «Ванькою і Месником», ВУФКУ випускає дитячий фільм “Троє” — режисерський дебют кіноактора Олександра Соловйова. На той час Соловйов заступник директора Ялтинської кінофабрики ВУФКУ, де і відбувались зйомки фільму. Німецький оператор Альберт Кюн (відомий за стрічкою “Ордер на арешт” 1926 року), збагатив фільм рисами німецького експресіонізму: надаючи велику увагу деталям, використовуючи химерні ракурси, каше, подвійну експозицію та часом навіть анімацію, а також підкреслюючи химерність природного рельєфу печер. Сценарій до фільму, про трьох дітей-однолітків з різних соціальних прошарків, що потрапляють до “Артеку”, написав Володимир Маяковський. Тоді Маяковський написав для ВУФКУ кілька сценаріїв, із яких поставили тільки два, обидва збереглися: “Троє”, “Октябрюхов і Декабрюхов” 1928 року, О.Смирнова та О. Смирнової-Іскандер. Сюжет “Трьох” (“із життя піонерів у таборі”) поет частково запозичив із новели американського письменника О. Генрі “Викуп за Вождя Червоношкірих”, додавши до них свої кримські враження та реальні епізоди з життя. Попри думку критиків, що фільм не відповідає радянській дійсності, «Троє» сподобалися публіці та представляли ВУФКУ у кількох міжнародних проектах[14].

Тяглість продовжує втрачена стрічка “Безпритульні” 1928 року, Дмитра Ердмана та Якова Геллера — п’ятий дитячий фільм ВУФКУ. На головну дитячу роль запрошено Васю Людвинського. 13-річний Людвинський був досить досвідченим дитиною-актором німого українського кіно, а саме Одеської кінофабрики. Так “Безпритульні” стали для маленького актора ювілейною, десятою картиною. Хлопчик дебютував в фільмі “Від мороку до світла” 1922 року, Михайла Капчинського, потім з’явився в “Бухті смерті” 1926 року, Абрама Роома, у вище згаданому “Васі-реформаторі”, пеплумі “Спартак” 1926 року, Мухсіна Ертугрула, “Тарас Шевченко” 1926 року, Петра Чардинін, тощо. Тоді ж окрім “Безпритульними” Людвинський грає в режисерському дебюті Амвросія Бучми “За стіною”. У Ердмана Людвинський зображає безпритульного, який

разом із сестрою Ганнусею потерпає від батька-алкоголіка в одному з радянських портових містечок. Згодом їх батька вбивають товариші по чарці, а дівчинку відправляють до дитячої колонії, а Вася стає злодюжкою. Та після конфлікту зі своїми спільниками хлопчик тікає й потрапляє на човен, що належить дитячій колонії. Там він зустрічається із Ганнусею й залишається служити матросом. Такий простий, проте проникливий сюжет виклав у сценарії Лазар Френкель. У кіно Френкель з'явиться завдяки ролі службовця Лушпайсиндикату у стрічці “Вася-реформатор”, а згодом пише сценарій, про що буде йтись далі. [13]

Фільм Ерדмана не зберігся, але став визначальним в питанні техніки безпеки та умов застосування дитячої праці в кіно. Зйомки відбувались на морі, шаланда з акторами перекинулася і діти почали тонути. Двох акторів урятувати не вдалося. Цей нещасний випадок звернув на себе увагу Всесоюзного союзу працівників мистецтв (Всерабис), а регламентувати умови дитячої праці взялося одеське бюро фотокіносекції, встановивши віковий ценз та лімітувавши тривалість робочого дня дитини-актора. До нічних і трюкових зйомок діти тепер узагалі не допускалися.

Під кінець 1928-го року Аксель Лундін утвердився як майстер дитячого кіно і взявся за другий фільм для маленького глядача, відзнятий на Київській кінофабриці — *“Пригоди полтинника”* 1929 року. Стрічка фокусується на ідеях класової боротьби. Сценарій до фільму написав Микола Бажан за мотивами дитячих оповідань Володимира Винниченка «Федько Халамидник» і «Бабусин подарунок».

