

23. Młoda Wieś Wołyńska w Krzemieńcu // Życie Krzemienieckie. – 1937. – № 4. – S. 56-59.  
24. Stański E. Dorobek dziesięciolecia Kół Młodzieży Wiejskiej pow. Krzemienieckiego (Skrót sprawozdawczy) // Życie Krzemienieckie. – 1937. – № 12-13. – S. 245-254.  
25. ДАВО. – Ф. 46. – Оп. 9а. – Спр. 1066.– 7 арк.

*Т.А. Стоян*

### **«ЗА ЧІТКЕ БІЛЬШОВИЦЬКЕ ХУДОЖНЄ МОВЛЕННЯ»: ДО ІСТОРІЇ РАДІОЦЕНЗУРИ В УСРР 20–30-Х РР. ХХ СТ.**

Історія становлення радянського художнього радіомовлення тісно пов'язана з розвитком радіотелефонії, тобто з використанням її технічних можливостей. Хронологічно, на думку радянських дослідників радіо [1, с. 19], його організаційне формування відбувалося протягом 1922–1928 рр. Системності художньому мовленню надало створення творчого об'єднання «Радіо для всіх» 1 жовтня 1924 р., фундаторами якого виявилися Російське телеграфне агентство (Роста), Трест заводів слабкого струму, Наркомат пошт і телеграфу, а 1 грудня 1924 р. був схвалений статут товариства «Радіопередача», очолюваного О.В. Шотманом. Для зміцнення партійного та ідеологічного керівництва цією першою радіомовною радянською установою ЦК партії відрядив до її правління журналістку Ф.О. Драбкіну. Вона не була політредактором, але слідкувала за роботою тижневої газети «Новости радио», яка почала виходити з лютого 1925 р. [1, с. 60]. На її сторінках друкувалися перші радіопрограми, у яких художньому мовленню відводилося дуже мало місця. Переважно політико-інформативне мовлення, пропагандистські програми («Радіожовтень», «Радіопіонер», «Радіогазета»), хоча майже кожного дня лунали концерти, час від часу транслювали класичні музичні твори (опера «Садко» з Большого театру) [2].

Співвідношення художнього та суспільно-політичного мовлення, тобто радіоефіру, було тоді на користь останнього, позаяк такою виявилася потрібна лінія Агітпропу ЦК ВКП(б) та головлітвської цензури Наркомосу, особисте побажання Н.К. Крупської стосовно ідеологічного нагляду за розважальними програмами. Восени 1924 р., писав Я. Мукомль в передмові до книги І. Малкіна [3, с. 3], коли пролунала перша радіогазета, пропонувалося давати лише інформативні передачі. 16 липня 1924 р. кінорежисер-документаліст Д. Вертов виступив на сторінках газети «Правда» з пропозицією обмежити художнє мовлення, а по можливості й відхилити. Він пропонував широко транслювати «Радіогазету», а не починати «наше радіомовлення» з передачі «Кармен», «ріголетто», романсів. «Поки ще не пізно, – категорично наголошував він, – треба врятувати наше радіо від захоплення «художньою радіопередачею» (порівняйте із засиллям художньої кінематографії).

«Кіноправду» й «кінооко» протиставляємо ми «художній кінематографії», «Радіоправду» і «радіовуху» протиставляємо ми «художній радіопередачі» [4]. Кінодокументаліст Д. Вертов, котрий спеціалізувався на політичній проблематиці та увічнював образ Леніна на екрані, не сприймав «демонстрації опер і драм», а закликав готуватися до того, щоб відтворені події і явища «...капіталістичного світу повернути йому ж на погибель» [4]. Але художнє слово лунало по радіо, відредаговане політцензорами, хоча у 20-х рр. ідеологічний нагляд за мікрофонним матеріалом був надто ліберальним. Один із перших радянських дикторів, актор театру Моссовета, режисер, заслужений артист РСФРР О.Н. Абдулов, згадуючи у 1938 р. першовитоки радянського радіоефіру, зазначав: «Кадри радіомовлення були дуже нечисленні. Контролю над передачами майже не було» [5, с. 11]. Його наставником був свого часу Ф.І. Шаляпін, а мистецтву декламування художніх творів навчався у самого В.В. Маяковського. Вірші та поеми пролетарського поета демонструвалися на радіо протягом 1924–1925 рр., а його живий голос слухачі вперше почули у травні 1926 р. Упродовж 1928–1929 рр. він читав по радіо – «Клоп», «Парижанка», «Баня», «Хорошо», а 20 березня 1930 р. брав участь в атеїстичній радіопрограмі, виступ якого був останнім для поета [6, с. 158].

