

**O. Obersht**

**THE FEATURES OF RUSSIAN NATIONALISM APPEARANCE IN RUSSIAN SOCIAL AND POLITICAL THOUGHT IN XIX CENTURY**

*In this article attempted to show own vision of historical background, which developed Russian nationalism. We focus on the duality of the discourse in the Russian Empire on the one hand - social nationalism, on the other - the official, authoritative. The emergence of nationalist discourse in Russian society was caused by the need to give response to the challenges of modern times. In this exploration, we focused on the evolution of ways of interpretation of the Russian nation in the nineteenth century as the effects of specific political and ideological changes.*

*We tend to believe that the existence of the tradition, which in this case distinguished and consolidated conservative group of Russian society were only factor that facilitates the flow of the appearance of Russian nationalism. Hence, during the analysis of Russian political thought we partly used the Gellner's modernist concept. Our convictions that for the emergence of nationalism was necessary historical tradition in the form of myths that formed the nationalist discourse, forces us to pay attention to the Russian social and political thought in the nineteenth century. At first, it is important to build the paradigm of the Russian idea, which formed the basis of nationalist slogans and practices.*

*The origins of Russian nationalism we lead since the nineteenth century, which challenges prompted the Russian enlightened community and Russian authorities to focus all efforts on designing its own identity designed to confirm the territorial and political ambitions of Russian ethnos and strengthen social cohesion.*

*In this article it comes about the formation of the Russian nationalist ideas influenced by specific socio-political conditions and the conservative response to these conditions. The author considered the key elements of this idea in the light of Russian Slavophilism and Pan Slavism. Also was analyzed impact of these currents of social life on the appearance of Russian nationalism.*

**Keywords:** *Slavophilism, Pan Slavism, Russian imperialism, Russian nationalism, historical narrative.*

УДК 778.5[(477)+(470+571)]:303.823.4

**М.Б. Парахіна**

**НАЦІОНАЛЬНА КІНЕМАТОГРАФІЯ УКРАЇНИ ТА РОСІЇ: ПЕРЕДІСТОРІЯ СПІВПРАЦІ**

*У статті висвітлено історію співпраці кінематографістів України та Росії, яка розпочалася ще часів Російської імперії. Автор доходить висновку, що дії російської еліти в галузі духовної культури є класичним зразком зовнішньої експансії, що має на меті конкретну ціль – поширити власну культуру, витіснивши національну.*

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

Двосторонні відносини між країнами завжди становлять собою складний комплекс проблем, що невід'ємно пов'язаний з особливостями їх історії, суспільно-політичного та економічного розвитку, особливостями менталітету титульної нації. Відповідно їх розбудова і еволюція потребує багатостороннього аналізу всіх вищенаведених факторів, а розвиток стосунків невід'ємно пов'язаний з особливостями історичного часу. Проте не лише об'єктивні, історичні передумови визначають рівень активності співробітництва

чи напруженість протистояння, а й ряд суб'єктивних чинників: політичні амбіції лідерів та опозиції, вічне прагнення пошуку прихованого ворога, винного у всіх бідах держави, минулі образи. Однак ледь не ключовою ознакою будь яких міждержавних відносин є прагнення використати партнера для власного блага чи то як сферу власного політичного впливу, чи як ринки збуту, чи просто як образ для порівняння з наголошуванням на невдачах сусіда.

Саме такими, вищенаведеними ознаками володіють в повній мірі українсько-російські відносини. При чому, якщо Україна передусім прагнула представити Росію як історичного ворога, від минулих (а часто і сучасних) дій якого походять всі невдачі, то російське суспільство продовжує сприймати Україну як «блудного сина», що через свою нерозважливість зруйнував все «батьківське» благоденство, і відповідно повернення його – важлива політична місія. І для її здійснення не зайвими є жодні заходи: економічні, міжнаціональні, політичні і навіть культурницькі. Причому дії російської еліти в галузі духовної культури є класичним зразком зовнішньої експансії, що має на меті конкретну ціль – поширити власну культуру, витіснивши національну, довести більшості населення сусідньої держави меншовартість і провінційність всіх її національних особливостей, і врешті решт спрямувати суспільну думку у потрібне русло: Україна без Росії ніщо.