Спочатку розповідається про дітей з робітничих кварталів весело проводять свій вільний час на вулицях Києва — скочуються із засніжених гірок і лише крізь шпаринку у паркані вони можуть побачити, як відпочивають багатії на ковзанці. Серед них виокремлюється хлопець Федько, котрий гойдаючись на паркані втрачає свій валянок, встряє в перепалку з панами і несправедливо отримує на горіхи. Вдома Федько отримує прочуханки від матері за втрачене

взуття і за те, що розмалював портрет царя. Проте, батько Федька, суворий але лагідний чоловік, проявляє розуміння до хлопчика і не карає. Наступною витівкою малого виявляється бійка з панським сином. Батько, вимагаючи пояснень за негідну поведінку Федька чує, що конфлікт розгорівся через те, що панич принижував Федька з другом через їх бідність. Батько пишається сином та дає полтинник хлопчикові. Радісінський Федько мчить до друзів, що граються на подніпровських кручах, щоб похвалитись. Але серед них виявляються заздрісники, що підбивають малого довести свою силу, перекинувши гріш через яр. Хлопчик демонструє свою вправність перекинувши батьків подарунок, але повернути копійку стає ризикованою задачею. Впоравшись і з цим завданням, Федько стрічає свого друга, і дізнається, що той випадково розбив скло на панських вікнах, за що пан відібрав у малого кашкета, і не віддасть, доки не буде сплачено за скло. Так як всякому хлопчикові, що себе поважає, не можна ходити без кашкета, Федько вирішує допомогти другові повернути головний убір, демонструючи не тільки силу, а і вміння підтримати друга в біді. Далі, Федько граючись з друзями на Дніпрі, хвацько скаче з крижини на крижину. Але серед дітей виявився заздрісний панич, котрий прагнучи повторити подвиг, опиняється в пастці. Федько кидається на допомогу, проявляючи здатність виручити і неприятеля, та доправляє панича на берег, сам при цьому змок в крижаній воді. Надходять батьки і маленький пан звинувачує Федька в тому, що той зтягнув його на кригу. Хлопчик отримує прочухана від пана та від матері, згодом тяжко хворіє. Не маючи грошей на лікаря, мати йде просити допомоги в пана, той дає лише полтинник, батько гнівається такій “допомозі” і викидає гріш в калюжу. Криза минула, хлопчик одужує, обіймається з матір'ю та розважається з вірним другом, що прийшов навідати хворого.

Так закінчується один із небагатьох збережених дитячих фільмів ВУФКУ, що загострює проблему нерівності різних суспільних прошарків, яка, хоч і меншою мірою, присутня в літературному першоджерелі фільму. Фільм можна розглядати як певний документ часу, оскільки майже весь він знятий на натурі,

лише п'ята його частина – в павільйоні. Завдяки цьому можна побачити кадри весняного Києва 1928 року, які своєю ліричністю й уважністю до природи нагадують стрічку Михайла Кауфмана «Навесні», зняту практично у той самий час. Тож слід відзначити операторську роботу Яна Краєвського, котрий раніше, разом з Юрієм Тамарським, фільмував стрічку “Джельма” 1928 року, Арнольда Кордюма та згодом “Права батьків” 1930 року, Віри Строевої (стрічка втрачена). Краєвський часто обирає кути зйомки (зверху та знизу), щоб підкреслити драматичність сцени, чи звеличити героя, уважно вибудовує композицію, а також дуже вправно фільмує динамічні кадри, органічно вписуючи персонажів в природній простір, досягаючи ефекту документалізму.

Крім того фільм вирізняється надзвичайно природною дитячою акторською грою. Діти, частина із яких справді безпритульні сироти, майстерно втілюють драматичну напругу фільму, що поступово наростає і наприкінці засобами пришвидшеного монтажу і багаторазових експозицій набуває експресіоністичних форм. Загалом дуже складно досягти подібної органічності від дітей на екрані, проте варто зазначити, що з появою звуку досягти природності від дитини-актора стало ще складнішим завданням.

До кінця 1929-го ВУФКУ випускають ще чотири дитячі фільми жоден із них фільмів не зберігся. Втраченими вважаються режисерські дебюти Лазаря Френкеля (“Сам собі Робінзон”), харківського фотографа, графіка та художника-плакатиста Костянтина Болотова (“Шкідник” і “Газетярі”), Олександра Штрижака (“Хлопчик із табору”). Але з початку 1930-х вже під маркою “Українфільму” виходять ще два режисерські дебюти — Якова Геллера (“Їх вулиця”), Леоніда Лукова (“Корінці комуни”), стрічки Лазара Бодика (“Зміна росте” і “Рік народження 1917-й”) й Євгенії Зинонівни Григорович (“Діти-городники”, “Вітаю з переходом” та “Будьониші”).

