

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

СЕМЕНІЙ АРТЕМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

Допускається до захисту:
в.о. завідувача кафедри історії України
та спеціальних галузей історичної науки,
д.і.н., професор _____ Темірова Н. Р.
« ____ » _____ 2021 р.

**УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЗАСІБ ПРОПАГАНДИ
ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В ПОСТСТАЛІНСЬКИЙ ПЕРІОД**

Спеціальність 032 Історія та археологія
Кваліфікаційна (бакалаврська) робота

Науковий керівник:
Бут О. М., професор кафедри
історії України та спеціальних
галузей історичної науки,
д.і.н., професор _____

Оцінка: ____ / ____ / _____

Голова ЕК:

Дровозюк С. І., д.і.н., професор

АНОТАЦІЯ

Семеній А.О. Український кінематограф як засіб пропаганди історичної пам'яті у постсталінський період. Спеціальність 032 «Історія та археологія», ОП «Історія та археологія» ДонНУ імені Василя Стуса. Вінниця. 2021.

У роботі досліджено український кінематограф як засіб пропаганди історичної пам'яті у 1956-1991 рр. Розглянуто основні теми радянської пропаганди історичної пам'яті. Простежено риси радянської пропаганди в українському кінематографі на прикладі найбільш вдалих і значущих для українського кіно художніх кінострічок. Специфіка дослідження передбачає застосування загальнонаукових (дослідницького, аналітико-синтетичного, узагальнення) та спеціальних історичних (періодизації, проблемно-хронологічного, історико-порівняльного, історико-генетичного) методів.

Ключові слова: пропаганда, кінематограф, історична пам'ять, Друга світова війна, герой, ворог.

65 с. Бібліографія: 123 найменування.

Semeniy A.O. Ukrainian cinema as a means of promoting historical memory in the post-Stalin period. Specialty 032 "History and Archeology", EP "History and Archeology", Vasyl Stus DonNU. Vinnytsia. 2021.

In the work Ukrainian cinema as a means of propaganda of historical memory in the period from 1956 to 1991 are investigated. The main topics of Soviet propaganda of historical memory in the period under study are considered. The features of Soviet propaganda in Ukrainian cinema are traced on the example of the most successful and significant feature films for Ukrainian cinema. The specificity of studying the topic involves the use of general scientific (research, analytical, synthetic, generalization) and special historical (periodization, problem-chronological, historical-comparative, historical-genetic) methods.

Key words: propaganda, cinema, historical memory, World War II, hero, enemy.

65 pp. Bibliography: 123 titles.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН РАДЯНСЬКОЇ КІНОПРОПАГАНДИ	8
1.1 Поняття та особливості радянської пропаганди.....	8
1.2 Місце українського кінематографа у формуванні історичної пам'яті	15
РОЗДІЛ 2 ПРОПАГАНДА У КІНЕМАТОГРАФІ ПЕРІОДУ ВІДЛИГИ	20
2.1 Жанр історичного кіно у пропаганді радянської дійсності.....	20
2.2 Тематика «Великої Вітчизняної війни» в українському кіномистецтві.....	24
2.3 Образи «героя» та «ворога» періоду холодної війни у кіно.....	28
РОЗДІЛ 3 ВІД НЕОСТАЛІНІЗМУ ДО «НОВОГО МИСЛЕННЯ» РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ	34
3.1 Якісні зміни ролі кінематографа в закріпленні історичної пам'яті українського народу	34
3.2 Апогей творення міфу про «Велику Вітчизняну війну» та його криза.....	40
3.3 Зміни «героя» та «ворога» в умовах системної кризи суспільно-політичного життя	45
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	53

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Роль кінематографа у сучасному суспільстві дуже велика і з розширенням його можливостей вона тільки зростає. Протягом всього свого існування кіно використовується як засіб пропаганди, засіб формування світогляду і певних інтересів людини. Кіно може досить сильно впливати на думку суспільства, чим завжди користувалася влада.

Вивчення історії кінематографа є актуальним в наш час, тому що навіть зараз кіно є досить сильним засобом пропаганди. Російська влада використовує кіно як потужну зброю в інформаційній війні проти України. Проте найважливіше те, що Росія фактично використовує ті міфологеми, які були сформовані ще у радянський період. Таким чином, радянський період історії українського кіно стає одним з найцікавіших в аспекті зв'язку політичної влади та кінематографа і впливу кінематографа на суспільство. Саме у цей період було сформовано потужну систему історичної пропаганди, реалізацією якої зайнялися кіномитці. Формування історичної пам'яті, зручної для радянської влади, було головною ціллю такої пропаганди.

Історіографічний огляд. Історіографія розглянутих понять є досить широкою, що свідчить про великий інтерес науки до них. Проблеми історичної пам'яті присвячено праці таких зарубіжних дослідників, як М. Хальбвакс [47], Ф. Йейтс [16], М. Фуко [46] та П. Нора [33]. Серед вітчизняних істориків цій темі присвятили свої праці Я. Грицак [13], Л. Зашкільняк [15], А. Киридон [19] та Н. Яковенко [53]. Щодо загальних досліджень пропаганди та її дефініцій, то систематизований огляд різних підходів висвітлено у праці А. В. Мозоліна «Пропаганда как открытая самоорганизующаяся система» [28]. Різні підходи до трактування поняття «пропаганда» викладено у працях Т. Адорно та М. Горкхеймера [2], В. П. Горбатенка [4], П. С. Гуревича [14], Х. Ортеги-і-Гасета [34], Е. Фрома [45] та Г. Лассвела [55].

Що ж до дослідження історії українського кінематографу постсталінського періоду, то праці, присвячені цій темі, можна розділити на три

великі групи: праці радянських дослідників, праці іноземних дослідників та нові вітчизняні, що виникли після здобуття Україною незалежності.

Щодо першої групи, то у період 60-70 рр. було видано багато монографічних видань, в яких висвітлювалися окремі аспекти українського кінематографа. Зокрема, це праці І. Корнієнка «Півстоліття українського радянського кіно» (1970) [24], «Кино советской Украины» (1975) [23], а також спільна праця А. М. Сандлера та І. Н. Володимирцевої «История советского кино 1917-1967: В 4-х т.» [9]. Радянська історіографія є заангажованою, її автори через тотальну цензуру могли лише в загальних рисах висвітлювати історію українського кінематографа і у вигідному для керівної партії світлі, тому аспект пропаганди взагалі не був розкритий.

Щодо праць іноземних авторів, то на початку 60-х років видав свою працю «Історія українського кіна» (1962 р.) американський кінознавець Б. Берест, багато в чому полемічну щодо точки зору радянських істориків [7]. У 2005 році була видана досить значна праця французького автора Любомира Госейка «Історія українського кінематографа 1896-1995» [12]. Це унікальна в українському кінознавстві цілісна ретроспектива українського кінематографа, що містить низку авторських і кінознавчих версій та тлумачень. Дослідження іноземних авторів охоплюють більше аспектів, ніж праці радянських дослідників, вони є більш об'єктивними в своїх оцінках. Проте аспект пропаганди, як у випадку і з радянськими дослідженнями, був висвітлений недостатньо широко.

З отриманням Україною незалежності, дослідження українського кінематографа вийшло на інший рівень, почало з'являтися більше нових праць з цієї тематики. Це, зокрема, праця Н. М. Капельгорської «Утвердження кіно як мистецтва» [17]. Досить важливою є видана у 2006 році праця «Нариси з історії кіномистецтва України» [30]. Головою редколегії виступив В. Сидоренко. Також це статті Г. Циби [50] та Ю. Чайки [51]. Праці сучасних дослідників більш детально висвітлюють різні аспекти історії кінематографа, проте

використання радянською владою українського кіно як засобу пропаганди знову ж таки не потрапило до спектру досліджень українських науковців.

Темі дослідженню радянської пропаганди загалом та вираження її окремих аспектів у кінематографі зокрема присвячено ряд праць сучасних російських дослідників, зокрема, це статті Л. Анніського [3], М. Безєнкова [5], С. Белова [6], А. Колеснікової [22], М. Косиної [25] та Л. Сосковець [40]. Праці даних дослідників є не завжди об'єктивними через певну заангажованість, їхні дослідження є скоріше описовими, аніж критичними по відношенню до втілення радянської пропаганди у кінематографі.

Щодо праць вітчизняних істориків, то їх видано також не багато і усі вони окреслюють проблематику пропаганди в українському радянському кінематографі лише побічно та розкривають лише окремі аспекти. Це, зокрема, праці таких дослідників, як А. Авраменко [1], Л. Брюховецької [8], М. Кацуби [18], О. Охіди та В. Скуратівського [35], У. Федорова [44], Н. Ховайби [48] та І. Шустака [52].

Метою є дослідження українського кінематографа 1956-1990 рр. у контексті використання його радянською владою в якості пропаганди історичної пам'яті.

Задля її реалізації необхідно розв'язати такі дослідницькі **завдання**:

- розглянути вплив радянської влади на кінематограф і його подальший розвиток;
- з'ясувати основні теми радянської пропаганди історичної пам'яті у досліджуваний період;
- виявити в яких формах і за допомогою чого здійснювалася пропаганда в радянському кінематографі даного періоду;
- простежити риси радянської пропаганди в українському кінематографі на прикладі найбільш вдалих і значущих для українського кіно художніх кінострічок;
- проаналізувати зміни у тематиці та образах радянської пропаганди

протягом постсталінського періоду;

- з'ясувати основні цілі пропаганди історичної пам'яті в СРСР;

- визначити вплив радянської пропаганди історичної пам'яті на сучасне українське суспільство.

Об'єктом дослідження пропаганда в українському радянському кінематографі постсталінського періоду.

Предметом дослідження є українські радянські фільми 1956-1991 рр., поняття пропаганди та її основні напрямки у Радянському Союзі, політика радянської влади стосовно кінематографу, зміни у методах кінопропаганди протягом постсталінського періоду, історична пам'ять у радянському союзі, теми та образи у історичному кіно досліджуваного періоду.

Хронологічні межі охоплюють період з першої спроби критики сталінізму та реабілітації його жертв на XX з'їзді КПРС у 1956 році і до розпаду Радянського Союзу у 1991 році.

Характеристика джерел. При дослідженні було використано писемні джерела, зокрема діловодні [31], джерела особового походження, такі як листи та тексти виступів [10, 27, 37, 41, 42], а також мемуари [49]. Основною складовою джерельної бази є кіноджерела, що зумовлено специфікою дослідження [56 — 123].

Методи дослідження базуються на принципах історизму та науковості. Для дослідження проблеми було використано системно-структурний, історико-типологічний та проблемно-хронологічний методи. Також було використано метод періодизації.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у систематичному дослідженні раніше не висвітленої проблематики української історії. Результати дослідження мають широкий спектр застосування не лише у галузі історичної науки, але й для дослідників кінематографу та пропаганди. Одержані результати можна використовувати для формування цілісної картини стану пропаганди у Радянському Союзі та методів її реалізації через

кінематограф, а також місця історичної пам'яті у загальній системі радянської пропаганди.

Кваліфікаційна (бакалаврська) робота виконана в межах науково-дослідної теми кафедри історії України та спеціальних галузей історичної науки Донецького Національного університету імені Василя Стуса: «Актуальні питання історії України в контексті європейської цивілізації», реєстраційний номер – 0118U002396.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у системному дослідженні проблематики, яка майже не була висвітлена в історіографії. На основі великої кількості матеріалів проводиться комплексний аналіз розвитку українського кінематографа у контексті пропаганди історичної пам'яті. Висвітлено інформацію щодо історичної пропаганди, а також щодо образів героя та ворога у радянському кінематографі 1958-1990 рр.

Авторські матеріали пройшли **апробацію** у двох публікаціях у виданні «Вісника студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса». Першу статтю під назвою «Образ ворога у радянському українському кіно 1919-1939 рр.» було видано у 2020 році [38]. У ній розкрито основні тенденції до створення образу ворога та його місце у радянському кінематографі. Другу статтю, що отримала назву «Образи героя та ворога у радянському українському кіно 1958-1967 рр.» було видано у 2021 році [39]. У ній розкрито проблематику формування образів героя та ворога у період «відлиги» та їхні основні типи у кінематографі.

Структура роботи обумовлена її темою та метою. Бакалаврська складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури (123 назви). Загальний обсяг роботи становить 66 сторінок, з яких основний текст займає 54 сторінки.

РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН РАДЯНСЬКОЇ КІНОПРОПАГАНДИ

1.1 Поняття та особливості радянської пропаганди

В основі будь-якого держави, особливо тоталітарної, лежить складна ідеологічна система з різних всеосяжних елементів. Та для того, щоб ця система жила, їй потрібен власний світ зі своїми правилами та законами. Саме такий світ створює пропаганда.

Досить поширеним є помилкове твердження, що подання інформації стає пропагандою тільки тоді, коли воно має неправдивий і маніпулятивний характер. Проте це не відповідає дійсності, адже пропаганда — набагато ширше поняття, яке не обмежується дефініціями «брехня» та «правда».

Тому для початку потрібно розібратися, що таке «пропаганда» та її основні категорії. У науці існує багато різних трактувань цього терміну. Це зумовлено безпосередньо історичним досвідом його розвитку та умовами, за яких цей термін використовувався. Існують різні класифікації підходів до трактування терміну «пропаганда». У дослідженні буде використано класифікацію, запропоновану А. В. Мозоліним у праці «Пропаганда как открытая самоорганизующаяся система» [28].

До першої, найбільш поширеної, слід віднести підхід «суспільство — пропаганда», згідно з яким пропаганда — це система духовного впливу на соціальні характеристики суспільства. Яскравим представником цього підходу є іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет. У праці «Бунт мас» свої філософські роздуми про керування громадською думкою він підкреслює простою короткою тезою «неможливо панувати всупереч громадській думці» і доходить до висновку, що «більшість людей не має поглядів; погляди треба впорснути їм під тиском, як мастило в машину» [34].

Теоретики Франкфуртської школи, Теодор Адорно та Макс Горкхаймер, у своїй праці «Діалектика просвітництва» роблять наголос на пропаганді як «керування громадською думкою за допомогою політичних символів». Вони

вважають, що індивідуалізація особистості негативно впливає на побудову соціальної структури та є деструктивним чинником у здоровому суспільстві, а отже пропаганда як засіб формування колективізму є життєво необхідною [2].

Тобто, підсумовуючи вище сказане, можна сформулювати тезу, що пропаганда — певна соціальна система, яка відповідає за формування соціальної структури та підтримку відносин між панівною групою і підлеглою. Це вагомий метод соціального контролю, і важливо те, що він є ненасильницьким.