Українці й росіяни співпрацювали в галузі кінематографу ще за часів Російської імперії – фактично з моменту появи цього синтетичного виду мистецтва. Втім, не маючи державного суверенітету, Україна від самого початку не могла розраховувати на окремих, самостійний шлях розвитку кіно. Тож і спільну роботу кінематографістів-українців і кінематографістів-росіян назвати співпрацею рівних неможливо: увесь кінематограф Російської імперії розвивався в лещатах культури панівної нації, для якої українська кінопродукція та її творці відігравали лише провінційну, допоміжну й підпорядковану роль.

Особливістю імперського періоду була виражена комерційна експлуатація нового виду мистецтва. Рухоме зображення в Російській імперії, на відміну від СРСР, було недооцінене владою як засіб впливу на народні маси. У цю, доейзенштейнівську, добу режисери й продюсери орієнтувалися на ринок, знімаючи швидко й зрозуміло для масового глядача.

Однак уже в цей період можна помітити «українське питання» в імперському російському кінематографі. У 1909 р. фірма одного з піонерів світового кінематографа О. Ханжонкова (уродженця Макіївки; 1877–1945) зняла «Мазепу» (за мотивами поеми «Полтава» О. Пушкіна й лібрето опери П. Чайковського). Того ж року московське відділення фірми «Пате» поставило «Вію» (за М. Гоголем; фільм не зберігся). Причому режисером обох цих стрічок був один з піонерів російського кінематографа Василь Гончаров (1861–1915; за деякими оцінками, «перший російський кінорежисер»). Трохи раніше уродженець Феодосії Олександр Дранков зняв «Тараса Бульбу» – фільм вийшов раніше за «Вію» і був на той час першою екранізацією доробку видатного письменника [13]. За сто років росіяни знову візьмуться за екранізацію згаданих творів Гоголя, коли спільно з українцями зніматимуть блокбастери «Тарас Бульба» (2009, режисер Володимир Бортко) і «Вій» (2013, режисер Олег Степченко), та про ці мистецькі події йтиметься згодом.

На початку ХХ ст. в Росії почали фільмувати спектаклі українських театральних колективів й екранізувати україномовні твори вітчизняних класиків: «Запорожець за Дунаєм» І. Гулака-Артемовського, «Богдан Хмельницький» за М. Старицьким, «Шельменко-Денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Утім, Василь Ілляшенко в «Історії українського кіномистецтва» називає їх «фільмами, які паплюжили українську класику, давали примітивне, імперське трактування народного побуту, звичаїв, життя в

Україні» [10, с. 26] (зрештою, традиція саме такої презентації вітчизняної класики й надалі домінувала у російському кінематографі «союзних», а згодом й пострадянських часів).

Попри те, що ці стрічки були створені у період, коли кінематограф справедливо називався атракціоном і художньої цінності в ньому було мало, варто звернути увагу на зацікавлення російських кінематографістів (тим більше, народжених на нашій землі) до українських сюжетів. Зацікавлення це не згасало й у радянський період, а чимало російських режисерів експлуатують «українську тему» й досі (відповідно до власного рівня компетентності й художньої майстерності).

Після повалення царату 30 березня 1917 р. у київському кінотеатрі Штремера створюється організаційний комітет Спілки діячів кіно під головуванням В. Іванова. Однак невдовзі об'єднання розколюється навпіл, унаслідок чого постають два окремих угруповання: спілка прокатників, що підтримувала ідею державної незалежності України, й спілка кінопрацівників, яка симпатизувала з Радою робітничих, солдатських і селянських депутатів. Спричинена Першою світовою війною розруха, а згодом й перманентні військові конфлікти, агресія більшовицької Росії спричиняють український стан кіноіндустрії: «Кіностудії пустіють, матеріальне устаткування розкрадають, і воно зникає в невідомому напрямку. Багато фільмів знищено, заховано по таємних льохах або закопано. Актори й кінематографісти втікають на південь. Місто Харків стає транзитним пунктом для тих [утікачів з Росії. – М. П.], хто не визнає більшовицької влади. Тут організуються прем'єри фільмів Петра Чардиніна, Чеслава Сабінського і В'ячеслава Висковського» [7, с. 15-16].