2.1 Звукові дитячі кінофільми довоєнного періоду

Прихід звуку в радянському кінематографі не відбувся раптом в один момент, це явище викликало палкі дискусії та розмисли митців та теоретиків кіно (приміром, небезпідставні побоювання в можливій деградації кіномистецтва, у разі несвідомого використання звуку в кіно, викладено в статті С. Ейзенштейна “Будущее звуковой фильмы”), а реорганізація виробництва тривала до 1935 року. Прикметно, що першою звуковою радянською кінокартиною була “Путівка в життя” 1931 року, Миколи Екка. Зафільмована на кіностудії імені Горького, стрічка розповідала про дітей-безпритульників, котрі організовують власну комуну. Для виходу на екрани першого дитячого звукового фільму, що зберігся, знятому на українських кіностудіях знадобилась ще кілька років.

Слідом за звуком до кіно прийшов художній метод соцреалізму. 1932 року ЦК ВКП(б) ухвалив постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій». Соціалістичний реалізм мав стати альтернативою усім модерністським течіям, таким чином було прибрано з дитячого кіно всі “чужорідні впливи”.

Після сценарного успіху в “Безпритульних” Лазар Френкель починає писати сценарії та зрештою стає другим після Акселя Лундіна корифеєм дитячого кіно, щоправда, звукового. Серед його найвідоміших фільмів “Сам собі Робінзон” 1929 року, “Разом із батьками” 1932 року, “Дивний сад” 1934 року.

Стрічка “*Дивний сад*” розповідає про двох друзів-вундеркіндів, що живуть по-сусідству, Льоню та Юру. Льоня — талановитий скрипаль, у котрого зламався інструмент перед концертом. Юра — винахідник усілякої чудернацької техніки, котрий викрадає скрипку Страдіварі для друга з майстерні свого діда, настроювача музичних інструментів. На виступі розкривається обман, проте справжній власник скрипки лишає інструмент талановитому хлопчикові. Згодом виявляється, що батько Льоні вирушає в експедицію на Північний полюс, і хлопчик лишається один з матір’ю, і продовжує старанно грати на скрипці. Якось до діда Юри приходять клоуни з цирку, щоб налаштувати свої

інструменти і чують через вікно гру Льоні. Юра знайомить клоунів зі своїм другом, і в тих народжується план залучити маленького скрипаля до виступів на арені. Розгортається ціла рекламна кампанія, містом крокує циркова процесія з платформою на котрій афіші з виступом маленького вундеркінда. Проте благодійник Льоні, котрий подарував хлопчикові скрипку, вважає неправильним дозволяти дитині виступати в цирку за гроші і забирає дитину в столицю щоб Льоня зіграв на всесоюзному концерті дитячої творчості (безкоштовно). Щоб почути виступ друга, і дати прослухати всьому двору, Юра конструює гучномовець, за що його хвалить дідусь, мовляв, проявив здібності до музики. Тим часом на Північному полюсі, колеги батька Льоні влаштовують йому свято, давши можливість прослухати по радіо виступ сина. [16]

Стрічка зустріла критику за непереконаливу гру дорослих акторів, та недостатнє володіння технікою звукозапису. Проте відзначалось опрацювання тематики безмежних можливостей радянської людини: “Ми отримали картину, де правильно ставиться питання про радянського “вундеркінда”, яку дивитимуться з цікавістю та увагою. Подано яскраве зображення школи талановитих дітей та створено цікавий образ радянської дитини” [9]

Критика зауважувала, що стрічка відсутність чіткого ідеологічного змісту і вдавалась до нечітких образів. Можливо йшлося про компліментарні сцени циркової ходи та концертного виступу, що нагадували якесь марення. Де над натовпом у першому випадку височів велетенський постамент із рекламним зображенням Льоні, а в концертному залі дітей притискала до землі гігантська гіпсова фігура Леніна. Такою ж хворобливою видається склейка кадрів, де Льоня на арені цирку, в оточенні роззяв почувається розгубленим, а наступним кадром демонструють знервованого лева в клітці і все в тому ж ключі.

А у 1936 році, спільно з Глібом Затворницьким, Лазар Френкель знімає дитячий пригодницький фільм “*Том Сойєр*” за мотивами романів Марка Твена. Фільм досить віддалено нагадує літературну основу, увага глядача концентрується на питаннях рабства та релігії в Америці, через що пригоди Тома

Сойера та Гекльберрі Фіна втрачають свою захопливість. Цікавим фактом виявилось те, що виконавцем ролі Тома Сойера був 14-річний Костянтин Іванович Кульчицький, знаменитий український науковець, лікар-морфолог, педагог, академік, засновник Національної академії педагогічних наук України, топографоанатом, доктор медичних наук, професор, Заслужений діяч науки і техніки УРСР, лауреат Державної премії УРСР в галузі науки і техніки. Для Лазара Френкеля “Том Сойер” виявився останньою повнометражною ігровою стрічкою. Наступною дитячою картиною був короткометражний фільм “Багаття в лісі” 1941 року — своєрідні правила поведіння для дітей, у разі вияву ворожої диверсійно-розвідувальної групи. Стрічка не збереглась.