До другої категорії належить підхід «особистість — пропаганда», згідно з яким пропаганда — це система впливу духовних символів на емоції та почуття окремого індивіда. Німецький філософ Еріх Фромм у своїй праці «Втеча від свободи» проводить цікаву аналогію між рекламою та пропагандою, де пише: «реклама апелює не до розуму, а до почуття; як будь-яке гіпнотичне навіювання, вона намагається впливати на свої об'єкти емоційно, щоб змусити їх підкоритися інтелектуально». Фромм розвиває цю думку й далі, описуючи вплив пропаганди, яка дає людині фіктивне почуття важливості та право на критичне судження, на особистісні уявлення індивіда [45, с. 139-142].

Тобто за цим підходом пропаганда — це набір специфічних методів і технологій переконання, реалізація яких призводить до змін індивідуальних або групових моделей оцінювання та поведінки.

До третьої категорії слід віднести підходи, відповідно до яких пропаганда — це процес цілеспрямованої масової комунікації. Один з перших дослідників пропаганди — американський вчений Гарольд Лассвелл — сформулював своє розуміння цього явища як «створення одностайної позиції шляхом маніпулювання важливими поняттями-символами». Завданням цього маніпулювання є забезпечення мобілізації та консолідації мас навколо єдиної мети, зокрема, в умовах військових дій — навколо перемоги у війні. Також, на його думку слід відрізнити пропаганду від інформування, інструктування і т.д.,

адже пропаганда — це інтерпретація і відбір інформації, що надається з метою вплинути на установки аудиторії та пропонує сумнівні твердження [55].

Тобто за Лассвелом пропаганда — це система спеціальних символів, спрямована на утворення консолідації суспільства навколо однієї проблеми та формулювання одностайної позиції щодо неї.

До четвертої ж категорії слід віднести підходи, які розглядають пропаганду як вид діяльності. Найбільше така позиція була розроблена в рамках марксистської течії та висвітлена у радянській історіографії. Зокрема, П. С. Гуревич писав, що пропаганда — це особливий рід діяльності, спрямований на розповсюдження ідей, художніх цінностей, знань та іншої інформації з метою формулювання певних поглядів та впливу через них на поведінку людини. У більш вузькому значенні пропаганда — вид діяльності, спрямований на поширення в масах ідеології та політики панівної партії, що характерно саме для тоталітарних режимів [13, с. 100].

Подібне визначення надає й В. П. Горбатенко: «діяльність, що передбачає системне поширення, поглиблене роз'яснення соціально-політичних, економічних, правових поглядів, ідей, теорій та забезпечує формування у суспільстві певних настроїв, закріплення у свідомості громадян тих чи інших цінностей, орієнтацій, уявлень з метою максимального розширення кола прибічників відповідної ціннісної системи» [4, с. 544].

Отже, до трактування поняття «пропаганда» є ціла низка підходів, які можна розділити на три категорії. У рамках підходу «суспільство — пропаганда» пропаганда розглядається як специфічна соціальна система, яка задовольняє потребу панівних груп суспільства в збереженні або ж посиленні чинної системи соціальних відносин. Підхід «особистість — пропаганда» апелює до психологічного впливу на індивіда. При цьому основний акцент робиться на аналіз внутрішніх психологічних механізмів особистості, які впливають на ефективність пропаганди. Прихильники підходу «пропаганда — процес цілеспрямованої масової комунікації» розглядають пропаганду як

особливу форму цілеспрямованої комунікації, основною ознакою якої є підтримка або ж відхилення тих чи інших ідеологічних цінностей. Щодо останнього підходу, «пропаганда — вид діяльності», то, згідно з ним, пропаганда є певним видом діяльності, що здійснює популяризацію і розповсюдження ідей в суспільній свідомості.

Кожна тоталітарна держава жорстко регламентує своє минуле, теперішнє та майбутнє завдяки певним уставленим символам. Якись події та особистості стають героїчною спадщиною держави, а якись — повністю стираються з історії або ж переписуються під диктування керівної партії. Саме це робить історію міцним фундаментом для створення зручної реальності.

У Радянському Союзі пропаганда була не лише засобом впливу на суспільство та способом донести власні ідеологічні настанови в голови людей — це був ключ до побудови держави. Поки у фізичному просторі поділ на «своє» та «чуже» утримували військові та спецслужби, у віртуальному просторі цю функцію виконувала пропаганда. Саме її робота не давала створити у суспільстві альтернативний радянському світ. Вона будувала свою власну модель світу завдяки таким інструментам, як журналістика, література, художнє мистецтво, радіо, кіно, телебачення тощо. Окрім цього, характерною рисою для радянської пропаганди стало проведення масових демонстрацій та святкувань, які мали свідчити про всенародну підтримку влади народом.

Важливою складовою радянської пропаганди була цензура, яка відповідала за чистоту інформаційного простору. В основному це була боротьба проти інакодумства, спрямована на недопуск «неправильних» текстів, книг, зображень та фільмів до широкого тиражу.

На пік свого розвитку цензура вийшла у період правління Й. Сталіна. Саме він став основним теоретиком та творцем радянської цензурної політики, користуючись напрацюваннями В. Леніна та Л. Троцького. У бесіді з делегацією іноземних дипломатів від 6 листопада 1927 року Й. Сталін чітко визначив свою позицію щодо свободи слова: «Про яку свободу друку ви

говорите? Свобода друку для якого класу — для буржуазії чи для пролетаріату? Якщо мова йде про свободу друку для буржуазії, то її немає у нас і не буде, допоки існує диктатура пролетаріату. Якщо ж мова йде про свободу для пролетаріату, то я повинен сказати, що ви не знайдете у світі іншої держави, де б існувала така всебічна і широка свобода друку для пролетаріату, яка існує в СРСР.» [41].

У результаті до Й. Сталіна зверталися, як до головного критика, сподіваючись про допуск їхніх текстів, книг та фільмів у широкий тираж. Так, у листі О. Горькому, у якому «вождь» дає оцінку п'єсі драматурга Михайла Спиридонова «26 комунарів», він критикує її за «неправильне» трактування історичних подій та невідповідність ідеологічним настановам: «Незрозуміло відсутність в п'єсі робітничого класу, як суб'єкта. Справа відбувається в нафтовому царстві, в місті робітників, в Баку, а робітників, як класу, що бореться й діє, не видно, або майже не видно. Це неймовірно. Але це факт.». Наприкінці Й. Сталін підкреслює свої слова фразою «загалом, п'єса слабка» [37, с. 113–114]. Характерно те, що ця п'єса так і не побачила світ.

Отже, цензура — один із найважливіших компонентів радянської пропагандистської машини. Проте не єдиний, адже ця машина охоплювала не лише інформаційний простір, а ще й фізичний та віртуальний.

У фізичному просторі пропаганда проявлялася в основному у різноманітних демонстраціях та військових парадах, у появі пам'ятників-символів (Батьківщина-Мати), у відзначенні суто «радянських» свят (Річниця Жовтневої революції, День трудящих). Поширення набула й політична географія, яка спочатку охоплювала лише перейменування вулиць та площ, а пізніше, після Другої світової війни, охопила й міста: з'явилися міста-герої.

У віртуальному ж просторі Міністерство освіти та Міністерство культури формували основні потоки інтерпретації потрібної дійсності. Художники, письменники, режисери створювали свої роботи, які базувалися на

пропагандистських ідеологемах та впливали на населення за допомогою мистецтва.

Ще у 1918 році Володимир Ленін продекларував позицію комуністів щодо мистецтва, яка з роками ставала лише потужнішою та міцнішою. Його теза про те, що «справжнім творцем мистецтва можуть бути тільки маси, а митці покликані виражати волю пролетаріату до краси» стала фундаментом для політики радянської влади стосовно мистецтва [36, с. 17].

Клара Цеткін у книзі «Спогади про Леніна» (1924 р.) розповідає про її зустрічі з В. І. Леніним в 1920, 1921 і 1922 роках та приводить його слова: «Мистецтво належить народу, воно повинно йти своїми найглибшими коріннями в саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозумілим масам і любимо ними. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх.» [49].

У сталінські роки мистецтво набуло дещо іншої функції — воно стало розглядатися як зброя в інформаційній війні між Радянським Союзом та «імперіалістами Заходу». У виступі на зустрічі з творчою інтелігенцією у 1946 році Й. Сталін каже: «Говорячи про подальший розвиток радянської літератури та мистецтва, не можна не враховувати, що вони розвиваються в умовах небаченого ще в історії розмаху таємної війни, яку сьогодні світові імперіалістичні кола розгорнули проти нашої країни, в тому числі в галузі літератури та мистецтва...Водночас перед іноземною агентурою поставлена задача домагатися у творах літератури та мистецтва пропаганди песимізму, занепадництва і всякого роду морального розкладання» [42].

Також і після смерті Сталіна радянські діячі не відходили від своєї політики щодо мистецтва. Хрущов у 1957 році заявляв: «Вище суспільне призначення літератури і мистецтва — піднімати народ на боротьбу за нові успіхи в будівництві комунізму» [29, с. 1].

Отже, мистецтво в руках тоталітарного режиму еволюціонувало з способу творчого самовираження у засіб впливу на суспільство, а згодом і в справжню пропагандистську зброю.

Радянська пропаганда у результаті своєї діяльності формувала у населення уявлення про максимально простий світ, пояснюючи усі причинно-наслідкові зв'язки та розставляючи все по позиціях «своє» та «чуже». Штучна система, побудована пропагандою, явно переважала та була більш прийнятною, ніж хаотична реальність.

Невіддільною особливістю пропаганди у Радянському Союзі стало те, що вона формувала постійну загрозу майбутньої війни над едемським життям комуністичного суспільства. Саме ідеологема «можливої війни» легко пояснювала усі причини тих чи інших дій влади, а також її жорсткість стосовно придушення внутрішніх ворогів, які безсумнівно працюють на зовнішнього ворога.

Важливою характерною ознакою радянської пропаганди стало те, що у її реалізації брали участь видні представники інтелігенції. Для більшості це був єдиний варіант вижити як для людини, так і для митця.

Потрібно також розуміти й відмінності між різними періодами існування радянської комуністичної ідеї. Перший період — від перших років існування Радянського Союзу до смерті Йосифа Сталіна — так званий інтернаціоналістичний комунізм. Це сповідування ідей глобалізму, космополітизму та колективізму. Другий період — від приходу до влади Микити Хрущова до розпаду СРСР — російський комунізм. Це період, коли широко і неприховано сповідувалися ідеї російського шовінізму, російського верховенства у ієрархії «рівних братніх» народів.

Отже, говорячи про феномен радянської пропаганди, потрібно розуміти, що це була дійсно унікальна система ідеологем та політичних настанов керівної партії, яка відрізнялася від подібних систем в інших тоталітарних країнах. Система пропаганди, вибудована роками під керівництвом «вождів», змогла

створити цілий власний світ, у якому жило радянське суспільство протягом довгих десятиліть.

Окрім своєї основної функції пропаганда сприяла також і поширенню соціальних знань й відігравала роль освіти для населення. Культура стала невіддільною частиною цієї системи й чинила чи не найбільший вплив на світогляд суспільства.

Потужна пропагандистська машина перетворила комунізм з ідеології в релігію. Поки радянська влада докладала неймовірних зусиль для боротьби з християнською, мусульманською та іншими релігіями, вона створювала свою власну, зручну для керівництва держави. Це і стало однією з основних причин краху радянського тоталітарного режиму, адже тотальна пропаганда у всіх сферах життя в очах населення перетворилася з органічної ідеології у штучну релігію.

1.2 Місце українського кінематографа у формуванні історичної пам'яті

Особливо важливим напрямком у системі радянської пропаганди була історична пропаганда. Саме вона була головною й основоположною. З неї виливалася, хоча й вироблена роками, проте динамічна система образів «героя» і «ворога».

Основним завданням історичної пропаганди було донесення до населення ідеї «братерства радянських народів» та їх неподільність. Саме завдяки цій пропаганді було створено низку міфів, які використовують проросійськими силами й нині: неможливість існування України без Росії, верховенство Росії та російського народу у спільній східнослов'янській історії, ворожі настрої Заходу стосовно «братерних» слов'янських народів і т.д.

Окрім цього, поширеною темою була історія Російської імперії, яка зображувалася великим імперіалістичним буржуазним злом, у той час як

декабристи й гайдамаки вважалися героями-революціонерами. Активно експлуатували й тему Київської Русі, описуючи її як насамперед російської історії.

Після перемоги у Другій світовій війні з'явився міф про «Велику Вітчизняну» війну. Хоча вперше термін «вітчизняна війна» щодо війни Німеччини і СРСР з'явився в тексті виступу В'ячеслава Молотова по радіо 23 червня 1941 року, проте саме після закінчення війни він набув масового вжитку, чому активно сприяла пропаганда [10]. З цього часу історія СРСР подавалася як історія «великої держави» в контексті міфу про переможну «Велику Вітчизняну» війну, як перемогу певного «історичного проекту», що став можливим завдяки об'єднанню в межах СРСР багатьох народів на чолі з російським. «Велика Вітчизняна» війна інтерпретувалася в Радянському союзі як велична місія звільнення від всесвітнього зла, коли Червона армія нібито врятувала Європу і все людство. Поряд з цим було створено міфи про колабораціоністів «бандерівців», «мельниківців» і т.д., що було використано для боротьби проти українського націоналізму.

Історична пам'ять є чи не найголовнішим чинником у формуванні національної ідентичності. Уявлення про спільне історичне минуле дає змогу згуртувати суспільство. Проте українська історична пам'ять довгий час зазнавала ідеологічного тиску з боку владних інституцій, що зумовлено перебуванням українських земель під владою різних держав, не зацікавлених у формуванні національної свідомості українського народу.

Комплексні дослідження проблематики «історичної пам'яті» розпочалися на початку XX століття, першопроходцем прийнято вважати французького соціолога Моріса Хальбвакса, який у своїй праці «Колективна та історична пам'ять» першим висунув концепцію «Соціальні структури колективної пам'яті», за якою колективна пам'ять тісно взаємопов'язана з часовими та просторовими уявленнями суспільства. Особливістю його концепції є те, що він наводить поняття «історія» та «історична пам'ять» як протилежні,

аргументуючи це тим, що історична пам'ять не має поділів на певні періоди, адже вона є суцільною, непереривною та існує лише у колективній свідомості тієї групи, яка її підтримує. Іншою відмінністю він називає те, що історія як універсальна наука може бути лише одною, спільною для всіх націй та держав, у той час як історична пам'ять може повністю відрізнитися у різних груп населення [47].

Особливого розвитку теорія «історичної пам'яті» зазнала після звершення Другої світової війни. Концепція Моріса Хальбвакса отримала продовження у праці британської дослідниці Френсіс Йейтс «Мистецтво пам'яті». Вона продовжує тему зв'язку простору та колективної пам'яті на прикладі історії Ренесансу та середніх віків [16].

Розповідаючи про розвиток дослідження історичної пам'яті, не можна не звернутися до праць нової філософської школи постмодерністів, які розглядали історію як знаряддя у руках влади для формування потрібного минулого за допомогою історіографії. Їхні погляди полягають у тому, що реальної історії не існує — це лише сконструйовані істориками образи минулого, що історія вбиває пам'ять. Зокрема, це праці таких філософів, як Мішель Фуко [46] та П'єр Нора [33].