Отже, після більшовицького перевороту у Петрограді у жовтні 1917 р. російські кінематографісти доволі масово мігрують до Києва, Одеси, Харкова та Ялти. Російські кінематографічні матеріально-технічні й кадрові ресурси пожвавлюють кіновиробництво на українській території. За оцінкою В. Скуратівського, після більшовицького перевороту тодішнє російське кіно – ледь не у повному кадровому й технічному складі – «евакуюється на Україну, де намагається віднайти сприятливіші умови для своєї подальшої діяльності» [17, с. 85]. Така бодай тимчасова тотальна міграція в Україну російського дореволюційного кінематографа вплинула згодом, на думку того ж автора, на формування певних аспектів національного українського кіно – «у його своєрідній, вже підрадянській редакції» [17, с. 86].

У період існування Української Держави у серпні 1918 р. гетьман П. Скоропадський видав указ про українізацію кінематографа. Відтак постала перша українська кіноорганізація «Українфільм». Завдяки співпраці з німецькими кіновиробниками з Нойбабельсбергу й німецькій техніці «Українфільм» випустив декілька короткометражних хронікальних стрічок: «В резиденції Ясновельможного Пана Гетьмана», «Проголошення незалежності України», «Київ звільнений», «Український комендант Ровінський» та ін. Тоді ж спільно з німецькими виробниками розпочалася праця над фільмом «Батько Шевченко». Втім, після падіння гетьманського режиму «Українфільм» припинив діяльність, так і не запустивши у виробництво фільми В'ячеслава Висковського «Чорна Пантера» й «Брехня» за творами Володимира Винниченка [12, с. 62; 7, с. 16].

Від початку 20-их років ХХ ст. – з опануванням території Наддніпрянської України російськими більшовиками – вітчизняний кінематограф мусив виконувати важливу місію компартії – завойовувати масового глядача. Для цього треба було опанувати низькі жанри – комедію, мелодраму, пригодницький фільм, детектив. З іншого боку, виникла необхідність задовольняти вимоги офіційних ідеологів щодо агітаційно-пропагандистських функцій кіно (за В. Леніним, «найважливішого з усіх мистецтв»)

відповідно до запитів компартійної доктрини [14, с. 88-92]. Нерідко режисери мусили поєднувати ці два завдання.

Попередня система приватного кіновиробництва за умов більшовицького тоталітарного режиму не мала шансів на існування. Процес її ліквідації відбувся надзвичайно стрімко. Постала нова установа – Фотокіноуправління при Головополітосвіті (Всеукраїнський кінокомітет), що була структурним підрозділом Наркомату освіти УСРР (НКО УСРР).

13 березня 1922 р. Всеукраїнський кінокомітет було реорганізовано на Всеукраїнське фото-кіноуправління (ВУФКУ). Структура ВУФКУ складалася з правління, організаційного, виробничого, прокатного відділів й ревізійної комісії. На момент створення у віданні ВУФКУ перебувало дві кінофабрики – Одеська та Ялтинська, Одеський кінотехнікум та майже 500 кінотеатрів [16, с. 32-36].

Потужності Одеської та Ялтинської кінофабрик вже не могли задовольнити потреб республіки. Ї хоча реконструйована 1926 р. Одеська кінофабрика за технічним рівнем була однією з кращих в СРСР, було ухвалено спорудити третю – у Києві. Фінансування її будівництва значною мірою провадилося за рахунок прибутків, які надходили з республіканського кінопрокату й продажу фільмів ВУФКУ для закордонного прокату. За планом архітектора Рикова у тодішньому київському передмісті Шулявці у березні 1927 р. розпочалося спорудження Київської кінофабрики на площі у 27 га. Будівництво велося швидкими темпами, однак керівництво ВУФКУ вирішило ще до його завершення розпочати на Київській кінофабриці роботу над художніми фільмами – зйомки перших стрічок тимчасово відбувалися «в приміщеннях ревізиторського складу, підстанції, Пушкінському парку» [18]. Того ж 1927 р. ВУФКУ залишило столичний Харків й розташувалося у Києві по бульвару Шевченка, 12 [4; 8, с. 98-101].

