



development of the library affair in the Ukrainian village in the 20<sup>th</sup> years of the XX century is analysed.

**Key words:** libraries, wall newspapers, living newspapers, light newspapers.

**Т. І. Самойленко**

## ФОРМУВАННЯ КІНОІНДУСТРІЇ ТА СТРУКТУРИ РАДЯНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

*Стаття присвячена процесу формування основних напрямів радянського кінематографу.*

**Ключові слова:** кінематограф, радянська влада, комуністична ідеологія, кінохроніка.

Проблеми формування радянського кінематографу вже привертати увагу дослідників. Це зокрема публікації М. Алданова, Д. Єрміна, М. Блеймана, А. Жукова, Г. Журова, К. Мальцева. Однак багато аспектів проблеми висвітлено ще недостатньо. Виходячи з цього, автор ставить за мету проаналізувати формування структури радянського кінематографу, зокрема значення кіноіндустрії в житті радянського суспільства.

В Україні з кінця 1919 р. кіновиробництво знаходилося в руках Всеукраїнського кінокомітету та кіносекції Політуправління Наркомвоєнмора. Зйомки проводилися також і політвідділами окремих з'єднань Червоної Армії, тож не дивно, що в цей час випуски кінохроніки у більшості мали воєнну тематику та розповідали про бойові дії на фронтах. Вони ставали своєрідними кіногазетами, які мали сповістити населення про хід подій, труднощі та успіхи Червоної армії.

Перехід до мирного будівництва змусив хроніку переорієнтуватися на нові теми. Хронікальні стрічки тепер мали висвітлювати основні події політичного, економічного та культурного життя республіки: крім звичних тем громадянської війни, демонструвалися документи, які відображали побут та культуру українського народу, розвиток сільського господарства та будівництво гігантів радянської індустрії. З 1923 р. в Україні починає випускатися кіножурнал «Хроніка», але систематичний випуск кінопубліцистики почався лише 1927 р., коли було створено кіножурнал «Кінотиждень». Так, у 1927 р. вийшло 43 номери, 1928 – 52, 1929 – 71, 1930 – 69. З 1931 р. у Харкові починає свою діяльність Всеукраїнська фабрика «Союзхроніка», яку 1938 р. перейменували на Українську студію хронікально-документальних фільмів [1, 4-6].

В кінці 20-х рр. для хроніки були визначені завдання відображати життя партії, її осередків, комсомолу, піонерських організацій, діяльність профспілок. Крім цих тем, передбачалося окреслювати економічні питання: раціоналізація, винахідництво, хід індустріалізації та колективізації. Так, 1929 р. ВУФКУ мав випустити до посівної кампанії 8 кінофільмів та спеціальний хронікальний «Кінотиждень» [2, 25]. Хроніки мали акцентуватися на таких моментах: підбір зерна для засіву, найкращі культури для ярового засіву, допомога бідності, машини та колективна обробка. Підкреслювалося, що посівна кампанія є настільки серйозною, що ніяких затримок в ході зйомок та прокату не повинно бути [2, 57]. Хронікальні стрічки показували епізоди культурного життя, наприклад, відкриття пам'ятника, музею; кадри із робітничого життя: процес виробництва на заводі, бригада ударників; сільські мотиви: передовий колгосп, нова техніка; суботники, воскресники, нові свята тощо. Також кіножурнали мали обслуговувати спеціальні замовлення влади, наприклад, випустити примірник до 10-річчя міліції в Україні, змонтувати матеріал до міжнародного антиімперіалістичного дня, забезпечити демонстрацію

необхідних стрічок до соцзмагання або до чергового піонерського зльоту [2, 93, 100, 128, 147]. Окремою темою хронікальних сюжетів стають кращі робітники та герої соціалістичного будівництва.

