

між двома світовими війнами / С. Ульяновська, В. Ульяновський // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с. 4. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / С. Наріжний. – Прага: б.в., 1942. – Ч. 1. – 372 с. 5. ЦДАВО України, ф. 3972, оп. 1, спр. 20. 6. ЦДАВО, ф. 3972, оп. 1, спр. 43. 7. Череватенко Л. «Я камінь з Божої праці...» / Л. Череватенко // Ольжич О. Незнаному воякові. – К.: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – С.351–424. 8. Слабошпицький М. Доля і муза Олега Ольжича / М. Слабошпицький // ОУН: минуле і майбуття. – К., 1993. – С. 69–75. 9. ЦДАВО України, ф. 3972, оп. 1, спр. 56. 10. ЦДАВО України, ф. 3563, оп. 1, спр. 78. 11. Кугутяк М. Діяльність Українського Громадського Комітету в Чехословаччині / М. Кугутяк // Українська еміграція. Історія і сучасність: Матеріали міжнародних наук. конференцій, присвячених 100-річчю української еміграції до Канади. – Львів, 1992. – С. 309–315.

Андрей Крыськов

**УКРАИНСКИЙ ВЫСОКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМЕНИ М. ДРАГОМАНОВА В ПРАГЕ (1923–1933 ГГ.)**

Статья посвящена исследованию вопроса создания и десятилетнего функционирования в Праге украинского высшего учебного заведения по подготовке педагогов. Проанализировано главные результаты деятельности учебного заведения.

Ключевые слова: украинская эмиграция, Чехо-Словакия, Украинский гражданский комитет, издательство, гимназия.

Andriy Kryskov

**UKRAINIAN M. DRAGOMANOV HIGH PEDAGOGICAL
INSTITUTE IN PRAGUE (1923–1933)**

The article is devoted research of question of creation and ten years activity in Prague of Ukrainian higher educational establishment for preparation of teachers. The basic results of activity of educational establishment are analysed.

Key words: Ukrainian emigration, Czecho-Slovakia, Ukrainian public committee, publishing house, gymnasium.

УДК 316.75[7.036.1:791.43] «1930/1940»

Марина Парахіна

**«СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ» РАДЯНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА
1930–1940-Х РР.: У ПОШУКАХ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ**

У статті висвітлюються питання історії радянського кіномистецтва у період 1930–1940-х рр., адже саме у цей період партійний контроль за республіканською кінопродукцією ставав все суворішим. Саме радянське кіномистецтво стало знаряддям масової агітації та пропаганди та мало величезне значення для зміцнення тоталітарного режиму та формування сталінізму. Розвиток кіномереж, в межах форсованої індустріалізації держави, дозволив за короткий період перетворити кіно на найбільш дієвий та ефективний засіб агітаційно-пропагандистської роботи. Тож природно, що одним із проблемних питань сучасного вітчизняного кінознавства є національна приналежність кінострічок, створених в Україні за комуністичного режиму.

Ключові слова: Україна, Росія, кінематографія, культура, історія.

Вивчення й аналіз історичного досвіду дасть змогу не лише оптимізувати процес збереження кіноспадщини на сучасному етапі, а й сприятиме більш докладному її вивченню, дасть поштовх для нових пошуків. У силу своєї суспільно-політичної значущості ця проблема неодноразово привертала до себе увагу дослідників. Ті чи інші аспекти висвітлювались в роботах О. Кузюк, Я. Мандрик, В. Мотуз, Р. Росляка та деяких інших дослідників [1–9].

Лиховісні 1932–1933 рр. позначилися в Україні не лише Голодомором – синхронно із цією трагедією розгорнулися системні репресії сталінської окупаційної адміністрації в Україні представників вітчизняної наукової й культурно-освітньої інтелігенції, зокрема представників театральномистецького й кінематографічного світу республіки. Зокрема, 1933 р. в УСРР знищено очолюваний реформатором української сцени Лесем Курбасом театральний колектив «Березіль», який «постачав українській кінематографії акторів та декораторів-оформлювачів фільмів; були розстріляні чи заслані багато письменників, які брали участь в українському кіні як кіносценаристи (Д. Бузько, М. Йогансен, А. Панів, Б. Тенета, В. Гжицький, Г. Епik та ін.)» [10, с. 41].