Розквіт вітчизняного німого кіно припадає на 1928 р. [7, с. 42]\*, коли було введено у дію Київську кінофабрику, побудовану за німецьким зразком на сорокагектарному вигоні з центральним павільйоном (110 x 40 м; 3 600 м<sup>2</sup> корисної площі), де одночасно можна було знімати 24 ігрових фільми (для порівняння – на Одеській кінофабриці з її чотирма павільйонами одночасно могли працювати 18 режисерів). Визнана на той час найбільшою кіностудією СРСР, Київська кінофабрика забезпечувала близько половини радянського кіновиробництва [7, с. 41-42]. Здійснювалося будівництво профільних заводів і фабрик для забезпечення усіх етапів виробництва кіно. Того ж 1928 р. став до ладу оптико-механічний завод КІНАП в Одесі; 1929 р. споруджено завод «Свема» (аббревіатура від рос. «светочувствительные матеріали») у м. Шостка для виробництва кіноплівки [11, с. 155].

ВУФКУ також організувало невелике кіноательє у Харкові, що спеціалізувалося на виробництві мультиплікаційних фільмів. Утім, після введення в експлуатацію 1928 р. Київської кінофабрики союзна влада того ж року відібрала у ВУФКУ Ялтинську студію, передавши її у користування «Совкино», «Ленфильму», «Мосфильму» та ін. [6, с. 31]

ВУФКУ прагнула гідно репрезентувати кінопродукцію УСРР на міжнародній арені, налагоджуючи й підтримуючи усталені зв'язки з закордонними кіноклубами й діячами кіно з різних країн світу, пропагуючи досягнення республіканської кіноіндустрії у європейській та американській пресі: «Журнали Парижа, Брюсселя, Рима, Праги, Бухареста, Софії публікували постійні двотижневі огляди поточної діяльності ВУФКУ [...]. А міжнародний альманах «Все Кіно» за 1927 р. мав адреси всіх філій ВУФКУ, інформацію та статистику української кінематографії. Український журнал

---

\* Від часу створення й до 1928 р. ВУФКУ випустило 105 ігрових фільмів, над якими працювали 73 сценаристи, 35 режисерів, 23 оператори, 17 декораторів й 105 акторів у головних ролях.

«Кіно» діставали в обмін на свої видання всі зарубіжні кінооргани» [5, с. 99]. У свою чергу, з закордону надходили фільмовані репортажі, які включалися в Україні до кінохронік «Маховик» (1924–1925), «Хроніка ВУФКУ» (1925), «Кінотиждень» [11, с. 156].

Зокрема, з 1923 р. (після повернення з еміграції) на Одеській кінофабриці працював російський режисер Петро Іванович Чардинін (справжнє прізвище Красавцев або Красавчиков; 27.01/08.02/1872 – 14.08.1934) [9], який виховав згодом кількох українських режисерів та акторів. Саме він поставив перший в Україні пригодницький фільм «Укразія» (1925). Головну роль у цьому фільмі зіграв популярний український актор 1920-х років Микола Панов. За словами кінознавця Сергія Тримбача, ця стрічка на багато років уперед визначила традицію оповіді про радянського розвідника, якому доводиться діяти у ворожому оточенні [3, с. 10]. Чардиніну також належить один з перших українських байопіків\* – двосерійний фільм «Тарас Шевченко» (1926) з видатними українськими акторами Амвросієм Бучмою та Наталією Ужвій, а також низка інших «цікавих у мистецькому і національному відношенні фільмів» («Тарас Трясило» /1927/ та ін.) [6, с. 32]. Однак 1930 р. талановитого режисера було звільнено з Одеської кіностудії. Він почав думати про повторну еміграцію, однак реалізувати цей задум йому не пощастило – завадила невиліковна недуга й невблаганна смерть.

Поряд з Петром Чардиніним на тій самій Одеській кінофабриці упродовж кількох років працював для українського кінематографа на запрошення ВУФКУ російський режисер й сценарист Володимир Гардін (Благонравов Володимир Ростиславович; 18.01.1877 – 28.05.1965), один з перших режисерів ВУФКУ. За оцінкою Леоніда Гальченка, був він одним із тих «нечисленних чужинних кінорежисерів, який сумлінно вивчив не лише історію України, а й культуру, побут, мову українського народу». Серед багатьох поставлених Володимиром Ростиславовичем фільмів «особливо визначалися національним звучанням «Отаман Хмель» та «Остап Бандура» (1924 р.)» [6, с. 32-33].