М. Алданов у 1933 р. опублікував статтю у паризькій газеті, де описував одну із радянських хронікальних стрічок. Він змальовує парад Червоної Армії у Москві, детально зупиняючись на характеристиці державних осіб та народу, який дивився парад. Він звернув увагу на те, що портрет Й. Сталіна тепер висів поряд з образом В. Леніна, що було новинкою. Сталіна він без приниження, але критично подає як своєрідного суперника Леніна: «Проблема Сталіна – проблема отаманства». Вражає Алданова й публіка. На обличчях захоплення, ейфорія, любов до керівництва, що було надзвичайно дивно для періоду жажливих випробувань та експериментів [3, 98-102]. Взагалі, хроніки часто зверталися до висвітлення масових дійств: парадів, демонстрацій, святкувань. Психологічно людина, перебуваючи у потоці інших, у натовпі, зливається з ними думками, стає частиною одного цілого. Відображення цього на екрані сприяло зародженню ілюзії про всенародну підтримку тих чи інших подій, програм тощо.

Кінохроніки не мали популярності серед населення, але вони стали основою для виникнення ігрового кіно. Спеціально продуманий сценарій, залучення акторів, певний сюжет – цим якісно вирізнялися агітаційні фільми. Агітки розвивалися поступово, починаючи від найпростіших різновидів – кіномонтажу, кіноплакатів та кінолістівок – до перших агітфільмів, які стали початком художнього кінематографу. Основну масу агіток складали картини про Червону Армію, її боротьбу проти іноземних інтервентів, білогвардійців, куркульської контрреволюції. Військові дії проти Денікіна, Врангеля, поляків, боротьба робітників та селян проти куркульських банд – це основна тематика агітаційних кінострічок. Деякі агітки висвітлювали проблеми побуту, моралі, сатирично висміювали буржуазію та віруючих. Невелика кількість цих фільмів була присвячена історико-революційній тематиці.

Агітаційні стрічки, як правило, відображали соціальні протиріччя двох ідеологій, боротьбу між новим та старим устроєм. Персоніфікація цього конфлікту виглядала як протистояння селянина та поміщика, бідняка та куркуля, робітника та капіталіста, червоного та білогвардійця. Майже завжди у кадрі була зброя: рушниця за плечем, наган, граната, які символізували готовність до бою. Позитивний герой був безстрашним, хоробрим, сильним та здатним до подвигу, як от врятувати товариша від смерті на полі бою, або ж віддати свій пайок голодним дітям. Агітаційні картини майже не торкалися проблеми формування революційної свідомості своїх героїв, залишаючи цей процес поза кадром.

Документальне кіно підсумовує здобутки хронікального етапу радянського кінематографу. Перші документальні стрічки робилися шляхом монтажу хронік та відзнятого раніше матеріалу. Популярною тематикою документалістів стає історія становлення та розвитку радянської держави, починаючи від революції, закінчуючи здобутками сучасного етапу будівництва соціалізму. Особливістю документальних стрічок стає їх приуроченість до річниць жовтневої революції. В 1930-х рр. тематика документального фільму розширюється. Поряд зі звичними темами, тепер фігурує й висвітлення біографій окремих осіб, розповідь про здобутки певного робітничого колективу або окремої установи. Кінематографісти були поставлені у рамки комуністичної ідеології, тому часто документальне кіно було напівправдивим або, взагалі, фальшивим. Режисери фіксували не «документ» із життя, а «постановку» бажаної дійсності.



Важливе місце посідали культурно-освітні та науково-технічні фільми, які стали своєрідними екранними підручниками, посібниками. В кінці 1920-х рр. було поставлене завдання виробляти щороку культурно-освітні фільми не менше 30 %, від загальної кількості кінопродукції. На Київській кінофабриці були випущені такі стрічки: «Кіноатлас України», «Закони спадковості», «Травматизм та перша допомога на виробництві», «Бжільництво», «Від руди до металу», «Цукровий буряк», «Виробництво цементу», «МТС», «Хірургія», «Авіашкола», «Грязелікарня», «Суперфосфат», «Рибальство» тощо [4, 44]. Отож, культурні фільми показували здобутки науки та техніки, розповідали про правила використання новітніх технологій, ставали наочною інструкцією для населення. Багато просвітницьких стрічок були присвячені санітарно-медичним проблемам.