Тоді ж, в канон дитячого кіно, входить творчий тандем Олексія Маслюкова та Мечислави Маєвської. Їх перша сумісна стрічка — “Карл Брунер” 1936 року, за мотивами однойменної книги угорського кінотеоретика Бели Балаша, про участь дітей у боротьбі німецьких комуністів проти нацистів (середина 1930-х років). Герой фільму — Карлуша, син підпільниці, на яку полює поліція, щоб за допомогою дитини виявити батьків. Стрічка не збереглась (за кілька років до цього Олексій Маслюков завершив фільми “Народження героїні” та “Діти шахтарів” проте обидва фільми також не збереглись).

Наступна робота Олексія Маслюкова та Мечислави Маєвської *“Дочка партизана”* 1937 року мала неабиякий успіх у глядача. Сюжет будується довкола дівчинки Василянки, котра живе разом з батьком Степаном, котрий старається виростити дочку щасливою дитиною. На початку фільму розповідається, що село опиняється в руках білогвардійців. Батько дівчинки просить дружину покинути дім разом з донькою, та вивезти кулемет возом, щоб той не дістався ворогові. Про це чує сусід родини, куркуль, котрий чекає повернення білих. Він розповідає білогвардійцям про кулемет, стріляє в Марину, матір Василянки, і зникає непоміченим. Тим часом червоноармійці відбивають село, а Степан знаходить свою доньку на возі поруч з мертвою матір’ю. Проходять роки і селище процвітає, колгосп має власну конюшню,

котра підшефна місцевій школі. Серед дітей, що глядять коней і Василюк, котра катаючись на улюбленому коні потрапляє в яр, де була вбита її матір, знаходить заіржавілу зброю та приносить додому. Зброю пізнає сусід-куркуль, боячись бути викритим, він сам запускає низку подій, котрі і відкривають страшну правду.

Стрічка повторює мотив сирітства, романтизації партизанської діяльності дитини, героїня демонструє приклад дитячого працелюбства - піонерського “шефства” (що фактично було безоплатним використанням дитячої праці). “Донька партизана” є ледь не першою українською дитячою стрічкою, де головною героїнею є дівчинка, котра виявляє доброту до ближнього, працьовитість, сміливість, винахідливість та вправність (всі необхідні піонерів чесноти). У дівчинки є вірний пес, як в стрічці “Ванька і месник”, а також кінь, з котрим вона дружить. Кінь фактично є свідком всіх злочинів, котрі чинить куркуль, що робить зв’язок з твариною ще цікавішим.

Наступною стрічкою режисерів був *“Митька Лелюк”* 1938 року. Фільм знову оповідав глядачам про участь дітей-сиріт в партизанському русі років громадянської війни. За сюжетом дівчинка Оля біля криниці спостерігає вимушений відхід червоної армії із села та подає напитись двом хлопчикам — Митьку та Стасику, котрі називаються кулеметниками. Хлопці, відриваються від загону та спішать до своєї дитячої комуни, котра розташовується в колишньому панському маєтку, щоб попередити інших дітей. Проте виявляється запізно — ворог увійшов в поселення і збирається влаштувати штаб в приміщенні, котре займала комуна. Таким чином діти, разом з вчителькою лишаються в заручниках обставин польського війська, адже піти їм нікуди. Хлопці вирішили піти на службу до білогвардійців, та паралельно шукають виходу на зв’язок з червоними партизанами, щоб передавати інформацію, котру отримують в стані ворога. До хлопчаків доєднується дівчинка Оля. В ході численних шпигунських перипетій дитячу шпигунську мережу викривають, допитують, та діти з притаманною їм безпосередністю не говорять правди, а згодом, зробивши підкоп, тікають з під

варті. Партизанам вдається відтіснити польські війська, котрий покидає місто, під кулеметні черги. Червоноармійці відправляються далі “звільняти” нові міста, і з ними рушають Митька та Стасик в якості кулеметників. Хлопці шкодують, що до них не приєдналась, вірна подруга Оля, але дівчинка лишається з батьками.

Стрічка виявилась доволі похмурою, в ній ворогові відводиться все більше екранного часу, щоб детальніше змалювати планування їх підступів та терору мирних громадян. Тепер ворог не просто мене вуха шкодливим дітям, а піддає дитину допиту та тортурам, виносить вирок та присуджує на страту, або ж просто вбиває. В свою чергу дитина вже не просто цілиться зі зброї у ворога, а тисне на гачок та подає набої. Симптоматично, що наведені стрічки Олексія Маслюкова та Мечислави Маєвської розповідають про боротьбу з нацистами та польським військом (часів громадянської війни). Така трансформація дитячого фільму може пояснюватись необхідністю влади підготувати молодь до більш рішучих дій при контакті з конкретним ворогом.