Щороку дедалі суворішим ставав партійний контроль за республіканською кінопродукцією, усе безжальнішою – цензура. Кіномитці змушені були працювати в умовах терору. Неприятливі обставини праці позначалися й на мистецькій вартості фільмової продукції в УСРР (як, зрештою й в інших республіках), й на кількості продукованих стрічок. Так, «Українфільм» випустив 1931 р. майже 25 художніх фільмів (Київська та Одеська кіностудії), 1932 р. – 10 стрічок, 1933 р. – 6–7, 1934 р. – 5–6 фільмів, 1935 р. – 3–4, 1936 р. – 2–3 фільми, а 1937 р. – лише 2 стрічки – екранізації у стилі старого побутового театру: «Запорожець за Дунаєм» та «Наталка Полтавка». Дедалі більше нецікавим, офіційнішим, пропагандистським ставав псевдодокументальний кіножурнал «Радянська Україна» [10, с. 41].

Влада щораз більше й жорсткіше диктувала українським кіномитцям тематику фільмів – про що й як слід знімати. Загальнообов'язковим у мистецтві проголошувався метод «соціалістичного реалізму». Усіляко заохочувалася так звана «виробнича тематика», фільми побутові й етнографічні, які пропагували «дружбу народів», фальсифікували й примітивізували народну творчість.

Ідеологічна заангажованість приносила митцям не лише сумнівні дивіденди, але й могла іноді зіграти злий жарт з такими горе-сценаристами чи режисерами, особливо коли вони змушені були верифікувати власні кінематографічні «фентезі» із реаліями життя. Так, наприклад, трапилося з письменницею Олександрою Свеклою (1902–1966 рр.), колишнім членом Спілки селянських письменників «Плуг», яка 1933 р. уклала угоду із трестом «Українфільм» щодо написання сценарію про «перемогу колгоспного ладу» у молдавському селі на Одещині й вирушила зі столичного Харкова до місця подій свого сценарію. Вже у потязі у неї витягли усі гроші, тож до місця призначення (рідної для неї місцевості) вона, не маючи копійки за душею, ледь дісталася. Відтак змушена була жєбрати у родичів, працювати у колгоспній ланці «на буряках», нарівні із односельчанами голодувати й, вочевидь, корегувати свої уявлення про «перемогу колгоспного ладу». З некінематографічного молдавського села її лише через рік витягнув брат-військовий [11].

Вітчизняні кіномитці були позбавлені можливості творчої діяльності. Влада змушувала їх рівнятися на «примітивні в художньому відношенні, партійно-агітаційні фільми, що напливали з Москви, як «Чапаєв», «Ми із Кронштадта» тощо. У Київській та Одеській студіях «Українфільму» почали працювати щодалі то більше прибулих кіносценаристів й режисерів, а навіть акторів (кінорежисери А. Роом, І. Пир'єв, В. Розенштейн, сценарист Є. Помещіков * та ін.)» [10, с. 42–43]

Російські режисери працювали на Київській та Одеській кіностудіях «Українфільму» упродовж усіх 1930-х рр.

Зокрема, 1936 р. Київською кінофабрикою тресту «Українфільм» знято стрічку «Суворий юнак» у постановці Абрама Роома [12, с. 32]**. Фільм був знятий в Одесі за сценарієм Юрія Олеші – відомого російського письменника білоруського походження, що народився і до двадцяти трьох років мешкав на території України.

10 червня 1936 р. вийшла постанова тресту «Українфільм» про заборону фільму «Суворий юнак»: «За своєю ідейною концепцією, в трактуванні образів, загальними естетичними й стильовими рисами фільм «Суворий юнак» є зразком проникнення чужих впливів на радянське мистецтво» [13]. Кіностудія припинила роботу над фільмом, а А. Роом, «який свого часу за недисциплінованість і трудове розкладання був звільнений з Мосфільму» [13] був усунутий від режисерської роботи. «Суворий юнак» так і не потрапив на радянські екрани – уперше він був показаний широкій аудиторії аж 1994 р., уже на телебаченні.

У 30-ті рр. ХХ ст. прославився ще один російський радянський режисер, який саме в цей період працював в Україні – Іван Пир'єв*. Він зажив слави, знімаючи музичні комедії про

* Помещіков Євген Михайлович (6/19/05.1908 – 22.11.1979) – радянський кіносценарист, уродженець м. Юзовки Катеринославської губ. (нині м. Донецьк, Україна). Закінчив літературно-лінгвістичний ф-т Одеського ІНО (1929). Два роки викладав російську мову і літературу. 1931–1934 рр. навчався на сценарному ф-ті Державного ін-ту кінематографії (Москва). Його дипломний сценарій «Багата наречена» («Богатая невеста») був прийнятий до постановки. 1934–1937 рр. – редактор Одеської й Київської кіностудій. 1937 р. «Українфільм» випустив на екрани російськомовний фільм «Багата наречена» (режисер І. Пир'єв; сценарій Є. Помещікова й В. Добровольського).