Влада приділяла посилену увагу підготовці кадрів для промисловості та сільського виробництва, свідченням чого є збільшення кількості одиниць наукового кіно, яке використовується як засіб виробничо-технічної пропаганди. Практикуються видання навчальних кінокурсів з окремих галузей науки чи техніки. Крім просвітницької ролі, науково-популярні кінострічки через висвітлення проблем науки та техніки, мали формувати науковий матеріалістичний світогляд населення та викривати буржуазну ідеологію. Поширенню серед мас природно-історичних основ діалектичного матеріалізму сприяли фільми про вчення Дарвіна, Тимірязєва, Павлова, Мічуріна, Лисенка. Так, стрічка А. Згуріди «В глибинах моря» екранізувала основні положення теорії Дарвіна про зародження життя на Землі, а отже, пропагувала атеїстичний світогляд. Таким чином, подібні картини стали найкращими лекціями у антирелігійній пропаганді [5, 85-87].

Одним із напрямів українського кінематографу стала й екранізація літературних творів. Відтак, на екранах з'являються шедеври Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Франка, І. Котляревського, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького. Хоча класика української літератури була дещо скоригована пануючою ідеологією. Справа в тому, що екранізували не весь твір, а фрагменти, які відповідали вимогам більшовицької партії. Класова боротьба, пропистояння простих селян та панів – це основні сюжетні лінії цих екранізацій. Не менш помітним недоліком цих картин стає висвітлення української нації як провінційного, не здатного до державотворення, похідного від старшого брата, народу, який завдячує нинішнім становищем республіки більшовицькій революції.

Німе радянське кіно створило власну символіку та стиль, що вирізняли його з-поміж інших кінематографів світу. Під стилем розумілася не лише система формальних прийомів, але й спосіб мислення про світ, який відображався у виборі типу конфлікту, у виборі героя, у його трактуванні [6, 6]. Особливістю кіномистецтва була можливість, за допомогою окремих зображень, викликати у глядача асоціації. Так, мовою фільму, без слів, лише зображенням, кінематографісти 1920-х рр. намагалися показати абстрактні поняття, терміни, історичні та політичні категорії. С. Ейзенштейн назвав це явище інтелектуальним кіно та припустив, що, за допомогою співставлення окремих кадрів, можна екранізувати ідеологічні системи, філософські трактати, наукові праці – викладати цілі системи понять, надаючи будь-якому інтелектуальному узагальненню здатність перетворюватися на безпосереднє переживання спостерігача за екранним зображенням [7, 120-121]. Режисер дещо перебільшував рівень ідеологічного навантаження у картинах, зводячи їх лише до засобу запровадження комуністичного світогляду у маси, та згодом спрямував

методи інтелектуального кіно на вираження внутрішнього світу людини.

Характерною стає поетичність, пейзажність та метафоричність кінокартин. Використання живопису в кінематографі – пейзажі, хвилюючі зображення деяких деталей, наростання контрастності – створювали відповідну атмосферу сцени. Вже у 20-х рр. творці кінокартин воліли вирватися з полону чорно-білої палітри. Так, С. Ейзенштейн у заключних кадрах «Панцерника «Потьомкін» використав червоний колір для прапора. Поява кольорового елемента вражала глядача. Мова кіно формувалася саме процесом уподібнення, протиставлення, порівняння, тож є від початку сукупністю метафор. У німому радянському кіно часто революційні події, їх характер та величина висвітлювалися за допомогою природних явищ: розгін страйкарів – забивання тварин на різниці; наростання руху невдоволення – повінь, сам робітничий рух – кригохід на річці, розгніваний народ – кам'яні леви тощо.

Справжнім майстром кіноживопису та кінопоезії став видатний режисер, сценарист, митець – О. Довженко. Художня досконалість та витонченість думки присутні у всіх його роботах, починаючи із 1927 р. «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Аероград», «Мічурін» – зображують події у поєднанні та через неймовірну красу природи та техніки як витвору людських рук. Кадри розкішних українських нив та садів, тихого та буремного села, зоряної ночі, життєдайного сонця передають атмосферу національного космосу, зовнішній та внутрішній світ українського народу. Захоплення технікою, панорама Дніпробуду, парад літаків – показують широту поглядів режисера, який здатний відтворити красу й через штучну, зроблену людиною природу. Довженко використовує здобутки кіноіндустрії, різні прийоми для надання метафоричності об'єктам зображення. Так, змінюючи ракурс зйомки, він грає з позитивними та негативними образами: щоб показати велич, героїчність, монументальність персонажу, режисер знімає його знизу на тлі неба, якщо персонаж негативний, його знімають згори і він стає маленьким, жалюгідним, нікчемним [7, 347-349]. О. Довженко – майстер живопису та поет екрану перетворив український радянський кінематограф на справжнє мистецтво. Його фільми завжди проблемні, глибоко змістовні, філософські та самобутні.