Для художнього радіомовлення 20-х рр., яке вишукувало нові мистецькі форми, важливо було досягти «ідеологічно витриманого» звукового змісту, позаяк текстову частину контролювали представники Головреперткому. Вимоги до музичного оформлення радіогазет, тобто тематичних передач, виклав у 1929 р. один із творців художнього радіомовлення Г. Поляновський. «Десять різновидів газет, – писав він тоді, – вимагають, очевидно, відмінного одне від одної звукового оформлення. Характерні особливості змісту кожної із газет – «Червоноармійська», «Жіноча», «Комсомольська» тощо – передбачала саму суть їх звукового

оформлення; наприклад: Якщо робоча газета має діловий, серйозний характер, ясно, що і музика, окреслюючи відділи, повинна бути відповідно серйозна, не забираючи дрібницями час у слухача. Дитяча газета – «Піонерська правда» – добра, життєрадісна. І музика до неї повинна бути така ж за настроєм. «Комсомольська газета» – завжди з піднесенням, смілива, викриваючи скрізь недоліки, де вони є. Музика у неї напориста, бойова, заклична.

Але, крім сказаного, кожна газета повинна мати ще і своє, лише їй притаманне гасло, музичну емблему, подібно до формату газети друкованої, шрифт заголовку, набору. Приклади: «Червоноармійська газета» має фанфарний підзаголовок – і це глибоко правильно, дитяча – гlockеншпіль – дзвіночки; комсомольська – ансамбль ударних інструментів; робітничая – повинна розпочинатися двома тактами з «Інтернаціоналу» оркестрового виконання», «Піонерська правда» – звуками флейти пікколо «Здіймайтесь багаттями» [7, с. 9]. Цей художньо-політичний критерій до оформлення суспільних радіопередач, запропонований музикритиком тих років, віддзеркалював основні принципи соцреалізму, але використовувалися твори радянських молодих композиторів та «обробки майстрів-класиків» – Шумана, Шуберта, Грига, Бетховена.

Музичний радіотвір, супроводжуючи текстову частину – п'єсу, роман, вірш – судячи з постановок тих років, проходив авторську внутрішню цензуру, а з іншого боку, вимагав великої напруги від драматурга. Наприклад, відомий у 30-х рр. драматург О.М. Афіногенов, працюючи над п'єсою «Дніпрельстан», крім «літературної майстерності», познайомився з літературою для сліпих, щоб збагнути «...сприйняття світу, звуку та організацію звукових почуттів» [8, с. 5]. Він вважав, що його твір – це не радіоп'єса, а радіофільм, присвячений «...одній із ділянок нашої соціалістичної новобудови» [8, с. 5]. Його автор, працюючи над сюжетами п'єси, переслідував чітку ідеологічну установку: показати «...небачену у світі школу соціалістичної переробки людини» [8, с. 5]. Не вдалося уникнути й відвертого соціального замовлення – звеличення соціалістичного поступу. «Ось чому в центрі фільму, – продовжував О. Афіногенов, – фігура українського селянина, зірваного з насидженого місця фактом затоплення рідного села, що прийшов на будівництво і проходить різні стадії своєї переробки: артільна праця (націоналізм, окремішність, рвацтво); машинова техніка (через заперечення машин до оволодіння ними); машинна праця (створює інші, відмінні від артілі інтереси до якості роботи); соціалістична праця (суботник, змагання)» [8, с. 5]. Відповідно до них пропонувався й музичний ритм – «ритм соціалістичного «Дніпрельстану».

Радіогазети, окремі п'єси, трансляції концертів передавалися згідно з радіопрограмами. Тематичні вистави («Дніпрельстан» тощо) належали до однієї із радіогазет – «Робітничої», «Селянської». Так у програмах за 1930 р., крім них, передбачалися виступи симфонічного концерту, грамофонна музика, класична музика, а також денні концерти «народна пісня в марксистському освітленні» [9]. Радіогазети, як організаційна форма мовлення, зазнавали критики. «У нас хибують радіогазети. Ще досі майже всюди зберігся такий анахронізм, – писав у 1930 р. О. Вольський, – що радіогазети треба будувати за прикладом друкованої преси. Спочатку іде славнозвісна передовиця, далі стаття, ще одна стаття, кілька робкорівських дописів, знову стаття, телеграми, іноді нарис, ще стаття, хроніка дня і нарешті фейлетон, хоч не завжди він є в газеті» [10, с. 522-523]. Композиційні недоліки доповнювали нудні статті агітаційно-пропагандистського змісту, тому 31 серпня 1932 р. радіогазети («Пролетарій», «Селянська», «Червоноармійська газета») були ліквідовані наказом №341 Всесоюзного комітету по радіомовленню [11, с. 77]. Деякі з них, зокрема «Червоноармійська» була передана до управління художнього мовлення.

Від керівників підрозділів радіомовлення вимагали професійно висвітлювати у «...вдалих художніх формах наше сучасне життя» [12, с. 226]. Для цього пропонували форму радіотеатру, оголосивши «п'ятирічку художнього радіомовлення» [13, с. 363-364]. Від виконавців художнього слова, які працювали на радіо, також прагнули високої майстерності. «Диктор має бути з великою ерудицією, – писав Я. Ліщинський. – Від нього вимагається чіткість, гнучкість, легкість, спритність, політична письменність, вміння зорієнтуватись в кожний момент у питаннях сьогоднішнього дня, бути в курсі всіх політичних кампаній» [14, с. 606-607]. Поєднання політграмоти з художньою майстерністю відповідало ідеологічним принципам партійності радіомовлення, хоча для 1930 р. ще не була характерною «цензурна репресія», тобто жорсткий і тотальний нагляд за кадрами, текстами та радіоефіром.

