

УДК: 94(477) «1953/1991»

DOI: 10.26661/swfh-2019-52-038

## Кіно та програмування архетипів «радянської людини» (1953 – 1991): українська версія

**Ю. О. Каганов***Запорізький національний університет**znuhist@gmail.com*ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6889-7377>ResearcherID: <http://www.researcherid.com/rid/V-3050-2017>

**Ключові слова:** кінематограф, радянська ідеологія, homo soveticus, ідентичність.

У статті на основі архівних матеріалів та проведених автором інтерв'ю аналізується місце кінематографу серед інструментів культурного впливу на населення в радянській Україні 1950-х – 1991 рр. Фільми, що потрапляли на екрани, проходили крізь фільтри партійно-радянської цензури, яка включала в себе КДБ, Головліт і облліт, обкоми і ЦК Компартії, Держкіно УРСР і Держкіно СРСР. Протягом 1950–1980-х рр. домінувала самоцензура творчих працівників, побудована на розуміннях «допустимого» в кінематографі. Як і у випадку з іншими різновидами мистецтва, вплив кінематографу на населення республіки був амбівалентний. З одного боку, він виступав потужним засобом трансляції комуністичних ідеологем, підказуючи громадянам «правильні» моделі поведінки та оцінки навколишньої дійсності. З іншого – карикатурність та штучність більшості кінопродукції в СРСР взагалі та УРСР зокрема сприяли ерозії радянських цінностей, створювали сприятливий ґрунт для більш критичних оцінок існуючого ладу. Уявлення про штучність пропонованої в радянських кінофільмах картини світу народна творчість сформулювала чіткою фразою «Як у кіно!»

---

## Cinema and programming of the archetypes of the «Soviet man» (1953 – 1991): Ukrainian version

**Yu. Kaganov***Zaporizhzhia National University*

**Key words:** cinema, soviet ideology, homo soveticus, identity

Movie industry held a special place amongst the means of cultural influence upon the people. Despite the obvious difference in political climate, the Soviet movie industry succeeded to capitalist Hollywood to a great extent – namely, in tricking its audience into an augmented reality full of seemingly ideal figures. The narratives of unstoppable progress (space conquest, virgin soil upturn campaign, heroism and so on) functioned as a veritable refrain throughout the movie discourse. The cinema show, especially in a rural area, was often turned into a political event that merged the show itself with a range of visual and communicative means and tools of emotional involvement. Movies approved for release had to pass the filters of the Socialist public control and Party censorship, including the KGB, the Glavlit (Main Directorate for Literature, Printing and Publishing) and its regional offices, the Communist Party regional and central committees, the State Cinema Committees of the Ukrainian Soviet Socialist Republic and the USSR. From the 1950-ies through the 1980-ies, the self-censorship approach based on various understandings of admissibility limits in cinematography dominated the artistic circles. However, just like any other art, the movie industry affected its audience in an ambiguous way. In one respect, it served as a powerful means of channeling the Communist ideologemes to the people by prompting them to adopt the «correct» behavior patterns and reality assessment scales. On the other hand, the grotesqueness and utter campiness of the vast majority of cinema products in the USSR, and in the Ukrainian SSR in particular, boosted the Soviet values erosion and served as a breeding ground for more critical attitudes to the regime. The widespread folksay «Just like in the movies!» embeds the common comprehension of the artificial nature of the worldview imposed through the Soviet movie industry.

У соціокультурному просторі ХХ ст. кінематограф посідає одне з пріоритетних місць. Поєднання найбільш доступного виду розваг для населення з потужним ідеологічним потенціалом кінотворів забезпечило кіно статус феномену масової культури та інструменту конструювання суспільної свідомості.

Наш дослідницький інтерес стосується питання про ступінь впливу радянського кіно на формування свідомості та успішність проекту з індоктринації «радянської людини» [1; 2] в Україні в період 1953–1991 рр. Робиться спроба відповісти на дотичні питання про формування національної ідентичності засобами радянського кіно, дихотомію у сприйнятті вітчизняного і зарубіжного кінематографа, кореляцію між кількістю проведених заходів засобами кіно та їх виховним ефектом, цензуру та появу відеобізнесу у добу «перебудови», існування самодіяльних кіноклубів, демонстрацію т. зв. інтелектуального кіно.

В умовах радянської України кінематографу було сформульовано чіткі політико-ідеологічні вимоги, суть яких полягала в необхідності силою мистецтва не лише відбивати дійсність, а й формувати «нову історичну спільність» та «нову радянську людину», легітимізація радянської влади, захист комуністичної ідеології і залучення громадян до державних інтересів і завдань [3, р. 13–14].

Кінотвори мали допомогти «виховувати глядачів переконаними інтернаціоналістами, глибоко відданими ідеям дружби народів, активно сприяти виробленню «чуття єдиної родини» – однієї з найважливіших рис комуністичної суспільної свідомості» [4].

Методологічним базисом для творчості усіх діячів кіно називався єдиний творчий метод – соціалістичний реалізм. Він мав відкривати «широкий простір для найповнішого виявлення художніх індивідуальностей і творчих талантів сценаристів, режисерів, операторів, акторів, передбачає безмежну щедрість форм, стилів, виражальних засобів і прийомів» [4].

Під ідеологічну основу закладались т. зв. лєнінські завіти – пропаганда ідей партії «у формі захоплюючих кінокартин», «образної публіцистики», «образних публічних лекцій», що відбивають радянську дійсність [5, арк. 32].

Головним героєм мистецтва кіно соціалістичного реалізму проголошувалась «людина-трудівник, творець нового суспільств, сповнена оптимізму і віри в торжество ідеалів комунізму». Доведення цієї тези здійснювалось на контрасті з ідеологією «буржуазного кіно», головною темою якого називалась драма людини, яка «відчуває

себе зайвою, приреченою у світі зиску, бізнесу і насильства, яка тільки й прагне знайти тепленьке місце в житті, якимось пристосуватися до ворожого їй середовища» [6].

В Україні функціонувала потужна та різноманітна інфраструктура кіноіндустрії та кінопоказу. У досліджуваний період діяли: Київська кіностудія (з 1957 р. носить ім'я Олександра Довженка), Одеська кіностудія художніх фільмів, Ялтинська кіностудія художніх фільмів» (з 1963 р. філія Центральної кіностудії дитячих та юнацьких фільмів ім. Горького), Київська кіностудія науково-популярних фільмів, Укртелефільм (з 1965 р.).

1963 р. розпочала роботу Спілка кінематографістів України. До цього вже існували подібні творчі об'єднання письменників (з 1934 р.) і композиторів (з 1932 р.), які створювались з метою контролю держави над особистою творчістю окремих митців. Натомість ЦК КПРС негативно ставився до ідеї згуртування українських кінематографістів, які в силу професії і так змушені працювати «у колгоспі» [7].

Підготовка кадрів у галузі кінематографа в Україні залишалась проблемним місцем. Лише в 1961 р. при Київському державному інституті театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого було відкрито кінофакультет, на який могли вступити 8 осіб на відділення режисури, 12 – на акторське. У той самий час факультет приймав значну кількість студентів із країн соціалістичного табору, а українців – в рамках політики партії на злиття національностей – відправляли навчатися переважно до Московської кіношколи, ВДІ-Ку [8, с. 145].

Примітно, що до 1991 р. на цьому факультеті, які взагалі в Україні, не дозволяли готувати сценаристів. З часів Сталіна існувало переконання, що головний винуватець провалу фільму – не режисер, а сценарист («спочатку було слово») [7].

Фільми демонструвались у кінотеатрах, палацах культури, у тематичних кінолекторіях, кіноклубах, кіноуніверситетах і об'єднаннях по інтересах, на кіноустановках, використовувались у сценаріях і програмах різних клубних заходів. У районних кінотеатрах працювали громадські кіноінспекції, сільські кіноустановки об'єднувались у бригади під керівництвом кіномеханіків, які очолювали їх на громадських засадах [9, арк. 16]. Кінофільми показували у червоних кутках цехів і гуртожитків, на агітмайданчиках заводських територій і в житлових масивах. Широко використовувалось кіно в навчальному процесі шкіл та у виховній роботі серед учнів. Антирелігійні художні та хронікально-документальні кінострічки

стали невід'ємною частиною тематичних вечорів, занять клубів атеїстів, лекцій, бесід. Традиційними були кінофестивалі на тему: «Від з'їзду до з'їзду», «Образ комуніста в кіномистецтві», «Партія і народ єдині» [10, арк. 57]. На початку сеансів перед глядачами виступали делегати з'їздів КПРС та Компартії України. Ця робота вкладалась у «пропаганду рішень чергового з'їзду засобами кіно».

Кінолекторії сприймалися як елемент виховної роботи з населенням. Типовими можна вважати кінолекторій «Наш радянський спосіб життя», у програмі якого проводились лекції «XXVI з'їзд КПРС про розвиток соціалістичного способу життя і формування всебічно розвинутої особи», «Духовні і моральні устої соціалістичного способу життя», «Інтернаціоналізм і патріотизм – характерні риси радянського способу життя», «Два світи – два способи життя».

Ідеологічна місія кінотеатрів і сільських кіноустановок забезпечувалась завдяки показу перед початком сеансу т. зв. кіножурналів, хронікально-документальних, науково-популярних фільмів, хроніки з кількома сюжетами з різних країн.

На сільських кіноустановках більшості районів перед демонструванням художніх фільмів систематично показували, як безкоштовний додаток, лише одну частину документального, науково-популярного фільму або кіножурнал, замість трьох частин, передбачених наказом. Траплялись випадки, коли замість кіножурналу демонструвалися рекламні кіноролики [11, арк. 69].

Якщо в дотелевізійну епоху кіножурнали сприймалися як «вікно у світ», особливо з огляду на демонстрацію зарубіжної хроніки, то з 1980-х рр. їх ідеологічний ефект замінюється нігілістичним ставленням як до обов'язкової «нагрузки», звичної для радянського споживача. «Кумедно було дивитись на «новини дня», коли показували, як два місяці тому Л. Брежнєв зустрівся з ефіопським лідером», – згадує С. Тримбач [7].