Радянський Союз став чи не найпершою країною, де виникла політична тематика художньої кінострічки. Яскравими прикладами стають «Панцерник «Потьомкін», «Мати», «Кінець Санкт-Петербургу» тощо. «Панцерник «Потьомкін» С. Ейзенштейна символізував народження радянського мистецтва кіно. Країна, розорена світовою та громадянською війнами, змогла створити шедевр епохального характеру. Кіношедеври мали на меті показати не лише художню досконалість, а й велич країни. За кінопродукцією можна було судити про розвиток того чи іншого народу, його проблеми та здобутки. Монументальні стрічки мали показувати велику й могутню країну. В. Пуудовкін та Н. Зархі продовжили політичну тематику, створивши кінострічку «Мати», де розкривається історія пробудження людини до активного суспільно-політичного життя. Роман М. Горького «Мати» вважається першим твором у дусі соціального реалізму. Він був написаний під враженням революційних подій 1905 – 1907 рр. та оповідає про революціонера-початківця, його боротьбу та захоплення ідеями сина матері, яка теж стає на шлях революційних перетворень. Так, у радянському кінематографі виник ряд картин про людину та історію [6, 12]. У фільмі «Мати» відображена ще одна з особливостей радянського кіно тоталітарної доби – заклик притлумити людські почуття на користь революційним.



У 1930-х рр., поряд із фільмами про сучасність, кіномитці знову звертаються до історично-революційної проблематики. Так, на екранах з'являються фільми, присвячені подіям громадянської війни («Перекоп», «Охоронець музею», «Мірабо», «Останній порт», «Молодість») та революції 1905 – 1907 рр. («Генеральна репетиція», «Чорні дні», «Фата Моргана»). Крім титульної проблематики, у цих фільмах знаходять відображення такі теми, як розшарування селянства та боротьба за землю, боротьба за здобутки революції, перехід кращих представників інтелігенції на сторону революції тощо [8, 40].

Численні дискусії кінця 1920-х рр. щодо проблем радянського кінематографу зачіпали й питання тематики фільмів. Так, було прораховано, якщо кіноіндустрія буде виробляти ідеологічно та художньо витримані картини, то їх кількість становитиме лише 15 – 20 на рік. Це надзвичайно мала цифра, яка пояснювалася значними фінансовими затратами та часом на перевірку змісту картини. Тож, було запропоновано так розподілити тематику кінострічок: «Головне місце в репертуарі радянського кінематографу мають займати, як це було й до нині, героїчні картини. Мета цих картин – мобілізувати свідомість мас, сформувати переконання в необхідності героїчної боротьби за соціалізм, світову революцію. Зміст цих картин доведеться, як і раніше, черпати із історії революційної боротьби робітничого класу та комуністичної партії у нас та за кордоном. Друге місце в репертуарі за своїм соціальним значенням повинні зайняти картини, які розробляють проблеми побуту перехідної епохи від капіталізму до комунізму. І третє місце в репертуарі радянського кінематографу, менше за значенням, але кількісно більше, мають зайняти картини розважального порядку, мета яких, залучаючи маси в кіно, давати розумну розвагу і тим самим боротися з більш шкідливими захопленнями населення (п'яцтвом, хуліганством тощо)» [9, 30-31]. Звісно, всі картини мали відповідати більшовицьким критеріям: бути культурними та нести комуністичну ідеологію. В той же час, фільми повинні бути легкими для сприйняття та захоплюючими.

Отже, партія більшовиків прагнула жорстко регламентувати усі прояви життя суспільства, не був виключенням і кінематограф. Потрапивши під особливий контроль влади, він мав виконувати особливу місію формування світоглядних переконань та виховання населення у дусі радянського тоталітаризму. Лише створення «правильних» картин сприяло досягненню цієї мети. Тематика, сценарії, сюжетні лінії, характери героїв, все те, що потрапляло в об'єктив кінокамер, – повинно неодмінно промовляти до глядача глибокими переконаннями, впливати на масову свідомість, трансформуючи її відповідно до комуністичних постулатів.