** Роом Абрам Матвійович (16/28/06.1894 – 26.07.1976) – радянський кінорежисер, сценарист. Лауреат двох Сталінських премій (1946, 1949), народний артист РРФСР (1965). З 1923 р. був режисером Театру Революції у Москві; з 1924 р. працював режисером на кіностудіях «Госкіно», «Совкіно», «Союзкіно». На Київській кінофабриці 1936 р. зняв ігрову стрічку «Суворий юнак» («Строгий юноша»), після чого потрапив у неласку влади. 1939 р. на Київській кіностудії зняв оборонний фільм «Ескадрилья № 5» (інша назва – «Війна почалася»). З 1954 р. – режисер кіностудії «Мосфільм».

* Пир'єв Іван Олександрович (4/17/11.1901 – 07.02.1968) – радянський кінорежисер. Народився у м. Камінь Алтайського краю (нині Камінь-на-Обі). Народний артист СРСР (1948); лауреат 6-ти Сталінських премій (1941, 1942, 1943, 1946, 1948, 1951). Закінчив Державні експериментальні театральні майстерні у Москві (1923). У кіно з 1925 р. Фільм І. Пир'єва «Партійний квиток» (1936) не сподобався партійному керівництву держави, що спричинило звільнення режисера з «Мосфільму». Розробник своєрідної поетики безконфліктної (у душі «соціалістичного реалізму») ліричної комедії, яка оспівувала працю і життя на благо соціалістичної Батьківщини. Стрічки «Багата наречена» й «Трактористи», зафільмовані в Україні, – перші у низці робіт І. Пир'єва, що

«щасливе» життя українських колгоспників. «Багата наречена» (1937 р.), «Трактористи» (1939 р.) – безумовні хіти загальносоюзного прокату. Радянський «Енциклопедичний словник кіно» називає І. Пир'єва одним із головних комедіографів СРСР [14, с. 340]. У «Багатій нареченій» І. Пир'єва, зокрема, зіграв один з улюблених акторів Олександра Довженка – С. Шагайда. На жаль, це була остання його роль – восени 1937 р. актор, який встиг попрацювати із Л. Курбасом, із І. Кавалерідзе, був репресований.

Тенденція до «маскультивської» обробки, «аранжування» традицій народної культури – одна із провідних у радянському кінематографі 1930х рр. На думку С. Тримбача, це явище не варто трактувати однозначно негативно: «Введення в обіг професійного мистецтва низових форм народної культури є загалом закономірним і виправданим. Та коли цей процес супроводжується одночасним притлумленням «високого» мистецтва, складається враження добре виваженої державної політики, спрямованої на те, аби національна культура постала головним чином у своїй «шароварній», простакуватій іпостасі» [15, с. 16–17]. Стрічки І. Пир'єва цілком це підтверджують: варто лише згадати фінальну сцену «Трактористів», де традиційне українське весільне застілля вже неможливо відрізнити від комсомольських зборів, а над головами героїв замість ікон висить портрет Й. Сталіна, який немов благословляє їх на «працю й оборону».

Кризовий стан українського кінематографа, не в останню чергу спричинений перманентними репресіями, жорсткими ідеологічними обмеженнями тоталітарного режиму, некомпетентним втручанням компартійних сановників (включно із верховним «мистецтвознавцем» Й. Сталіним), зафіксований у доповідній записці директора «Українфільму» М. Ткача «Про основні питання української кінематографії в 1937 році», підготовлений 16 грудня 1936 р. й тоді ж скерований до ЦК КП(б)У.

Меморандум Марка Петровича розпочинався з сумної констатації із використанням стандартної риторики того часу: «Основна вада, яка визначала більшість фільмів, випущених студіями Українфільму до початку 1936 р., полягала в надзвичайній тематичній бідності та вузькості змісту, цілком незадовільному, а в ряді випадків спотвореному відображенню соціалістичного будівництва на Україні, а також історії українського народу. Про ідейний і художній рівень продукції українських кіностудій свідчили такі фільми, як «Інтриган», «Суворий юнак», «Повідь» та ін. Халтурщики, рвачі і бездари обліплювали студії, висмоктуючи з них сотні тисяч карбованців. До справи залучення українських письменників ставились зневажливо [...]. Не можна вважати, що сценарна криза, яка була однією з причин занепаду української кінематографії, повністю подолана. Час, який ми мали в своєму розпорядженні, ще недостатній для цього» [16, арк. 94].