Боротьба за «більшовицьке радіомовлення» з використанням кадрових політичних чисток припадає на 1931 р., коли відбулася зміна «опортуністичного керівництва «Селянської

## Наукові записки

радіогазети» та лунали войовничі заклики про докорінну перебудову програм і принципів мовлення» [15, с. 361-362]. Навіть почав виходити журнал товариства «Друзі радіо», який мав назву «Радиофронт». Радіо розглядалося як «організатор мільйонів» та «агітпроп соцбудівництва», а на сторінках українського часопису «Радіо» почали з'являтися критичні статті про ідеологічні помилки художнього радіомовлення. «І от, у той час, – зазначав один із робкорів на початку 1932 р. – коли на мистецькій ділянці ідеологічного фронту точиться й загострюється жорстка боротьба, харківське художнє мовлення має елементи політичної безхребетности й часто-густо штукильгає на звичайнісіньку політграмоту. З 20 листопада по 30 грудня ми маємо 21 випадок прориву, так би мовити браку ідеологічної продукції. Повний перелік усіх політичних «художеств» художнього мовлення складав би досить грубенький том, що йому позаздрив би перший-ліпший том обвинувального акту будь-якого політичного процесу» [16, с. 7-8]. Органи радіоцензури, тобто музредактори Головреперткому, відслідковували навіть статистику ідеологічних «проривів». Вони згадали два «нацменівські концерти» від 8 та 18 грудня 1931 р., які були «...ідеологічно шкідливі й класово ворожі», а «...програма цих концертів так і проситься до судового слідчого в справах шкідництва» [16, с. 7-8]. Художньому відділу Харківського радіокомітету дісталось за те, що обидва «...концерти просякнені єфремовською настановою про безкласову суцільність і єдність нації» [16, с. 7-8]. Національно-культурні питання викликали особливу увагу політредакторів радіоєфіру, тому контроль за ними поглиблювався.

Художнє радіомовлення базувалося не лише на професійних дикторах, а також на живому слові письменників. Так у лютому 1932 р. секретаріат Харківської філії ВУСПП заснував радіосекцію та майстерню радіо- мистецтва при Харківському радіоцентрі, до якої долучилися літератори – М. Ірчан, с. Голованівський, М. Майський, В. Сосюра, К. Гордієнко, М. Фефер та інші. «Усі перелічені товариші, – писав 29 лютого М. Майський, – дали персональну згоду працювати в галузі створення мистецьких радіотворів..., вишукування форм та методологій мистецького твору» [17]. Говорилося також про активізацію «худполітрад», бо на радіо «...трапляються зриви і навіть політичні помилки» [17]. До художнього радіомовлення приділялася особлива увага, позаяк воно впливало на формування свідомості, політичних і світоглядних уподобань.

Наприкінці 1933 р. Управління центрального радіомовлення всесоюзного радіокомітету реорганізувало роботу дирекції літературно-драматичного мовлення, виокремивши три сектори: літературних, театральних-трансляційних, драматичних передач [11]. Всесоюзний радіокомітет, обстеживши діяльність «місцевого радіомовлення», тобто республіканського, визнав 8 січня 1934 р. незадовільним художній рівень мовлення, хоча відсоток музичних передач значно збільшили в програмах [18, с. 30]. До недоліків зарахували: бідність репертуару, відсутність легких розважальних форм художнього мовлення, ставку на своїх, але малокваліфікованих виконавців, безпринципність транслювання концертів, захоплення «оркестроманією», транслювання політінформації через радіогазети, канцелярсько-бюрократичне ставлення до масової роботи із слухачською аудиторією. «Політичним промахом» вважали відсутність «...інформації про підсумки виборів до рейхстагу у київській радіогазеті», а також те, що «...кожний номер української радіогазети ще у листопаді 1933 р. тривав 30 хвилин» [18, с. 30]. Від керівників радіокомітетів вимагали «справжньої більшовицької оперативності радіомовлення», тобто його максимального використання для реалізації політичних та ідеологічних складових програми партії.

Основні завдання художнього радіомовлення визначили та конкретизували учасники всесоюзної творчої наради, яка відбулася 8–13 квітня 1934 р. Програмним принципом його виконання обрали рішення XVII з'їзду ВКП(б) про здійснення «...другої п'ятирічки безкласового соціалістичного суспільства» [18, с. 16]. Постанова наради була опублікована наступного року, яка становить важливий документ для з'ясування форм і методів функціонування партійно-радянського ідеологічного контролю за радіоєфіром. «Використовуючи літературний матеріал, музику, нариси, п'єси, фельетони тощо, – зазначалося в постанові, – художнє мовлення повинне показувати боротьбу за друку п'ятирічку, соцбудівництво, викривати класових ворогів пролетаріату та їх поплічників, давати образи героїв-ударників полів і заводів, біографії видатних борців за звільнення пролетаріату тощо.