У вітчизняній науці питання історичної пам'яті постало відразу після проголошення незалежності України. Перед українським народом, який довго був під гнітом іноземних владних інституцій, постало питання національної ідентичності. Тому дослідники взялися за вивчення проблематики історичної пам'яті. Зокрема, дослідженню проблеми історичної пам'яті українського народу присвятив свою працю Ярослав Грицак. Він стверджує, що єдиної історичної пам'яті для усього українського народу не може існувати через специфічні історичні умови, а саме через те, що українські землі довгий час перебували під владою різних держав [13].

Інший український історик, Леонід Зашкільняк, виводить власну концепцію історичної пам'яті, яка полягає у тому, що суспільство формує своє

уявлення про минуле за допомогою «місць пам'яті» та «героїв-символів», опираючись при цьому на історіографію як чинник формування загальної історії. З цього випливає, що історична пам'ять — це соціокультурний феномен, який поєднує у собі особистісні образи власного досвіду з відповідними пластами культурних уявлень епохи [15]. Дещо схожу концепцію висуває й дослідниця Алла Киридон [19].

Кардинально різниться від розглянутих концепцій думка Наталі Яковенко. Вона вважає, що історична пам'ять — лише метафора, адже колективна пам'ять про минуле не сягає глибше трьох поколінь. Тобто можна вважати, що історична пам'ять — міф, тому що вона вбирає лише потрібні суспільству вартості та спогади [53].

Спільний історичний розвиток України та Росії протягом довгих століть сприяв формуванню певної політики історичної пам'яті російської влади стосовно України. Відразу після переходу українських земель до складу Московського царства у XVII ст. російська влада почала формувати зручну їй історичну пам'ять українського народу. У період Радянського Союзу цей тиск лише посилювався та набув ще потужніших форм. Характерними є діаметрально протилежні оцінки російських та українських науковців одних і тих самих подій та сюжетів. Це, наприклад, Переяславська рада 1654 року, Полтавська битва 1709 року, національно-визвольні змагання українців 1917 – 1921 рр., діяльність ОУН-УПА, Голодомор 1932–1933 рр., сталінські репресії, окремі події Другої світової війни зокрема та погляд на значення цієї війни для українського та російського народів у цілому.

Основними постулатами політики історичної пам'яті в Україні з боку радянської влади були:

- 1) історія російського та українського народів є нероздільною;
- 2) Україна не може існувати без Росії через загрозу з боку зовнішніх ворогів;

3) міф про «Велику Вітчизняну війну» як про всенародний опір окупантам;

4) легітимність СРСР як єдиного рятівника народів і світу від нацизму;

5) згодом з'явилася й ідея про верховенство російського народу над іншими народами Радянського Союзу, тобто російський шовінізм.

Кінематограф, фактично, став найзручнішим засобом транслявати потрібну історію масам. Стрічки дивилися усі. Їх показували у кінотеатрах, будинках культури, гуртках та по телевізору. Тому кіно стало найбільш масовим засобом формування історичної пам'яті.

Кінематограф є транслятором з одного боку знань, з іншого боку - міфів про минуле. Кіно - це ще й корисне джерело інформації про уявлення людей щодо своєї історії, менталітету і ідеології, культури в цілому. фільми є фактами самосвідомості суспільства і колективної пам'яті.

Оскільки радянське історичне кіно — це насамперед тоталітарне кіно, то зрозуміло, що воно сильно ідеологічно забарвлене, а отже потрібно з обережністю ставитися до інформації, поданої у таких стрічках.

Отже, протягом XX століття сформувалася потужна база для дослідження феномену історичної пам'яті, що сприяє виникненню нових різноманітних концепцій стосовно трактування історичної пам'яті. Вітчизняна наука перебуває у процесі постійного розвитку, тому різні науковці формують власні, часто відмінні один від одного, погляди на цю проблематику. Протягом довгих століть історія України та Росії була тісно пов'язаною, що дозволяло російській владі спочатку Російської імперії, а потім і Радянського Союзу впливати на становлення історичної пам'яті в Україні. Система міфів радянської влади як політики історичної пам'яті зумовила ті проблеми, які переживає українська нація сьогодні. Тому питання формування спільної історичної пам'яті українського народу є чи не найважливішим для консолідації сучасного суспільства.

Кінематограф став одним із найважливіших засобів формування потрібної владі історичної пам'яті. Велика частина населення використовувала кіно як основне джерело історичної інформації. Радянська влада не могла не використати таку можливість задля власних цілей та маніпулювати історичною пам'яттю українського народу за допомогою найбільш масового мистецтва — кінематографу.



РОЗДІЛ 2 ПРОПАГАНДА У КІНЕМАТОГРАФІ ПЕРІОДУ ВІДЛИГИ

2.1 Жанр історичного кіно у пропаганді радянської дійсності

Кінематограф як вид мистецтва в радянській державі був одним з основних інструментів пропаганди. Потенціал, який несуть в собі продукти кіноіндустрії, захоплює безумовною ефективністю як потужний рупор ідеології та інструмент пропаганди. Крім того, характерною особливістю саме радянської держави була оголошена й аргументована В. І. Леніним партійність мистецтва. Під партійністю мистецтва розуміється його пряма залежність від ідеологічних директив Партії, від особливостей її зовнішньо- та внутрішньополітичних установок.

З приходом Микити Хрущова до влади у 1953 році ситуація у кіномистецтві не змінюється миттєво та кардинально. Тільки після лютого ХХ з'їзду 1956 року КПРС розпочинає процес деєталінізації. Не останню роль у цьому процесі грає й кінематограф. У період «відлиги» тематика соцреалізму проживає свої останні дні — змінюється трактування класичних тем, зокрема соціальних питань. Ключовою ціллю радянської пропаганди залишалось виховання радянської людини, формування світогляду, зручного для влади, показ ідеалізованого радянського життя.

Експлуатація історичних тем було основним знаряддям кінопропаганди. Вона охоплювала цілий спектр різноманітних тем. Наприклад, поширеною була тематика Жовтневої революції, Громадянської війни та перших років існування СРСР, а також важкому життю у Російській імперії.

Чудовим прикладом такої пропаганди є фільм режисерів В. Кочетова і Є. Ташкова «Сторінки минулого», знятий у 1957 році. За сюжетом, у 1901 році до Одеси приїжджає юнак Олексій, який стає свідком арешту підпільника Сави, який поширював ленінську газету «Іскра». Протягом фільму Олексій сам стає переконаним леніністом та приєднується до підпілля. Тобто зображено

репресивну імперську машину, яка боролася проти комуністів. Також показано й тяжке життя звичайних робітників під гнітом буржуазної верхівки [109].

У стрічці режисерів О. Алова та В. Наумова «Павло Корчагін» (1956 р.) показано героїчну самовіддану працю в ім'я комунізму, а також життя головного героя під час революційних подій і його боротьбу проти білополяків. Фільм, спрямований на стимулювання молоді до виконання нового п'ятирічного плану, показує населенню й те, як тяжко більшовики вибороли світле майбутнє Радянського Союзу у польських загарбників [98].

Ще однією картиною, присвяченою боротьбі проти білополяків є фільм режисерів Я. Базеляна та А. Войтецького «Народжені бурею» (1957 р.). У ньому перші комсомольці містечка на кордоні України та Польщі ведуть запеклу боротьбу проти польських легіонерів-загарбників. У фільмі торкаються й темі петлюрівців: в одній зі сцен показано, як петлюрівці допомагають «перерізати більшовиків» білополякам. Характерним є й зображення зверхнього ставлення польських панів як до цих самих петлюрівців, як і до українського народу у цілому: польські пани називають українців «бидлом» і використовують їх у власних цілях. Також у картині постійно наголошується на тому, що більшовики борються не проти польського народу, а проти польських панів [95].

У картині «Кров людська — не водиця» режисера М. Макаренка (1960 р.) розповідається про колишнього петлюрівця Данила Підпригори, який повертається до рідного села щоб розкаятися за своє минуле. У фільмі режисер демонізує куркулів, які підривають більшовицький стрій зсередини, допомагають білогвардійцям та учиняють криваву розправу на селі. Характерною є сцена, у якій куркулі безжально розстрілюють дітей. Симона Петлюра у фільмі зображено безхарактерним боягузом, який ховається за спину власних солдатів [88].

Ще однією картиною про революційні події є фільм «Самотність» режисера В. Вороніна (1964 р.). У фільмі розповідається про повстання загону

куркулів, анархістів та дезертирів, яких показано пихатими та неорганізованими, проти більшовиків. Фільм пронизаний безвихідністю та безнадійністю контрреволюції. Сама назва стрічки — метафора про відсутність підтримки в антирадянських сил, про неможливість іншого варіанту розвитку подій. Повстанці часто задаються питаннями подібними до «за що ми воюємо», що зображує боротьбу проти більшовиків безцільною та безглуздою. Показовою є і сцена на початку фільму, коли очільник повстанців Олександр Антонов виступає на мітингу зі своєю промовою. У цій промові режисер явно проводить паралель між Олександром Антоновим та Адольфом Гітлером: це простежується і у міміці, і у жестах оратора у стилі фюрера. Саме це грає велику роль у демонізації образу куркуля [107].

У 1956-1957 рр. виходить ціла низка фільмів, присвячених подіям революції. Серед них, наприклад, можна виділити картину «Капітан «Старої черепахи»» Г. Сауловича, у якому йдеться про боротьбу з контрреволюційним підпіллям у перші роки існування Радянської держави. Контрреволюціонерів зображено жорстокими та цинічними. У одній зі сцен вони домовляються про терористичні акти проти мирного населення, щоб не було «ні світла, ні хліба». Все це підкріплюється тезами про фінансування контрреволюції Заходом [86].

У стрічці «Круті сходи» режисера С. Навроцького зображено подібні теми. У ній йдеться про молодого інженера, який потрапляє у самий вирій революційних подій. Протягом фільму відбувається еволюція героя, який поступово переймається ідеями комунізму. Цьому сприяють трагічні події у його житті, такі як убивство коханої жінки есерами та викрадення сина німцями. Показово те, що головними злодіями у фільмі зображено не білогвардійців чи німців, а есерів. Навіть емоційний фон фільму добре грає на почуттях глядача: на початку фільму це похмура музика та кольори, а наприкінці, після вступу головного героя до комсомолу, картина наповнюється світлими тонами та піснями [89].

У кінофільмі «Правда» режисера І. Шмарука з'явився образ Володимира Леніна як батька революції, який народжує «справжніх революціонерів» в обличчі головного героя Тараса Голоти. Цікавим є й зображення рядових революціонерів. У одній зі сцен, коли йде демонстрація робітників, у диригента, що веде колону, стріляють. Робітники підхоплюють на руки труп диригента і під вигуки "Не піддаватися на провокації!" продовжують хід. Такими сміливими, мужніми та цілеспрямованими героями зображувалися революціонери у більшості фільмів досліджуваного періоду [103].

У 1958 році виходить перша частина (у 1959 р. — друга) двосерійного фільму Т. Левчука «Киянка». У фільмі, головним героєм якого є Яків Серeda — один з перших членів комуністичної партії — явно прослідковуються ідеологеми про братання українського та російського народів, а також пропаганда, спрямована проти українського націоналізму [86].

У 1956 році на екрани вийшов фільм, присвячений подіям Хмельниччини режисера Володимира Петрова «300 років тому...», знятий на Кіностудії ім. О. Довженка. У ньому з перших же секунд перед глядачем з'являється текст, у якому описаний історичний фон фільму. Та ключовими словами у цьому тексті є те, що козаки борються за возз'єднання з Росією. Цікаво й те, що у стрічці стосовно подій часів Хмельниччини використано саме термін «Росія», що є ще однією міфологемою радянської пропаганди. Підміна понять у даному випадку не дивна, адже вихід фільму приурочено до трьохсотріччя Переяславської ради. Цей фільм — фактична підтримка міфологеми про «возз'єднання з братнім російським народом», яка набула особливого поширення в період гучного святкування 300-річчя Переяславської ради, під час якого ця акція була піднята на рівень всесвітньої події [56].

Отже, фільми історичної спрямованості були жорстко політично заангажовані й зі справжньою історією мали мало що спільного. Фільми про події 1917-1921 роки були спрямовані на формування у глядача усвідомлення про важкість та важливість боротьби «за світле майбутнє» радянського

суспільства, а також на виправдання терору проти власного населення як боротьбу з жорсткими внутрішніми ворогами. Куркулів, петлюрівців, контрреволюціонерів зображено жорстокими, цинічними та нерозумними, а їхню боротьбу проти більшовиків безглуздою та безуспішною. Поряд з цим формувалася міфологема про героїв революціонерів, які були готові покласти життя за побудову Радянської держави.

Окрім цього, виходили фільми про більш давнє минуле українського народу, яке зображувалося суто пов'язаним з Росією. Усе це створювалося для побудови уявлення у глядача картини про нероздільність українського та російського народу та неможливості існування України без Росії. Усі ці тези міцно закріпилися у радянській пропаганді та продовжують використовуватися навіть зараз в інформаційній війні російської держави проти України.

2.2 Тематика «Великої Вітчизняної війни» в українському кіномистецтві

Найголовнішою зміною в історичній пропаганді у порівнянні з довоєнним періодом можна вважати впровадження цілої низки пропагандистських міфологем, таких як «фашисти», «бандерівці», «Велика Вітчизняна війна» і т.д. Впроваджені вони були задля ігнорування провини Радянського Союзу у розв'язанні Другої Світової війни й зображення СРСР як суто постраждалої сторони, яка у цьому воєнному конфлікті лише захищала свої землі від німецького агресора. Радянський Союз поставав як герой, що лише власними силами, без допомоги Заходу, зміг зупинити «фашистського» ворога та врятувати світ від краху.

Становлення такого міфу також зумовлено також і потребою у формуванні власної ідентичності радянського народу. У результаті це було поєднання імперських устремлінь та комуністичної риторики. З самого початку одним із головних завдань комуністичного режиму у СРСР була ліквідація

націй як таких. Проте Друга світова війна показала, що український народ був нацією, нацією бездержавною. Для українців Друга світова війна була можливістю звільнитися від гніту комуністів та фактично була боротьбою за незалежність. Тому радянській владі потрібно було швидко формулювати міф про «Велику Вітчизняну війну» для замилювання очей населення та приховання помилок і злочинів тоталітарного режиму.

Традиційно для радянського кіно про Другу світову війну було характерно зображення тільки ворога-агресора: німецька армія, гестапо, війська СС і т.д. Німецьку армію показано як безлике, безособистісне зло. Часто це просто рої солдатів, яких з легкістю знищує доблесна радянська армія. Серед таких образів найчастіше зустрічаються «фріц», «німець», «окупант», «загарбник», «есесівець», «зрадник», «поліцай», «полонений», «дезертир». Війська ж СС представлені переважно кар'єристами або садистами, вони більше наділені особистісними якостями, хоч ці якості й без виключень негативні.