Далі керівник «Українфільму» запевняв ЦК КП(б)У, що, попри усі негаразди, виробництво 1937 р. у найважливіших частинах тематичного плану буде своєчасно забезпечене. Враховуючи, що 1937 р. був роком двадцятиріччя більшовицького заколоту 1917 р. у Петрограді, у тематиці фільмів УСРР цього року переважали історія так званої «громадянської війни» в Україні (особливе місце серед таких стрічок, безперечно, посідав «Щорс» О. Довженка) й «сучасна радянська тематика». Тема колгоспного будівництва була представлена картиною про зародження й розквіт єврейських колгоспів в УСРР. Іншою стрічкою була «Багата наречена» режисера І. Пир'єва, яка «зараз знаходиться вже у процесі зйомок і присвячена відтворенню нових виробничих і побутових стосунків у сучасному колгоспному селі на фоні боротьби за високий більшовицький врожай» [16, арк. 95–96]. Історія українського народу у тематичному плані «Українфільму» 1937 р. була представлена стрічками «Кармелюк», «Гнат Голий», а також комедією «Сорочинський ярмарок» (за М. Гоголем, режисер М. Екк *), яка «має бути нашим першим кольоровим фільмом» [16, арк. 96].

У цьому ж листі керівника «Українфільму» пропонувалося здійснити реорганізацію підпорядкованих тресту кіностудій: «Обидві наші студії – і Київська, і Одеська – одночасно

міфологізували колгоспний побут, зображували ідеалізовану картинку на екрані й невдовзі стали класикою сталінського періоду радянської кінематографії. «Багата наречена» була знята 1937 р. на Київській кінофабриці «Українфільму»; стрічка «Трактористи» була копродукцією «Мосфільму» й Київської кіностудії. Натурні зйомки «Трактористів» відбувалися в УСРР улітку – восени 1938 р. у Николаївській обл. (Гур'ївській МТС), прем'єра – 3 липня 1939 р.

* Екк Микола Володимирович (справж. прізвище Івакін) (01/14/06.1902 – 14.07.1976) – російський кінорежисер, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1973). Закінчив Державні вищі режисерські майстерні (кер. В. Мейсхольд), Державний технікум кінематографії (1927). 1928–1936 рр. працював режисером і актором у Театрі ім. Мейсхольда, на кіностудіях «Межрабпом-Русь», «Межрабпомфільм» (нині Центральна кіностудія дитячих та юнацьких фільмів ім. М. Горького), «Мосфільм». Найвизначніша з робіт М. Екка – перший звуковий фільм «Путівка в життя» (1931). На Міжнародному кінофестивалі у Венеції 1932 р. визнаний «найталановитішим режисером». Поставив також перший радянський кольоровий фільм «Груня Корнакова» (інша назва – «Соловей-соловушка», 1936). «Сорочинський ярмарок» – музична комедія М. Екка, що її знято за мотивами однойменної повісті М. Гоголя 1938 р. на Київській кіностудії. Прем'єра стрічки відбулася 19 червня 1939 р. За цей фільм режисер був нагороджений орденем Трудового Червоного Прапора (1940).

працюють і над художніми фільмами, і над фільмами для дітей, і над фільмами навчальними та технічними. Це призводить до розпорошення уваги, утруднює спеціалізацію кадрів та утворення належної творчої і виробничої обстановки, ускладнює роботу з письменниками» [16, арк. 97]. Відтак пропонувалася організаційна перебудова: «1. Зосередити в Київській кіностудії виробництво художніх фільмів, зокрема всіх ювілейних фільмів 1937 р. 2. Зосередити виробництво дитячих фільмів на Одеській кіностудії, перетворивши її на спеціалізовану студію дитячих та юнацьких фільмів [...]» [16, арк. 97]

Проблемою залишалися режисерські кадри, категорія працівників мистецтва, яка зазнавала постійних втрат через репресії режиму. Марко Петрович з сумом констатував: «В українській кінематографії, крім режисера Довженко, нема жодного майстра, який своєю творчістю міг би дати зразок високої майстерності іншим, зокрема молодим режисерам, і тим самим підносити рівень кіномистецтва на Україні.

Є ще два режисери, які, при уважному і систематичному керівництві ними, можуть дати фільми доброї якості та мають перспективи дальшого зростання. Це – режисери Луков і Тягно. Окреме місце серед наших режисерів посідає Кавалерідзе, творчий метод якого, як відомо, є хибний і шкідливий» [16, арк. 100].

Далі у меморандумі давалася оцінка решти режисерського корпусу «Українфільму» (цілком ймовірно, надто суб'єктивна), в тому числі й «московським гостям» – російським режисерам: «Решта режисерів є посередні працівники, кращі досягнення яких ніколи не перевищували середнього рівня. Запрошені з Москви Пир'єв і Екк, які не знають української культури і мови, не можуть вважатися постійними нашими працівниками, і розглядають самі свою роботу у нас як тимчасову і випадкову» [16, арк. 100].