Художнє мовлення повинно брати активну участь у здійсненні партією політичних та господарських кампаній, вишукуючи для цього нові й нові своєрідні форми. Зараз ця робота із

пропаганди партійних рішень відбувається квола, а інколи з грубими політичними помилками» [18, с. 16]. Ці настанови стосувалися програмних засад радіомовлення, його політичних функцій. Вимога про те, що у «...своїй повсякденній роботі радіомовлення повинно керуватися рішеннями XVII з'їзду партії, а також директивами партії про літературу, мистецтво, театр» засвідчувала факт тотального партійного контролю над мовленням. Його ідеологічний зміст стосувався подолання «буржуазного впливу», «замазування класових суперечностей», «політичних проривів». Матеріали наради переконують в тому, що 1934 р. став роком впровадження системної політичної цензури за художнім радіомовленням, позаяк її принципи охоплювали усі його організаційні форми та практику. «Боротьба за соціалістичний реалізм в мистецтві, – наголошувалося в постанові наради, – директивна лінія для художнього радіомовлення. Боротьба за великі художні твори, які висвітлюють нашу епоху в мистецтві, є важливе завдання радіо» [18, с. 16]. До основних завдань художнього радіомовлення належали – «підняття культурного рівня і політичне виховання мас у дусі комунізму», а також освоєння «класичної спадщини», супроводжуючи її показ «марксистським тлумаченням», трансляція «творчості інших народів союзу», залучення до мікрофона письменників, віддзеркалювати не лише один напрямок радянського мистецтва, а різні «театральні течії», демонструючи показ на «основі марксистсько-ленінської теорії», «остаточно викорчувати антимарксистську теорію «радіомистецтва». Спроби витворити специфічну «радіомузику» були відхилені, названі «формалістським непотребом» та «знахарством» і «групивщиною», тому пропонувалося налагодження «тісної взаємодії» з літературою, музикою, театром, тобто використання різних видів мистецького художнього радіомовлення, його нових форм і видів. Радіокомітети мали скласти постійний репертуар художнього мовлення, дбаючи про «...високу ідейну та художню якість радіопередач» [18, с. 18]. Задля цього створювали всесоюзну мережу художнього радіомовлення, зміцнювали місцеві радіокомітети досвідченими редакторами, «інструкційно-творчими бригадами, організовували методичні кабінети для обговорення програм, стенографували репетиції складних форм художнього центрального мовлення. Відбулася уніфікація системи радіомовлення, модернізація форм, але одночасно з поліпшенням художнього мовлення активізувалися органи політичної цензури.

15 грудня 1934 р. Всесоюзний комітет із радіофікації і радіомовлення, заслухавши доповідь спеціальної бригади з перевірки діяльності художнього мовлення ВУРКу, Одеського та Харківського обласних радіокомітетів, констатував факт «націоналістичної діяльності» їхнього керівництва. Всеукраїнський радіокомітет очолював «націоналіст» О.О. Карпеко, відтак з'явився термін «карпековщина» – як «...форма прояву націоналістичної діяльності на радіомовленні» [18, с. 34]. За політичною фразеологією про націоналізм приховувалася ідеологема про інтернаціональну природу радянської культури, позаяк «...українська радянська культура протиставлялася культурі братніх республік і систематично ігнорувалася молдавська радянська культура» [18, с. 35]. Недоліком радіомовлення УСРР вважалася недостатня робота з «інтернаціонального виховання мас», незначний відсоток «української радянської музики» в радіопередачах та художніх творів і композиторів РСФРР й інших республік, а також надто непомітна присутність у художньому мовленні творів мистецтва, які б висвітлювали «...успіхи соціалістичного будівництва УСРР». Виявляється, що О. Карпеко не виконував постанови ВРК від 8 січня 1934 р. про необхідність «боротьби з націоналізмом, про посилення класової пильності до мікрофонного матеріалу» [18, с. 36]. Державний орган, яким був ВРК, фактично виконував функцію ідеологічного нагляду за республіканськими радіомовними організаціями. Політичний контроль за «мікрофонним матеріалом» став складовою частиною повсякденного художнього радіомовлення.