При окремих Будинках культури діяли самодіяльні кіностудії. Декларуючи підтримку у справі створення самодіяльних студій в контексті творчого зростання радянських людей, Головліт нарікав на подібні ініціативи. У відповідь на створення при Будинку культури ім. К. Маркса (м. Шостка) 1959 р. самодіяльної кіностудії, очолюваної аматором Рашкевичем В.С. та студії при Будинку культури Конотопського заводу «Червоний металіст» «з метою забезпечення ідейного змісту політичної витриманості, суворого додержання військової та державної таємниці в самодіяльних фільмах», облліт вирішив переглядати фільми у відділі пропаганди і агітації обкому пропаганди, перш ніж де-

монструвати такі фільми для населення.

Сільський кінопоказ відрізнявся директивністю і більш суворим контролем за явкою глядачів. У сільській місцевості обов'язковим було демонстрування фільмів, присвячених партійним з'їздам, що організовувалися безпосередньо на виробництві, фермах, бригадах. В кожному колгоспі та радгоспі показували сільськогосподарські фільми, насамперед ті, що розповідають про використання хімічних добрив у сільськогосподарському виробництві. Агрофільми демонструвалися за домовленістю з колгоспами в більшості випадків перед початком показу художніх кінофільмів, а також на тракторних бригадах, колгоспних токах та тваринницьких фермах [10, арк. 58].

Для оголошення змісту фільмів в містах і селах на кіноустановках вивішувались плакати, проводилась широка реклама, випускались листівки, розповсюджувались запрошення, абонементи, проводився попередній продаж квитків.

Водночас сільська мережа рідко виконувала плани з кінообслуговування населення та приносила доходи. Як правило, до села не доходили зарубіжні фільми, які в міській кіномережі допомагали досягати показників. Натомість цілу низку фільмів, які в селі переглядали 2-3% населення, кінопрокатним організаціям нав'язували через відомчу мережу.

Саме необхідність виконання планових показників використовувалась як аргумент для пояснення низької дієвості пропаганди. «Клубні кіноустановки могли б значно розширити показ політичної кінохроніки, про провідні події в житті робочих колективів, у боротьбі за здійснення рішень XXIII з'їзду КПРС, якби Держплан СРСР і УРСР систематично не давали їм непосильні державні плани збору засобів від кіно, що перетворює клуби в комерційні підприємства», – йшлося в Довідці про роботу профспілкових організацій з використання кіно у пропаганді XXIII з'їзду КПРС [5, арк. 40].

У багатьох селах і деяких містах фільми демонструвались на низькому технічному рівні, у значній кількості сільських клубів не були створені необхідні умови для глядачів, приміщення не забезпечені обладнанням, у зимовий період не опалювались [12, арк. 11].

Перегляд фільмів, особливо на селі, влада прагнула перетворити в акт ідеологічного впливу, поєднуючи кінопоказ з іншими візуальними, комунікативними, емоційними засобами пропаганди. Так, у м. Косів 29 жовтня 1968 р. в день 50-річчя Ленінського комсомолу була проведена прем'єра кінофільму «Шосте липня». Зал кінотеа-

тру був прикрашений живими квітами, гірляндами, лозунгами та плакатами. При вході в зал глядачам вручались значки з барельєфом В.І. Леніна та червоні гвоздики. Духовий оркестр виконував перед початком сеансу революційні пісні та марші. Перед глядачами на початку кіносеансу з короткою бесідою про зміст та значення цього кінофільму виступив перший секретар Косівського райкому Компартії України Петрик М.Д [13, арк. 86].

Подібні прем'єри цього фільму відбулись в усіх селах району, з успіхом вони пройшли в селах Кобаки, Рожнів, Старі Кути, Пистині, селищі Кути та ін. Тут вечори відкривали секретарі партійних організацій, участь в обговоренні фільму брали старі комуністи, депутати Рад, комсомольці [13, арк. 86].

У багатьох колгоспах і радгоспах області відбувались тематичні покази фільмів протиалкогольної тематики, перед демонструванням яких виступали працівники міліції, юстиції, суду і прокуратури, охорони здоров'я області.

Водночас фільми, які мусили «допомагати справі комуністичного виховання народу, сприяти б утвердженню ідеалів комунізму, високих морально-етичних норм поведінки людини нового комуністичного суспільства», неодноразово грішили на показуху та карикатурність образів.

Так, навіть ідеологічні органи висловлювали зауваження щодо кінофільму «Небо зовет» Київської студії художніх фільмів ім. О. Довженка стосовно того, що «дуже не мотивовано, навіть трохи з одурінням наших супротивників у космосі, виглядав у першому варіанті фільму поспішний виліт американської ракети на Марс без достатніх попередніх розрахунків і підготовки. В остаточному підсумку виходило так, що головна мета фільму – досягнення радянськими аргонавтами Марса – так і залишалася не досягнутою, а вся увага глядача переакцентувалася на порятунок американців, яким потім улаштувалася помпезна зустріч на Землі. Набагато правильніше було б, якщо, виконавши свій шляхетний обов'язок з порятунку американців, що зазнають катастрофи, радянські аргонавти після цього все-таки досягли Марса» [14, арк. 229].

Прямолінійні заклики і «перегривання» сюжетних ліній у багатьох ідеологічних кінофільмах цілком лягали в канву формування догматичного мислення «радянської людини», водночас у частини населення подібні творчі лінії викликали відчуття фальшу і нещирості.

Про подібний примітивізм і прямолінійність пропаганди йшлося під час спільного засідання президії Спілки письменників України і президії

Спілки працівників кінематографії під головуванням О.Т. Гончара в січні 1961 р. Як приклад, наводився фільм «Тайкіно щастя» про бригаду комуністичної праці. За сюжетом дружньо працювала передова бригада, яка користувалася передовими методами та оволоділа автоматикою. Натомість інша бригада, де був ручний труд, працювала погано. Комуністична бригада поставила питання так: нехай вони переходять з відстаючої бригади на механічну працю, а ми, передовики, перейдемо на ручну працю і покажемо, як там працювати. «Товариші, це дуже своєрідне розуміння передової техніки. І ось вони, передовики, переходять на відсталі методи праці і не справляються. І ми їм повинні співчувати. І таких прикладів можна навести чимало» [15, арк. 70], – зазначав письменник О.С. Левада.

В умовах планової економіки та централізованого загальнорадянського управління кіногалуззю формування і затвердження тем кіновиробництва здійснювалось на довгострокову перспективу, з чіткими конотаціями ідеологічних цілей. В.В. Костроменко, перший секретар Одеського відділення Спілки кінематографістів, вживав поширений серед акторів вислів «омоить» сценарій (тобто сценарій має стати моїм). Режисер у кіно може досягнути результату, коли зможе «омоить» сценарій, тоді як темплани не залишали місце творчості, як-от: «сценарій повинен відобразити практичну діяльність радянського Дунайського пароплавства, як переконливого прикладу патріотичного інтернаціоналізму, поглиблення соціалістичної інтеграції на базі довгострокових програм Ради економічної взаємодопомоги» [16].

У плануванні тематики фільмів був закладений, на наш погляд, певний парадокс. Він зводився до протиріччя між декларованим «формуванням нової радянської людини, яка володіє марксистсько-ленінським розумінням історичних шляхів суспільства, великою культурою і мораллю, науковими знаннями і критично-осмисленим соціальним досвідом» і критикою фільмів, які містили підґрунтя для розвитку вищезазначених якостей. Так, головний друкований орган кінематографістів України «Новини кіноекрану» 1978 р. вказував, що «хоч у розв'язанні проблеми високого художнього смаку ще далеко не все ясно, проте ніяк не можна погодитися з тими... естетамі, які тягнуть нас до ускладненої, часом заумної, інколи двозначної художньої форми» [17].

Властиві радянськості способи обходу правил виявлялись як у взаємодії «кінотеатр-глядач», так і в діяльності самих кінотеатрів. Для того, щоб обійти заборону відвідування дітьми окремих

вечірніх кіносеансів, 1961 р. в кінотеатрах м. Миколаєва вивісили оголошення «Діти з трирічного віку купують квитки за ціною нарівні з дорослими». Ця інформація дійшла до Мінкультури СРСР та КДБ УРСР як злісне порушення порядку відвідування кіносеансів дітьми [18, арк. 3].

Обійти гриф «до 16 років» було значно легше у численних відомчих клубах чи палацах культури. «Потім у компаніях підлітків розповісти, що ти був на фільмі «до 16», тебе пропустили та контролерка подумала, що тобі вже є 16, то було особливим шиком», – згадує С. Цалик [19].

Комісією радянського контролю Ради Міністрів УРСР та Міністерством культури УРСР було встановлено в березні 1961 р., що кінотеатри і профспілкові кіноустановки Одеської, Вінницької, Тернопільської і ряду інших областей в порушення нормативних актів допускають безоплатний показ художніх фільмів для учасників різних нарад, конференцій і зборів, скасовують планові сеанси, допускають на перегляд художніх фільмів глядачів без квитків, показують кінофільми за рахунок державних і громадських коштів тощо. За даними відділу кінофікації і кінопрокату Одеського обласного управління культури, за 160 сеансів, на яких було присутніх 31,1 тис. чол., сплачено 3480 руб., тобто по 11 коп. за кожного глядача, при середній вартості одного відвідування 30 коп. [18, арк. 5]. Аналогічні факти мали місце майже в усіх областях і багатьох районах та селах республіки [18, арк. 6]. Особливі нарікання викликав безкоштовний показ фільму «Карнавальна ніч» [20, арк. 3]. Разова перевірка кіноустановок Тернопільської області лише на одному сеансі виявила без квитків 2485 глядачів, у Вінницькій – 2465, Одеській – 2140 [18, арк. 6].

Головне управління кінофікації і кінопрокату Міністерства культури УРСР отримало кілька листів від управління культури м. Києва про систематичні порушення керівниками клубу трамвайників м. Києва (нині – Лук'янівський народний дім), що виражалися в тому, що клуб замість виділених йому 20 кіноднів на місяць по 4 сеанси в день працює необмежену кількість днів, причому до 8 сеансів у день [21, арк. 41].

Головне управління кінофікації і кінопрокату змушене було визнати, що «директор клубу т. Рейзлін займається прямим обманом Київської контори кінопрокату, у найгрубішій формі не допустив представника головкому до перевірки, заявивши буквально наступне: «Я нікому не дозволю копатися в моїх справах, можете не перевіряти, тому що я відкрито заявляю, що працював і буду працювати так, як захочу й нікого не боюся»» [21, арк. 42].