Для подолання кадрового голоду (режисерського й акторського) М. Ткач вважав за потрібне, аби ЦК КП(б)У просило ЦК ВКП(б) зобов'язати Головне управління кінематографії відрядити «на тривалу роботу на Україну двох видатних режисерів, здатних виховувати молодь з тим, щоб навколо них були створені нами режисерські майстерні з молодих українських режисерів». Для такої педагогічної ролі, на думку керівника «Українфільму», «найбільш підходили б режисери Юткевич, Козінцев і Трауберг, Райзман». Також він вважав за потрібне домовитись про відрядження до Москви й Ленінграда перспективних молодих режисерів для стажування «при великих майстрах, як Ейзенштейн, Пудовкін, Ермлер, [брати] Васильєви і т. д.» [16, арк. 100–101].

Ще гостріше в УСРР відчувався брак постійного штату власних кіноакторів. Дефіцит пропонувалося подолати за рахунок республіканських резервів (акторів театру, створення відділу підготовки кіноакторів на акторському факультеті Київського театрального інституту та ін.). Водночас вважалось потрібним піти торованим вже шляхом запрошення російських акторів: «Поставити перед Союзним Комітетом в справах мистецтв питання про виділення для найважливіших ювілейних постановок української кінематографії, хоча б для основних ведучих ролей групу найвидатніших московських і ленінградських акторів» [16, арк. 102].

Систематичне залучення російських кінематографістів й акторів до виробництва кінопродукції радянської України, поряд з безперечними позитивними моментами (утім, часто контрверсійними), мало й суттєвий негативний бік – витіснення на маргінес власне творчості вітчизняних кіномайстрів.

Міркування з цього приводу видатного українського митця О. Довженка, на щастя, збереглися до наших днів «завдяки» ретельній праці сталінських спецслужб, які пильно стежили за кінорежисером й через мережу сексотів відслідковували ледь не кожен його крок й фіксували кожне слово, яке принаймні дотично стосувалося «політики» (зокрема, й у сфері кіно). Так, в одному із повідомлень про «антирадянські настрої кінорежисера Довженка», яке надіслав до Москви заступнику наркома внутрішніх справ СРСР Л. Берії очільник НКВС УСРР І. Леплевський, йшлося про відвідини митцем 18 липня 1938 р. письменницького Будинку творчості в Ірпіні під Києвом (цитуюмо мовою оригіналу): «В разговоре Довженко с Бажаном, Яновским, Рильским в резких и истерических тонах [он] буквально кричал о своих недовольствах. В повышенных тонах начал с того, что «почему это в Грузии кино делают грузины, в России – русские, а на Украине – и грузины, и русские, и евреи, но только не украинцы».

Дискутируя с самим собой, Довженко сейчас же пришел к тому, что «если грузин, русских и евреев из кино выгнать, то тогда совсем некому будет работать в кино Украины – украинцев-то и нет». И он делает вывод, что это сделано нарочно, чтобы украинцы не выросли, чтобы ограничить культурный процесс, что нарочно не готовились национальные украинские кадры [...]. Он заявил, что не понимает, где же советская власть, а где враги? [...] Далее перешел к украинской культуре: «украинской культуры нет», «украинскую культуру загнали в гопаки и шаровары», «украинской культурой бояться заниматься», «на каждого творца украинской культуры смотрят как на потенциального врага», «мы, оставшиеся украинские культурные работники, – христосики на

Голгофе», «Щорсу легче было гнать с Украины оккупантов, чем мне ставить о нем картину» [...] [17, с. 284]

У донесенні про О. Довженка того ж відомства від 17 лютого 1941 р. зафіксовані такі думки кінорежисера: «Довженко говорил, что Москва, а именно Главное киноуправление в лице Большакова*, сделала Киевскую киностудию местом ссылки для всех «проштрафившихся» режиссеров, как, например, Ромм**, Анненский*** и другие, то есть люди, которые ничего общего не имеют и не хотят иметь с украинской культурой. Довженко сказал, что он будет этих людей выживать из киностудии» [17, с. 318].