Напередодні звільнення з посади керівника ВУРКу, О. Карпеко опублікував своєрідний звіт про роботу, у якому згадав вдалу радіокомпозицію роману І. Микитенка «Ранок», але не забув про співака Всеукраїнського радіокомітету Дудка, котрий, «...використовуючи втрату більшовицької пильності керівних робітників радіокомітету, намагався виконувати у мікрофона націонал-шовіністичні українські пісні» [19, с. 267]. Дивно, але О. Карпеко відреагував на націоналістичну «пропаганду біля мікрофону», визнав її «...одвертою вилазкою класового ворога». Він долучив до них «викритого керівника художнього мовлення Харківського радіокомітету Демінського, котрий передавав «ідеологічно шкідливі твори» – «Юбер-Алес», «Давайте поговоримо». Дбаючи про власну безпеку, О. Карпеко виконував роль політцензора радіоефіру. «Навряд чи можна назвати вдалим, – зазначав він, – нещодавне пересилання Харківського облрадіокомітету на тему «Розвиток російського романсу», яке складалося з

.....  
таких речей, як романс Гурильона «Вам не понять моеї печалі», романс Алябєва «Желание любви» і романсів Глінки: «В крові горить огонь желанья» та «Како сладко мне с тобой» [19, с. 268]. Не його критичне ставлення до російських романсів стало причиною звільнення О. Карпеко, а політична чистка радіоєфіру від «націоналістичного мотлоху», тобто від творів української культури.

Друга половина 30-х рр. стала для художнього радіомовлення фільтраційним випробуванням для номенклатури радіокомітетів, для дикторів і митців. На початку 1935 р. часопис «Радіо» опублікував критичні зауваження стосовно втрати «класової пильності» редактором, котрий допустив «...факт пересилання радіом оповідань контрреволюціонера Остапа Вишні» [20, с. 3-4]. Ідеологічно «витриманими» виявилися художні твори українських радянських письменників, які виконували актори театру ім. І. Франка перед мікрофоном: «Платон Кречет», «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Майстри часу» І. Кочерги, «Кадри» І. Микитенка. До їх постановки були залучені найкращі актори театру: Г. Юра, Ю. Шумський, А. Бучма, О. Ватуля, Ф. Барвинська, Н. Ужвій [21, с. 12-13]. Заслужений артист республіки Ю. Шумський погоджувався читати твори українських письменників по радіо, офіційно заявивши у пресі [22, с. 14]. Українське радіо транслювало літературні твори, випускаючи в ефір Ю. Яновського «Вершники», М. Островського «Народжені бурєю», М. Бажана «Перед боєм», І. Ле «Історія радості», П. Панча «Облога ночі» [23, с. 1-4].

У 1935 р. відбулася постановка п'єси І. Микитенка «Маруся Шурай», завданням якого, на думку постановника її радіокомпозиції А.П. Юрського, було «...написати на матеріалі п'єси Старицького революційний твір, який показував би правду історичного минулого України, який викликав би ненависть до того минулого, пробуджував ще більшу любов до радісного сьогодні – до Радянської України!» [24, с. 18-19] Літературній переробці підлягала «...популярна мелодрама буржуазно-націоналістичного драматурга М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», тому що вона показувала старе «українське село з буржуазно-націоналістичних позицій, прикриваючи класові суперечності села, а Микитенко наповнив її «новим ідейним змістом, зовсім по новому трактуючи старі персонажі п'єси» [24]. Ідеологічної обробки зазнав твір М. Старицького, бо розкривав соціальний побут українського села, а п'єса «Маруся Шурай» стала взірцем використання політичної радіоцензури. Вона набула структурних ознак спеціального підрозділу головлітвівської цензури.

27 грудня 1935 р. заступник наркома освіти РСФРР Б. Волін видав наказ №7 з метою «...упорядкування та зміцнення роботи цензури над центральним радіомовленням та забезпечення оперативного керівництва радіоцензурою на місцях», відтак і реорганізації «...цензорської групи радіомовлення в сектор Головліту, що здійснює винятково наступну цензуру та оперативно-організаційне керівництво цензурою центрального, місцевого і низового радіомовлення» [11, с. 93]. Так з'явився термін «радіоцензура», хоча як явище існувало з середини 20-х рр. При Управлінні центрального радіомовлення створювалася самостійна «...цензорська група з уповноваженим Головліту для здійснення попереднього контролю над центральним мовленням» [11, с. 93].

Подібна система діяла також в Україні, тобто інститут уповноважених. Вона була підсилена постановою ВРК при СНК СРСР від 1 серпня 1936 р. про демонстрацію концертів, присвячених творчості народів СРСР, про «посилення пропаганд по радіо» радянської культури [11, с. 95-96], а також про перегляд радіожурналів союзного значення від 16 січня 1936 р., про заборону радіоперекликів від 29 жовтня 1937 р.

Наприкінці 30-х рр. структурних змін в системі радіоцензури не відбулося, але була деталізована технологія її повсякденного здійснення, яка безпосередньо стосувалася художнього мовлення. 16 вересня 1938 р. уповноважений РНК по охороні військових таємниць та начальник Головліту М. Садчиков видав наказ №694, яким встановив термін подання мікрофонного матеріалу уповноваженому Головліту для цензурного контролю [11, с. 95-96]. Наприклад, репетиції літературно-музичного монтажу передавали за 36 годин до ефіру, які переглядалися цензором протягом 18 годин. 14 лютого 1939 р. ВРК при РНК СРСР встановив порядок здавання мікрофонного матеріалу: опери, трансляції концертів, студійні трансляції за 48 годин до ефіру [11, с. 100].