Кінопрокат у клубі трамвайників здобув значну популярність завдяки намаганням директора давати більше фільмів закордонних і особливо трофейних. Такий закордонний фільм, як «Тато, мама, служниця і я» у клубі трамвайників демонструвався понад 20 сеансів і його переглянуло 2558 глядачів. Натомість радянський фільм «Три-можна молодість» переглянуло тільки 725 глядачів. Пізнавальні фільми, як «По Індонезії» і «Від Аргентини до Мексики» демонструвалися тільки по 1 сеансу і їх переглянуло: перший – 101 і другий – 143 глядачі, а закордонний фільм «Небезпечна подібність» – 2189 глядачів [21, арк. 44].

Закордонний фільм «Вік любові» клуб трамвайників демонстрував 5 днів і дав до 40 сеансів, обслуживши понад 8 тис. глядачів, а такий радянський фільм, як «Катастрофа Емірату», що розповідає про боротьбу за становлення радянської влади в Туркестані, демонструвався тільки 1 день і його переглянуло всього 544 глядачі [21, арк. 44].

Репертуарна політика будувалась на провідній ролі фільмів вітчизняного виробництва. Постанова колегії Міністерства культури УРСР від 3 жовтня 1959 р. «Про підвищення партійної принципності в діяльності установ і закладів культури» обмежила показ у кіномережі фільмів капіталістичних країн шляхом виділення для цієї мети окремих кінотеатрів з невеликою кількістю місць [22, арк. 50].

Попри це, фільми капіталістичних країн мали підвищений попит глядачів, тож їх показ давав можливість кінотеатрам виконувати план доходів. Доходило до того, що в лютому 1961 р. в м. Луганськ демонструвалися в основному фільми капіталістичних країн. У кінотеатрі «Октябрь» серед 8 показаних фільмів було лише два радянських, до того ж радянські фільми демонструвалися тільки 5 днів, у кінотеатрі «Комсомолец» із 7 фільмів – три радянських, у кінотеатрі «Родина» з десяти – два радянських [22, арк. 102].

Як згадує Г. Семенов, значною популярністю в Запоріжжі користувався кінотеатр повторного фільму, в якому можна було тривалий час показувати фільми, які в центральних кінотеатрах демонструвались кілька днів. Сеанси проходили в дуже маленькому залі при повних аншлагах і збирали доволі інтелектуальну публіку [23].

Надзвичайний інтерес інтелектуального Києва до кінотеатрів повторного фільму підтверджує С. Тримбач. У кінотеатрі «Заря» (існував до 1981 р., сучасний Будинок актора) на ретроспективу грузинського кіно квитки продавались на три тижні вперед. Ажіотаж викликав показ фільмів Тарковського в кінотеатрі «Дружба» [7].

У 1970-ті – першій половині 1980-х рр. частка фільмів капіталістичних країн зменшується. У 1980 р. радянські фільми займали в репертуарі 70,2% екранного часу [24, арк. 29]. Наступного 1981 р. на екрани області випущено 191 кінострічку, в т.ч. 135 радянських фільмів, 21 – із соціалістичних і 35 – із капіталістичних країн [24, арк. 127]. При цьому серед зарубіжних фільмів глядацька аудиторія віддавала перевагу саме фільмам виробництва Західної Європи і США. За 1981 р. ці фільми переглянули 1083 тис. чоловік, 31,3%, натомість фільми соціалістичних країн – 4,4% (решта – радянські фільми) [24, арк. 127].

Вихід на екрани західного фільму одразу змінював співвідношення переглядів на його користь. Так, станом на 14 листопада 1984 р. в кінотеатрах м. Тернополя за 45 днів показу 7 радянських фільмів їх подивились 14399 глядачів, або кожен фільм переглянуло 2057 глядачів. Водночас за 30 днів показу 4 фільмів «буржуазних» кіностудій їх подивились 97420 глядачів, тобто кожен фільм переглянули по 24355 глядачів. Найбільшу кількість глядачів (46716) зібрав фільм «Пригоди містера Піткіна в лікарні» (Англія) [25, арк. 112].

Як згадує С. Цалик, «одним із улюблених акторів був Жан-Поль Бельмондо і всі чекали нового фільму за його участі. Справжня «епідемія» почалась після виходу на екрани французького фільму «Зорро» із Аленом Делонем. Усі хлопчики хотіли мати шпаги і паркани вкривалися написами із латинською літерою Z (знак Зорро). Майже одразу на радянські екрани вийшов й мексиканський фільм «Велика пригода Зорро». Популярним був і актор Жан Марє, бо багато було фільмів так званого жанру «плаща та шпаги». Американські фільми були нечисленні, але вони все ж таки були. Один із прикладів – «Золото Маккенні», де вже були реальні, справжні індіанці. Коли він вийшов на екрани, то в кінотеатрі ім. Довженка, який був недалеко від мого дому, черга за квитками обмотувалась двічі навколо кінотеатру. На деякі фільми треба було купувати квитки заздалегідь у касах попереднього продажу квитків. Великою популярністю користувалися й індійські музичні мелодрами на зразок «Боббі», «Зіта і Гіта» та індійські пригодницькі фільми. Тут пригадую дуже популярний «Помста і закон»» [19].

Офіційна доктрина держави полягала в тому, що радянській людині слід виконувати настанови КПРС, її з'їздів і пленумів – і це запорука успішного життя. Тобто від громадянина влада потребувала не критичного мислення, а слухняності. Саме це й виховував основний потік фільмів. Проголошу-

валось, що стрічки виробництва капіталістичних країн містили показ демократичних прав і свобод, такі як вільна преса, правосуддя. Для багатьох західних картин кримінального жанру характерним було «звеличування героїв-одинаків, які кинули виклик суспільству, вступили в боротьбу з організованою злочинністю або навіть із самою владою, що покриває злочин» [26, арк. 13а].

Постійний контраст у руслі «наші кінофільми несуть глядачеві прогресивну ідеологію, світле і ясне сприймання світу, а фільми буржуазних кінематографістів пропагують расову ненависть, культ сили, користоловство і жорстокість» насаджувався з тим, щоб на рівні ціннісних установок населення прищепити як мінімум байдужість, а як максимум – одразу до «буржуазного» кінопродукту. Жанрові особливості зарубіжних вестернів, бойовиків, фільмів жахів і детективів подавались як фільми, герої яких – шизофреніки, психопати, алкоголіки. Особливу «загрозу» для глядача становив образ «супермена», який стоїть нібито вище звичайної людини.

Завданням сценаристів і режисерів проголошувалось виховання глядача. Для досягнення цієї місії не вважались доречними кінокомедії. Існувало доктринальне правило, що кіно має виховувати радянську людину, а це можна робити лише йдучи перед глядачем, а не за ним. Саме цей принцип відчувався при присудженні Державних премій.

Виховна функція кінематографа з конструювання «радянської людини» втілювалась і у навішування тавра «бандерівці» діячам українського національного руху.

Українською кіностудією хронікально-документальних фільмів за матеріалами органів КДБ були створені кінофільми «Убивця відомий», «Гірке відлуння», «Хто ви, містер Климчук» та ін., які широко використовувались в загальнопрофілактичних і контрпропагандистських заходах «з викриття реакційної сутності ідеології українського буржуазного націоналізму, злодіянь учасників банд ОУН-УПА, ворожих устремлінь закордонних націоналістичних центрів» [27, арк. 304].

Зокрема, документальний кінофільм «Гірке відлуння» був створений за матеріалами судового процесу над діячами ОУН на території Рівненщини. Він 1979 р. демонструвався 1135 разів в 447 населених пунктах Рівненської області, кінострічку переглянуло 200 тис. чоловік [27, арк. 304].

КДБ піднесено звітував до ЦК Компартії України про високу ефективність демонстрації подібних фільмів та схвальну реакцію на них глядачів. Вищим градусом цієї ефективності вважався «са-

мосуд над націоналізмом» у кінозалі. Так, після перегляду кінофільму «Вбивця відомий» у селі Угільці Гоцанського району Рівненської області «потерпілі від бандитів мешканці вимагали об'єктивних відповідей про минулу злочинну діяльність від присутніх на вечорі колишніх оунівців Начичко, Пилипчука і Янковського». Документ КДБ містить шаблонний масив т.зв. «зізнань» та каяття колишніх оунівців одразу після перегляду фільму про шлях виправлення, на кшталт: «правильно роблять, що проводять подібні заходи з компрометації ОУН. Фільм гарний», «справжню свободу український народ отримав лише в Радянській Україні», «мені соромно перед односельчанами і членами родини», «я усвідомив свою неправоту в оцінці дій українських націоналістів. Після фільму вірю, що дійсно націоналісти – це явище антинародне». Верифікація подібних прикладів з одномоментною дією «позитивного виховного впливу» девальвує інформацію, яка здебільшого є прагненням спецслужби демонструвати показники своєї роботи.

Оскільки в СРСР прокат був плановим, то у разі, якщо не збиралась потрібна сума від кінопрокату, вдавались до короткотермінового показу зарубіжних фільмів, які в попередні роки збирали гарну касу.

З метою попередження негативного впливу окремих фільмів капіталістичних країн існували спроби проводити передсеансову роботу в кінотеатрах і на кіноустановках, особливо в сільській місцевості. Так, працівники методичного кабінету управління кінофікації готували коментарі, повідомлення для передачі в глядацькі зали, які б допомогли «краще орієнтуватись в зарубіжних фільмах, розкривати їх антигуманізм, жорстокість, аморальність», «давали соціальний аналіз зображених явищ і подій, викривали явища ворожої ідеології». 1981 р. були розроблені й надіслані в дирекції кіномережі тексти, що роз'яснюють зміст та ідею зарубіжних фільмів «Площа Сан-Бабіла», (Франція), «Сім днів у січні» (Іспанія), «Вожді Атлантики (Англія) [24, арк. 127].

Як форма контрпропаганди в кіномережі використовувались контртексти, складені Держкіно УРСР разом з компетентними органами. Відповідальні працівники кінотеатрів мали записувати ці тексти на магнітофон і у формі звукової реклами транслювати до початку сеансу протягом усього періоду демонстрації того або іншого фільму.

У Вінницькій області 1983 року в райдирекції кіномережі і кінотеатри було надіслано контртексти до таких фільмів: «Трюкач» (США), «Гонорар за зрадництво» (Італія), «Зброя» (Італія), «Кра-

сиво піти» (США), «Викрадення по-американськи» (США), «Злочинний репортаж» (Франція) [28, арк. 28].