Один із численних сексотів зафіксував свою розмову з письменником Ю. Яновським, яка відбулася 17 вересня 1940 р. Ю. Яновський, викликаний на відвертість співрозмовником-«інтерв'юером», висловився з приводу притлумленої полеміки у родинному колі кінорежисера – локального прояву сумнозвісної теорії «боротьби двох культур». Російську частину цієї дихотомії репрезентувала дружина О. Довженка – Юлія Солнцева (1901–1989 рр.): «По словам Яновского, жена Довженко, Солнцева [«проклятая Юлька»], презирая и ненавидя украинскую культуру, все время тянет Довженко в сторону русской культуры, отталкивает его от украинских писателей и вообще украинцев, а Довженко «всецело под Юлькиным башмаком». Но «эта ехидна Юлька умна, она понимает, что вырвать Довженко из украинской почвы нельзя – он сразу зачахнет, так как жив только украинскими соками, да и не в ее желаниях потерять почести, которые имеет Довженко на Украине и которых не имел бы в Москве, поэтому она не уводит его от украинской культуры, а наводит на него русскую культуру, даже в мелочах: ссорит с друзьями-украинцами и сводит со своими друзьями-русскими».

По словам Яновского, Солнцева «делает Каинове дело» – она разрушает Довженко изнутри.

Но Довженко тоже не глуп, он в общем понимает это. И тут его трагедия: он любит Солнцеву, но временами ненавидит ее, он чувствует ее цель и иногда пробует бороться.

Понимая же все это, он зол, раздражителен, со всеми рвет, а его творчество, попав между двух огней, став на двух путях – украинской и русской культуры, – срывается, провал идет за провалом. Он мог бы делать все гораздо лучше, если бы ни на шаг не уходил от своей украинской почвы. Он понимает это и тяжело переживает свою трагедию

Вот смысл объяснений Яновского по этому поводу [...]» [17, с. 332–333]

Варто звернути увагу не лише на згадану роздвоєність становища видатного вітчизняного митця – поміж рідною українською й силоміць нав'язуваною йому російською культурою, а й на загальне державне тло перебігу культурного процесу у тогочасному тоталітарному СРСР – з посиленням у другій половині 1930-х рр. централізаційних процесів й потужним директивним курсом Кремля на форсовану русифікацію, у тому числі й у кінематографічному процесі.

Прикметно, що й замовлений О. Довженку особисто Й. Сталіним фільм про «українського Чапаєва» – картина «Щорс» (1939 р.) з'явилася у прокаті російською мовою, а її українська версія (про «українського Чапаєва») була поставлена у довгу чергу бюрократичних перепон й узгоджень як щось другорядно-необов'язкове. Так, у зверненні до кремлівського диктатора 28 травня 1939 р. митець писав: «Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович! При просмотре фильма «Щорс» Вы изъявили желание посмотреть и украинский вариант. Я его изготовил, и он уже в Москве десять дней. Считаю своей обязанностью и приятным долгом вас об этом уведомить [...]. Судьба украинского варианта меня огорчает. В Управлении по делам кино его просмотрели медленно, репертуарный комитет (ГРК) еще не смотрел и только вчера дал визу, а в Управлении Кино-Проката сообщают, что распоряжения на репродуцирование укр[аинского] варианта у них нет и что без специальной на этот счет директивы укр[аинские] копии печататься не будут, ибо они не вошли в график.

С глубоким уважением и приветом, А. Довженко» [18, с. 248].

Члени знімальної групи «Щорса» пригадували, що О. Довженко не озвучував готовий російський «оригінал» українською, а принципово знімав два дублі кожного кадру – українською й

* *Большаков Иван Григорович* (1902–1980) – у цей час голова Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР (04.06.1939 – 20.03.1946); згодом – міністр кінематографії СРСР (20.03.1946 – 15.03.1953). Прозваний позаочі «кіномеханіком Сталіна».

** *Ромм Михайло Ілліч* (11/24/01.1901 – 01.11.1971) – радянський кінорежисер, лауреат п'яти Сталінських премій. З 1931 р. працював у Москві на кіностудії «Совкино» (нині – «Мосфільм»). 1966 р. підписав лист 25-ти діячів культури і науки до Генерального секретаря ЦК КПСС Л. І. Брежнєва проти реабілітації Й. Сталіна. У даному тексті його прізвище зазначено помилково. Йшлося про кінорежисера з подібним прізвищем – вищезгаданого Абрама Матвійовича *Роома*.

*** *Анненський Ісидор Маркович* (13.03.1906 – 02.05.1977) – радянський режисер і сценарист, уродженець м. Ольвіопіль Єлисаветградського повіту Херсонської губ. (нині м. Первомайськ), заслужений діяч мистецтв РРФСР (1971). Закінчив театральну школу в Одесі. Працював актором й режисером у театрах Архангельська, Ростова-на-Дону, Баку, у Московському театрі Революції. На Київській кіностудії зняв художній фільм «П'ятий океан» (1940).