На противагу цьому «злу» існувало й «добро» у вигляді героїзованих радянських солдатів, підпільників, розвідників та простого населення, що протидіяло нацистській машині. Зазвичай герої легко справляються з поставленими цілями та перемагають «зло». Проте часто їхню боротьбу зображували і як титанічні зусилля, направлені на перемогу над ворогом. У фільмах цієї категорії героям часто доводилося принести велику жертву, а часто і власне життя, для досягнення поставлених цілей.

Примітивними ворогами зображені німці у фільмі режисерів О. Швачка та А. Тимонишина «Ракети не повинні злетіти» (1965 р.) про радянського офіцера, якому вдалось утекти з полону у Німеччині, організувати загін з семи осіб та виконати важливе завдання по знищенню німецького пульта керування запуском ракет. У картині головною темою є інтернаціоналізм, який декламувала комуністична влада на кожному кроці, себто зовнішнього ворога можливо перемогти лише об'єднавшись [105].

Серед фільмів цієї тематики слід виокремити й стрічку «Далеко від Батьківщини» режисера О. Швачко (1960 р.). У ній радянський розвідник лейтенант Гончаренко під іменем німецького барона відправлений дізнатись, де знаходиться секретний німецький підземний завод з виробництва нових видів озброєння. Гончаренку вдається отримати необхідні відомості, встановити зв'язок з підпіллям і допомогти арештованому нацистами конструктору. У фільмі німецьких солдатів зображено легковірними, не наділеними особливим розумом персонажами, яким допомагають зрадники-поліцаї. У одній зі сцен зображено, як поліцай видає місце проживання сімей комуністів головному герою, переодягненому в німецьку форму. Проте Гончаренко хоробро протидіє зраднику та перемагає його, що підтверджує тезу про неминучість покарання за злочини проти власного народу [69].

У стрічці М. Макаренка «Люди не все знають» (1963 р.), останній частині його ж кінотрилогії («Кров людська — не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають»), розповідається про партизанський загін під проводом Дмитра Горицвіта, який бореться проти нацистів та колаборантів. У фільмі німецькі солдати наділені певними людськими рисами, це вже не просто жорстокі людиноненависники та садисти, що не є характерним для періоду «відлиги». І це сильно контрастує з образами «зрадників-колаборантів», які у картині змальовані досить карикатурно. Наприклад, в одній зі сцен «зрадники» вітаються фразою «Героям слава» (при чому фразу «Слава Україні» зі зрозумілих причин було вирізано). Цим режисер хотів підкреслити, що український націоналізм — зрадницька течія, ворожа для радянської людини та шкідлива для комуністичного суспільства [90].

Важливе місце посідають фільми, присвячені підпільникам часів «Великої Вітчизняної війни». Саме вони формували міфи про таких «героїв-символів» як Зоя Космодем'янська краснодонських підпільників з «Молодої гвардії» і т.д. Яскравим прикладом є стрічка М. Маєвської та О. Маслюкова

«Партизанська іскра» (1957 р.), присвячена створеній комсомольцями підпільній організації «Партизанська іскра» [100].

У 1960 році на екрани виходить фільм «Грізні ночі» режисерів В. Довганя та О. Курочкіна про осаду Севастополя й про героїчну боротьбу підпільників, яким вдається переодягнутися у німецьку форму вийти з міста і передати радянському командуванню важливі відомості про секретну зброю нацистів [68].

У фільмі «Два роки над прірвою» режисера Т. Левчука (1966 р.) події відбуваються в окупованому Києві. Легендарний чекіст Іван Кудря займається підпільною діяльністю в тилу ворога, збираючи власний загін підпільників. Поряд з цим він веде боротьбу проти німецької розвідки та шпигуна Мюллера й отримує важливі секретні дані нацистів. Як і у всіх подібних фільмах, головний герой — ідеалізований патріот Радянського союзу, одна з його помічниць — завзята комуністка, а інший — колишній петлюрівець. І неодмінний елемент для передачі трагічності та моменту пожертви за вітчизну — страта головних героїв у фіналі фільму [71].

Ще одним фільмом «підпільної» тематики є стрічка режисера А. Тимонішина «Їх знали тільки в обличчя» (1966 р.) про партизанську боротьбу в тилу німецького флоту в Одесі. У фільмі важливу роль відіграє зображення колабораціоністів, які видають власних співгромадян гестапівцям. У фіналі фільму знову використано прийом трагізму для підкреслення ваги боротьби проти нацистів [81].

Важливе місце у кінопропаганді періоду «відлиги» займають документальні фільми, кінохроніки та телефільми таких відомих кіностудій, як Українська студія хронікально-документальних фільмів (Укркінохроніка) і Київська кіностудія науково-популярних фільмів (Укрнаукфільм). Саме у цей період відбуваються важливі економічні та адміністративні реформи, будівництво нових об'єктів, таких як фабрики, заводи, шахти, а також значні досягнення у науковій галузі, такі як освоєння космосу, дослідження у сфері

атомної фізики, кібернетики і т.д. Все це не могло не відбитися на радянському українському кінематографі. Влада жадала показати народу успіхи радянського виробництва та радянської науки. Окремою тематикою такого кінематографу були стрічки про героїв «Великої Вітчизняної війни».

У 1965 році на блакитні екрани виходить телефільм «Батарея, огонь» режисера П. Вайнтруба про героїчну оборону Севастополя від нацистів [20, с. 517]. У цьому ж 1965 році виходить ще один кінофільм — «Десант в безсмертя» режисера В. Шкуріна про героїчний подвиг чорноморського десанту під командуванням К. Ольшанського при звільненні Миколаїва у 1944 році [20, с. 519].

Отже, кінематограф зіграв неймовірно важливу роль у побудові міфу «Великої Вітчизняної війни» та місця Радянського Союзу у боротьбі проти нацистського зла. Навколо цього міфу було створено цілу систему міфологем про героїв-символів, підпільників, розвідників, а також про підступних націоналістів, які допомагали знищувати німцям радянське населення. Хоча у період «відлиги» цей міф лише проходив стадію становлення і набув чітких форм лише в епоху «застою», проте він все одно учинив непоправну шкоду для формування історичної пам'яті українського народу. І цей згубний вплив, на жаль, продовжує діяти й нині.

2.3 Образи «героя» та «ворога» періоду холодної війни у кіно

Історична пропаганда зробила важливий внесок у формування світогляду радянського населення. Вона побудувала певні архетипи ворогів, які використовувалися для зображення ворогів «сьогодення» вже у період холодної війни. Заради будівництва цілої системи міфів в радянській пропаганді була сформована парадигма героїв («свій», «добро», «богатыр») та ворогів («чужий», «зло», «нечиста сила») та ієрархічна тріада «Батько» (Сталін, Ленін) – «Мати»

(Батьківщина) – «Героїчні сини та доньки» (Герої війни, Герої праці) [43, с. 257].

Існування образу героя без образу ворога — не можливе. Без ворога герой не може бути героєм. Для радянської пропаганди ворожнеча це те, що об'єднує колективи та групи, а Радянський Союз — «велика сім'я». Уся пропаганда сталінського періоду побудована за принципом опозиції, де є свої та чужі. І у період «відлиги» ці тенденції не зазнали суттєвих змін. Це все ті ж демонізовані вороги без будь-яких людських рис, без людського обличчя (за деякими винятками), а також все ті ж герої, що наділені чи не божественними рисами, максимально ідеалізовані, які складають свій власний пантеон під керівництвом певного «напівбога-наставника».

Образ ворога — чи не найголовніше у цій складній системі. Саме він стимулює громадянську активність радянської людини в ім'я партії та задля суспільного блага.

Зображення ворога у кіно постсталінського періоду можна розділити на дві основні категорії: фільми про «Велику Вітчизняну війну» та фільми про ворогів періоду «холодної» війни. Оскільки тематику «Великої Вітчизняної війни» уже було розглянуто, потрібно зупинитися на другій категорії.

Кінематограф сер. 1950-х - початку 1960-х рр. активно формував негативні стереотипи сприйняття західного світу, і, головним чином, США, які й оформлялися в образ ворога. Зовнішнім фактором їх формування стали зміни у відносинах із Заходом від союзу з Антигітлерівською коаліцією до запеклого ідеологічного, економічного і політичного протистояння в «холодній війні». Що стосується самої системи образу ворога в ігрових фільмах, то її елементами були в основному західнонімецькі й американські шпигуни, колишні емігранти з соціалістичної Росії (які перейшли на службу в західноєвропейські та американські розвідувальні структури) і західні вчені (які спеціалізуються на військових розробках).

У післявоєнні роки в ігрових фільмах використовуються всі негативні риси «фашиста» — в зображенні нового противника — вже в «холодній війні». Цей елемент активно використовується аж до середини 1980-х рр., викликаючи в пам'яті радянського глядача ще живий образ смертельного ворога у «Великій Вітчизняній війні», німця-вбивці, «нелюда». Таким чином, риси німця-ворога (жорстокість, нещадність, кровожерливість) переносяться засобами пропаганди на нового ворога — країни Заходу на чолі з США.

Яскравим прикладом таких фільмів є стрічка «Голуба стріла» І. Естріна (1958 р.) про те, як лейтенант авіаційної частини випадково розповідає про секретну модель реактивного літака агенту іноземної розвідки. У результаті літак було збито, а пілота взято у полон. Та хоробрим радянським воякам вдається перемогти іноземного ворога [66].

До таких фільмів також слід віднести науково-фантастичну стрічку режисерів М. Карюкова та О. Козиря «Небо кличе» (1960 р.) про радянських космонавтів, які самовіддано жертвують собою, щоб врятувати американський космічний корабель, який зазнав аварії. Фільм пронизаний показовістю та гіперболізацією переваги радянської науки над західною [96].

Схожим за мораллю є фільм режисера М. Вінграновського «Берег надії» (1967 р.) про зустріч радянських учених, яких турбують питання екології, та американських учених, які займаються атомними випробуваннями. У фільмі зображено черствість та безжальну тягу до війни з боку американських політиків та військових й моральні картання ученого Шервуда, який у ході подій розуміє, що вчинив великі помилки. І лише радянський фізик Макаров ставить на правильний шлях свого американського колегу, який у решті решт розпочинає активну боротьбу проти використання атомної зброї. У фільмі американців показано як людиноненависників та паліїв війни, а радянських людей — як миролюбних борців проти атомної зброї та війни в цілому [59].

У 1964 році на екрани виходить стрічка режисера Є. Шерстобитова «Юнга зі шхуни «Колумб»» — яскравий приклад агітфільму для дитячої

аудиторії. У пригодницькому фільмі розповідається про підлітків Марка та Люду, яким вдається виявити іноземного диверсанта. Ніякі, навіть найскладніші, перепони не заважають юним патріотам зупинити ворога та передати його радянським прикордонникам. Цікавими моментами є те, що про шпигуна відомо з перших хвилин фільму, а також явна гіперболізація наприкінці фільму, коли одне судно ворога бере в кільце радянська ескадра. Режисер ніби показує дитячій аудиторії всю важливість патріотизму та незламність радянського духу в обличчі Марка [121].

Ще одним фільмом, спрямованим на виховання патріотичного духу у дитячої аудиторії, є фільм «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» режисера Є. Шестибитова (1964 р.). У ньому події відбуваються у вигаданій радянській країні, на яку нападає народ «буржуїнів». Автор за допомогою простих образів показує дітям про потребу захищати вітчизну від буржуазних ворогів. А у своїй останній промові Хлопчиш-Кибальчиш розповідає про світле майбутнє радянської держави. У фільмі також підіймається тема колабораціонізму з відповідною мораллю — усіх зрадників буде покарано [82].

У 1960 році на телебаченні показують кіносюжет під назвою «Криваві сліди Оберлендера». У ньому йшлося про докази злочинів тодішнього міністра ФРН Теодора Оберлендера, вчинених під час його керівництва каральними загонами «Ніхтігаль» та «Берманн» проти мирного населення [20, с. 244]. У 1965 році на екрани виходить кінофільм «Вирок виносить історія» режисера М. Винярського, у якому фактично порівнюють А. Гітлера та Б. Муссоліні з керівництвом капіталістичних країн. У фільмі можна побачити кадри про нацистську Німеччину, фашистську Італію, деякі капіталістичні країни, а також про колоніальні війни й боротьбу колоніальних держав Африки та Азії за незалежність [20, с. 517-518].

До цієї ж категорії слід віднести фільми, у яких ворогом зображено Китай. Саме у період Відлиги відносини між КНР та СРСР суттєво загострюються. Це не могло не відбитися на кінематографі. У 1960 році на

екрани виходить фільм «Надзвичайна подія» режисера В. Івченка. У картині, знятій за ідеологічним завданням, за основу сюжету взято реальні події, пов'язані з захопленням радянського танкера «Туапсе» в 1954 році під час морської блокади Китайської Народної Республіки. Фільм пронизаний надмірним патріотизмом та нетерпінням до ворогів комунізму [93].