«Остап Бандура» був одним з перших фільмів ВУФКУ, присвячених суто українській тематиці, відзнятим українською мовою в оригіналі (розмова акторів й титри). Хоча у стрічці до певної міри тенденційно показано смерть українця Остапа Бандури – за радянську владу в Україні, проте режисер презентував свого героя як людину-ідеаліста, яка щиро вірила більшовицьким обіцянкам щодо прийдешнього суверенного, повнокровного у культурному й справедливого у соціальному вимірі життя в Україні. По суті ж вийшло так, що стрічка стала обвинуваченням російського більшовицького режиму за недотримання його ж «урочистих» обіцянок. Фільм був цінним й тим, що містив документальні історичні епізоди, зафільмовані в Україні 1918–1919 рр. (зокрема оператором Е. Тіссе). Між цими епізодами були й картини боїв Армії УНР з Червоною армією. Втім, демонстрація цих подій широкій глядацькій аудиторії була небажаною ані для республіканської компартійної номенклатури, ані для центрального уряду у Москві. Тому, попри надзвичайну популярність, фільм демонструвався лише до кінця 1925 р., доки не був знятий з прокату з цензурних міркувань [6, с. 33].

Українське кіно кінця 20-их – початку 30-их років поступалося російському у різноманітності стилів жанрів, відрізнялося меншою агресивністю ідеологічного наступу на глядацьку аудиторію, більшою тверезістю своїх оцінок історичного моменту як «зламу епох» [3, с. 14]. Французький кінознавець Жорж Садуль, який не раз приїздив у СРСР і був свідком становлення радянського кіно, у своїй «Історії кіномистецтва» (1957) зауважує, що Україна мала власну, самостійну школу кінематографу: «Своєю чергою

---

\* *Байопік* (від *англ.* biopic – biographical picture – біографічна стрічка) – кінематографічний жанр, що розповідає про долю відомої особистості; фільм-біографія.

Олександр Довженко, який став відомим лише в кінці періоду німого кіно, також різко відрізняється від своїх попередників – Дзиги Вертова, Ейзенштейна, Пудовкіна. Довженко – українець, і це позначається на його творчості. СРСР об'єднує багато республік, населення яких значно відрізняється від населення центральної частини колишньої Росії. Деякі з цих республік, зокрема Україна, мали свої незалежні й цілком життєздатні школи кіномистецтва» [15, с. 178].

За декілька років в Україні було знято низку етапних стрічок, які значно вплинули на подальший розвиток світового кінематографу і увійшли в усі підручники з історії кіно. Йдеться, насамперед, про знамениту трилогію Олександра Довженка («Звенигора», «Арсенал» і «Земля») та українські картини російського радянського режисера єврейського походження Дзиги Вертова. Останній протягом трьох років (1927–1930) працював на Київській кінофабриці ВУФКУ. Його експериментальна, авангардна «Людина з кіноапаратом» (1929) традиційно очолює списки світових кінокритиків і кінознавців як найважливіший документальний фільм усіх часів [1]. Зйомки відбувалися в трьох українських містах – Одесі, Києві та Харкові. Саме тут Дзига Вертов дістав змогу реалізувати свої творчі експерименти, які не схвалювали у радянській Росії. В УРСР у 1930-му році він також зняв перший радянський звуковий документальний фільм – «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм»). Як один із піонерів вітчизняного кінематографу, Вертов із захопленням зустрів ідею використання звуку в кіно, новаторськи застосувавши не лише мовні й музичні засоби, а й безпосередньо «звуки життя» [3, с. 31].

На Київській кінофабриці ВУФКУ працював також брат Дзиги Вертова – режисер і оператор Михайло Кауфман. У Києві він зафільмував, зокрема, документальну кінопоему «Навесні» (1929), яку 2011 р. реставрував Центр Довженка: «В ньому (*фільм* «Навесні») постає нині майже невідомий Київ 1929 року. Кадри пробудження міста, поновлення його життя, перегукуються з ліричними картинами відродження природи. Уважна камера Кауфмана надовго зупиняється на усміхнених обличчях дітей, малюючи ліричну картину зізнання в коханні Києву. В «Навесні» Кауфман уперше використав принцип «прихованої камери» [2].