Відвідуваність кінотеатрів багато в чому залежала від жанровості фільмів. «Знайома і досить невтішна картина: у касовому залі кінотеатру порожньо. А що, кінотеатр не працює? Працює, це фільм іде такий – некасовий. Дізнавшись, що до цієї категорії віднесено кінотвори пізнавального характеру, на теми мистецтва, з життя видатних людей, тільки низав плечима. Зате в іншому кінотеатрі черга аж на вулицю, там, де крутять «касовий фільм» – детектив. Статистика тих самих касових зборів показує, що певна частина кіноглядачів повністю переключилась на пригодницькі і любовні фільми в основному зарубіжного кінематографу. У кінотеатрі «Росія», наприклад, цілий місяць демонструвалася далеко не видатна комедія «Приборкання непокірного», а новий широкоформатний кольоровий фільм про видатну російську балерину Анну Павлову і десяти днів не витримав. Безперечно, не можна скидати з рахунків ні якості фільмів, ні матеріального боку справи», – писала 1983 р. газета «Вінницька правда» [29].

Для забезпечення відвідуваності кінотеатрів Міністерством культури СРСР 6 квітня 1961 р. було видано наказ, яким змінено порядок показу нових художніх фільмів по телебаченню, зокрема в Москві, Ленінграді і столицях союзних республік дозволялось показувати художні фільми на телеекрані через два-три місяці, а в інших місцевостях – через два місяці після першої їх демонстрації в кінотеатрах [18, арк. 8].

Загалом існують різні методологічні підходи щодо підрахунку відвідуваності фільмів у кінопрокаті досліджуваного періоду. За даними кінокритика Сергія Кудрявцева, фільмів українського виробництва немає серед лідерів за цим критерієм. Кінофільми студії Довженка посідають: 43 місце – «ЧП – Чрезвычайное происшествие» (реж. Віктор Івченко, 1959, по 47,4 млн на серію); 61 місце – «В бой идут одни “старики”» (реж. Леонід Биков, 1974, 44,3 млн при тиражі 1616 копій) і 62 місце – «Голубая стрела» (реж. Леонід Естрін, 1959, 44,2 млн).

Трійка лідерів належить фільмам студії ім. Горького і «Мосфільм» – «Пираты XX века», «Москва слезам не верит», «Бриллиантовая рука».

Українські кіностудії програвали російським і за рівнем ресурсного забезпечення, і за сталістю кадрового потенціалу.

Зав. виробничого відділу Київської кіностудії художніх фільмів Павло Нечеса (у 1922–1923 рр.

– заступник директора Ялтинської кіностудії, в 1925–1930 – директор Одеської кінофабрики) зазначав у вересні 1955 р.: «На студії немає ні висококваліфікованих кадрів, ні достатньої кількості техніки й обладнання. Сценарний відділ – порожнє місце, студія – не забезпечена сценаріями. З 26 режисерів 2 – Івченко і Левчук знають історію, побут і культуру українського народу й мають деякі режисерські дані. З інших 19 режисерів і 26 асистентів, що закінчили ВГИК, більшу половину з них необхідно перекваліфікувати для роботи з інших спеціальностей, тому що для творчої роботи в кіно у них немає ніяких даних» [30, арк. 295].

П. Нечеса резюмував: «потрібно не дати московській пресі наступного року повторити «Киевская киностудия средних фильмов» – в лапках читай «поганих» [30, арк. 300].

На засіданні Колегії Держкомітету УРСР по кінематографії 16 липня 1980 р. критично оцінювалась діяльність Київської кіностудії ім. О. Довженка. Наголошувалось, що у діючому фільмофонді республіки налічується до 3 тис. назв, більше як 285 тис. копій художніх фільмів, з них виробництва кіностудії Довженка 157 назв (17,031 копія).

За 1976–1980 рр. на екрани країни було випущено 48 фільмів виробництва кіностудії Довженка. Ці фільми за вказаний період у республіці переглянуло 62 млн глядачів (4,3% глядачів, що переглянули нові фільми). Більшість фільмів не мало глядацького успіху, а частина з них, через низьку художню якість, тиражувалась по низьких рознарядках, їх дивилося не більше як 2% населення. Так, 35 фільмів переглянуло менш ніж 1 млн глядачів, при витратах у середньому на створення повнометражного фільму 350 тис. руб., що не покриває витрат не тільки на їхнє виробництво, а й на тиражування та експлуатацію.

Глядацькі інтереси свідчили про слабкий інтерес до картин студії і особливо молоді. Більшість фільмів одноманітні за жанрами, причому деякі з них навіть важко віднести до якогось певного жанру. Майже не було комедійних і музичних фільмів, які викликали значний інтерес глядачів республіки. Колегія констатувала, що «творці фільмів були відірвані від результатів», а за прокатними даними найменшою популярністю користуються фільми студії Довженка серед трудящих нашої, Української республіки». Перший заступник Голови Держкіно УРСР Д.С. Сиволап зауважив: «Я не хочу сьогодні фарб, але якби піднявся Довженко, перше, що він сказав би – зніміть мою назву з кіностудії» [31, арк. 69].

Для українських кіностудій важливим завданням було формування колективу талановитих

митців в умовах міграції їх значної частини до Москви. Перший секретар Союзу кінематографістів України Т.В. Левчук 1967 р. заявляв: «Завданням №1 для вашої кіностудії є формування постійного колективу. Безперечно, що таке явище, як «Одеська колонія в Москві» неприпустимо. З цим треба закінчувати [32, арк. 112]. Найбільш відомими режисерами, які переїхали з Одеси до Москви, є П. Тодоровський, Є. Ташков, С. Говорухін [33]<sup>1</sup>.

Загалом робота Одеської кіностудії неодноразово критикувалась за «сірість» фільмів, які не знаходять визнання глядачів [34, арк. 22]. Під час партійно-творчої конференції Одеської кіностудії художніх фільмів 1961 р. Микола Кладо, член Союзу кінематографістів СРСР процитував вірш:

«Удой давала Машка бестолковый,  
Но винить ее в грехах нельзя.

В сводках Машка числилась коровой,  
Фактически ж, она была коза [34, арк. 43].

Вірш прямо стосувався проблеми керівництва в кінематографії, яке повинно відрізнити козу від корови, але фактично екстраполювався на роботу Одеської кіностудії в цілому.

Найвідомішим досягненням Одеської студії залишався фільм «Весна на Заречной улице», перевершити який не вдалось [35, с. 6].

Фундаментальне видання «Оксфордська історія світового кіно» констатує парадоксальну роль Москви в розвитку кінематографа радянських республік. З одного боку, влада створила умови, в яких могло б розквітнути національне кіно окремих, у т.ч. малих і економічно слабких, республік. З іншого – докладались усі зусилля, щоб обмежити виробництво ярмом вибагливої ідеології. Ця виробнича система мала дві основні особливості: відсутність будь-якого прямого зв'язку між рішенням про створення фільму та рішенням про його поширення, а також наполегливу вимогу центру про мінімальні виробничі квоти для кожної республіки. Однак це привело до появи (хоча й ціною виснажливої боротьби режисерів) справжніх робіт, сповнених національного колориту, далеких від канону соціалістичного реалізму [36, р. 652].

Мистецтвознавці констатують стрімкість розвитку національних кінематографій епохи «відлиги». Сюжетні лінії були єдині для всіх республіканських кінематографій, а відтворення цих схем становило головне завдання для кожної з них. Співвіднесення з національною культурно-істо-

1 У 2014 р. С. Говорухін заявив: «Двадцять лет я жил и работал в Одессе, на Одесской киностудии [1967-1987], и хорошо знаю, что такое украинский национализм. На себе не однократно испытывал». URL: <https://gordonua.com/news/culture/v-odesse-napomnili-o-stradaniyah-govoruhina-ot-ukrainskih-nacionalistov-15032.html>



ричною традицією не те щоб не заохочувалось, але вважалось особистою проблемою творчості художника. Тому могли існувати Довженко, Кавалерідзе, Бек-Назаров, однак не існувало ані української, ані вірменської національної кінематографічної традиції як факту кінопроцесу [37, с. 462].

Питання формування національної ідентичності засобами радянського кіно належить до числа складних і амбівалентних. Можна виділити певну, обмежену кількість фільмів, сюжетна лінія яких містить автентичні елементи, що викликають однозначну асоціацію з українською тематикою. До них належить масив «поетичного кіно», який перебував під пильним контролем партії і КДБ: «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1964), «Камінний хрест» (1968) та «Захар Беркут» (1971) Леоніда Осики, «Криниця для спраглих» (1965), «Вечір на Івана Купала» (1968) та «Білий птах з чорною ознакою» (1971) Юрія Іллєнка, «Совість» (1968) Володимира Денисенка, «Комісари» (1968) та «Іду до тебе» (1971) Миколи Мащенка, «Пропала грамота» (1972) Бориса Івченка, «Відкрий себе» (1972) Роллана Сергієнко, «Вавилон ХХ» (1979) Івана Миколайчука. У результаті такі стрічки були або заборонені («Криниця для спраглих» пролежала на «полиці» 22 роки, «Пропала грамота» – 12 років, приблизно стільки ж лежали там «Тіні забутих предків» після арешту С. Параджанова), або виходили в так званій «обмежений прокат» (регулювало в ручному режимі Держкіно, даючи кожному фільму ту чи іншу категорію).

Олег Чорний називає ще кілька фільмів, які чітко ідентифікувались з Україною. Серед них – фільми за участю Штепселя і Тарапуньки і популярний фільм «За двома зайцями» [38].

Вміння зчитувати українські символи і маркери в кінофільмах, які, на перший погляд, не мають національного колориту, залежало від суб'єктивного сприйняття глядача, рівня самосвідомості, ціннісних установок тощо.

О. Чорний ділиться спогадами: «У тих самих фільмах Леоніда Бикова було чітко відзначено, що це саме українські фільми. Згадати хоча б монолог його героя командира «співочої ескадрильї», який пояснював молодому льотчику-узбеку, що «нині особливий день, бо билися у небі над моєю Україною». Той здивовано запитував у чому ж різниця, адже небо усюди однакове. А Титаренко відповідав – «Ні, повітря інше!». І ще у фільмі співали українські народні пісні, що сприяло їх популяризації. Той самий Титаренко співав буквально куплет із «Ой, та ще й при дорозі червона калина...», а інший персонаж фільму Сквор-

цов (актор В. Талашко) виконував пісню «Ніч яка місячна» [38].