російською мовами. Ймовірно, версії дещо відрізнялися, оскільки диктатор при першому перегляді стрічки зрозумілою йому російською виявив бажання переглянути й український варіант [18, с. 248].

Один із найвідоміших повоєнних фільмів – «Подвиг розвідника» московського режисера Бориса Барнета – був знятий на Київській кіностудії 1947 р. Він відомий як перший повоєнний фільм, сюжет якого героїзує роботу радянської розвідки у німецькому підпіллі під час Другої світової війни. Ця стрічка започаткувала цілий жанр радянського кіно. Проте «Подвиг розвідника» насамперед нас цікавить як спільна робота російського режисера Б. Барнета та видатного українського оператора Данила Демуцького. Понад десять років Д. Демуцький провів в Узбекистані (упродовж 1935–1939 рр. – через переслідування НКВС, а далі – через війну), і «Подвиг розвідника» був першим фільмом, який він зняв, повернувшись разом з евакуйованою в 1941 р. кіностудією до Києва.

В Україні починав свій творчий шлях і один із найяскравіших представників кінематографу «відлиги», видатний російський режисер Марлен Хуциєв. Свої перші дві повнометражні стрічки Хуциєв створив на Одеській кіностудії: це «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р.) і «Два Федори» (1959 р.). До речі, оператором обох цих фільмів був відомий українсько-російський кінематографіст Петро Тодоровський. Майже десять років (починаючи з 1955 р.) він пропрацював на цій же студії, де також дебютував як режисер (фільм «Ніколи», 1962 р.). Уже у 80-і рр. ХХ ст. П. Тодоровський повернувся до Одеси, щоб поставити мелодраму «Военно-польовий роман» (1983 р.), прем'єра якої відбулася на Берлінському кінофестивалі.

Таким чином, уже в перші роки після приходу комуністів до влади, український кінематограф мусив виконувати ідеологічні завдання. Кінофабрики, розташовані в УРСР, використовувалися переважно як технічна база для зйомок кінокартин для всесоюзного прокату, причому російські режисери дуже часто потрапляли суди у своєрідне «заслання» за ідеологічні провини.

Список використаних джерел

1. Кузюк О. Українське радянське кіно 1930-х років: суспільно-політичний аспект / О. М. Кузюк // Гілея. – 2010. – Вип. 41 (№ 11). – С. 123–128.
2. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-ті роки / О. М. Кузюк // Гілея. – 2011. – Вип. 48 (6). – С. 156–164.
3. Кузюк О. Кінофікація УРСР в 1930-ті роки / О. М. Кузюк // Нові сторінки історії Донбасу: зб. ст. / Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2010. – Кн. 19. – С. 71–83.
4. Мандрик Я. Кінофікація українського села наприкінці 20-х – у 30-і роки ХХ століття як засіб насадження комуністичної ідеології / Я. І. Мандрик // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – Івано-Франківськ, 2001. – Вип. 4/5. – С. 95–100.
5. Мотуз В. Український кінематограф в умовах наступу тоталітаризму / В. Мотуз // Наукові записки Серія «Історія» Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – Вип. 2. – С. 119–122.
6. Росляк Р. В. Реформування органів управління кінофікації та кінопрокату (кінець 1920-х – 1930-ті роки) / Р. В. Росляк // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – № 1. – С. 45–50.
7. Росляк Р. В. Планування та здійснення кінофікації українського села 30-ті роки ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. – 2011. – № 4. – С. 226–231.
8. Росляк Р. В. Кінопрокатна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. – 2012. – № 1. – С. 132–136.
9. Росляк Р. До питання про збереження кінографічної спадщини в Україні (1920–1941-ті рр.) / Р. Росляк // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Збірник наукових праць. – Число 22–23. – К.: Інститут історії України, 2013. – С. 26–38.
10. Гальченко Л. Советське кіно в УРСР: до 40-річчя большевицької влади в Україні / Л. Гальченко // Український збірник. – Мюнхен, 1958. – Кн. 13. – С. 29–53.
11. Рубльова Н. Документи ЦДАВО України про творче відрядження письменниці О. Ф. Свекли на село для написання сценарію фільму про перемогу колгоспного ладу (21 травня 1933 р. – 3 березня 1934 р.) / Н. Рубльова // Наукові записки: збірник праць молодих вчених та аспірантів. – 2001. – Т. 7. – С. 580–608.
12. Гращенко І. Н. Абрам Роом / І. Н.а Гращенко. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
13. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. 1924–1953. – М., 1995. – Режим доступу: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=6356.
14. Кино: Энциклопедический словарь / Редкол.: С. Юткевич (главн. ред.) и др. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.
15. 100 фільмів українського кіно: Анот. каталог за проектом ЮНЕСКО «Нац. кінематогр. спадщина». – К.: «Спалах» ЛТД, 1996. – 128 с.
16. Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф. 1, оп. 7, спр. 466.
17. Під софітами секретних служб: Документи з папки-формуляра на О. П. Довженка / публ. В. Попика / Гол. ред. Ю. Данилюк. НАН України. Інститут історії України; Служба безпеки України; Головне архівне управління при Кабінеті Міністрів України. – № 1/2 (2/3). – 538 с.
18. Безручко О. Невідомий Довженко / О. Безручко. – К.: Фенікс, 2008. – 312 с.: іл.