Це були останні українські повнометражні дитячі фільми створені перед тим як Друга світова війна докотилась до Радянського союзу. Але майже десятиліття мовчанка не означає, що діти кіно не дивились українського кіно. На Київській та Одеській кіностудіях в 1941 році все ще виходили ігрові фільми, для широкої аудиторії. Діти із задоволенням дивились “Сорочинський ярмарок” Миколи Екка, “Морського яструба” Володимира Брауна, “Таємничий острів” Едуарда Пенцліна та “Подвиг розвідника” Бориса Барнета (зафільмований вже після війни) і тд. Період 1940-років не відзначився великою кількістю ігрових картин в цілому, адже радянське кіновиробництво України на час Другої світової війни, частково евакуйоване на схід, було переважно підпорядковане ідеологічним завданням воєнної доби.

2.2 Відродження українського дитячого фільму в повоєнні часи

Лише на початку 1950-х на екрани повертається український дитячий фільм. В той час режисери все частіше застосовували колір, що надавало певної урочистості кінотеатральному переглядові в злиденні повоєнні роки. Сюжети дитячих стрічок тимчасово відходять революційної та військової тематики, зосереджуючись на буденному житті дитини.

Так кольорова стрічка Олексія Журавльова *“Нерозлучні друзі”* 1952 року розповідає про трьох нерозлучних шкільних друзів з Одеси Гліб, Колі та Вадима. Під час купання хлопці знаходять затонулий вітрильник «Відважний». Вони вирішують підняти його самотужки. Гліб розробляє конструкцію підйомної машини. Вчитель географії Белов пропонує залучити колектив. Але друзі вважають за краще діяти самотужки, що призводить до невдачі. Проте думка про підйом вітрильника підхоплюється іншими школярами. Вітрильник піднімають лише тоді, коли хлопці об'єднують свої зусилля. Їм допомагають дорослі. Робітники судноремонтного заводу піднімають вітрильник. Але трое хлопців не беруть участі у цій роботі, адже вважають що таким чином відібрано їх знахідку. Вони вирішують втекти на будівництво, в трюмі грузового судна. Та на заваді друзям стають їх батьки та вчитель Белов. Під їхнім впливом хлопці приєднуються до колективу. Під час шторму Гліб рятує вітрильник, вивівши у відкрите море, завдяки своїм навичкам та допомозі друзів. Його призначають капітаном вітрильника. Школярі подорожують Чорним морем на відремонтованому вітрильнику. В одному з колгоспів діти дізнаються справжню історію “Відважного”, та таємницю свого вчителя. Фільм закінчується поверненням школярів до Одеси.

Фільм “Нерозлучні” був схвально сприйнятий критикою за вдале розкриття характерів персонажів та демонстрацію визначної ролі колективу в житті людини, уміння знаходити спільну мову в ньому, колективної праці на один результат і цінність дружби. Фактично конфлікт будувався на протиставленні “хорошого — ще кращому”, але романтика морської пригоди і таємнича фігура вчителя значно урізноманітнили сюжет.

Наступною кольоровою дитячою стрічкою стала *“Команда з нашої вулиці”* 1953 року Олексія Маслюкова, сценаристом котрої був Юрій Сотник — автор численних книг та оповідань для дітей та підлітків. Історія про піонерську ланку на чолі з головним героєм Борею, під час канікул, цілими днями безперервно грає в м'яча. Постійні футбольні сутички хлопців та дівчат завдають багато клопоту мешканцям будинку. Тим часом у міському піонерському таборі панує нудьга. Старша піонервожата Оля ніяк не може “повернути дітей обличчям до табору”. Вихід знаходить молодша сестра Борі - піонерка Таня. Вона пропонує збудувати дитячий стадіон. Таким чином залюднивши табір та прибравши футбольні банди з міських вулиць. Керівники табору, та потерпілі-сусіди Борі, радо підхоплюють пропозицію Тані. Згодом силами піонерів, за допомогою керівництва, розпочалося будівництво стадіону. Відомий футболіст Іванов береться тренувати команду “Вибух”, що складається з піонерів ланки Борі. Перед вирішальною зустріччю футболістів-піонерів зі своїм старим противником, командою «Ураган», з'ясовується, що найкращий гравець “Вибуху” Тиміш, не зумів здати один з екзаменів і тому не має права брати участь у матчі. Проте на заміну Тимошку виходить піонер Льова, який раніше зневажливо ставився до спорту, а потім палко захопився футболом. Забиті ним два голи приносять перемогу команді “Вибух”.