Попередньому контролю радіоцензури підлягали програми мовлення, тобто формування репертуару, його структура. Художньо-політичні ради відслідковували художні твори, які проходили відповідну ідеологічну експертизу. Програми радіопередач, опубліковані для користування, представляли готовий продукт з належним сертифікатом політико-

ідеологічної якості, встановленої уповноваженим Головліту. 5 квітня 1936 р. Український радіокомітет презентував програму виступу на першому Всесоюзному радіофестивалі, до якої потрапили українські народні пісні, твори класичної музики, а також радянських композиторів. Фестиваль відкривав зведений хор палацу піонерів Петровського району м. Києва піснею «Рапорт Постишеву», музику до якої написав український радянський композитор К. Богуславський [25]. Пісні мали переважно лірично-природничий характер («Гей, у полі вітер віє», «Зелена ліщинонька», «А вже весна», «Ой, у лісі», «За городом качки пливуть» та інші), хоча були і політичного змісту твори (кантата «Жовтень» українського радянського композитора Вериківського з трьох частин – «Пісню Жовтневі співай», «За горою кам'яною», «Пісня про Сталіна»). Лунали також рекрутські пісні, музичні твори М. Лисенка, Римського-Корсакова, Бетховена, українських радянських композиторів П.О. Козицького, Л.М. Ревуцького, К. Богуславського, М.Т. Коляди, К.Ф. Данькевича. Вони не викликали заперечень з боку радіоцензорів. До ефіру потрапили: вірші П. Тичини «Партія веде» в авторському виконанні, уривок з поеми В. Маяковського «Ленін», продекламований Ю. Шумським, уривок з вірша Т. Шевченка «Сон» у виконанні Г. Юра. Пісня співали М. Литвиненко-Вольгемут («Вітер, вітер коло хати»), І. Паторжинський («Про стару солдатчину»), «Ви, музики, грайте»), З. Гайдай («Ой, на гору козак воду носить»). Репертуар був ретельно підібраний, перевірений та «ідеологічно витриманий». Врахувавши критику попереднього керівництва Радіокомітету, організатори долучили до програми УРК виступ представників АМСРР. Народна артистка республіки М.І. Литвиненко-Вольгемут, готуючись до чергового сезону, зазначала: «Репертуар мій на 1936 рік – це участь у монтажах різних опер, виконання українських народних пісень, старої класичної спадщини і ін.» [26, с. 12] Радіофестиваль, що тривав 23 березня – 5 квітня, відкривали чотириголосим виконанням «Інтернаціоналу», по одному куплету національними мовами від столичних міст, а завершувала Москва [27].

Щоденні програми радіомовлення переглядалися редакторами та уповноваженими Головліту, затверджувалися ними, тому їх репертуар свідчив про ідеологічну класифікацію художніх творів політцензорами. Наприклад, програма Донецького радіокомітету на січень 1936 р. увібрала класичну музику та твори радянських композиторів. Концертна складова програми радіомовлення домінувала, а також демонструвалися уривки з опер російських, російських радянських та західноєвропейських композиторів. Лунали концерти польською, татарською, німецькою, єврейською мовами, а твори українських радянських композиторів лише 11 січня. Редактори та головлітвівські цензори допускали до виконання французькі пісні XVII-го століття, українську народну пісню, але в обробці радянських композиторів, звертаючи увагу на соціальні мотиви. Радіокомпозиції літературних творів належали до рубрики «Літпередача», до якої потрапили: «Як гартувалася сталь», «Народжені бурею» М. Островського, вірші Н. Забілої, П. Тичини, К. Чуковського, оповідання О. Зоценка, п'єси О. Корнійчука «Платон Кречет», «Загибель ескадри», оповідання А. Чехова, Салтикова-Щедріна, а також казки Г.Х. Андерсена, окремі оповідання М. Твена [28]. Саме вони виявилися для місцевих головлітвівських уповноважених «ідеологічно витриманими» творами мистецтва, відтак не викликали заперечень.

Програми Харківського облрадіокомітету виявилися більш ідеологічно спрямованими, судячи з листопадового 1936 р. репертуару. Функціонувала рубрика «Вивчаймо пісні по радіо», до яких обрали наступні: «Пісня про Сталіна» музика Л. Ревуцького, іспанського народного фронту «Червоний прапор», «Пісні про Батьківщину» на музику І. Дунаєвського, «Пісні про Щорса», «Про південний фронт» музика К. Богуславського [29]. Вони повторювалися з дня на день. Упорядники програм чітко дотримувалися принципу інтернаціоналізму, тому були концерти народів СРСР. Літературно-музичні передачі набули виразного політичного змісту, які стосувалися партизан періоду громадянської війни, про героїчну боротьбу іспанського народу. Так 16 листопада з ранку лунали революційні пісні, а після 17 годин була передача «Радянські поети про вождя людства – Сталіна». Інтернаціоналізація програм художнього радіомовлення належала до основних функціональних пріоритетів радянської системи політичної цензури.