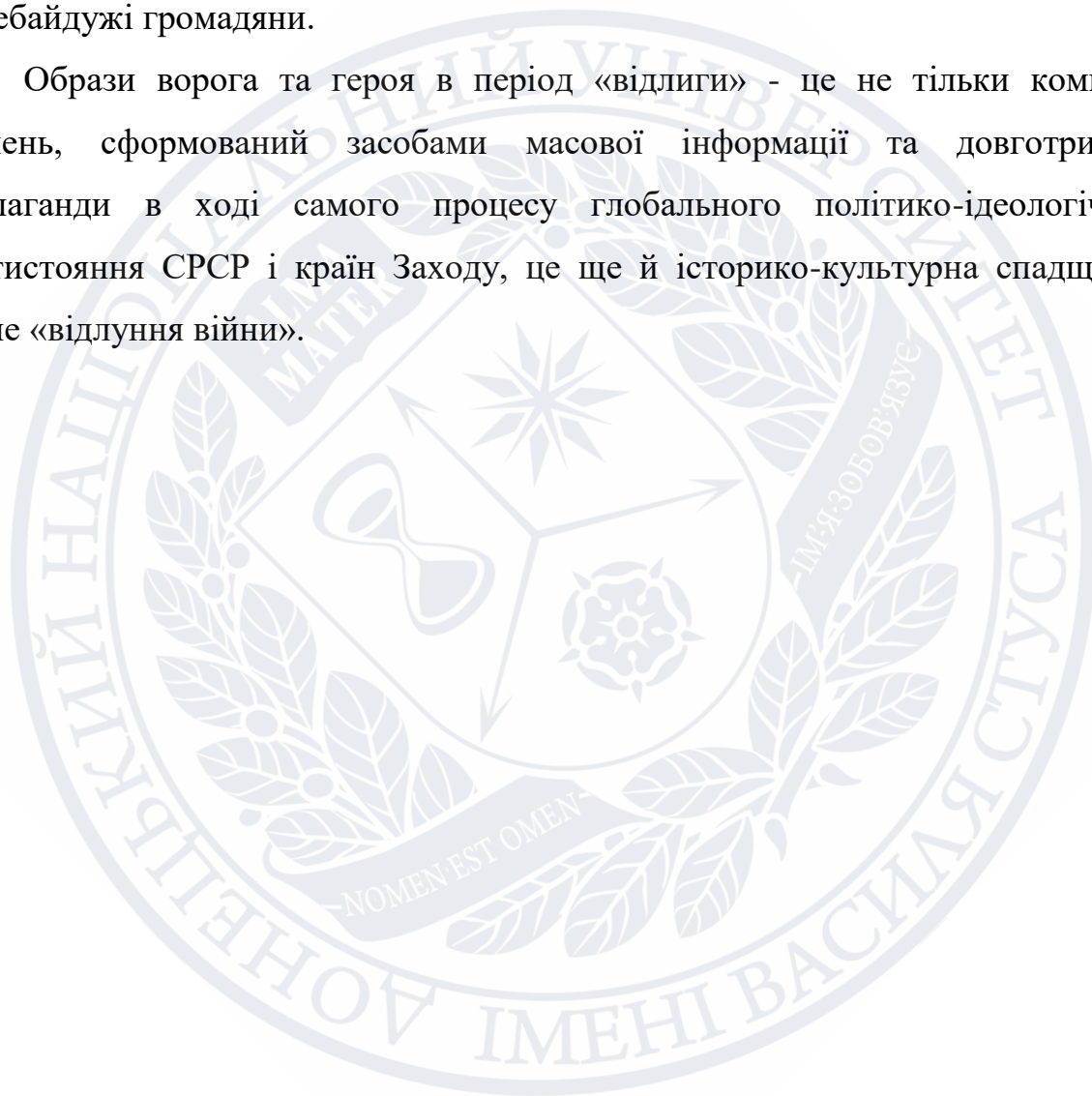
У післявоєнний період відносини між Радянським Союзом та франкістською Іспанією залишалися на низькому рівні. Їх нижчою точкою стала промова Микити Хрущова перед Генеральною асамблеєю ООН 1 жовтня 1960, спрямована проти режиму Франко, а також заборона Франко на проведення футбольного матчу Іспанія — СРСР в рамках Чемпіонату Європи 1960 року. Усе це закріплювалося активною пропагандою. У 1959 році на екрани виходить фільм «Ти молодець, Аніто!» режисера В. Кочетова про репресивний режим Франко та боротьбу підпільників проти нього. У стрічці іспанських солдатів зображено безжальними вбивцями. У одній зі сцен рядовий солдат відмовляється розстрілювати беззахисних людей, за що його відразу розстрілюють інші військові. У іншій сцені зображено знущання та побиття іспанськими службовцями малолітньої дівчинки [113].

Отже, у період «відлиги» у кінопропаганді продовжуються тенденції, започатковані ще у сталінський період, змінюються лише образи. Поряд з основними елементами радянської пропаганди з'являється ще один важливий важіль — апелювання терміном «Велика Вітчизняна війна». Образи «петлюрівців», «білогвардійців», «отаманів» з їхніми загонами змінюють образи «німців», «фашистів», «есесівців». Як і раніше, ворогів зображують безликим, жорстоким, нерозумним та позбавленим людських рис злом. Внутрішніх ворогів «куркулів», «буржуа», «панів» змінюють нові «колаборанти», «націоналісти», «дезертири» та «бандерівці».

Відбуваються зміни й у показі західних ворогів-англосаксів. У зв'язку з загостренням конфронтації у «холодній війні» американців та їхніх союзників наділяють тими ж рисами, що й нацистів. Фактично, у кожному фільмі

присвяченому подіями «холодної» війни проводиться аналогія з «Великою Вітчизняною війною», у якій радянським громадянам, військовим та вченим доводиться героїчно захищати Радянський Союз від зазіхань буржуазного ворога, який хоче лише нашкодити миролюбному радянському суспільству. Героями так і залишаються революційні діячі, військові, науковці, герої праці та небайдужі громадяни.

Образи ворога та героя в період «відлиги» - це не тільки комплекс уявлень, сформований засобами масової інформації та довготривалої пропаганди в ході самого процесу глобального політико-ідеологічного протистояння СРСР і країн Заходу, це ще й історико-культурна спадщина і певне «відлуння війни».



РОЗДІЛ 3 ВІД НЕОСТАЛІНІЗМУ ДО «НОВОГО МИСЛЕННЯ» РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ

3.1 Якісні зміни ролі кінематографа в закріпленні історичної пам'яті українського народу

З приходом до влади неосталіністів на чолі з Леонідом Брежнєвим у 1966 році посилювався ідеологічний наступ на кінематограф. Багато стрічок не побачили світ через цензуру, а якість тих, що виходили у широкий прокат, бажала кращого. Звісно, що у цей період було знято й справжні шедеври світового кінематографа і розкрилися неймовірні таланти серед режисерів та акторів.

До 1968 року український кінематограф ще переживав відлуння періоду «відлиги», проте з 1968 року розпочинається новий наступ у сфері пропаганди. З'явилися ідеї та образи, характерні для сталінського періоду. Фактичний рецидив сталінської політики стосовно пропаганди посилював ідеологічний наступ у всіх сферах життя радянського суспільства. Це було пов'язано зокрема з тим, що ідеї романтизованого соціалізму зазнавали краху, тому радянська влада на чолі з Леонідом Брежнєвим замість того, щоб сприяти змінам, всіляко їм протидіяла. Особливо це проявляється після відставки Першого Секретаря ЦК КП України Петра Шелеста та його заміни на близького друга Брежнєва — Володимиром Щербицьким у 1972 році. В. Щербицький був неприхованим москвофілом і прихильником русифікації та зросійщення усього українського, що сильно вплинуло на стан української культури.

Щодо експлуатації історичної пам'яті у кінематографі, то це продовження тих самих історичних тем, якими грала радянська пропаганда у попередній період: Російська революція 1905 року, події 1917-1921 років, Жовтнева революція, «Велика Вітчизняна війна». Окрім цього продовжували спотворювати більш давнє майбутнє українського народу, зокрема це теми про Київську Русь та козацьку добу. Фактично, змінилася лише обкладинка та

настрої — начинка залишалася тією самою.

Тематиці Російської революції 1905 року присвячено фільм «Поштовий роман» режисера Є. Матвєєва (1969 р.) про революціонера лейтенанта Петра Шмідта, який став ще одним героєм-символом революційної боротьби проти буржуазної диктатури. Цікавим є те, що Шмідт у листах своїй коханій пише, що покохав її лише заради «соціалізму» [102].

Ще одним фільмом про Російську революцію 1905 року є картина режисера Г. Кохана «Хліб і сіль» 1971 року. У ній розповідається про буремні події російської революції. У фільмі головною темою є класова боротьба селян проти поміщиків за право на власну землю, яка зображує тяжке життя населення під гнітом царської влади [117].

У 1970 році відбулася прем'єра фільму «Чортова дюжина» режисера В. Жиліна. За сюжетом, козаки-революціонери борються проти австрійського гніту. Характерним для цієї картини є зображення австрійців: вони виступають підлими та підступними, продають людей на базарах, знущаються з населення. Тобто це чергова стрічка про боротьбу населення проти імперіалістичного буржуазного гніту [119].

У іншій картині про козацьку добу, стрічці режисера Б. Івченка «Пропала грамота» (1972 р.) представлено інший бік козацтва — запорозькі козаки зображені кремезними розбійниками та гульвісами, які займаються лише пияцтвом та веселощами. Реєстрові ж козаки у фільмі — вірні прислужники панів, які нападають на селян та відбирають у них землі на користь полякам [104].

Поширеною темою залишалася Громадянська війна. Серед картин цієї тематики слід виділити стрічку режисерів І. Ветрова та М. Вінграновського «Дума про Британку» (1970 р.), у якій описується селянське повстання в Херсонській губернії проти армії Денікіна. У ході фільму селяни організовують власну Баштанську республіку та розділяють між собою землі поміщиків. У фільмі зображується жорстока класова боротьба, яка закінчується перемогою

селянства [76].

Цікавим з позиції побудови образу героя-символу є 6-серійний міні-серіал «Як гартувалася сталь» режисера Миколи Мащенка, який виходив з 1973 по 1975 рр. Сюжет розповідає про події громадянської війни, проте вся увага приділяється головному герою — Павлу Корчагіну. Фактично, уся картина — це фільмована ікона Корчагіна, якого режисер канонізує і підносить до рівня янгола. Постійні крупні плани головного героя, акценти на його вчинках — усе це створює образ ідеального комуніста. Навіть у фіналі фільму, коли Корчагін, виснажений хворобою, помирає, він зображується як святий, якому не вистачало лише німбу [122].

Важливою віхою у кінематографії епохи «застою» стає святкування сотої річниці від дня народження Володимира Леніна у 1970 році. Саме до цієї дати приурочено велику кількість картин про Володимира Ілліча. Серед них слід виділити двосерійний фільм режисера Т. Левчука «Родина Коцюбинських». Сюжет описує події з 1912-1918 років про розгром Української Центральної Ради та встановлення радянської влади в Україні. У фільмі Михайла Коцюбинського зображено соціалістом та вірним прихильником Леніна. У своєму монолозі Коцюбинський критикує капіталістів та усю західну цивілізацію. Окрім нього, присутні також образи Павла Тичини та Івана Франка, щоб показати прихильність української інтелігенції до радянської влади. Симон Петлюра постає в образі кривавого розбійника. Самого ж Леніна зображено інтелігентним та розумним борцем за соціалістичну революцію. Його образ сильно ідеалізований: він танцює з дітьми, переймається долею України, називаючи її своєю домівкою. Режисер також торкається теми гніту української мови з боку імперської влади та теми інтернаціоналізму [106].

До цієї ювілейної дати приурочено й вихід низки документальних фільмів про життя Володимира Леніна: «Капрійські мальви», «За декретом Леніна», «Так народилася «Искра»», «Вічно живий», «Пишу Леніну», «Життєві дебати» [12, с. 230].

Період «застою» був багатим на різноманітні ювілейні дати. А для радянської влади ювілейна дата якоїсь події — чудова нагода зробити ідеологічне замовлення митцям. Ще однією ювілейною датою стало п'ятдесятиріччя з дня заснування Радянського Союзу. З нагоди цього свята було випущено низку документальних та ігрових фільмів, присвячених першим рокам радянської держави.

У 1977 році відбувається ще одне велике свято для Радянського Союзу — 60-а річниця Жовтневої революції. З цієї нагоди відбувається підготовка низки історико-патріотичних фільмів, присвячених подіям 1917-1921 років, серед яких «Втеча з в'язниці», «Ненависть», «Театр невідомого актора» і т.д. [64; 97; 112].

У 1970-х роках українські режисери активно співпрацювали з режисерами інших соціалістичних держав. Так у 1973 році відбулася прем'єра фільму «Наперекір усьому» режисера Ю. Ілленка, випущеного за спільним виробництвом української та югославської кіностудій. Сюжет описує події наприкінці XVIII століття у Чорногорії, коли національний герой Петро Негош об'єднує чорногорський народ задля боротьби проти османського гніту. Не обійшлося і без ідеологічного забарвлення, головною темою фільму є російське заступництво за усі слов'янські народи: в одній зі сцен Петро Негош каже, що Росія не залишить чорногорський народ у біді. І у фіналі фільму ця теза підкреслюється ідеєю, що без допомоги Росії чорногорський народ не зміг би перемогти османів [94].

Ще одним результатом подібної співпраці є прем'єра фільму спільного україно-болгарського виробництва «Шлях до Софії» режисера М. Мащенка у 1978 році. Історичний фон фільму — події у Болгарії XIX століття, коли болгарський народ боровся проти османського гніту. Як і у стрічці «Наперекір усьому», у цьому фільмі продовжується ідея патерналізму Росії над усіма слов'янськими народами. У картині зображено, як Російська імперія всіляко сприяла боротьбі болгар проти османів та саме завдяки їй болгарам вдається

отримати перемогу [120].

У 1981 році з нагоди 1500-ї річниці заснування Києва відбулася прем'єра історичного фільму, який започаткував тему Київської Русі у радянському кінематографі — «Ярослав Мудрий». Постановою фільму займався режисер Г. Кохан. Сюжет картини описує правління Ярослава Мудрого та його закоханість у дівчину Любаву. Важливість постанови цього епічного фільму для радянської влади відзначаються хоча б у тому, що Київській студії О. Довженка дозволили поставити цей фільм лише під патронажем Мосфільму. Це, по суті, відіграло ключову роль в ідеологічному забарвленні цієї картини, що полягає у русифікації усього руського: одяг персонажів фільму — стилізація одягу солдат московського царства; мовою фільму обрано російську, що дозволяло авторам ототожнювати поняття «руський» та «російський»; аналогії з Радянським Союзом у тезах про зовнішнього ворога; декламування ідеї панславізму. Усе це формує у глядача картину «Русь = Росія», тобто виконує головне завдання, поставлене радянською пропагандистською машиною [123].

З кінцем епохи «застою» та з приходом влади Михайла Горбачова ситуація у кінематографі поступово починає змінюватися. П'ятий Генеральний секретар ЦК КПРС розпочинає політику гласності та виступає проти лакування історії, зокрема і у кінематографі. Така позиція генсека зустрічає активний опір з боку старих представників влади, а особливо з боку Володимира Щербицького. Тому в Україні розпочинається боротьба за ідеологію, що не могло не відобразитися на кінематографі цього періоду. Кількість політично заангажованих стрічок різко спадає, а радянська пропагандистська машина в передсмертних конвульсіях видає останні ідеологізовані стрічки.

У 1986 році на екрани виходить фільм «На вістрі меча» режисера О. Павловського, події якого відбуваються 1920-х роках. За сюжетом, колишній петлюрівський генерал Турчин, після того як підкорився радянській владі, вирішує повернутися до боротьби проти більшовиків, проте розчаровується у своїх ідеалах і переходить на бік червоних. Фільм продовжує міфологему про

те, що петлюрівці — терористи та бойовики (герої стрічки постійно повторюють для глядача слово бойовик, ототожнюючи його з петлюрівцями). Ну і повторюється теза про те, що будь-який контрреволюціонер буде переможений [92].