Усвідомлюючи пропагандистську можливість нового вида мистецтва, яке стрімко прогресувало, російський більшовицький лідер В. Ленін називав кіно «найважливішим з усіх мистецтв». Його спадкоємець Й. Сталін перетворив кіномистецтво на знаряддя ідеологічно-пропагандистських маніпуляцій створеного ним тоталітарного режиму. На Всесоюзній партійній нараді з питань кіно 15 березня 1928 р. у Москві керівництво ВКП(б) проголосило, що кіно не може бути аполітичним. Напередодні цього зібрання з'явилося ініційоване агітпропом ЦК ВКП(б) звернення до партійної кінонаради групи відомих російських митців (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін та ін.), внаслідок якого 29 січня 1929 р. був утворений Комітет у справах кінематографії та фотографії – перший урядовий орган, який керував кінобудівництвом у масштабі усього Радянського Союзу. У подальшому структура галузі відозмінювалася й удосконалювалася «за постійного збереження засадничого принципу керівництва з боку головної державної організації» СРСР [19, арк. 149].

Проблема становлення та розвитку міждержавного співробітництва у сфері кінематографії посідає одне з чільних місць в системі комплексного міжнародного співробітництва. За своїм науково-теоретичним та практичним значенням воно не поступається таким загальновідомим сферам як політика, економіка, співробітництво на рівні міжнародних організацій, військове співробітництво тощо. Адже співробітництво у сфері кіноіндустрії, на відміну від багатьох інших сфер міжнародних двосторонніх відносин охоплює не лише стосунки на рівні правлячої еліти двох країн, а практично все суспільство, в тій чи іншій формі демонструючи наявність контактів між державними,

сусільними, громадськими організаціями, а також між окремими творчими особистостями, які не зважаючи на певні перипетії офіційної державної зовнішньополітичної доктрини здійснюють контакти з колегами сусідньої держави.

#### Список використаної літератури

1. Critics' 50 Greatest Documentaries of All Time [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>.
2. Навесні [Електронний ресурс] // Національний центр Олександра Довженка. – Режим доступу : <http://www.dovzhenkocentre.org/product/24/> ; Navesni [Elektronnyi resurs] // Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka. – Rezhym dostupu : <http://www.dovzhenkocentre.org/product/24/> [Elektron. resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>.
3. 100 фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО «Нац. кінематогр. спадщина» / упоряд. : Р. Беляєва, Р. Прокопенко. – Київ : Спалах ЛТД, 1996. – 127 с. ; 100 filmiv ukrainskoho kino : Anotovanyi kataloh za proektom YuNESKO «Nats. kinematohr. spadshchyna» / uporiad. : R. Bieliaieva, R. Prokopenko. – Kyiv : Spalakh LTD, 1996. – 127 s.
4. Брюховецька Л. Вісім років української автономії : До 90-річчя ВУФКУ [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2012. – № 2. – Режим доступу: [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=1331](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1331) ; Briukhovetska L. Visim rokiv ukrainskoi avtonomii : Do 90-richchia VUFKU [Elektronnyi resurs] / L. Briukhovetska // Kino-Teatr. – 2012. – № 2. – Rezhym dostupu: [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=1331](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1331).
5. Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – Київ : Наук. думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97-103 ; Briukhovetska L. Svitovyi rezonans ukrainskoho kino (na materialii zhurnalu «Kino». K., 1925–1930) / L. Briukhovetska // Ukrainske mystetstvoznnavstvo. – Kyiv : Nauk. dumka, 1993. – Vyp. 1. – S. 97-103.
6. Гальченко Л. Советське кіно в УССР: до 40-річчя большевицької влади в Україні / Л. Гальченко // Український збірник / Інститут для вивчення ССРСР. – Мюнхен, 1958. – Кн. 13. – С. 27-41 ; Halchenko L. Sovietske kino v USSR: do 40-richchia bolshevytskoi vlady v Ukraini / L. Halchenko // Ukrainskyi zbirnyk / Instytut dlia vyvchennia SSSR. – Miunkhen, 1958. – Kn. 13. – S. 27-41.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко; пер. із франц. С. Довганюка, Л. Госейка. – Київ : KINO-KOLO, 2005. – 464 с. ; Hoseiko L. Istoriiia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995 / L. Hoseiko; per. iz frants. S. Dovhaniuka, L. Hoseika. – Kyiv : KINO-KOLO, 2005. – 464 s.
8. Грушева Т. В. Основні напрямки діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (1922–1930 рр.) / Т. В. Грушева, О. В. Сахно // Наукові праці Історичного факультету Запорізького національного університету. – 2015. – Вип. 42. – С. 98-101 ; Hrusheva T. V. Osnovni napriamky diialnosti Vseukrainskoho fotokinoupravlinnia (1922–1930 rr.) / T. V. Hrusheva, O. V. Sakhno // Naukovi pratsi Istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. – 2015. – Vyp. 42. – S. 98-101.
9. Івануха М. Красавцев великого німого: Петро Чардинін [Електронний ресурс] / М. Івануха. – Режим доступу: [www.kievreport.com/cinema/472](http://www.kievreport.com/cinema/472) ; Ivanukha M. Krasavtsev velykoho nimoho: Petro Chardynin [Elektronnyi resurs] / M. Ivanukha. – Rezhym dostupu: [www.kievreport.com/cinema/472](http://www.kievreport.com/cinema/472).
10. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва / В. Ілляшенко. – Київ : ВІК, 2004. – 412 с. ; Illiashenko V. Istoriiia ukrainskoho kinomystetstva / V. Illiashenko. – Kyiv : VIK, 2004. – 412 s.