Марина Парахина

«СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА 1930–1940-Х ГГ.: В ПОИСКАХ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

В статье освещены вопросы истории советского киноискусства в период 1930–1940-х гг., так как именно в этот период партийный контроль за республиканской кинопродукцией становился все более жестким. Именно советское киноискусство стало оружием массовой

агитации и пропаганды и имело огромное значение для укрепления тоталитарного режима и формирования сталинизма. Развитие киносетей, в условиях форсированной индустриализации государства, позволило за короткий период превратить кино на наиболее действенный и эффективный метод агитационно-пропагандистской работы. Поэтому естественно, что одним из проблемных вопросов современного отечественного киноведения есть национальная принадлежность кинолент, созданных в Украине при коммунистическом режиме.

Ключевые слова: Украина, Россия, кинематография, культура, история.

Maryna Parakhina

«SOCIALIST REALISM» OF 1930–1940'S SOVIET CINEMATOGRAPHIC ART: IN SEARCH OF IDEOLOGICAL PARADIGM

The article covers the issues of history of the Soviet cinematographic art of 1930–1940's as the party control of the Republic cinema products became more severe at this very period. Just the Soviet cinematographic art became an instrument of mass agitation and propaganda and it was of great importance for strengthening of the totalitarian regime and formation of Stalinism. The development of cinema networks, under forced industrialization of the state, let turn the cinema to the most efficient means of agitation and propaganda work for a short period of time. So it is naturally that one of the problematic issues of modern national cinema studies is a national identity of motion pictures made in Ukraine during communist regime.

Key words: Ukraine, Russia, cinematography, culture, history.

УДК 94 (477.46)

Тетяна Чубіна, Оксана Спіркіна

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОЕКТ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕРКАСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Стаття присвячена музичному фестивалю як європейському національно-культурному проекту. Безпосереднім завданням є показати історію розвитку, становлення та вплив міжнародних музичних фестивалів, що проходили у Черкаській області, на утвердження національної ідентичності українців. На основі застосування загальнонаукових методів (аналіз, синтез, опис, пояснення) була досягнута мета та реалізовані заплановані завдання. Міжнародні музичні фестивалі «Черкаські джазові дні», «Срібні струни» та «Фарботони» – необхідні елементи відродження національної гідності, виховання патріотизму, підвищення музичної культури серед населення та престижу регіону.

Ключові слова: фестиваль, національно-культурний проект, національна гідність, національна ідентичність, патріотизм.

У наші дні, коли Україна інтегрується в Європу, широкої популярності набувають різноманітні міжнародні національно-культурні проекти. Одним із найпопулярніших є міжнародний музичний фестиваль, який не лише виконує освітянську функцію, а й сприяє формуванню національного відродження українського народу, відродженню національної ідентичності та вихованню патріотизму. Крім того, музичний фестиваль міжнародного рівня є запорукою підвищення престижу як країни загалом, так і окремо взятого регіону. Вважаємо за необхідне підкреслити важливість проведення міжнародних музичних фестивалів в Україні (на прикладі окремо взятого регіону) та виокремити цей національно-культурний проект як один із найвпливовіших та найуспішніших у досягненні європейської інтеграції.

Наукова розвідка показала, що дослідження даної проблеми потребує всебічного вивчення. До сьогодні ще не було наукових праць, які б розглядали міжнародний музичний фестиваль як в Україні загалом, так і в окремо взятому регіоні у якості національно-культурного проекту, що сприяє європейській інтеграції, відродженню національної ідентичності та вихованню патріотизму. Тому дана наукова праця дасть можливість розглянути музичний фестиваль в іншому ракурсі, у новій площині.

Ставимо за мету дослідити історію зародження, становлення та розвитку музичних фестивалів міжнародного рівня у Черкаському регіоні у 1991–2001 рр., їх вплив на підняття престижу регіону як в Україні, так і за кордоном, виховання патріотизму, утвердження національної ідентичності та формування національної самосвідомості українського народу та національного відродження Черкащини.