Довго відкладалися зйомки історичного фільму «Данило — князь Галицький» через його тематику та бажання авторів не забруднювати картину пропагандою. Актори пережили переслідування і підозри у націоналістичному ухилі, а режисеру погрожували. У 1987 році стрічка все-таки побачила світ, зняв її режисер Я. Лупій. Фільм був не характерний для радянської доби, адже у ньому Західна Україна поставала як твердиня Європи, а її правитель — як володар усіх земель руських. Проте щоб стрічка потрапила у прокат, режисеру довелося піти на поступки, тому у фільмі простежуються ідеї панславізму, так потрібному радянській владі на фоні подій, що відбувалися наприкінці 1980-х рр., та обійдено тему походів проти нинішніх союзників СРСР — угорців, поляків та тевтонців [70].

Отже, прихід до влади неосталіністів та їхня репресивна політика стосовно українських митців призводить до зниження якості українського кінематографа та до росту кількості низькопробного пропагандистського кіно. Русофільство та шовінізм керівних осіб держави призводить до русифікації не тільки у мовному плані, а ще й у тематичному. Кінематограф, перебуваючи під постійним ідеологічним натиском, стає дедалі більше заангажованим. Формується тенденція, за якою усі позитивні персонажі — російськомовні, а негативні — україномовні. Характерним для епохи «застою» є велика кількість різноманітних ювілейних дат, до кожної з яких приурочено низки історичних фільмів. Окрім звичних тем Громадянської війни, Жовтневої революції та життя у Російській імперії набувають поширення також теми Російської революції 1905 року, а також з'являються перші українські фільми, присвячені добі Київської Русі.

Проте з приходом до влади Михайла Горбачова та початком

«перебудови» ситуація починає змінюватися. Політика гласності ослабила ідеологічний натиск з боку держави на кінематограф, хоча пропаганда як ключова складова радянської системи продовжувала існувати до самого розпаду Радянського Союзу через опір старих чиновників та посадових осіб, таких як Володимир Щербицький. Проте процеси, запущені «перебудовою», уже не можливо було зупинити. Ідеологічний контроль слабшає, а режисери все частіше звертаються до заборонених раніше тем. Радянська пропагандистська машина поступово помирає.

3.2. Апогей творення міфу про «Велику Вітчизняну війну» та його криза

Апогеєм формування міфу «Великої Вітчизняної війни» прийнято вважати саме епоху «застою», адже саме у цей час до влади приходять колишні учасники цієї війни — неосталіністи на чолі з Леонідом Брежнєвим. Якщо раніше відбувалася лише підтримка існування міфу про «Велику Вітчизняну», то у період правління Брежнєва цей міф перетворюється у справжній культ війни.

Побудова цього культу була настільки важливою для радянського керівництва, що вона стала головною перемогою в історії комуністичного суспільства, яка затьмарила навіть Жовтневу революцію. Міф про Велику війну був спрямований на те, щоб сформувати нову радянську ідентичність та уніфікувати радянський народ.

У епоху «застою» термін «Велика Вітчизняна війна» майже повністю замінює термін «Друга світова війна» (назву якої, до речі, почали писати з маленької літери). Важливо й те, що у період з 1945-го по 1965-й роки померла велика кількість учасників війни, тому проти посилення міфологізації подій війни майже ніхто не виступав.

Випуск фільмів про «Велику Вітчизняну війну» суттєво збільшився з нагоди 25-ої річниці з дня перемоги у Другій світовій війні у 1970 році. Це, наприклад, двосерійна стрічка «В'язні Бомона» режисера Ю. Лисенка про Василя Порика, радянського військового, який організовує групу підпільників для втечі з німецького табору та бере участь у боротьбі Руху Опору. Образ Порика має багато паралелей з образом Устима Кармелюка. Окрім цього, у фільмі відбувається демонізація німецьких солдатів та гестапівців: вони знущаються з вагітної дружини головного героя, наказують виконувати пісні полонених і т.д. Також у фіналі фільму відбувається гіперболізація моральної капітуляції німців [65].

У фільмі 1972 року «Софія Грушко» режисера В. Івченка подано трагічно-героїчну історію медсестри Софії, яка під час німецької окупації Києва змушена співпрацювати з фашистами, виконуючи наказ радянської контррозвідки. За сюжетом стрічки героїня жертвує власним щастям задля виконання обов'язку перед Вітчизною, показуючи приклад для радянського громадянина [108].

Ще одним важливим роком, протягом якого міцнішає міф про «Велику Вітчизняну війну», стає тридцята річниця з дня перемоги у Другій світовій війні — 1975 рік. До цієї дати приурочено вихід великої кількості фільмів пропагандистської тематики. Це такі картини, як «Йду своїм курсом», «Порт», «Таємниця партизанської землянки», «Хлопчаки їхали на фронт» і т.д. [83; 101; 110; 118].

Окремим стовпом у пропаганді про «Велику Вітчизняну війну» стоїть тематика партизанського руху. У трисерійному фільмі режисера Т. Левчука «Дума про Ковпака» («Набат», «Буран», «Карпати, Карпати...») (1973-1976 рр.) розповідається про діяльність підрозділу Сидора Ковпака, який з маленького загону став одним з основних партизанських рухів в Радянському Союзі. Головною ж ідеєю фільму є зображення інтернаціоналізму та об'єднання усіх націй у боротьбі проти нацизму, тобто зобразити цю війну як

загальнонаціональну, що своєю чергою підтверджує міф про «Велику Вітчизняну війну» [77; 78; 79].

Незмінний керівник Спілки кінематографістів України Тимофій Левчук продовжує виконувати ідеологічні замовлення збоку радянського керівництва та експлуатувати тему партизанського руху. У 1979 році на екрани виходить його дилогія «Від Вісли до Бугу». Сюжет історично-патріотичного фільму розповідає про боротьбу червоних партизанів з дивізії імені С. Ковпака під проводом ще одного героя-символу — Петра Вершигори. Увесь фільм пронизаний ідеями інтернаціоналізму та зображує «визволення» польського народу від окупантів (хоча, фактично, на місце старих окупантів приходять нові, червоні) [61; 62].

Збільшилася кількість фільмів про колабораціонізм та згубний націоналізм, що зумовлено поширенням дисидентського руху. Населенню потрібно було показати, що таке націоналізм та якої шкоди він завдає радянському суспільству.

Серед фільмів такої тематики слід виділити фільм «Анничка» режисера Бориса Івченка (1968 р.). У ньому йдеться про долю двох друзів Іванка та Романа, які були закохані у дівчину Анничку. За сюжетом фільму друзів розділяють їхні погляди: Іванко вступає до лав червоних партизанів, а Роман стає поліцаєм-колабораціоністом. Характерним для стрічки є зображення жорстокості та знущань українськими націоналістами над полоненими, а також неприхованим русофобством: Росію поліцаї називають «вшивою Московією». Також, наприклад, в одній зі сцен зображено, як поліцай Круп'як змушує танцювати червоних партизанів на розбитому склі. Коли ті відмовляються, він наказує розстріляти їх. Свідком цих подій стає Роман, який розчаровується у націоналістичних ідеях та у фінальній частині через провину за сприяння злочинам проти побратимів божеволіє [57].

Ще одним фільмом даної тематики є картина «Білий птах з чорною ознакою» режисера Ю. Ілленка (1970 р.) про події на Буковині під час Другої

світової війни. Сюжет має схожі риси з фільмом «Анничка»: двоє братів опиняються по різні сторони барикад (Петро йде на службу до Червоної Армії, а Орест прилучається до УПА-ОУН(б)) та борються за кохання молодої дівчини Дани. Ідеологічна складова фільму полягає, наприклад, у зустрічі населенням Буковини радянських солдатів: вони радіють червоноармійцям, а ті, своєю чергою, всіляко допомагають населенню. Окрім цього, у фільмі бійців УПА зображено посібниками нацистів, які тероризують мирне населення, проте, врешті-решт, все одно зазнають поразки та страти [60].

До цієї ж категорії слід віднести фільм, який хоч і не розповідає про «Велику Вітчизняну війну», проте у ньому зображені перші повоєнні роки та боротьбу головного героя з «українськими фашистами» — «До останньої хвилини» режисера В. Ісакова (1973 р.). Це розповідь про останні роки життя відомого антифашиста Ярослава Галана. Стрічку було створено на ідеологічне замовлення радянської влади для пропаганди проти націоналістів. У фільмі націоналісти спонсоруються західними спецслужбами, сподіваються на початок Третьої світової війни, підтверджують свою співпрацю з нацистами тощо. Закадровий голос розповідає про воєнні злочини бандерівців, прирівнюючи їх до німецьких нацистів. Загалом картина — суто політична кіноагітка, яка формує міф про підступних, цинічних та кровожерливих українських націоналістів [75].

У 1976 році відбулася прем'єра фільму «Тривожний місяць вересень» режисера Л. Осики, у якому мова йде про боротьбу хоробрих радянських розвідників проти банди колишнього поліція Горелова. Торкаючись болючої теми колабораціонізму, Леонід Осика зупиняється скоріше на образі героя Капелюха, ніж на проблемі зрадництва, тому що обличчя партизан протягом усього фільму глядач не бачить (окрім фінальної сцени, у якій Капелюх убиває Горелого), при цьому головний акцент робиться саме на діях радянського розвідника [114].

Як уже зазначалося, 1985 рік став переломним для Радянського Союзу загалом та для українського кіномистецтва зокрема. Культ «Великої Вітчизняної війни», породжений неосталіністами, переживає кризу: на екрани виходить все менше стрічок цієї тематики й все частіше з'являється теза про осуд цієї війни, а не її возвеличення, як, наприклад, білоруський фільм «Йди та дивись» режисера Елема Климова, що вийшов на екрани у 1985 році [82]. Цей антивоєнний фільм став безпрецедентним випадком в історії радянського кінематографа та змусив глядача подивитися з нового, незвичного йому, боку на події Другої світової війни. Теза, що «війна — кошмар» замінює тезу «війна — тріумф». Ця криза найголовнішого радянського міфу повоєнного часу не могла не вплинути на радянське суспільство та радянський кінематограф.

Подібним до фільму «Йди та дивись» є картина «Вклонись до землі» режисера Л. Осики, випущена також у 1985 році. Цей фільм започаткував антивоєнну тематику в українському кінематографі, розповідаючи про трагедію радянської жінки, у якої на війні загинула уся родина. Щоб загоїти рани, залишені війною, вона вирішує допомагати таким же жертвам Другої світової війни. Героїня усіляко намагається дистанціюватися від місць, де відбувалися трагічні події та забути усі жахіття, породженні війною [63].

Отже, у період «застою» міф про «Велику Вітчизняну війну» перетворюється у справжній культ. Це насамперед пов'язано з приходом до влади неосталіністів. Ця війна не сприймалася як щось жорстоке, трагічне та криваве. Вона підносилася як тріумф Радянського Союзу у боротьбі проти нацизму, при цьому жертвність народу часто замовчувалася. Набувають розмаху й теми колабораціонізму українських націоналістів, що зумовлено посиленням боротьби проти націоналізму. Герої «Великої Вітчизняної війни», як рядові військові, так і червоні партизани, канонізуються та прирівнюються до святих.

Після переходу влади до рук Михайла Горбачова культ «Великої Вітчизняної» почав поступово згасати, хоча керівні пропагандистські особи все

одно продовжували підтримувати цей міф. Проте кризу, яка розпочалася у період «перебудови», уже не можливо було зупинити. Радянське суспільство отримало змогу подивитися на Другу світову війну як на трагедію, сповнену болем, розпачем та стражданнями, а не як на тріумф, який з легкістю «можна повторити» і заради якого кожна принесена жертва — героїчна. Перегляд ставлення до подій війни та крах культу «Великої Вітчизняної» призводить і до краху цілої системи. Люди поступово розуміють, що більшість зображеного на екрані — сміттева пропаганда.

3.3. Зміни «героя» та «ворога» в умовах системної кризи суспільно-політичного життя

Для епохи «застою» характерна система таких же образів «героя» та «ворога» у пропагандистській парадигмі. Радянські розвідники, співробітники спецслужб, військові, вчені та небайдужі громадяни — збірні образи найкращих соціалістичних моральних цінностей. На противагу їм стоять західнонімецькі, англійські та американські шпигуни і диверсанти, емігранти (які перейшли на службу в західноєвропейські та американські розвідувальні центри), американські військові (часто з «в'єтнамським» минулим, або керівні чини НАТО), американські промислові магнати, вчені (які воліють використовувати ядерну фізику лише для війни) тощо.

Характерним для епохи «застою» було введення такого образу внутрішнього «ворога», як посібник американських спецслужб. Його зазвичай наділяли усіма рисами характеру, протилежними зразковому радянському громадянину.

Позитивні персонажі вводилися в фільми для наочності та порівняння, породжуючи головну антиномію «свій — чужий». Саме ці образи «своїх» і «чужих» в ігрових фільмах 1960-х — 1980-х рр. візуалізуються в доступних і ідеологічно зрозумілих радянському глядачеві образах, вони уособлюють добро

та зло — соціалістичне і капіталістичне суспільства. У порівнянні з 1970-ми роками, коли ворогом могли виступати китайці або ж представники країн західної Європи, у 1980-х роках образ ворога остаточно «американізується», що пов'язано з загостренням ситуації на міжнародній арені, а саме переходу до конфронтації у холодній війні. Саме у цей період поширеними є нагнітальна обстава та екстремальні дії у сюжеті, а також загострення уваги на певних деталях сюжету, що зумовлено потребою сформувати у радянського глядача негативне сприйняття усього «західного».

Яскраво ілюструє ці ідеї молодіжна стрічка режисера І. Ветрова «Земні і небесні пригоди» (1974 р.), у якому йдеться про 9-Б клас, який під час літніх канікул вирішує розділитися на дві частини. Одні мріють літати на планерах у радянському небі та пишаються вітчизняними здобутками, інші — захоплюються західними новинками, випивкою та шумними вечірками. Така конфронтація у межах одного класу добре зображує ідею протистояння «свого» і «чужого», яка закономірно закінчується перемогою «свого», коли підлітки розуміють, що краще ніж життя у Радянському Союзі нічого не може бути [80].

Темі протистояння науковців Радянського Союзу проти науковців США присвячено фільм Т. Левчука «Довга дорога в короткий день» 1972 року. У ній представлено типове зображення радянських вчених як борців за мир, які хочуть використовувати досягнення у ядерній фізиці на благо людства. На противагу їм використано зображення американських учених, які хочуть ці досягнення використати для створення зброї масового ураження. Продовжуючи тему фільму М. Вінграновського «Берег надії», Тимофій Левчук ставить нагальне питання для тієї доби — чи готове людство до використання надбань ядерної науки та до наслідків цього використання у воєнних цілях [73].

У картині «Паризька драма» режисера Миколи Мащенка (1983 р.) знову ж таки демонізується образ американського бізнесмена. За сюжетом, американець пропонує своєму французькому робітнику взяти на себе убивство жінки, яку нібито він убив сам, за велику винагороду. У фільмі американського

бізнесмена наділено найгіршими негативними рисами: він підступний, цинічний, боягузливий та пихатий. Окрім цього, він зверхньо ставиться і до власних співробітників, і до власної жінки, яку безжально вбиває [99].