Радіопрограми центрального українського мовлення 1937–1938 рр. були надто політизовані, а концерти стосувалися жовтеньят, піонерів, комсомольців. У день Різдва Христового лунали революційні пісні та марші, народів СРСР, а також неаполітанські пісні, читали казки І. Франка, О. Пушкіна, трансливалися твори Вагнера, Бетховена. 21 січня 1937 р.

.....  
програма була приурочена пам'яті Леніна, хоча в текстовій частині використали слово «присвячена», а також лунали твори Бетховена – жалібний марш з «12 сонати» та перша частина «Патетичної сонати», М. Рильський декламував вірша «Ленін» [30]. Вечірню програму 7 січня 1938 р. відкривала оперета М.Кропивницького «Пошилися у дурні» [31]. Твори, які з'явилися в ефірі, підлягали огляду театральних та музичних критиків, які висловлювали враження та оцінки перед мікрофоном. Так театральний критик О. Жданович позитивно відгукнувся на п'єсу «Честь» грузинського драматурга Г. Мдіван, автор якої показав «честь радянського патріота» вище любові до батьків [32], тобто професійно виконав «політичне замовлення», яке цілком задовольняло цензорів.

Отже, підсумовуючи аналіз джерела та літератури з проблем становлення політичної цензури за художнім радіомовленням, можна виокремити два хронологічні періоди: 1929–1928 рр., упродовж якого сформувалася радянська система мовлення, виникли його художньо-мистецькі організаційні форми, з'явилося громадське радіотрансляційне об'єднання, реформоване та уніфіковане у 1928 р.; 1929–1939 рр., характерний появою центрального (союзного) та місцевого (республіканського) державних радіокомітетів, структуризацією художнього мовлення, його політизацією та ідеологізацією, широким використанням письменників, акторів, співаків, композиторів, застосуванням різножанрових форм мовлення («радіофільма» театр перед мікрофоном, письменники перед мікрофоном), функціонуванням художнього мовлення як окремого виду.

Радіоцензура, як специфічна галузь політичної цензури, почала формуватися одночасно з масовими трансляціями художньо-мистецьких творів зарубіжних та радянських митців. Контроль за ефіром був обмежений у 20-х рр., хоча політичний нагляд за розважальними, тобто мистецькими програмами, діяв з 1926 р. відповідно до вимог Н.К. Крупської. Попередньому цензурному контролю підлягав переважно мікрофонний матеріал. Музичні твори, які супроводжували текстову частину радіовистави, проходили внутрішню авторську цензуру в контексті теорії і практики соцреалізму. Для другого періоду притаманна перехідна фаза, яка охопила 1929–1930 рр. і була зумовлена адаптацією органів цензури до вимог соціалістичної реконструкції соціально-економічних відносин, тобто сталінської модернізації, а наступні 1931–1939 рр. вирізнялися уніфікацією системи політичної цензури, її поширенням на радіомовлення, встановленням ідеологічного контролю за мікрофонним матеріалом та ефіром. У 1933 р. відбулася реорганізація системи літературно-драматичного мовлення, яка завершилася створенням трьох видів передач – літературної, театральнотрансляційної і драматичної, відтак виникла потреба розширення головлітвської цензури. Партійність радіомовлення була основним принципом його ідеологізації, починаючи з першовитоків радянського радіо, але протягом другої половини 30-х рр. політична цензура за ефіром стала тотальною, набуваючи антиукраїнського спрямування. Термін «радіоцензура» вперше з'явився у грудні 1935 р., підсумовуючи у такий спосіб багаторічний досвід її формування, а наприкінці 30-х рр. технологія її застосування досягла свого функціонального апогею, позаяк мікрофонний матеріал візувався уповноваженим Головліту.

Радянська радіоцензура була складовою частиною політико-ідеологічного контролю за художнім мовленням, здійснюваного радянськими (Головліт, ВРК, УРК, Головрепертком) та партійними органами (Агітпроп, Культпроп).

### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Ружников В.Н. Так начиналось: Историко-теоретический очерк советского радиовещания, 1917–1928. – М., 1987.
2. Програма радіопередач с 10 по 20 февраля ВКЛ // Новости радио. – 1926. – №4.
3. Малкин И. Газета в эфире. Содержание и техника радиогазеты. – М., 1930.
4. Вертов Д.А. «Киноправда» и «Радиоправда» (В порядке предложения) // Правда. – 1924. – 16 июля.
5. З минулого радіо в СРСР. Спогади заслуженого артиста РСФРР О.Н. Абдулова // Радіо. – 1938. – №9.
6. Ружников В.Н. Так начиналось: Историко-теоретический очерк советского радиовещания, 1917–1928. – М., 1987.
7. Поляновский Г.А. Радиогазета и музыка // Радиослушатель. – 1929. – №36.
8. Афиногенов А.Н. Как я писал «Днипрелъстан» // Радиослушатель. – 1930. – №23-24.
9. Програма пересилань українських радіоцентрів на другу половину вересня 1930 р. Додаток до №16 журналу «Радіо».
10. Вольський Олекса. Зустрічний радіо план // Радіо. – 1930. – №17.
11. «Великая книга дня...» Радио в СССР. Документы и материалы / Состав. Т.М. Горяева. – М., 2007.

