

Міністерство освіти і науки України
Національний університет “Києво-Могилянська академія”
Факультет гуманітарних наук
Кафедра історії

Кваліфікаційна робота

Освітній рівень – бакалавр

на тему: «Тема національного у фільмах Київської кіностудії (1946-1956)»

Виконала: студентка 4-го року навчання,
спеціальності: 032 «Історія та археологія»
освітньо-професійної програми «Історія»

Шипунова Марія Андріївна

Наукова керівниця:

Шліхта Наталія Василівна,

PhD, кандидат історичних наук, професор

Рецензентка: Єремєєва Катерина Андріївна, к.і.н.

Кваліфікаційна робота

захищена з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

“ _____ ” _____ 2026 р.

Декларація академічної доброчесності
студента/ки НаУКМА

Я, Шипунова Марія Андріївна, студент/ка 4 р. н. факультету гуманітарних наук, спеціальності: 032 “Історія та археологія” адреса електронної пошти: mariia.shypunova@ukma.edu.ua підтверджую, що написана мною кваліфікаційна/магістерська робота на тему «Тема національного у фільмах Київської кіностудії (1946-1956)» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, передбачених пунктами 3.1.1- 3.1.6 Положення про академічну доброчесність здобувачів НаУКМА від 07.03.2018 року, зі змістом якого ознайомлена;

- підтверджую, що надана мною електронна версія роботи є остаточною і готовою до перевірки;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності, у будь-який спосіб, у тому числі порівняння змісту роботи та формування звіту подібності за допомогою електронної системи Unicheck.
- даю згоду на архівування моєї роботи в репозитаріях та базах даних університету для порівняння цієї та майбутніх робіт.

Підпис студента/ки



Анотація

Шипунова М. А. «Тема національного у фільмах Київської кіностудії (1946-1956)».

Кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавра зі спеціальності 032 «Історія та археологія» освітньої програми «Історія» — Національний університет «Києво-Могилянська академія» — Київ, 2026.

Кваліфікаційні робота присвячена дослідженню теми національного у фільмах Київської кіностудії 1946-1956 рр. У роботі було сфокусовано увагу на тому, як маркувалися національні ідентичності персонажів, якими характеристиками вони наділялися, які національні атрибути і символи використовувались.

Для розкриття теми було проаналізовано художні фільми Київської кіностудії 1946-1956 рр. У роботі охарактеризовано джерельну та історіографічну бази. У роботі проаналізовано вплив міфу про «дружбу народів» на зображення теми національного в українських радянських фільмах. Окрему увагу приділено історичним національним героям, яких було включено в радянський український національний «пантеон», і чії образи були репрезентовані у біографічних та історичних фільмах.

Зміст

Вступ.....	5
Розділ 1. Радянське кіновиробництво в повоєнний період.....	8
1.1 Становлення системи контролю над кіновиробництвом у сталінський період.....	8
Висновки.....	16
Розділ 2. Міф про «дружбу народів» у фільмах Київської кіностудії 1946-1956 рр.....	18
2.1. Зародження і утвердження міфу про «дружбу народів».....	18
2.2. Міф про «дружбу народів» у фільмах Київської кіностудії 1946–1956 рр.....	24
2.2.1. «Російськість» як «універсальність» або «радянськість».....	24
2.2.2. Відображення міфу про «дружбу народів» на образах неросіян.....	27
2.2.3. «Воз'єднання з Росією».....	32
Розділ 3. Національні герої.....	36
3.1 Повернення історії й ролі героя в ній.....	36
3.2 Образ Тараса Шевченка.....	39
4.3 Образ Івана Франка.....	47
Висновки.....	51
Висновки.....	53
Список джерел та літератури.....	54
Джерела.....	54
Література.....	55
Додатки.....	57

Вступ

Радянський кінематограф сталінського періоду перебував під значним впливом системи цензури і, в тому числі, використовувався як засіб пропаганди. Тісний зв'язок кіно й ідеології дає нам можливість використовувати радянські фільми як інформативне джерело й чудовий інструмент для аналізу сталінської політики. У цій роботі, в першу чергу, йтиметься про тему національного у фільмах періоду пізнього сталінізму і про вплив національної політики на зміст цих фільмів.

Актуальність роботи зумовлена малодослідженістю кінематографу сталінського періоду з історичної перспективи. Особливо малодослідженими є українські фільми цього періоду. *Об'єктом* роботи є фільми Київської кіностудії 1946-1956 рр. *Предмет* роботи — тема національного у фільмах пізньосталінського періоду. *Мета* роботи полягає у дослідженні способів зображення персонажів різних національностей, атрибутів, з ними пов'язаних, та будь-яких інших елементів, які розкривають тему національного.