Існували випадки, коли «українські теми» відтворювалися в російських картинах, зроблених саме російськими режисерами. Приклади – популярні в народі «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (перша назва «Ніч на Різдво»). Не зважаючи на те, що стрічка знята на російській студії, було чітко зрозуміло, що місце дії – Україна й Полтавщина зокрема.

За словами режисера С. Цалика, про ідентичність інших національних спільнот України взагалі мови не було. «Не можна було уявити фільм єврейської тематики чи, наприклад, екранізацію твору Шолом-Алейхема (навіть офіційно виданого в СРСР!). Не можна було уявити фільм кримськотатарської тематики, адже табуованою була тема депортації кримських татар 1944 року. Показово, що тому ж С. Параджанову заборонили екранізувати «Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна (твір шкільної програми!) саме через «непотрібне» нагадування про колишній Кримський ханат та відсутність у повоєнному Криму кримських татар. Те саме можна говорити про українських німців, поляків, греків, болгар, угорців, румунів тощо» [19].

Феномен Сергія Параджанова дістав належну увагу як мистецтвознавців, так і істориків. Як відомо, приводом до екранізації повісті «Тіні забутих предків» стало 100-річчя з дня народження М. Коцюбинського. Виконання режисерської роботи над подібними «датськими» (приуроченими до дати) фільмами, як правило, доручалось далеко не передовим режисерам і сприймалось скептично у середовищі кінематографістів.

При виборі С. Параджанова, як режисера, було враховано його неукраїнське походження, а також попередні роботи, які критики називали кінотворами середнього ґатунку. За словами Р. Балаяна, у Сергія Параджанова було чимало від «радянської людини», хоч він і іронізував над партійними бонзами. Зокрема, документальний фільм про актрису Наталію Ужвій (1957) є, за визначенням кінокритика С. Тримбача, справжньою радянською агіткою. Параджанов у цьому фільмі пішов за принципом, який був закладений у кінематографі соцреалізму, – у правильному, класичному радянському фільмі герой має підніматися з низів, з темряви – до світла, і в буквальному, і в переносному смислі (класичний приклад Чапаєв).

На цьому тлі непередбачуваним виявився розрив Параджанова з цим канонічним прийомом у фільмі «Тіні забутих предків» – людина опускається в п'ять підсвідомості, тіней, фрейдівських,

юнгіанських мотивів. Окрім зміни вектора у бік міфопоетичного кіно, заслуга «Тіней» полягає в тому, що фільм позиціонував Західну Україну як культурний факт, яку до того кіномистецтво не помічало, адже Україна асоціювалась насамперед із Центральною Україною.

Стенограми засідань за участю письменників демонструють доволі відверті розмови про стан русифікації та вихолощення національного субстрату з українського кінопродукту. Так, під час спільного засідання президії Спілки письменників України і президії Спілки працівників кінематографії 1961 р. письменник Ю.К. Смолич сміливо визнав: «кінець-кінцем втрачено у нас зовсім національний колорит кіно. У нас національність розуміють, коли треба висвітлювати елементи етнографії, коли є корсетка і коли можна дати гопака. А усяких інших національних елементів у нас немає, на них не розраховують. І ось коли тут говорити про інтернаціоналізм, то коли він розуміється тільки як нівелювання, націоналізм у нас завжди зводиться до інтернаціоналізму, ось як воно у нас стоїть справа» [15, арк. 60].

До 1953 р. в Україні всі науково-популярні і хронікально-документальні фільми, а також кіножурнали «Новини дня», «Новини сільського господарства» та «Наука і техніка», які вироблялись за межами УРСР, демонструвались російською мовою [30, арк. 309].

21 липня 1953 р. наказом Міністра культури СРСР П.К. Пономаренка «Про дублювання кінофільмів на мови народів СРСР» союзним республікам було дозволено дублювання журналів «Новини дня», «Наука і техніка» та науково-популярних фільмів. В Україні дублювання цих фільмів було доручено Українській студії хронікально-документальних фільмів. У 1953 р. було дубльовано на українську мову 110 частин науково-популярних фільмів і кіножурналів [30, арк. 309].

У лютому 1955 р. колегія Міністерства культури УРСР розглянула питання про стан дублювання фільмів українською мовою. Було встановлено, що питома вага фільмокопій, дубльованих українською мовою, в загальному фільмофонді республіки дуже низька: з 35 тис. копій художніх фільмів, в т.ч. 25 тис. копій радянських фільмів, лише 5 тис. копій є дубльованих українською мовою. З 43 радянських повнометражних фільмів, що надійшли у прокат в 1956 р., дубльовано на українську мову лише 14 фільмів. Планом на 1955 р. було передбачено дублювання лише 21 художнього кінофільму, тоді як виробнича потужність Київської та Одеської студій дозволяли дублювати на рік 45 художніх фільмів.

Заступник міністра культури СРСР С. Кафтанов листом від 5 квітня 1955 р. повідомив Міністерство культури УРСР про неможливість збільшення плану виробництва дубляжів на 1955 р., відмовлено було також у проханні включити в план дубляжу на 17 радянських фільмів випуску минулих років [21, арк. 22].

Фільмокопії, дубльовані українською мовою, виходили на екрани із запізненням до 3 місяців після випуску основного варіанту. Тиражі копій фільмів, дубльованих на українську мову, були дуже обмежені. Тоді як по фільмах першої розрядки російською мовою виготовлялось 90 копій, українських – тільки 50 [39, арк. 224].

Валерій Шевчук, письменник, лауреат Державної премії УРСР імені Т.Г. Шевченка, зауважував: «Мені завжди здавалася порочною практика самодублювання. Виходило так. Деякі фільми й справді робилися українською мовою. Але для того, щоб піти у всесоюзний прокат, їх таки дублювали, українська копія лишалася в одному чи невеликій кількості примірників, а в робочий прокат йшов фільм дубльований. А чи не природніше було б, щоб на загальноукраїнський прокат йшов фільм українською, а Держкіно СРСР з того числа вибирало б те, що для них цікаве і на російських студіях їх і дублювали б» [40].

На кіностудії Довженка дублювали українською деякі російські фільми, які потім показували на другому, республіканському каналі телебачення. Популярними були дубляжі відомого серіалу про радянського розвідника «Щит і меч» В. Басова, репліки в українському перекладі з якого «пішли в народ», а також відомий фільм про безпритульних «Республіка ШКІД» Г. Полоки [41, арк. 170].

Міністерство культури УРСР неодноразово зверталось до Міністерства культури СРСР із проханням вирішити питання про зміну практики вибору фільмів для дублювання та виготовлення вихідних матеріалів таким чином, щоб забезпечити одноразовий випуск на екрани республіки фільмів у російському і українському варіантах, а також про збільшення копій нових назв художніх фільмів.

Під час вечора-зустрічі письменників м. Києва з працівниками кіностудії ім. О.П. Довженка 17 жовтня 1959 р. працівник радіо Коваленко відверто висловився з приводу перепон із дубляжем, вбачаючи передусім політико-ідеологічні проблеми у цій царині: «На жаль, на українських студіях переважно знімають російською мовою, бо знімаються московські актори, на Україні, бачите, дуже мало здібних акторів, які знімаються в кіно. На якісь видатні дуже ролі, коли режисер

бачить тільки Бондарчука в ній чи Марецьку – це зрозуміло, це великі майстри, і для деяких ролей варто їх запрошувати. Але хіба не можна обійтись на нашій студії? Хай дуже багато акторів московських, але чи на Україні нема зовсім характерних хороших акторів. Нам доводиться їх – московських акторів озвучувати. Ясно, що ми не можемо точно передати той стан, який актриса відчуває на зйомці і т.д., а на жаль, більшість наших фільмів так і знімались... Навіть українські актори на російській мові знімались і ми їх озвучуємо. Під час озвучування сидить консультант української мови і починаємо вигадувати – як треба сказати за Гончаром таке чи таке слово. Але жінка сільська говорить абсолютно культурною, інтелігентною мовою – це не в'яжеться. Звертаємось до консультанта – давайте спростимо мову її. – Що ви! Що ви! Ви знаєте, що в редакторському відділі робиться? Мене заріжуть. На цьому кінчається» [42, арк. 33].

КДБ 24 лютого 1970 р. повідомляв у ЦК про Відкритий лист першому секретареві ЦК КПУ П.Ю. Шелесту (проект для обговорення українською громадськістю), який містив такі тези: «Авторитет української мови і культури не можна піднести, не українізувавши на території республіки кіно і телебачення. Українські кіностудії також мають створювати кінофільми лиш рідною мовою без усяких варіантів. Найбільш цінні з них звичайно будуть дублюватися кіностудіями братніх республік на мови народів цих республік. Відповідно фільми з цих республік, які демонструватимуться на Україні, треба дублювати українською мовою. Звичайно, така постановка справи вимагатиме деяких додаткових коштів, але витрачаються ці кошти в Польщі, Румунії, Угорщині та в інших, навіть менших за Україну державах. Що є нормою для всіх цивілізованих країн світу чому не може бути нормою для УРСР» [41, арк. 180].

Як «допомогу» в реагуванні на подібні листи ЦК використовувало інші листи, в яких «голос народу» вустами окремих трудящих вимагав, навпаки, припинити дублювання кінокартин.

6 квітня 1974 р. ЦК Компартії України одержав з Хмельницького лист М. Середовича такого змісту: «Шановні товариші! Частенько буває, що сидиш перед телевізором і дивишся кінокартину, дубльовану на українську мову з російської, і думаєш: а чи потрібно це робити? І приходиш до висновку, що не потрібно. Непотрібно викидати гроші на вітер, та ще й не малі. Українська та російська мови дуже споріднені між собою. Скрізь у школах вивчають російську мову і немає напевне такого українця, щоб не розумів російської мови. Друга справа – дублювати кінокартину на

українську мову з інших мов, народів СРСР, які нам незрозумілі. А з російської, думаю, не варто. Нащо нам мати «Ленін в Жовтні», коли є «Ленін в Октябре». До того ж просто неприємно дивитись дубльовану картину на українську мову, коли ти раніш бачив її на російській мові. Картина від цього багато втрачає. Я і мої товариші, з якими ми це питання обговорювали, рахуємо, що потрібно заборонити дублювання кінокартин з російської мови на українську. А гроші, які на це передбачаються, використовувати на інші, більш необхідні цілі» [43, арк. 79].