У 1984 році відбулася прем'єра стрічки «Дві версії одного зіткнення» режисера В. Новака. Події фільму відбуваються навколо розслідування щодо зіткнення двох суден — радянського суховантажу та американського нафтового танкера, у результаті якого американський корабель затонув. Американська компанія подає позов до суду на відшкодування радянською стороною збитків. Проте у результаті розслідування незалежні експерти з'ясовують, що ця трагедія була підстроєна американськими спецслужбами на чолі з ЦРУ, і вона є не єдиною такою операцією американців. Фільм викриває тягу капіталістів до збагачування будь-якою ціною, навіть якщо для цього потрібно принести людські жертви. Підступність та шахрайство збоку американців легко розкриває радянська громадянка та американський незалежний експерт, який розчаровується в ідеалах Заходу та переходить на бік соціалістів [72].

Героїзм та боєготовність радянської армії демонструють стрічки 1978 року «Голубі блискавки» режисера І. Шмарука і «У мене все нормально» режисера О. Ігішева [67; 115]. Цю ж тематику продовжує фільм 1981 року «Танкодром» режисера Володимира Довганя [111].

Прихід до влади Михайла Горбачова, початок «перебудови» та новий напрямок у зовнішній політиці ознаменували собою певне потепління у відносинах Заходу та Сходу, хоча ідеологічне протистояння не втратило свій сенс та продовжувалося.

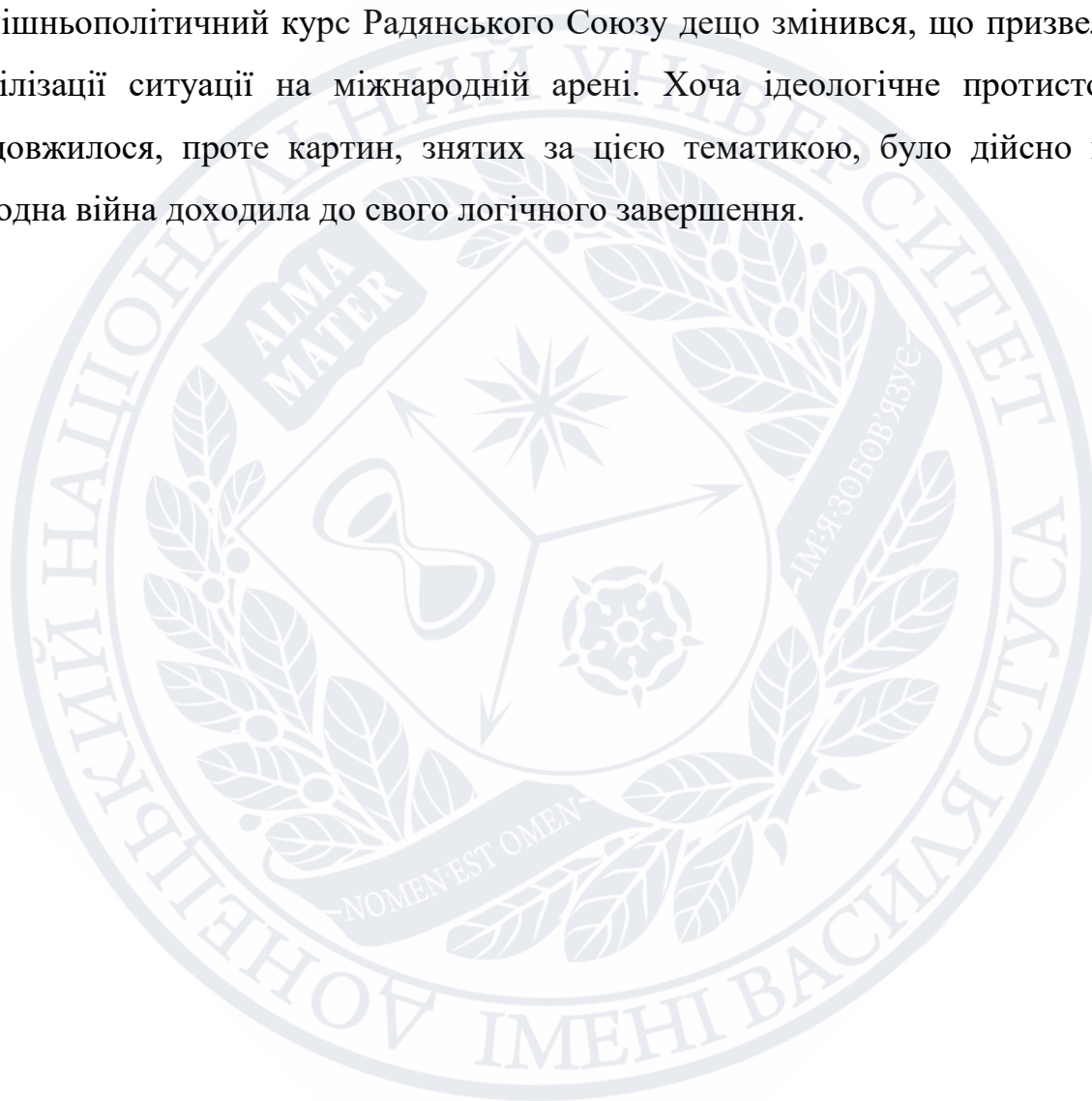
Так, наприклад, ліберальній критиці V з'їзду Союзу кінематографістів було піддано стрічку 1984 року режисера В. Підпалого «Канкан в Англійському парку», який є концентрацією ненависті до усього американського та до антирадянської еміграції. За сюжетом, український поет Максим Рутковський, завербований КДБ, відправляється до Мюнхена з завданням проникнути до штабу Радіо «Свобода» та розкрити антирадянську діяльність українських

націоналістів-колаборантів, які працюють на західні спецслужби на чолі з ЦРУ та готуються до війни проти комунізму. Емігрантів у фільмі зображено безпринципними людьми, які постійно брешуть, перекручуючи факти, та багато з яких приймають наркотики. Характерно й те, що попри своє життя за кордоном та працю на спецслужби, вони сумують за своєю батьківщиною та каються за свої вчинки: у одній зі сцен робітник Радіо «Свобода» каже, що краще б він «відбув строк вдома, що йому і годиться». Звинувачення їх у співробітництві з ЦРУ та у підготовці війни проти Радянського Союзу були спрямовані на дискредитацію українських націоналістів, тобто це було закономірне продовження політики брежнєвського уряду [85].

Що ж до кінематографа саме доби «перебудови», то тут свою пропагандистську роботу у 1985 році продовжив режисер Тимофій Левчук. Антиамериканська пропаганда знайшла своє зображення у його двосерійному політичному детективі, заснованому на реальних подіях 1960 року — «Ми звинувачуємо». Стрічка розповідає про американського льотчика-розвідника, який виконував завдання, поставлене американськими спецслужбами, та був збитий на території Радянського Союзу. Основна частина фільму присвячена саме судовому процесу над ним, ефект від якого посилюється вставками хронікально-документальних зйомок. Уся картина пронизана ненавистю до Заходу: на початку фільму закадровий голос розповідає, що США було ініціатором або ж учасником більшості військових конфліктів у період після Другої світової війни, а американська влада 19 разів ставила на порядок денний питання про застосування ядерної зброї. Тобто продовжується ідеологема про войовничі настрої представників Заходу та їхні наміри для ескалації міжнародних конфліктів і загострення відносин між США та СРСР [91].

Отже, перехід від загострення міжнародних відносин до періоду «розрядки» дещо послабив демонізацію зовнішнього ворога періоду холодної війни й зменшив обсяг кількості картин даної тематики. Хоча звісно, що ідеологічне протистояння нікуди не зникло і періодично знімалися картини, у

яких зображувалося тотальне переважання соціалістичного світу над комуністичним. Проте наприкінці 1970-х — на початку 1980-х рр. перехід до фази «конфронтації» у холодній війні знову призводить до появи потреби у пропаганді проти Заходу. Важливо відзначити, що саме у цей період образ «ворога» остаточно американізується. З початком «перебудови» зовнішньополітичний курс Радянського Союзу дещо змінився, що призвело до стабілізації ситуації на міжнародній арені. Хоча ідеологічне протистояння продовжилося, проте картин, знятих за цією тематикою, було дійсно мало. Холодна війна доходила до свого логічного завершення.



ВИСНОВКИ

У ході дослідження було з'ясовано, що кінематограф як вид мистецтва у радянській державі був одним з основних інструментів пропаганди. Характерною особливістю саме радянської держави була оголошена і аргументована В. І. Леніним партійність мистецтва. Під партійністю мистецтва розуміється його пряма залежність від ідеологічних директив партії, від особливостей її зовнішньо- та внутрішньополітичних установок. Відразу після приходу до влади більшовики зайнялися формуванням спільної історичної пам'яті для народів Радянського Союзу. Особливе значення така політика мала в Україні.

Визначено основні теми радянської пропаганди історичної пам'яті у досліджуваній період, а саме:

- 1) часи Київської Русі;
- 2) козацька доба;
- 3) Російська революція 1905 року;
- 4) події 1917-1921 років;
- 5) окремо слід виділити Жовтневу революцію;
- 6) Друга світова війна.

Виявлено форми та прийоми пропаганди історичної пам'яті у кінематографі. Фільми історичної спрямованості були жорстко політично заангажовані й зі справжньою історією мали мало що спільного. Формується тенденція, за якою усі позитивні персонажі — російськомовні, а негативні — україномовні. Спеціально створено умови для формування у глядача думки, що Росія — захисниця українського народу через зображення «жахливого Заходу» та «кровожерливих націоналістів».

У ході дослідження було проведено аналіз найбільш вдалих і значущих для українського кінематографа художніх фільмів у кількості 68 кінострічок таких студій, як Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка,

Одеська кіностудія та Ялтинська кіностудія. На його основі зроблено висновки щодо використання кінематографу як засобу формування історичної пам'яті українського народу.

Проаналізовано зміни у тематиці та образах радянської пропаганди протягом постсталінського періоду. У добу «відлиги» ідеологічний натиск на кінематограф дещо зменшується у зв'язку з початком десталінізації. Основними темами цієї доби є Громадянська війна та Жовтнева революція. Поряд з цим набирає обертів міф про «Велику Вітчизняну війну». Образи «героя» та «ворога» цієї доби набувають рис образів нацистів та сильно демонізуються у зв'язку з загостренням ситуації на міжнародній арені. У епоху «застою» до запропонованих раніше тем додаються теми Київської Русі та Російської революції 1905 року. Також цей період є періодом апогею формування міфу про «Велику Вітчизняну війну», який перетворюється у справжній культ. Фільми на тематику холодної війни виходять у значно меншій кількості у зв'язку з покращенням міжнародних відносин, проте уже на початку 1980-х розпочинається фаза конфронтації у холодній війні, Захід знову виступає абсолютним злом, а образ «ворога» остаточно американізується. У період «перебудови» ідеологічний наступ згасає, культ «Великої Вітчизняної» зазнає краху, а зображення західного ворога відходить на третій план.

З'ясовано основні цілі пропаганди історичної пам'яті в СРСР. Зокрема, це:

- 1) формування у глядача усвідомлення про важкість та важливість боротьби більшовиків «за світле майбутнє» радянського суспільства;
- 2) виправдання терору проти власного населення як боротьбу з жорсткими внутрішніми ворогами;
- 3) доведення першості та верховенства російського народу;
- 4) донесення ідеї про нероздільність українського та російського народу;
- 5) сповідування ідеї патерналізм Росії стосовно інших слов'янських народів;

6) сповідування ідеї неможливості існування України без Росії;

7) формування міфу про Радянський Союз як захисницю усього світу спочатку від нацистської, а потім від американської загрози;

8) формування міфу про Другу світову війну як спільну війну усіх народів Радянського Союзу.

Усі ці міфи, які утворювали цілий світ, який мав мало що спільного з реальністю, формувалися для побудови уявлення у глядача потрібної радянській владі картини. Особливе місце належить ідеї про нероздільність українського та російського народу, патерналізм Росії стосовно інших слов'янських народів та неможливості існування України без Росії. Усі ці тези міцно закріпилися у радянській пропаганді та продовжують використовуватися навіть зараз в інформаційній війні російської держави проти України. Саме потужна історична пропаганда радянської системи та невдала історична політика урядів незалежної України призвели до можливості російським структурам вклинитися в українське суспільство завдати йому непоправну шкоду. Тому українським науковцям та політикам потрібно уже зараз зайнятися формуванням спільної історичної пам'яті українського народу щоб консолідувати його та ефективно протидіяти російській агресії. І не останню роль у цьому може зіграти вдале використання кінематографа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко А. Мистецтво як засіб пропаганди. Київ, 2009. 68 с.
2. Адорно Т., Горкхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Москва.: Медиум, 1997. 312 с. URL: gtmarket.ru/library/basis/5521
3. Аннский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М., 1991. 255 с.
4. Бабкіна В. Д., Горбатенко В.П., Шемшученко Ю. С. Політологічний енциклопедичний словник. Київ: Генеза, 2004. 736 с.
5. Безенкова М. В. Сущностные особенности отображения времени в перестроечном кино. URL: <https://vestnik-vgik.com/2074-0832/article/view/14958>
6. Белов С. И. Образ врага в советской политике памяти периода «Холодной войны» (на примере позиционирования США в кинематографе СССР). *Научные горизонты*. 2018. № 10 (14). С. 38-52.
7. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк, 1962. 272 с.
8. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Логос, 2011. 390 с.
9. Владимирцева И.Н., Сандлер А.М. История советского кино 1917-1967: В 4-х т. Т. 1 (1917-1931). Москва: Искусство, 1969. 756 с.
10. Выступление по радио заместителя председателя СНК и наркома иностранных дел СССР В. М. Молотова. URL: www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1012048
11. Глущенко И. В. Советский просветительский проект: ликвидация неграмотности среди взрослых в 1920–1930-е годы. URL: vo.hse.ru/data/2015/09/28/1073773874/Gluszchenko.pdf
12. Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896-1995). Київ, 2005. 464 с.
13. Грицак Я. Парадокси національної ідентичності. URL: <http://www.day.kiev.ua/189810/>

14. Гуревич П. С. Пропаганда в идеологической борьбе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 1987. 263 с.
15. Зашкільняк Л. Історична пам'ять і соціальні функції історії у сучасному світі. *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: історія, міжнародні відносини*. Вип. 2. 2009. С. 156 – 159.
16. Йейтс Ф. Мистецтво пам'яті. Санкт-Петербург: Університетська книга, 1997. 167 с.
17. Капельгорська Н. Утвердження кіно як мистецтва. *Начерки далекої історії*. Київ, 2005. С. 148–158.
18. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. *Політичний менеджмент*. 2013. № 1-2. С. 136-144.
19. Киридон А. Концепт — історична пам'ять: варіативність дефініювання. *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: історія, міжнародні відносини*. Вип. 3. 2009. С. 112 – 116.
20. Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (1956–1965). Державний комітет архівів України; Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Київ, 2003. 632 с.
21. Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (1966–1975). Державний комітет архівів України; Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного. Київ, 2010. 921 с.
22. Колесникова А. Г. Образ врага периода «Холодной войны» в детективно-приключенческих фильмах 1950-1980-х гг.: зрительская аудитория и проблема исторической памяти. *Вестник РУДН*. 2009. №3.
23. Корниенко И. С. Кино Советской Украины. Страницы истории. Киев, 1975. 241 с.
24. Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії. Київ: Мистецтво, 1970. 228 с.