З поставленої мети випливають наступні *дослідницькі завдання*:

- Охарактеризувати стан кіновиробництва в СРСР у пізньосталінський період і принципи роботи цензури;
- Дослідити, який вплив на національні репрезентації у фільмах Київської кіностудії мав міф про «дружбу народів»;
- Дослідити, як у фільмах Київської кіностудії були репрезентовані українські національні герої.

В основі *методологічної бази* дослідження — семіотичний аналіз та загальнонаукові принципи аналізу та синтезу.

Хронологічні рамки дослідження — 1946-1956 рр. Нижня хронологічна рамка обґрунтована завершенням Другої світової війни і поверненням з евакуації Київської кіностудії. Верхня хронологічна рамка визначена XX з'їздом і розвінчанням культу Сталіна.

Історіографічну базу дослідження складають праці, які стосуються організації кіновиробництва в СРСР і ті, які характеризують національну політику періоду. Перша категорія нараховує дуже невелику кількість праць — адже увага дослідників кіно переважно сфокусована на дослідженні власне фільмів, а не технічної сторони виробництва. Серед науковців, які досліджували це питанням, варто виділити, в першу чергу, Пітера Кенеца та Джеймі Міллера. Зокрема, у своїй праці «Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin»¹ Джеймі Міллер детально досліджує процес становлення системи цензури в СРСР. Зв'язок кіно й ідеології, окрім Пітера Кенеца, досліджують також Річард Стайтс і Річард Тейлор. З українських дослідників, які займаються історією кіно, можна виділити Любомира Госейка.

Серед авторів, які досліджували національну політику сталінського періоду, варто зазначити таких дослідників, як Сергій Єкельчик, Девід Бранденбергер, Террі Мартін, Юрій Сльозкін, Ловелл Тіллетт. Робота Ловелла Тіллета «The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities»² стала першою ґрунтовною працею, присвяченою міфу про «дружбу народів». «National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity»³ Девіда Бранденбергера є детальним дослідженням російського націоналізму в Радянському Союзі. Український контекст творення національної політики розкритий у роботі Сергія Єкельчика «Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві»⁴.

Джерельну базу, в першу чергу, становлять художні фільми Київської кіностудії 1946-1956 рр. Вибірка формувалася згідно «Анатованого каталогу фільмів Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка:

¹ Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. I. B. Taurus, 2010.

² Lowell Tillett. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities. The University of North Carolina Press. 1969

³ Brandenberger D. National Bolshevism : Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956. Cambridge : Harvard University Press, 2002

⁴ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ: Критика, 2008

1928-2011»⁵. Враховуючи специфіку теми роботи, до вибірки включалися художні фільми будь-яких жанрів — адже тема національного може бути присутня в абсолютно різних контекстах.

Структура роботи зумовлена її метою і завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури та додатків. У першому розділі охарактеризовано стан радянського кіновиробництва у повоєнний період. Другий розділ досліджує вплив міфу про «дружбу народів» на національні сюжети у фільмах Київської кіностудії. Третій розділ досліджує, як у фільмах Київської кіностудії були репрезентовані українські національні герої.

⁵ Анатований каталогу фільмів Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка: 1928-2011. Вид. 2-ге. Київ. 2011.

Розділ 1. Радянське кіновиробництво в повоєнний період

1.1 Становлення системи контролю над кіновиробництвом у сталінський період

Основна мережа установ, які мали здійснювати ідеологічний контроль над виробництвом фільмів була сформована протягом 1930-х років. Після більш «ліберальних» 1920-х рр.,⁶ радянська кіноіндустрія 1930-х рр. взяла курс на централізацію виробництва, скорочення імпорту зарубіжного кіно⁷ і посилення ідеологічного контролю над фільмами.⁸ Система контролю над виробництвом, яка формувалася протягом 1930-х рр. була складною і багаторівневою. Першим цензурним органом, який безпосередньо займався контролем над створенням і змістом радянських фільмів, був ГРК («Главный репертуарный комитет» або «Главрепертком»). Цей орган був створений постановою Раднаркому РФСРР ще в лютому 1923 року, і протягом 1920-х рр. більше фокусувався на викоріненні «ідеалізації буржуазного декадансу» і «низької моралі». Тоді під заборону частіше підпадали фільми, в яких були зображенні злочини, проституція тощо. Головною мішенню при цьому були зазвичай не радянські, а західні фільми — переважно детективи і кримінальні стрічки.⁹ Водночас, ГРК часом був непослідовним у своїх рішеннях: аж до середини 1930-х рр. у репертуарі радянських кінотеатрів залишалися фільми, які підпадали під всі ті самі критерії, які в інших випадках могли стати причиною для заборони фільму. Такі напозір нелогічні кроки часто мали під собою чисто економічну мотивацію і бажання отримати комерційний зиск.¹⁰