Відповідь Головного редактора художнього і документального кіно А. Волкової не забарилася: «Ваша порада відносно недоцільності дублювання на українську мову кінофільмів, випущених російською мовою, заслуговує на увагу. Останнім часом, як Ви, мабуть, помітили, фільми, озвучені українською мовою, з'являються на республіканському телеекрані тільки в тому разі, коли вони випущені цією мовою кіностудіями або Укртелефільмом» [43, арк. 80].

В умовах русифікації всього суспільного і культурологічного простору виглядав логічним лист першого заступника Голови Держкіно УРСР Д.С. Сиволапа в ЦК Компартії України «Про недоцільність дублювання всіх фільмів українською мовою» від 22 лютого 1984 р., в якому йшлося: «Оскільки російська мова з усіх мов народів СРСР найближча до української і практично кожен українець, що вивчає її, починаючи зі шкільної лави, володіє нею, потреба в дублюванні українською мовою фільмів, випущених на інших кіностудіях країни і за рубежем і озвучених для всесоюзного кінопрокату російською мовою відпадає» [44, арк. 13].

Окрім цього, при дубляжі переважна частина фільмів була «порізана» – як з ідеологічних мотивів, так і з точки зору зменшення хронометражу. За словами кінознавця Володимира Єгунова, нині окремі кінолюбители беруть повну версію кіно, яка є в доступі, і накладають радянський дубляж. Вірізані місця залишаються без перекладу [45]. 1968 року на радянські екрани вийшов французький кінофільм «Чоловік і жінка» режисера Клода Лелуша. За сюжетом, фільм у фіналі містить інтимну сцену в ліжку. У добу «перебудови» радянські люди з великим інтересом переглядали фільм, будучи впевненими, що тепер покажуть фільм без купюр, а героїв любовної сцени нижче пояса. Однак на глядачів чекало розчарування, бо якраз цей фільм первинно знімався як романтичний і не цензурувався [7].

Усі комплекти матеріалів російськомовних

фільмів здавалися у Держфільмофонд СРСР, а українські версії залишалися на місцях. В умовах непорядкованих архів чимало матеріалів просто загубилось, зникло. Як згадує С. Тримбач, «Маргарита Криніцина, виконавиця ролі Проні Прокопівни у фільмі «За двома зайцями» неодноразово говорила мені, знайдіть українськомовний фільм, ми ж в кадрі говорили українською»<sup>2</sup>.

При цьому зауважимо, що афіші кінотеатрів до середини 1970-х рр. здебільшого подавали назви закордонних фільмів українською мовою. «Я на новий фільм за участі Бельмондо йшов саме як на фільм «Чудовий», а не на «Великолепный», хоча зрозуміло, що фільм був дубльований російською», – згадує О. Чорний [38].

Загальновідомо, що мовне питання актуалізувалось в період горбачовської «перебудови». «Новини кіноекрану» друкують листи читачів і глядачів, які обурені русифікацією вітчизняного кінематографу. «Відбувся XXVII з'їзд КПРС. Появилась надія. На жаль, на Київській кіностудії триває присмерк. На російській мові продовжують виходити фільми республіканської студії. Українські кіноактори зникли зі сторінок журналу, фільмів (не більше одного речення роль). Твір «Укртелефільму» «Блакитна троянда» підтвердив цей стан. Для кожного актора зустріч з Лесею Українкою – щастя, українські актори були позбавлені його. Більшість ролей виконували актори російських театрів. Чому не беремо прикладу з братів грузин, росіян, латишів, литовців, які вміють шанувати свої таланти? Чому українські актори безробітні: Вони що – поза законом? Українська мова – ворог марксизму-ленінізму? А у мене в ім'я внуків питання: Коли ж вийде фільм «Тарас Бульба»? Коли буде використана українськими митцями трилогія М. Старицького? Люблю свою Радянську владу. Тому почуваюсь скривдженою», – так 1989 р. висловлювала свою позицію читачка К.С. Клименко з Івано-Франківська [46].

Серед механізмів контролю і цензури (КДБ, Головліт і облліт, обкоми і ЦК Компартії, Держкіно УРСР і Держкіно СРСР) першість слід віддати самоцензурі творчих працівників кіно, які усвідомлювали «береги» своєї діяльності у системі. Прикладів такої самоцензури, не завжди артикульованої і кодифікованої, а частіше підсвідомої можна наводити чимало.

Фільм приймався в кілька етапів: спочатку на рівні художнього об'єднання, далі – худож-

ньої ради кіностудії, художньої ради Держкіно УРСР, а кінцевою інстанцією виступало Держкіно СРСР. Як правило, багато картин отримували «поправки» вже на рівні Держкіно УРСР, яке перестраховувалося перед відправленням стрічки до Москви. Відомо чимало випадків, коли в процесі погодження змушували перемонтувати, перезвучувати або навіть дозняти та перезняти фрагменти. «Як жартував один мій викладач, – згадує О. Чорний, – головне питання не чи зняв фільм, а чи ти здав фільм» [47, арк. 81].

Одним з хрестоматійних у цьому плані є приклад кіносценарію, створеного Ліною Костенко разом з А. Добровольським 1963 р., «Перевірте свої годинники» – про українських поетів, загиблих під час Другої світової війни (єдиний кіносценарій Ліни Костенко). Знятий у 1964 р. фільм називають одним із перших проявів українського поетичного кіно. Невтішну долю кіно вирішив випадок, пов'язаний з натурними зйомками на майданчику, у районі залізниці. Якраз в цей час поїздом їхав секретар ЦК, який побачив великий хрест на місці зйомок. Це спричинило скандал і прискіпливу увагу партійних органів до фільму, дійшло до виклику режисера і сценариста на Політбюро ЦК Компартії України під головуванням П. Шелеста [7]. У результаті фільм істотно переробили, перейменували на «Хто повернеться – долюбить», але зміни були такими, що Л. Костенко відмовилася від авторства, у титрах її ім'я відсутнє.

Проблемою радянської кінематографії був шквал екранізацій, які часом у сценарному плані країни перевищували 75%. Причина їх домінування полягала у тому, що легше і спокійніше екранізувати речі, що вже одержали оцінку, це менш небезпечно, ніж фільми за оригінальним сценарієм, які ще не дістали схвалення. Оскільки сценарії у союзних республіках проходили на дві інстанції більше, особливо багато екранізацій створювалось на місцях. Кінодраматург І. Нусінов порахував, що якщо сценарій проходить 8-10 інстанцій, у кожній 5-10 рук, значить на шляху до режисера сценарій проходить 35 рук, і якщо режисер виконає всі умови, середня арифметична прохідність не має відношення до індивідуальності автора твору.

Обстановку, в якій узгоджувались фільми на московському рівні, демонструє повідомлення КДБ УРСР від 26 травня 1980 р. до ЦК Компартії УРСР про «негативні» прояви на кіностудії ім. Довженка головним редактором Сосюрою В.В.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> 2013 року реставраторам Національного центру Олександра Довженка вдалося знайти первісну українську фонограму картини в Маріупольському фільмофонді, цього ж року українська версія вийшла в телевізійний ефір.

<sup>3</sup> Сосюра Володимир Володимирович, 1932 р.н. – український кінодраматург, син поета Володимира Миколайовича Сосюри.

У провину В.В. Сосюрі ставили відсутність «принципового партійного підходу при оцінці сценаріїв, що надходять до студії». Зокрема, йшлося про придбання ідейно невитриманого сценарію А. Горохова «Скажи обо мне» та сценарію А. Ваксберга «Верховний суд», в яких «міститься чимало епізодів і положень, що ганьблять не лише радянське судочинство, а й весь наш суспільний лад. Сценарій насичений численними репліками героїв на адресу інстанцій, твердженнями про «закономірність» в СРСР окомилування, показу та інших негативних явищ» [27, арк. 111].

Інше звинувачення адресувалось В.В. Сосюрі за придбання сценарію московського літератора Л. Лондона «Дивна відпустка», в якій автор «акцентує увагу на недоліках, які раніше мали місце в житловому будівництві в нашій країні. Фільм за цим сценарієм запущений у виробництво».

У цілому КДБ констатував, що на кіностудії склалась нездорова обстановка, а окремі зацікавлені редактори мають можливість на свій розсуд вирішувати питання, пов'язані з придбанням сценаріїв, непридатних для постановки через їх «низький ідейний та художній рівень» [27, арк. 113].

Пошук «нової радянської людини» та/або її виховання становив один з обов'язкових маркерів, наявність якого забезпечувала «легке» погодження сценаріїв фільмів на партійному рівні. Наведемо уривки з кіносценарію художнього документального фільму «Пісня про Україну» (автори О. Міхалевич, А. Малишко, М. Шумило, 1955 р.), витриманого в канонічному дусі соцреалізму: «Переяслав-Хмельницький. Місто, в якому триста років тому об'єднали свою долю український і російський народи. А от і села нашої України. Одне з них, невеличке, розташоване біля цього славного історичного міста – село Глинишів. Тут працює стара за віком, але молода душею Герой Соціалістичної Праці Олена Семенівна Хобта. Село Лосятин. Бурякова плантація. Дівчата роблять підживлення. Село славиться високими урожаєми буряків. Тут працює Двічі Герой Соціалістичної праці Степанида Виштак» [48, арк. 11].

Проте на сценарії, надісланому Міністерством культури Української РСР, Секретар ЦК Компартії України Назаренко І.Д. (у 1956–1974 рр. – директор Інституту історії партії при ЦК КП України) написав: «А ДЕ НОВІ ЛЮДИ?» [48, арк. 11] (виділено в оригіналі. – Авт.).

Наказом начальника Головліту від 14 квітня 1972 р. з метою скорочення строків контролю кіносценаріїв художніх фільмів і спрощення проходження їх через органи Головного управління

був знятий попередній цензорський контроль сценаріїв художніх фільмів, що представляють собою екранізацію творів класиків російської літератури, радянської літератури і літератури народів СРСР, а також творів закордонних авторів, опублікованих у СРСР. Контроль над всіма іншими кіносценаріями зберігався [49].