“Команда з нашої вулиці”, перша українська дитяча спортивна драма, знову демонструє важливість роботи в колективі, та на благо спільноти. В стрічці відсутній антагоніст, а конфлікт будується на легкому непорозумінні між героями і його подоланні, а напруга досягається за допомогою постановки спортивного змагання.

Ці дві стрічки різко контрастують з довоєнною тематикою дитячих фільмів про дітей-сиріт, дітей-партизанів та дітей в конфлікті з дорослим світом. Період повоєнного ескапізму ніби ізолює дітей в дитячому світі, вигадуючи незначні конфлікти, чи від небажання проникатись справжньою проблематикою

дитинства, чи від прагнення продемонструвати, як добре живеться радянським дітям.

2.3 Основні теми та мотиви українського дитячого кіно періоду “Сталінської доби”

Молоде радянське кіно, наприкінці 1920-х років, беручись за реалізацію ідеї планового виробництва фільмів для дітей та юнацтва, ще не мало чіткої відповіді на те, яким саме має бути такий фільм. Та і загалом складно вивести універсальну формулу дитячого кіно, враховуючи, що суспільство, в умовах динамічного розвитку, знаходиться постійно в стані переоцінки власних цінностей (фільм може за рік втратити актуальність, а ще за п'ять набути її знову), тож митцям слід покладатись не тільки на існуючі історичний та політичний дискурси, а і на власні чуття та загальноприйняті моральні норми. Радянські митці намагались в своїй творчості спиратись на комуністичну ідеологію чітко визначену політикою партії (але і вона постійно знаходилась в умовах динамічної переоцінки власних цінностей). Перші дитячі фільми, за тематичним спрямуванням, були натхнені революційним минулим та ідеями класової боротьби. Перед режисерами поставала задача донести юному глядачеві історію становлення Радянської держави. Щоб залучити до цього юну аудиторію, необхідно розповісти історію про персонажа, котрого б глядач асоціював із собою, тобто про дитину. Найшвидший спосіб забезпечити співпереживання, це викликати у глядача жалість.

Таким чином виникає мотив сирітства, що надовго вкорінюється а радянському дитячому кіно. Проте в середині 1930-х років у житті радянських дітей відбулися глибокі інституційні зміни. Сталінська політика стала згортати ліберальні реформи 1920-х щодо малолітніх злочинців. У 1934 році припиняє існування товариство «Друг дітей» (створене в 1924-му та очолюване Дзержинським)[17], у країні майже не лишається організацій, які на офіційному

рівні лобіювали б інтереси дітей. У 1935-му ухвалюють закон про кримінальну відповідальність неповнолітніх. Віковий ценз максимальних покарань зменшується до 12 років. Тепер усі діти, яким менше ніж 14 років і які не мають батьків, повинні були утримуватися в спеціальних закладах незалежно від їхньої згоди. Тож безпритульні надовго зникають із вулиць та кіноекранів.

Наступним стійким мотивом був — дитина, як помічник дорослого в партизанській чи революційній діяльності. Щоб підсилити мотивацію героя, часто додається сюжетний хід, коли батьків героя вбиває ворог. Таким чином відпадає потреба якось пояснювати глядачеві, чому білогвардійці, поляки чи воїни УПА є поганцями. Демонізація ворога доходить до такого рівня, що головний герой — дитина, отримує мотивацію та виправдання до його вбивства. Таким чином на екрані дитина, з помічника в партизанському русі перетворюється на воїна (насправді ж просто вбивцю).

До створення такої картини дитячого світу найбільше доклались режисери: Аксель Лундін, Лазар Френкель, Олексій Маслюков та Мечислава Маєвська. Якщо уніфікувати героя фільмів цих режисерів виходячи з вище описаного, то виходить така характеристика:

Головний герой тогочасних фільмів, осиротіла дитина, батьків котрої вбивають вороги революції або абстрактні злодії. Тоді герой, опинившись сам на сам з жорстоким світом дорослих, часто піддається негативному впливові маргінальних верств суспільства (злочинці, прогульники, алкоголіки, торговці, церковники, тощо) а згодом розуміє неправдивість такого життя і вливається в колектив свідомих громадян. Інший, більш вживаний розвиток подій, коли герой долучається до партизанського руху чи війська. Дитина проявляє звитягу в розвідувальній діяльності, за що їй довіряють все складніші завдання. Та якось головний герой не справляється з покладеною відповідальністю, увязнює ворог, дитина звільняється і допомагає своїм бойовим побратимам відновити контроль над поселенням, затримати головного злодія тощо. Можливий також варіант, коли головний герой — це піонер (часто також сирота, або напів сирота), він має

шефство над якимсь підприємством або долучається до комуни. Така дитина завжди має веселу вдачу та працююча її місією стає викриття куркулів чи непманів.