1. Кинолетопись. Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923 – 1941). – К., 1969.
2. ЦДАВОУ. – Ф. 1238. – Оп. 1. – Спр. 103.
3. Алданов М. Советские люди (в кинематографе) // Искусство кино. – 1991. – № 3.
4. Українське радянське кіномистецтво 1917 – 1929. – К., 1959.
5. 30 лет советской кинематографии: Сб. ст. / Под ред. Д. Еремина. – М., 1950.
6. Блейман М. Правда революции – правда искусства. – М., 1961.
7. Словник термінів кіно. – Б. м., б. г.
8. Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво 1930 – 1941. – К., 1959.
9. Советское кино перед лицом общественности: Сб. ст. / Под ред. К. Мальцева. – М., 1928.

**Samoylenko T.I. Forming of the cinema industry and the structure of the Soviet cinematography.** The article is dedicated to the formation process of the main trends of the Soviet cinematography.

**Key words:** cinematograph, Soviet power, Communist ideology, newsreel.

**О. В. Тєвікова**

### **СТИЛЯЖНИЦТВО ТА АНДЕГРАУНД ЯК ЯВИЩА ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ» (1953 – 1964 рр.)**

*У статті досліджуються такі конкретно-історичні проблеми, як стиляжництво і культура андеграунду. Зародження цих тенденцій зумовлено політикою лібералізації режиму радянської влади, що отримала назву хрущовська «відлига». Особлива увага приділяється процесу трансформації мислення українських радянських громадян під впливом західної культури, що став можливим у рамках політики послаблення самоізоляції Радянського Союзу від капіталістичних країн. **Ключові слова:** стиляжництво, стиляги, андеграунд, «відлига», «залізна завіса», самоізоляція.*

Проблема культурного впливу Америки й Заходу на трансформацію мислення радянських громадян є майже недослідженою у вітчизняній історіографії. Соціально-антропологічний підхід до вивчення історії, у ракурсі якого подається окреслена тема, тільки вибудовує собі нішу серед різноманітних історичних напрямів. Натомість російська історіографія вже має низку конкретно-історичних досліджень, що знаменують «зсув» парадигми від макроісторії до мікродосліджень. Мова йде про рубрику «Повсякденність» у журналі «Родина», започатковану в 1993 р. У рамках цього розділу Л. Брусіловська [1], Р. Кірсанова [2], Н. Лебіна [3 – 5] вивчали західні впливи на культуру радянського суспільства та появу інновацій у його житті. Серед вітчизняних науковців окремі аспекти нашої студії, а саме, розвиток українського костюму в контексті історичних умов і тенденції української радянської моди 1953 – 1964 рр., аналізували Н. Камінська та С. Нікулєнко [6].

Інтерес науковців до соціально-антропологічної історії зростає, проте доводиться констатувати, що у вітчизняній і зарубіжній історіографії ще бракує дослідження, яке цілісно розкривало б явища стиляжництва й андеграунду, зумовлені політикою лібералізації 1953 – 1964 рр. Це і становить мету нашої наукової розвідки. Реалізація мети передбачає розв'язання таких дослідницьких завдань: проаналізувати період 1953 – 1964 рр. та реформи, проведені М. Хрущовим; розглянути вплив політики послаблення самоізоляції СРСР від Західного світу; охарактеризувати нові тенденції, що з'явилися в житті українського суспільства; з'ясувати наслідки появи стиляжництва та культури андеграунду для подальшого розвитку радянського соціуму.

Період 1953 – 1964 рр. визначається як переломний та парадоксальний етап розвитку радянської держави та її суспільства. Цей час у науковій літературі прийнято називати добою хрущовської «відлиги», що характеризувалася демократичними тенденціями, започаткованими новим політичним керівництвом. Реформи М. Хрущова були пов'язані зі звільненням радянського суспільства від деяких найреакційніших рис тоталітарного режиму Й. Сталіна в усіх сферах життя, наданням громадянам більших свобод та можливостей, послабленням державного контролю над населенням. Часткова й нестійка лібералізація кардинально не змінила основ тоталітарної системи, проте уможливила поширення новатіпних явищ і процесів у побуті та культурі населення, невідконтрольних ідеологічній політиці влади, що впливали на зміну парадигми мислення.