Явище залежності від Держкіно СРСР тривалий час сприймалось у руслі загальнодержавної централізації, натомість у перебудовний період серед творчої інтелігенції ця тема загострилась. На шпальтах профільного журналу «Новини кіноекрану» з'являються критичні публікації, в яких автори ставлять риторичні питання: «Чому видавництво, наприклад, може випускати книги, не ознайомлюючи з їхнім змістом чиновників із Держкомвидаву України та СРСР, а кіностудія того права не має? Чому видавництво має можливість фінансувати своє видання, а для цього також треба, хай і менші, але немалі кошти, а кіностудії буквально випрошують гроші на кожен фільм у Москві?» [40].

Письменник, лауреат Державної премії УРСР імені Т.Г. Шевченка В. Шевчук згадував, як їздив з В. Гресем у Москву з приводу сценарію «Чотири шаблі» (за Ю. Яновським): «Сценарій оцінювали люди, може, й розумні, але які поняття зеленого не мали, що таке українська культура, пригадую, як тяжко і немислимо було з ними розмовляти. Зрештою, ми потрапили до такого собі Павльонка, і він нам сказав:

– Ось у вас в сценарії брати вбивають одне одне – це не годиться, бо революція і громадянська війна у нас були безкровні, а ви якесь побойсько влаштуєте.

– Але послухайте, – сказав я. – Новела «Подвійне коло» із «Вершників» Юрія Яновського – це наша класика, книжку вивчають у школі, і кожна наша дитина приймає цей епізод, як щось самозрозуміле.

– Нас це не цікавить, – сказав той великому-дрий чоловік. – Хто там ваш Яновський – це діло третє, нам важливо, що тут написано, – і він промовисто постукав по нашому нещасному сценарію» [40].

Колективи кіностудій не оминало й національне питання. Під час другої науково-практичної конференції, що проходила на Одеській кіностудії художніх фільмів 29–30 травня 1981 р., акцентувалась увага, серед інших проблем, на сіоністському впливі на творчий колектив. Занепокоєння викликав той факт, що 31 колишній працівник студії виїхав або подавав заяву про виїзд до Ізраїлю. «І нехай переважна більшість з тих, хто під

впливом сіоністської пропаганди віддав перевагу капіталізму, були на студії людьми тимчасовими, випадковими, працювали на другорядних посадах, не можна знімати з рахунків ні того, що і вони певний час спілкувались з членами нашого колективу, ні того, що наш вплив на них виявився слабкішим впливу буржуазної пропаганди. Це питання політичної пильності у роботі з кадрами, в постановці всієї ідеологічної роботи», – йшлося під час конференції. [16]

Галина Лазарева, головний редактор і перший заступник директора Одеської кіностудії (1973–1983), нині – директор Центральної міської бібліотечної системи для дітей м. Одеси, розповідає, що Одеській кіностудії замовляли фільми про повернення євреїв з Ізраїлю. Київ наполягав на створенні подібного фільму, однак режисери, відчуваючи фальш сюжету (подібні випадки «возвращенцев» не були численними), довго відмовлялись виконувати соцзамовлення. У результаті створений продукт не прийняла Москва [50].

На фоні масової ідеологізації та виховання слухняності населення, у частини суспільства існував запит на критичне сприйняття дійсності, інтелектуальне осмислення кінопродукту, поцінування глибинного підтексту кінофільмів, естетичний смак. Такі фільми рідко з'являлись у кінопрокаті, здебільшого в маленьких кінозалах і на короткий період. Відповіддю на цей запит «інтелектуального» кіно стало утворення у м. Запоріжжі в 1977 р. кіноклубу «Восхождение» [51]. Ініціатором клубу став журналіст Сергій Колосов, президентами клубу були Володимир Кириченко (1977–1982), Дмитро Дундич (1982–1984), Олександр Лазутін (1985–1987). У кіноклубі демонструвались картини кінематографістів Грузії Отара Іоселіані, Георгія Данелія, Тенгіза Абуладзе, Іраклія Квірікадзе, Георгія та Ельдара Шангелая. Демонструвалось кіно Нової Зеландії, Канади, Болгарії, Угорщини [52].

Клуб «Восхождение» проводив активні дискусії з обговорення кінострічок. «Вони породжували сумніви, спонукали людей змінювати свої погляди, критично ставитись до окремих подій сучасної їм епохи», – згадував В. Кириченко.

Участь у клубі брала не лише творча, освітянська і наукова інтелігенція Запоріжжя, а й люди різних соціальних верств, але із запитом на інтелектуальний і культурний пошук. Цей пошук органи КДБ, міськком партії і комсомол не змогли подолати.

Восени 1987 р. кіноклубу «Восхождение» зусиллями його майбутнього президента Олександра Лазутіна вдалось провести фестиваль україн-

ського кіно. Ключовими подіями фестивалю став показ фільмів Юрія Іллєнка «Солом'яні дзвони» та «Криниця для спраглих» (заборонений з 1965 р.).

Проте, за словами О. Лазутіна, свою головну роботу кіноклуб зробив набагато раніше. «У другій половині 70-х – початку 80-х років, в епоху, коли лицемірство й конформізм розідали душі людей, а бастион соціалізму здавався непереможним, йому вистачило мужності і сил із завидною завзятістю будити в людині людське».

Наприкінці 1980-х років у СРСР виникла парадоксальна ситуація, коли держава продовжувала фінансувати кіновиробництво, але при фактичній відсутності цензури кінематографісти могли практично ігнорувати думку керівних органів КПРС і уряду [53].

Яскравим проявом цієї ситуації став розквіт відеобізнесу – нелегального показу заборонених фільмів, які не потрапляли до широкого прокату, за допомогою відеомагнітофонів.

У м. Херсоні, наприклад, 1989 р. діяло 28 відеосалонів, які були відкриті: при профспілкових будинках і будинках культури, у кінотеатрах, на підприємствах служби побуту, театрі ляльок, обласному товаристві «Знання», кафе, спорткомплексі [54, арк. 118].

Відеосалони, як своєрідне вікно у світ, організовувались також у школах, фотостудіях, підземних переходах, будь-яких приміщеннях, де можна було розмістити кілька крісел, телевізор і відеомагнітофон [45].

У Запоріжжі начальник ремонтно-будівельного управління облпобутрембудтресту Чекаєв уклав із залізничною станцією «Запоріжжя-1» договір на оренду вагона під відеосалон, в якому щодоби демонструвалося по 7 відеофільмів. Другий такий салон це ремонтно-будівельне управління створив у лазні-сауні на Великій Хортиці. Запорізький міськпобуткомбінат також відкрив 3 відеосалони [55].

КДБ УРСР доповідав у ЦК Компартії України, що в 1985–1986 рр. у Харкові, Києві, Кіровограді, Львові, Рівному, Севастополі, Винниці, Хмельницькому та інших містах розкрито і припинено діяльність ряду осіб, що займалися відеобізнесом. За зазначені прояви «антирадянщини» 32 особи притягнуто до кримінальної відповідальності, щодо 450 осіб вжито заходів попереджувально-виховного характеру і громадського впливу. Конфісковано і повернуто в дохід держави 35 комплектів імпортової відтворювальної апаратури, близько 1200 відеокасет, інші матеріальні цінності і гроші на загальну суму понад 530 тис. руб. Митними службами контрольно-пропускних пунк-

тів республіки в іноземців і радянських громадян вилучено 267 відеокасет із записами негативного характеру [56, арк. 215].

Рапортуючи про ці «успіхи», КДБ був змушений визнати, що, незважаючи на вжиті заходи, у республіці намітилася тенденція до збільшення ідейно шкідливих та інших небажаних у політичному плані проявів з використанням так званого «відеобізнесу», спостерігається зростання групових переглядів зазначених відеострічок, зокрема у громадських місцях.

Не маючи змоги побороти цей рух, КДБ прагнув його очолити шляхом створення відеотек по лінії Держкіно УРСР. Проте організовані у 1985 р. у Києві, Дніпропетровську, Жданові, Ворошиловграді, Одесі, Львові, Харкові, Миколаєві, Полтаві вони через відсутність достатньої кількості відеокасет не могли задовольнити попит і послабити інтерес до закордонних відеозаписів [56, арк. 215].

За даними перевірок, у відеосалонах, всупереч офіційно затвердженому Держкіно СРСР переліку, проводився показ фільмів з особистих відеокасет [54, арк. 119].

Іншим, нереалізованим, способом знизити «нездоровий» ажіотаж навколо ідейно шкідливих відеоматеріалів вважалось вироблення продукції виробничо-творчим об'єднанням відеофільмів Кіностудії ім. О. Довженка. Однак керівну ланку цього об'єднання тривалий час не було затверджено і воно не змогло організувати випуск фільмів для відеотек республіки.

«Відеобум» сприймався на офіційному рівні як проникнення спецслужб та зарубіжних ідеологічних центрів у середовище радянських людей і формування у них буржуазної ідеології та культури.

Справжньою причиною появи у другій половині 1980-х рр. величезної кількості відеокооперативів та їх популярності стало прагнення глядачів компенсувати дефіцит, через різні канали (контрабанда, записи з прикордонного телебачення) одержувати фільми, що не підлягали показу офіційним шляхом. Більшість західних фільмів вітчизняний кінопрокат не показував, а подивитись їх, особливо молодим, дуже кортіло [55].

Ухвалення 29 грудня 1988 р. постанови Ради Міністрів СРСР «Про регулювання окремих видів діяльності кооперативів» [57, арк. 57], якою заборонялись прокат і публічна демонстрація кіно- і відеопродукції кооперативами, не справило суттєвого впливу на ситуацію.

Прагнення зберегти монополію державних органів на організацію культурного обслуговування

населення, невміння витримувати конкуренцію з громадськими організаціями, звичка бюрократичними методами вирішувати проблеми зумовили прийняття 29 червня 1989 р. Радою Міністрів УРСР постанови «Про заходи із забезпечення порядку проведення платної театральної-концертної діяльності, організації гастрольної роботи і відеопоказу». Проте атмосфера розквітості і розквіту гласності зробили документ нежиттєздатним. На адресу республіканських і союзних органів спрямовувались листи і телеграми, що засуджували документ, а на місцях чинився спротив будь-яким перевіркам [57, арк. 59].

Розгляд питання вийшов на рівень Верховної Ради Української РСР, яка у відповідь на запит групи депутатів про ускладнення організації платної культурно-масової роботи комсомольських організацій ухвалила 27 жовтня 1989 р. окрему постанову. Прикриваючись інтересами виховання підростаючого покоління й, зокрема, аргументами про те, що в репертуарі відеотек, відеосалонів і відеобарів 30% становлять бойовики, 25% – еротичні фільми, а 15% – фільми жахів, Верховна Рада УРСР визнала правомірність адміністративних методів у боротьбі з відеопоказом [57, арк. 66, 68].