Прикметно що в цих фільмах часто взагалі відсутня школа. Вона ніби і є, але освітнього процесу не показано, ніби діти знаходяться на вічних канікулах. При чому коли йшлося про безпритульних дітей, то зумисне підкреслювалось, що ті позбавлені можливості вчитись. У разі демонстрації дитячих будинків чи комун, увага фокусувалась на трудовому вихованню дітей.

Виключенням українського дитячого кінематографа з такого тематичного одноманіття виявилось лише кілька стрічок: “Пригоди полтинника”, “Дивний сад” та “Том Соєр”. Але герої цих фільмів також потерпали від несправедливого ставлення дорослого світу до дитини — що є ще одним повторюваним мотивом. Таким чином утворюється безрадїсна картина існування дитини в Радянському Союзі до воєнного періоду. Подібна тенденція спостерігається й у фільмах випущених відразу після війни, приміром “Це було на Донбачі” Леоніда Лукова чи “Син полку” Василя Пронїна, проте на українських кінофабриках до дитячої тематики повернулись значно пізніше.

З початку 1950-х ситуація різко змінюється — подекуди ті ж самі режисери намагаються фокусуватись на дитині та дитячому світі, але все ще без розуміння чіткої проблематики, котра справді бентежить юну аудиторію (що буде ширше розкрита у фільмах радянського кіно “відлиги” та “застою”). Повоєнне кіно стало лагіднішим до свого глядача, на екрані привалюють екранізації та казки. Нарешті з’являється розуміння, що дитині не слід бачити на екрані насилля в таких кількостях. Радянське кіно хоч і не впроваджує систему рейтингування, але більш уважно слідкує за пригодами маленьких партизанів, прибираючи особливо жорстокі епізоди. А часом переозвучуються навіть деякі дорослі фільми, щоб прибрати враження у глядача, про жорстокість вчинків червоної армії. (До прикладу: “Ленін в 1918 році” 1939 року, М. Ромма чи “Людина з рушницею” 1938 року, С. Юткевич)

Історії розказані в час відродження українського дитячого кіно фокусувались на питаннях існування в колективі та налагодження комунікації. Артикулюються піонерські та жовтінняцькі цінності вводиться поняття честі та гідності маленьких партійних функціонерів. Всі вчинки героїв оцінюються через призму законів піонерії (котрі періодично піддавались змінам). Таким чином дитяче “сталінське” кіно добре виконувало свою функцію, а саме ідеологічну, пропагандистську.

Задача сучасних кінематографістів полягає, перш за все, в залученні до виховання здорової особистості. Проте в умовах воєнного часу може різко постати потреба переоцінки цінностей і фокусуванні на ідеологічній та пропагандистській функціях дитячого кіно.

Висновки

Результатом проведеної роботи над вищенаведеними фільмами було виявлено спільні риси для українського дитячого кіно періоду 1920-1953-х рр., описано жанрове різноманіття, розглянуто окремі образи, що були принциповими для нього. Послідовно досліджено розвиток виробництва дитячого кіно в Україні, виявлено основні мотиви у фільмах визначеного періоду.

У підсумку проведення дослідницької роботи було опрацьовано ряд літературних та інтернет матеріалів.

В дослідженні формуються зв'язки міждисциплінарні зв'язки, що дозволяє повніше тлумачити твір, його сприйняття та вплив на глядача.

Описані стрічки є лише частиною української кінематографічної спадщини, призначеної для юного глядача, адже велика частина фільмів вважається, втраченими, або такими, що не віднайдені.

Творчість режисерської плеяди, періоду 1920-1953-х рр., міцно пов'язана зі своїм часом, проте зберігає актуальність дотепер, не тільки як етап українського кіномистецтва, на котрому, певною мірою, базується подальший розвиток українського кінематографа, а і піднімає питання педагогічної роботи сьогодення. Постає питання, як дивитись раннє українське дитяче кіно сучасним дітям, відповіддю на яке може бути розбудова сучасної кіноосвіти та медійної грамотності.

Джерела

1. Детченко І.І. Діагностування творчого розвитку молодших школярів засобами образотворчого мистецтва / І.І.Детченко // Дизайн-освіта 2003: досвід, проблеми, перспективи. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. Зб. матеріалів – Харків: ХДАДМ, 2003. – С. 251-260.
2. Кузьо, І. (2019). ДИТИНСТВО В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 30–60-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету,(1).