25. Косинова М. И. Кинофикация советской кинематографии в годы «Застоя». *Вестник ГУУ*. 2016. №3.
26. Куроедов В. А. Религия и церковь в Советском государстве. Москва: Политиздат, 1981. 263 с.
27. Ленин В. И. Новая экономическая политика и задачи политпросветов. Доклад на II Всероссийском съезде политпросветов. URL: <https://leninism.su/works/83-tom-44/943-novaya-ekonomicheskaya-politika-i-zadachi-politprosvetov.html>
28. Мозолин А. В. Пропаганда как открытая самоорганизующаяся система. *Новые идеи в теории и практике: сборник научных трудов*. СПб: Роза мира, 2006. С. 128-156.
29. Молчанов И. Г. Отражение антирелигиозной борьбы в советском киноискусстве. URL: [basss.asj-oa.am/2393/1/1963-11\(67\).pdf](http://basss.asj-oa.am/2393/1/1963-11(67).pdf)
30. Нариси з історії кіномистецтва України. Редкол.: Сидоренко В. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864 с.
31. Наркомпрос РСФСР. Об участии политико-просветительных учреждений в завершении ликвидации неграмотности и обучения малограмотных. М.: Государственное библиотечно-библиографическое издательство НКП РСФСР, 1941.
32. Неумелая пропаганда. Образ врага в советском и российском кино. URL: <https://www.svoboda.org/a/29028807.html>
33. Нора П. Всесвітнє торжество пам'яті. *Недоторканий запас*. 2007. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html>
34. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. URL: www.ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__masa__ua.htm#14
35. Охіда О., Скуратівський В. Автор та авторське у кінематографі України 60–70-х років та першої половини 80-х років XX століття. *Вісник*

Київського національного університету культури і мистецтв. 2019. № 2(1). С. 42-49.

36. Павлов В. Українське радянське мистецтво 20 – 30-х років. Київ: Мистецтво, 1966. 73 с.

37. Письмо И. В. Сталина А. М. Горькому от 11 июня 1929 г. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ЦК ВКП(б)–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953.

38. Семеній А. О., Бут О. М. Образ ворога у радянському українському кіно 1919-1939 рр. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса.* 2020. № 12. С. 116-120.

39. Семеній А. О., Бут О. М. Образи героя та ворога у радянському українському кіно 1958-1967 рр. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса.* 2021. № 13.

40. Сосковец Л. И. Феномен советского антирелигиозного агитпропа. *Вестник Томского государственного университета.* 2005. № 288. С. 189-199.

41. Сталин И. В. Сочинения: Т. 1–18. М. 1946–2006. Т. 10. URL: http://grachev62.narod.ru/stalin/t10/t10_09.htm

42. Сталин И. В. Сочинения: Т. 1–18. М.; Тверь, 1946–2006. Т. 16. URL: <https://petroleks.ru/stalin/16-4.php>

43. Федорів У. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* 2016. Вип. 2. С. 257-261.

44. Федоров А. Анализ советских антирелигиозных фильмов. URL: <http://psyfactor.org/kinoprop/antireligion.htm>

45. Фромм, Э.Ф. Бегство от свободы. М.: АСТ: Аст Москва, 2006. 571 с.

46. Фуко М. Археологія знань. Санкт-Петербург: Гуманітарна академія, 2004. 416 с.

47. Хальбвакс М. Колективна та історична пам'ять. *Недоторканий запас.* 2007. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>

48. Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х – середини 1980-х років. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe

49. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. Москва: Политиздат, 1955.

50. Циба Г. Багатокартиння на українських кіностудіях в добу «перебудови». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. Вип. 6. С. 86-90.

51. Чайка Ю. Документальне кіно доби «відлиги»: кількісний та якісний показник. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2017. Вип. 2, ч. 3. С.127–130.

52. Шустак І. Вплив антирелігійної пропаганди на населення західних областей УРСР у 1958–1964 рр. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія*. 2013. Вип. 1. С. 66–70.

53. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. 375 с.

54. Ярская-Смирнова Е. Р., Романов П.В. Герои и тунеядцы: иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе. *Визуальная антропология: режимывидимости при социализме*. 2009. С. 289-331

55. Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda. Proceedings of the Academy of Political Science. URL: <http://www.rc-analitik.ru/file/%7B3975cf7e-f0c8-4039-84e7-fc326ece1b5d%7D>

56. «300 років тому...». Реж. В. Петров. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1956. URL: www.youtube.com/watch?v=9Zo7G6voDeQ

57. «Анничка». Реж. Б. Івченко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1968. URL: www.youtube.com/watch?v=MfVxSwW9c-w

58. «Ати-бати, йшли солдати». Реж. Л. Биков. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1976. URL: www.youtube.com/watch?v=6stQJpJzlWo

59. «Берег надії». Реж. М. Вінграновський. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1967. URL: <https://kinofilm.co/film/id472276-bereg-nadezhdy>

60. «Білий птах з чорною ознакою». Реж. Ю. Ілленко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1971. URL: www.youtube.com/watch?v=fSUXK32fOx0

61. «Від Бугу до Вісли: Діяти самостійно». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1980. URL: www.youtube.com/watch?v=KNNXUR-W0Z8

62. «Від Бугу до Вісли: Смерті наперекір». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1980. URL: www.youtube.com/watch?v=Wis2Jm30TZw

63. «Вклонись до землі». Реж. Л. Осика. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1985. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pALygvLRZVk>

64. «Втеча з в'язниці». Реж. Р. Василевський. Одеса: Одеська кіностудія, 1977. URL: www.youtube.com/watch?v=f5lyRSFVNPw

65. «В'язні Бомона». Реж. В. Порик. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1970. URL: www.youtube.com/watch?v=1hILsWVc0Ks

66. «Голуба стріла». Реж. Л. Естрін. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1958. URL: <https://megogo.net/ru/view/14461-golubaya-strela.html>

67. «Голубі блискавки». Реж. І. Шмарук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1978. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rdpBK72bp-8>

68. «Грізні ночі». Реж. В. Довгань, О. Курочкін. Ялта: Ялтинська кіностудія художніх фільмів, 1960. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9pOifTfu9M4>

69. «Далеко від Батьківщини». Реж. О. Швачко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1960. URL: <https://megogo.net/ua/view/14691-daleko-vid-batkivshchini.html>

70. «Данило — князь Галицький». Реж. Я. Лупій. Одеса: Одеська кіностудія, 1987. URL: www.youtube.com/watch?v=Yanm7bK6uKg

71. «Два роки над прірвою». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1966. URL: <https://megogo.net/ua/view/14694-dva-roki-nad-prirvoyu.html>

72. «Дві версії одного зіткнення». Реж. В. Новак. Одеса: Одеська кіностудія, 1984. URL: www.youtube.com/watch?v=PWQbEux6vyw

73. «Довга дорога в короткий день». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1972. URL: <http://ru.hdreska.me/film/3406163~Длинная+дорога+в+короткий+день>

74. «До бою йдуть лише «старі»». Реж. Л. Биков. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1973. URL: www.youtube.com/watch?v=bUehQB-RWQ4

75. «До останньої хвилини». Реж. В. Ісаков. Одеса: Одеська кіностудія, 1973. URL: www.youtube.com/watch?v=t17nJMs4LvU

76. «Дума про Британку». Реж. І. Ветров, М. Вінграновський. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1969. URL: ua.kinorium.com/738130/

77. «Дума про Ковпака: Буран». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1976. URL: www.youtube.com/watch?v=jANJCQIRYeU

78. «Дума про Ковпака: Карпати, Карпати...». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1976. URL: www.youtube.com/watch?v=1oEpeDT1pVc

79. «Дума про Ковпака: Набат». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1973. URL: www.youtube.com/watch?v=sk2SZy4O3-4

80. «Земні і небесні пригоди». Реж. І. Ветров. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1974. URL: megogo.net/ua/view/14876-zemni-i-nebesni-prigodi.html

81. «Їх знали тільки в обличчя». Реж. А. Тімонішин. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1966. URL: www.youtube.com/watch?v=9GttswTHUgI

82. «Йди та дивись». Реж. Е. Климов. Мінськ: «Білорусьфільм», 1985. URL: www.youtube.com/watch?v=UkkJZweYaLI

83. «Йду своїм курсом». Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1974. URL: www.youtube.com/watch?v=2rFEt1Y3Tb4

84. «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша». Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1964. URL: <https://megogo.net/ua/view/15341-kazka-pro-hlopchisha-kibalchisha.html>

85. «Канкан в Англійському парку». Реж. В. Підпалій. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1984. URL: www.youtube.com/watch?v=d3uf7BPTzKc

86. «Капітан «Старої черепахи»». Реж. Г. Габай. Одеса: Одеська кіностудія, 1956. URL: <https://megogo.net/ua/view/909-kapitan-staro-cherepahi.html>

87. «Киянка». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1958. URL: <https://megogo.net/ua/view/15146-kiyanka.html>

88. «Кров людська — не водиця». Реж. М. Макаренко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1960. URL: www.youtube.com/watch?v=Do8Bv9RsHCI

89. «Круті сходи». Реж. С. Навроцький. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957. URL: www.youtube.com/watch?v=NUFsC7PhHKY

90. «Люди не все знають». Реж. М. Макаренко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1963. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n7tp0ArVGTA>

91. «Ми звинувачуємо». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1985. URL: megogo.net/ua/view/15595-mi-zvinuvachuemo.html

92. «На вістрі меча». Реж. О. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1986. URL: www.youtube.com/watch?v=dfEkQ4O5XA8

93. «Надзвичайна подія». Реж. В. Івченко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1958. URL: <https://megogo.net/ua/view/17818-np-nadzvichayna-podiya.html>

94. «Наперекір усьому». Реж. Ю. Ілленко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1973. URL: megogo.net/ua/view/15376-naperekir-usomu.html

95. «Народжені бурею». Реж. Я. Базелян, А. Войтецький. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957. URL: <https://megogo.net/ru/view/17238-rozhdennye-burey.html>

96. «Небо кличе». Реж. М. Карюков, О. Козирь. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1959. URL: <https://megogo.net/ru/view/15374-nebo-zovet.html>

97. «Ненависть». Реж. С. Гаспаров. Одеса: Одеська кіностудія, 1977. URL: www.youtube.com/watch?v=TecXsLJpoc

98. «Павел Корчагин». Реж. О. Алов, В. Наумов. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957. URL: www.youtube.com/watch?v=9hY3QFp3DLw

99. «Паризька драма». Реж. М. Мащенко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1983. URL: megogo.net/ua/view/14353-parizka-drama.html

100. «Партизанська іскра». Реж. О. Маслюков, М. Маєвська. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957. URL: <https://megogo.net/ru/view/14354-partizanskaya-iskra.html>.

101. «Порт». Реж. Ю. Чорний. Одеса: Одеська кіностудія, 1975. URL: www.youtube.com/watch?v=IGMyinNTkaI

102. «Поштовий роман». Реж. Є. Матвєєв. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1969. URL: www.youtube.com/watch?v=Qyk7FB5E7Vw

103. «Правда». Реж. В. Добровольський, І. Шмарук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957. URL: <https://megogo.net/ua/view/15771-pravda.html>

104. «Пропала грамота». Реж. Б. Івченко. Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1972. URL: www.youtube.com/watch?v=ER1PPotCscw

105. «Ракети не повинні злетіти». Реж. О. Швачко, А. Тимонішин. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1964. URL: <https://megogo.net/ua/view/15348-raketi-ne-povinni-zletiti.html>

106. «Родина Коцюбинських». Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1970. URL: www.youtube.com/watch?v=a-ykVBxwEiA

107. «Самотність». Реж. В. Воронін. Одеса: Одеська кіностудія, 1964. URL: www.youtube.com/watch?v=K4U3MQZG5gU

108. «Софія Грушко». Реж. В. Івченко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1972. URL: www.youtube.com/watch?v=Ef1pPtKd6RE

109. «Сторінки минулого». Реж. В. Кочетов, Є. Ташков. Одеса: Одеська кіностудія, 1957. URL: www.youtube.com/watch?v=ANlmCR67TbY

110. «Таємниця партизанської землянки». Реж. Ю. Тупицький, В. Фещенко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1974. URL: megogo.net/ru/view/17388-tayna-partizanskoy-zemlyanki.html

111. «Танкодром». Реж. В. Довгань. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1981. URL: www.youtube.com/watch?v=rb7uEOqBjho

112. «Театр невідомого актора». Реж. М. Рашев. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1976. URL: www.youtube.com/watch?v=jHrYJlbOLQA

113. «Ти молодець, Аніто!». Реж. В. Кочетов, Є. Некрасов. Одеса: Одеська кіностудія, 1956. URL: www.youtube.com/watch?v=ve-WiNDeRuA

114. «Тривожний місяць вересень». Реж. Л. Осика. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1976. URL: www.youtube.com/watch?v=jSsLIZEsUo8

115. «У мене все нормально». Реж. О. Ігішев. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. URL: www.youtube.com/watch?v=edbIsGkQQdg

116. «Фортеця на колесах». Реж. О. Ленціус. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1960. URL: www.youtube.com/watch?v=wKq64WLcZXc

117. «Хліб і сіль». Реж. Г. Кохан, М. Макаренко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1971. URL: megogo.net/ua/view/17781-hlib-i-sil.html

118. «Хлопчаки їхали на фронт». Реж. В. Козачков. Одеса: Одеська кіностудія, 1975. URL: www.youtube.com/watch?v=P1fHwZxnvmc

119. «Чортова дюжина». Реж. В. Жилін. Одеса: Одеська кіностудія, 1970.
URL: www.youtube.com/watch?v=H_-6AHYINl8

120. «Шлях до Софії». Реж. М. Мащенко. Софія: Студія художніх фільмів, 1978. URL: www.facebook.com/paskov.plamen/videos/582338368990787/

121. «Юнга зі шхуни «Колумб»». Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1963. URL: <https://megogo.net/ua/view/17946-yunga-zi-shhuni-kolumb.html>

122. «Як гартувалася сталь». Реж. М. Мащенко. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1973. URL: www.youtube.com/watch?v=2ppDEFFxQKQ

123. «Ярослав Мудрий». Реж. Г. Кохан. Київ: Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1981. URL: <https://www.ivu.ru/watch/218377>