У умовах демократичних перетворень у добу «перебудови» кінематографісти, як представники творчої інтелігенції, залучаються до суспільно-політичного життя. 10–17 вересня 1988 р. у м. Одесі проходив організований Спілкою кінематографістів і Держкіно СРСР перший Всесоюзний кінофестиваль популярних жанрів «Золотий Дюк-88», в якому брали участь діячі кіномистецтва, письменники, представники інших творчих спілок (усього 500 чоловік), а також іноземні гості, у т.ч. зі США, ФРН, Франції та Італії. Підготовку й проведення фестивалю здійснював організаційний комітет, обраний Президент (секретар правління Союзу кінематографістів УРСР, голова його Одеського відділення) С. Говорухін та журі в складі Е. Рязанова, М. Богословського, В. Коротича, М. Жванецького, І. Глазунова та ін. [58, арк. 95].

Під час роботи фестивалю акцент творчих дискусій, що проводилися в його межах, був поступово зміщений на обговорення гострих суспільно-політичних проблем, що стосувались питання міжнародних відносин, перебудови радянського суспільства та участі в цьому процесі творчої інтелігенції. Під час обговорення проблем перебудови висловлювалася незгода з деякими рішеннями XIX партійної конференції, а також негативні оцінки ролі одного зі членів Політбюро ЦК КПРС, як «лідера» нібито існуючої «опозиції».

Найбільш гострий і часом провокаційний характер дискусія отримала під час прес-конференції московських письменників Б. Васильєва й А. Приставкіна, на якій вони зробили заяву про те, що антисемітська діяльність товариства «Пам'ять» заохочується на державному рівні. Це знайшло підтримку присутніх у залі (переважали особи єврейської національності), де звучали заклики створення «охоронних загонів» для захисту євреїв від можливих погромів [58, арк. 96].

З ініціативи голови журі Е. Рязанова був створений т. зв. «Комітет з підготовки звернення «Батьківщина в небезпеці». Підготовлене комітетом від імені учасників кінофестивалю «Звернення до всіх діячів радянської культури» являло собою документ, в якому були порушені питання становища в країні і ходу перебудови: «Справедлива боротьба з наслідками сталінізму залишиться війною із примарами до тих пір, поки не буде повністю розкрито злочинний характер брежнєвського режиму, поки не будуть названі всі винні в руйнуванні держави, придушенні вільнодумства, у руйнуванні основи основ прав. Необхідно відновити національну гідність всіх народів радянської країни. Проблеми загострюються, набирає силу націоналістичний рух у республіках, а в Росії усе більше здобуває силу націонал-шовіністичне товариство «Пам'ять». Його відкритий антисемітизм, презирство до інших народів, його спекуляція на російській історії є однією з найбільш небезпечних реально діючих сил реакції» [58, арк. 97].

КДБ УРСР повідомляв, що Одеським обкомом Компартії України були проведені бесіди з організаторами фестивалю, з С. Говорухіним та окремими членами журі Е. Рязановим, М. Жванецьким, В. Коротичем щодо недопущення публічного оголошення «Звернення» при закритті фестивалю [58, арк. 97].

У цілому радянський кінематограф багато в чому наслідував голлівудський принцип «створення Америки» – конструювання уявного вигаданого життя для власного населення і дарував утопічну віру про невпинний прогрес (космос, цілина, герої). Радянським Голлівудом називали «Мосфільм» (як з точки зору центральної студії, так і популярних комедій Е. Рязанова, Л. Гайдая), славу авторського, інтелектуального кіно здобув «Ленфільм», тоді як Київська кіностудія виконувала ідеологічні завдання з виховання глядача. Українське кіно, попри окремі безумовні досягнення та успіхи, не змогло створити власного обличчя, розчиняючись у загальнорадянському кіномистецтві. Влучну оцінку цьому явищу дав Валерій Шевчук, письменник, лауреат Державної премії УРСР імені Т.Г. Шевченка: «Українське кіно – це така собі хитренька маска з усіма малоросійськими прикметами і вона облудно до вас усміхається: чого ж, є, будь ласка: випущено на кіностудії імені О. Довженка чи на Одеській кіностудії – от вам і українське! Щось незбагнене і недоречне є, коли Мавка промовляє не мовою Лесі Українки, а Захар Беркут не мовою Івана Франка» [40, с.1].

### Джерела та література

1. Каганов Ю. О. Феномен «радянської людини» 1950–1980-х рр. в сучасній українській історіографії. Історична пам'ять. 2018. № 2 (39). С. 43–50.
2. Каганов Ю. О. «Радянська людина» в історіографічному дискурсі: радянська і дисидентська версії. Сумська старовина. 2018. № 53. С. 22–31.
3. Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. London : I. B. Tauris, 2010. 240 p.
4. Орбіти братерства. Новини кіноекрану. 1978. № 2. С. 1.
5. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 71. Спр. 287. 93 арк.
6. Кудін В. Спосіб життя – радянський. Новини кіноекрану. 1978. № 3. С. 4.
7. Інтерв'ю автора з Сергієм Тримбачем.
8. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 : пер. з фр. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
9. ЦДАМЛМ України. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 10775. 39 арк.
10. Держархів Тернопільської обл. Ф. Р-2213. Оп. 3. Спр. 88. Плани, мероприятия, справки, информации по улучшению кинообслуживания населения, о выполнении валовых доходов от кино, о работе киносети области за 1966 год. 83 арк.
11. Держархів Хмельницької обл. Ф. Р-4646. Оп. 7. Спр. 175. Арк. 69.
12. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 394. 54 арк.
13. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 31. Спр. 3840. 106 арк.
14. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 31. Спр. 1241. 367 арк.
15. ЦДАМЛМ України. Ф. 590. Оп. 1. Спр. 441. 305 арк.



16. Одесская киностудия художественных фильмов : вторая науч.-практ. конф., 29–30 мая 1981 г., г. Одесса : (стенограмма и протокольная запись). Приватний архів Галини Лазаревої.
17. Рачук І. Місто дивиться кіно. Новини кіноекрану. 1978. № 6. С. 7.
18. Держархів Миколаївської обл. Ф. Р-3083. Оп. 1. Спр. 366. 85 арк.
19. Інтерв'ю автора зі Станіславом Цаликом.
20. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 71. Спр. 222. 218 арк.
21. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 71. Спр. 180. 52 арк.
22. Держархів Миколаївської обл. Ф. Р-3083. Оп. 1. Спр. 375. 368 арк.
23. Інтерв'ю автора з Геннадієм Семеновим.
24. Держархів Тернопільської обл. Ф. Р-2213. Оп. 3. Спр. 488. 149 арк.
25. Держархів Тернопільської обл. Ф. П-1. Оп. 29. Спр. 80. 213 арк.
26. Держархів Вінницької обл. Ф. Р-958. Оп. 12. Спр. 634. 84 арк.
27. ГДА СБУ. Ф. 16. Оп. 1. Спр. 1175.
28. Держархів Вінницької обл. Ф. Р-958. Оп. 12. Спр. 719. 89 арк.
29. Леонідов Л. «Один нуль на користь... піратів». Вінницька правда. 1983. 28 грудня.
30. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 31. Спр. 24. 360 арк.
31. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 857. 99 арк.
32. Держархів Одеської обл. Ф. Р-7863. Оп. 1. Спр. 63. 142 арк.
33. В Одессе появилась мемориальная доска Говорухину, «пострадавшему» от украинских националистов. URL: <https://gordonua.com/news/culture/v-odesse-napomnili-o-stradaniyah-govoruhina-ot-ukrainskih-natsionalistov-15032.html> (дата звернення: 15.01.2020).
34. Держархів Одеської обл. Ф. Р-7863. Оп. 1. Спр. 10. 186 арк.
35. Череватенко Л. Одеська студія: сьогодні, завтра. Новини кіноекрану. 1978. № 5. С. 4–6.
36. The Oxford History of World Cinema / edited by Geoffrey Nowell-Smith. New York : Oxford University Press, 1997. 856 p.
37. Марголит Е. Я. Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. Санкт-Петербург : Сеанс, 2012. 559 с.
38. Інтерв'ю автора з Олегом Чорним.
39. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 31. Спр. 345. 271 арк.
40. Шевчук В. Українське кіно чи його фікція. Новини кіноекрану. 1988. № 9.
41. ГДА СБУ. Ф. 16. Оп. 1. Спр. 959. 348 арк.
42. ЦДАМЛМ України. Ф. 590. Оп. 1. Спр. 378. 39 арк.
43. ЦДАВО України. Ф. 4915. Оп. 1. Спр. 7367. Переписка с ЦК КПУ и ЛКСМУ по вопросам радиовещания и телевидения. 4.01.1974 – 31.12.1974. 306 арк.
44. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 1090. 32 арк.
45. Інтерв'ю автора з Володимиром Єгуновим.
46. Лист читачки Клименко К. С. з Івано-Франківська до редакції. Новини кіноекрану. 1989. № 2. С. 2.
47. Держархів Одеської обл. Ф. Р-7863. Оп. 1. Спр. 34. 111 арк.
48. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 31. Спр. 26. 192 арк.
49. Косинова М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя». СЕРВИС PLUS. 2016. Т. 10, № 2. С. 64–73.
50. Інтерв'ю автора з Галиною Лазаревою.
51. Киноклуб «Восхождение»: Люди. Годы. Фильмы... Запорожье : Дикое Поле, 2011. 248 с.
52. Приватний архів Ф. Г. Турченка.
53. Fedorov A., Levitskaya A., Gorbatkova O., Mamadaliev A. School and University in Soviet Cinema of «Perestroika» (1986–1991). European journal of contemporary education. 2018. Vol. 7, No. 1. P. 82–96.
54. Держархів Херсонської обл. Ф. П-185. Оп. 50. Спр. 54. 129 арк.
55. Осипенко П. Г. Чи потрібна відеокультурі законність? : прокурор УРСР відповідає на запитання НК. Новини кіноекрану. 1989. № 9. С. 6.
56. ГДА СБУ. Ф. 16. Оп. 1. Спр. 1265.
57. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 32. Спр. 2565. 113 арк.
58. ГДА СБУ. Ф. 16. Оп. 1. Спр. 1266. 359 арк.