<https://doi.org/10.31499/2307-4906.1.2012.189886>

3. Кузьо І. Навчальне кіно у радянській школі в 20-х роках ХХ століття / І. Кузьо // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. - 2012. - № 42(2). - С. 255-260. - Режим доступу:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2012_42%282%29_40
4. Мензелевський С. Самі собі робінзони// Газета: Український тиждень. №48 (628) від 28 листопада: <https://tyzhden.ua/sami-sobi-robinzony/>
5. Наумова Л. Кіноосвіта. Filmoteka Szkolna в Польщі// Кіно театр 2016 № 5: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1926
6. Пенчук І. Становлення та розвиток дитячого кіно й телебачення в Україні / І. Л. Пенчук // Держава та регіони. Серія «Гуманітарні науки». – 2011. – № 2. – С. 141–148. – Л-ра: 6 назв. – Про перші фільми О. Олексієнка: «Москаль-чарівник», «Ніч перед Різдвом» – «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» за М. Старицьким, зафільмовані виста-ви М. Садовського «Наталка Полтавка», «Богдан Хмельницький», перший фільм для юного глядача «Сигнал» (1918, реж. А. Аркатов), фільми А. Лундіна – «*Марій-ка*», «*Ванька і “Месник”*», перший звук. дит. фільм «Рвані черевики»(реж. М. Барська); про укр. мультиплікац. фільми: «Мурзилка в Африці», «Тук-Тук і його товариш Жук», «Жук в зоопарку», «Лісова угода», «Заборонений папуга», «Прикольна казка» (реж. Р. Ширман), «Пригоди Котигорошка та його друзів. Ча-рівний горох» (реж. Я. Руденко-Шведова), «Фося в лісі» (Волин. обл. Творч. дит. студії «Боривітер»), фільм «Дума про козака Голоту» (реж. І. Савченко), пригодн. фільм «Сезон відкриттів», «Аврора» (реж. О. Байрак ; тема Чорнобиль-ської трагедії), іст. фільм «Маленьке життя» (реж. О. Жовна ; тема Голо домору).
7. Росляк Р. Проблема дитячого фільму: історія одного обговорення / Роман Росляк // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2010. –Вип. 6. – С. 230–244. – [Бібліогр.]: 13 назв. – [Публ.]: Протокол засідання бригади Народного комісаріату освіти УСРР у справі

- обговорення питання про дитячий фільм, 4 січ. 1931 р., м. Київ / публ. Романа Росляка. – С. 233–243. – ISBN 978-966-493-263-6. – Про створення дит. фільмів в Україні наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років.
8. СЛОБОДЯН В. Підтримаймо фестиваль «Кришталеві джерела», бо він того вартий//Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Зб. наук. пр. Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. К.: Інтертехнологія, 2008. — 196 с.
 9. Степанов М. Удивительный сад//Кино.: Газета.—1935.—11 августа.—С. 3.
 - 10.Тримбач С. // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-69>
 - 11.Шупик О. Фільми для дітей і підлітків// Академія наук України СРСР Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Ф.Рильського - К.: Наукова думка, 1987. - 150с.
 - 12.ВУФКУ. Lost&Found. - Київ: Національний центр Олександра Довженака. 2019. - 256 с.
Марійка:<https://vufku.org/lost/marijka/>
 - 13.ВУФКУ. Lost&Found. - Київ: Національний центр Олександра Довженака. 2019. - 256 с.
Безпритульні:<https://vufku.org/lost/bezprytulni/>
 - 14.ВУФКУ. Lost&Found. - Київ: Національний центр Олександра Довженака. 2019. - 256 с.
Троє: <https://vufku.org/found/troie/>
 - 15.Вася-реформатор: chrome-
[extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://vufku.org/wp-content/uploads/2018/12/Vasia-reformator.-Libreto.pdf](https://vufku.org/wp-content/uploads/2018/12/Vasia-reformator.-Libreto.pdf)

16. Дивний сад: Удивительный сад // Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. — М.: Искусство, 1961. — Т. 2 (1930—1957). — С. 63—64. — 784 с.
17. Декрет від 4.1.1919 «Про заснування ради захисту дітей»: СРСР // Раднарком РРФСР
18. Концепція національного художнього виховання дітей, учнівського та студентської молоді в умовах відродження української національної культури Освіта. – 1995. – 6 вересня.
19. <https://www.filmratings.com/>
20. <https://filmotekaszkolna.fina.gov.pl/>