12. Полфьоров Я. Підсумки й перспективи // Радіо. – 1930. – №8.
13. Розен П. П'ятирічка художнього радіомовлення // Радіо. – 1930. – №12.
14. Ліщанський Я. Ліквідуємо прорив // Радіо. – 1930. – №18.
15. За большевистську радіопечать // Радіофронт. – 1931. – №6.
16. Я.В. За чітке більшовицьке художнє мовлення // Радіо. – 1932. – №1.
17. Майський М. Перетворимо художнє радіомовлення на бойову ланку справжнього більшовицького мистецтва // За мільйонну аудиторію. Газета масового радіо руху. – 1932. – 29 лютого.
18. О Радиофикации и радиовещании. – М., 1935.
19. Карпеко О. На радіо фронті // Радіо. – 1934. – №7.
20. За бойовий більшовицький журнал «Радіо» // Радіо. – 1935. – №1.
21. Куцек С. Театри перед мікрофоном // Радіо. – 1935. – №6.
22. Шумський Ю. Я хочу і буду читати по радіо // Радіо. – 1935. – №7-8.
23. Долгін О. Крок уперед // Радіо. – 1935. – №7-8.
24. Юрський А.П. «Маруся Шурай» // Радіо. – 1935. – №6.
25. Програми виступу Українського радіокомітету на Всесоюзному радіофестивалі 5 квітня 20 год. 30 хв. – К., 1936.
26. Литвиненко-Вольгемут М.І. З захопленням виступаю по радіо // Радіо. – 1935. – №7-8.
27. Первый советский радиофестиваль, 23 марта – 5 апреля 1936. Программа передач. – М., 1936. – 13 с.
28. Радіо-програми на січень 1936 року. Донецький облрадіокомітет при Донуоблвиконкомі. – Сталіно, 1936. – 19 с.
29. Радіо-програма. Листопад 1936. Харківський облрадіокомітет. – Х., 1936. – 20 с.
30. Радіо-програми, 21–31 січня №3. – К., 1937.
31. Радіо-програми, 1–10 січня 1938, №1. – К., 1938.
32. Н.А. Театральні критики перед мікрофоном // Радіо. – 1938. – №7.

*В.К. Мотуз*

### **ВПЛИВ РАДЯНСЬКОЇ ПРЕСИ НА СВІДОМІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНСТВА В 20–30-Х РР. ХХ СТ.**

Однією з головних ознак наявності тоталітарного режиму в країні є монополія влади на засоби масової інформації. У часи сталінізму преса не лише зробила значний крок вперед у напрямку технічного прогресу, але й стала одним з важливих ідеологічних інструментів органів радянської влади у її зусиллях щодо формування «нової» суспільної свідомості широких народних мас. Однак формування та насадження внутрішньо чужої для українського селянства радянської моралі потребувало значних зусиль з боку владних партійно-радянських структур. Тому, враховуючи зростаючий потяг українського селянства до друкованого слова, партійно-радянське керівництво відвело пресі одну з головних ролей у політико-агітаційній роботі. Необхідність відповідного розуміння усіх аспектів цього складного процесу й зумовлює актуальність нашого повідомлення.

Названа проблема певним чином вже висвітлювалась у публікаціях сучасних українських дослідників. Серед них слід, насамперед, виділити праці В. Даниленка [1], Г. Капустян [2], А. Киридон [3], О. Ганжі [4] та інших авторів.

Подолання традиційної ментальності українського селянства як необхідної передумови формування нової свідомості радянських людей, які б заради здійснення ідеї побудови соціалізму були готові на будь-які кроки, проходило в умовах руйнування старої культури. Задля цього сповнені ідеологічного підтексту газети та журнали намагались створити ілюзію відсутності альтернативи та безглуздість опору радянській політико-правовій системі. З огляду на це преса як знаряддя впливу на широкі маси посіла чільне місце в ідеологічній роботі партійних структур, ставши не просто носієм інформації у загальному розумінні цього вислову, а вкрай важливим чинником радянської агітації та пропаганди, повністю скерованої на виховання у населення комуністичних, власне, квазікомуністичних переконань, чи, принаймні, настроїв.

Наскрізь партійна радянська преса посідала одну з провідних позицій у поширенні більшовицької ідеології в селянському середовищі. Однак максимально використовувати її агітаційно-пропагандистський потенціал як засіб впливу на селянство певною мірою заважала висока неграмотність дорослого сільського населення. Так, за переписом 1897 року, в Україні 80 % сільського населення віком від 9 до 49 років було неписьменним [5, с. 841]. Не набагато кращим був цей показник і на середину 20-х рр. За переписом 1926 року, показник грамотності дорослих селян становив 403 особи на 1.000 осіб [6, с. 147]. Розуміючи всю важливість