11. Наумова Л. М. Умови виникнення українського національного кінематографа і діяльність ВУФКУ / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2014. – Вип. 15. – С. 152-160 ; Naumova L. M. Umovy vynyknennia ukrainskoho natsionalnoho kinematohrafa i diialnist VUFKU / L. M. Naumova // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – 2014. – Vyp. 15. – S. 152-160.

12. Полтава Л. Українське кіно / Л. Полтава // Український збірник / Інститут для вивчення ССРСР. – Мюнхен, 1957. – Кн. 10. – С. 62 ; Poltava L. Ukrainske kino / L. Poltava // Ukrainskyi zbirnyk / Instytut dlia vuvchennia SSSR. – Miunkhen, 1957. – Кн. 10. – С. 62.

13. Росляк Р. «Українська одиссея» Олександра Дранкова [Електронний ресурс] / Р. Росляк // Кіно-Театр. – 2003. – № 1. – Режим доступу : [www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=22](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=22); Rosliak R. «Ukrainska odisseia» Oleksandra Drankova [Elektronnyi resurs] / R. Rosliak // Kino-Teatr. – 2003. – № 1. – Rezhym dostupu: [www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=22](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=22)

14. Росляк Р. Більшовики й український кінематограф: деякі аспекти державної політики в перші роки радянської влади / Р. Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2015. – Вип. 17. – С. 88–92 ; Rosliak R. Bilshovyky u ukrainskyi kinematohraf: deiaki aspekty derzhavnoi polityky v pershi roky radianskoi vlady / R. Rosliak // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – 2015. – Vyp. 17. – S. 88–92.

15. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Ж. Садуль; пер. с 4-го франц. изд. М. К. Левиной; ред., предисл. и примеч. Г. А. Авенариуса. – Москва : Изд-во иностранной л-ры, 1957. – 313 с. ; Saduly Zh. Istoriya kinoiskusstva ot ego zarozhdeniia do nashikh dnei / Zh. Saduly; per. s 4-go frants. izd. M. K. Levinoi; red., predisl. i primеч. G. A. Aveniariusa. – Moskva : Izd-vo inostrannoii l-ry, 1957. – 313 s.

16. Самойленко Т. І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму / Т. І. Самойленко // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. – 2010. – Т. 129, Вип. 116. – С. 32-36 ; Samoilenko T. I. Ukrainske kino v umovakh totalitarnoho rezhymu / T.I. Samoilenko // Naukovi pratsi [Chornomorskooho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu "Kyievo-Mohylianska akademiia"]. – 2010. – Т. 129, Vyp. 116. – S. 32-36.

17. Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно / В. Скуратівський // Нариси з історії кіномистецтва України / ред.-упоряд. І. Зубавіна; редкол. В. Сидоренко (гол.) та ін. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 77-116 ; Skurativskiy V. Ukrainske totalitarne kino / V. Skurativskiy // Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy / red.-uporiad. I. Zubavina; redkol. V. Sydorenko (hol.) ta in. – Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. – S. 77-116.

18. Фількевич М. О. Довженківці: сторінки історії / М. О. Фількевич; авт.-упорядники Г. Фількевич, Г. Фількевич. – 2 вид., доп. – Київ, 2006. – 179 с. : фотоіл. ; Filkevych M. O. Dovzhenkivtsi: storinky istorii / M. O. Filkevych; avt.-uporiadnyky H. Filkevych, H. Filkevych. – 2 vyd., dop. – Kyiv, 2006. – 179 s. : fotoil.

19. Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф. 2. – Оп. 15. – Спр. 857 ; Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchychk orhaniv vlady Ukrainy. – F. 2. – Op. 15. – Spr. 857.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2016 р.



**M. Parakhina**

**THE NATIONAL CINEMATOGRAPHY OF UKRAINE AND RUSSIA:  
BACKGROUND OF COOPERATION**

*The article spotlights a history of cooperation of Ukrainian and Russian cinematographers that began back in the days of the Russian Empire. The author comes to conclusion that actions of the Russian intellectual culture elite are a classic example of external expansion that has a specific purpose – to spread own culture by squeezing national culture.*

*The bilateral relations between countries always represent a complicated complex of problems that is integrally associated with peculiarities of their history, social and political and economic development, peculiarities of mental structure of dominant ethnic group. Thus their development and evolution requires multi-parameter analysis of all above-mentioned factors, and relations development is integrally associated with peculiarities of historical time. However, not only objective preconditions determine the level of cooperation activity or tension of confrontation, but also a number of subjective factors: political ambitions of leaders and opposition, endless striving for concealed enemy, guilty in all country's travails, bygones. However, almost key sign of any interstate relations is striving to use partner for own benefit or as a sphere of own political influence or as sales market or just as image to compare with emphasizing neighbour's misfortunes.*

*The Ukrainian-Russian relations have precisely these above-stated signs to the full extent. Herewith, if Ukraine principally strived to present Russia as a historical enemy, whose past (and often also contemporary) actions bring all misfortunes, then the Russian society continues to perceive Ukraine as the prodigal son who, due to his imprudence, destroyed the whole father's well-being, and accordingly his return is an important political mission. And to conduct it all measures make sense: economic, international, political and even cultural. In addition, the actions of the Russian intellectual culture elite are a classic example of external expansion that has a specific purpose – to spread own culture by squeezing national culture, to convince the popular majority of neighbouring state of inferiority and provincialism of all its national peculiarities, and finally to canalize a public opinion to necessary course: Ukraine is nothing without Russia.*

*Ukrainians and Russians cooperated in the field of cinematography back in the days of the Russian Empire – actually from the moment of emergence of this synthetic art form. However, as Ukraine did not have national sovereignty, from the very beginning it could not count on a separate, independent way of cinema development. Thus a joint work of Ukrainian cinematographers and Russian cinematographers cannot be called as cooperation of peers: the whole cinematography of the Russian Empire developed in the clutch of dominant nation's culture, for which the Ukrainian cinema products and their authors played just provincial, ancillary and subordinate role.*

*The problem of formation and development of interstate cooperation in the field of cinematography takes one of the important places in a system of integrated international cooperation. According to its scientific and theoretical and practical importance, it is highly competitive with such well-known fields as politics, economics, cooperation on international organizations' level, military cooperation, etc. After all, the cooperation in the field of cinematography, as opposed to many other fields of international bilateral relations, involves not only relations on a level of ruling elite of two countries, but also the whole society, in one form or another showing the availability of contacts between state, public, non-governmental organizations, as well as between separate creative individuals who, in spite of certain twists and turns of official state foreign affairs conception, keep in touch with colleagues from neighboring state.*

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