З часом роль Главреперткому як цензурного органу почала згасати. У середині 1930-х рр. він перетворився скоріше на формальну структуру, яка виконувала волю кінокомісії Оргбюро і особисто Сталіна. У 1936 р. ГРК увійшов

⁶Детальніше про кінематограф 1920-х в загальносоюзному контексті див.: Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. I. B. Taurus, 2001., с. 7-88. Про кінематограф 1920-х в УРСР див.: Госейко, Любомир. *Історія українського кінематографа 1896-1995*. Київ, KINO-KOLO, с. 21-58

⁷Taylor, R. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London, 1998. с. 51

⁸Miller, J. *Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin*. 2010. с.16

⁹Там само, с. 53

¹⁰Там само, с. 54

до складу Комітету у справах мистецтв, а згодом став частиною структури Кінокомітету, створеного у 1938 р.¹¹ Новостворена кінокомісія при Оргбюро ЦК, натомість, взяла на себе контроль над всіма кінопроектами на всіх етапах виробництва: від розробки сценарію і вибору тематики аж до виробництва і випуску.¹² Хоча сама кінокомісія при Оргбюро проіснувала недовго, всього лиш близько півтора року¹³, характер роботи зберігся і в її наступників.

У 1934 р. кінокомісію при Оргбюро було ліквідовано і її обов'язки передали до Відділу культпросвітроботи (Культпросу) при ЦК. Таке рішення мало б посилити ідеологічний контроль над виробництвом, проте самі функції Культпросу були фактично ідентичними до функцій кінокомісії Оргбюро.¹⁴ Окрім кінокомісії Оргбюро і Культпросу контроль над виробництвом фільмів здійснював і вищий керівний орган партій, Політбюро ЦК ВКП(б). Політбюро також могло вимагати внесення змін до фільмів і накладати заборони на окремі фільми¹⁵. Зокрема, постановами Політбюро було внесено низку змін до документального фільму «Челюскін» (реж. Аркадій Шафран, «Союзкінохроніка», 1934 р.) і оголошено офіційну заборону на фільм «Бежин луг» (режисер Сергій Ейзенштейн, 1937 р.). Контроль Політбюро не був систематичним, і його дещо випадкові постанови скоріше створювалися для того, щоб надати більшої ваги постановам Оргбюро чи Культпросу.¹⁶

Як ми вже згадували, система цензури в радянській кіноіндустрії була багаторівневою й ієрархічною. Окрім спеціальних органів при ЦК (на кшталт кінокомісії Оргбюро чи кіновідділу Культпросу) існували й інші організації, які тим чи іншим чином виконували цензурні функції. Зокрема, АРПК («Асоціація

¹¹Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 55

¹²Там само, с. 61

¹³За припущенням Дж. Міллера — через те, що Сталін особисто вбачав в ній конкурента своїй цензурній владі і через особисту недовіру членам комісії. Дійсно, більшість членів комісії, зокрема Стецький, Бубнов, Дінамов і Косіор були страчені протягом кількох років. Див.: Miller, Jamie. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. I. B. Taurus, 2010. с. 62

¹⁴Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 62

¹⁵Там само, с. 67

¹⁶Там само, с. 67

работников революционной кинематографии»), попри те що не вважалася офіційним органом цензури і була створена 1924 року саме як професійна асоціація кіноіндустрії, займалася також і контролем за випуском фільмів¹⁷. АРРК регулярно влаштовувала перегляди і обговорення фільмів, і після кожного такого перегляду ухвалювала постанову, в якій могла схвалити чи засудити твір, внести пропозиції змін. На практиці, АРРК не мала реальних повноважень стосовно цензури фільмів. АРРК мала зв'язки з Главреперткомом, і члени ГРК часто відвідували засідання Асоціації — тож, потенційно, резолюції АРРК могли впливати на долю того чи іншого фільму в майбутньому, проте цей вплив визначався зв'язком АРРК із іншими органами, а не безпосередньою повноваженнями самої Асоціації. Постанови, ухвалені АРРК зовсім не обов'язково мали виконуватись кінематографістами, а скоріше були сигналами про потенційні «проблемні» аспекти фільму, щодо яких можуть виникнути питання в інших інстанціях.¹⁸

Реальний вплив на виробництво фільмів мала, натомість, система контролю безпосередньо на кіностудіях. З 1929 р. на кіностудіях почали створювати партійні осередки з партійних представників, які також брали участь в контролі над виробництвом. Їхній вплив значно зріс в середині 1930-х рр., коли партійні осередки отримали право обговорювати сценарії фільмів ще до початку їхнього виробництва¹⁹.

Контроль на кіностудіях здійснювався ще однією інстанцією — сценарними відділами студій. Це були об'єднання, що склалися з режисерів, сценаристів, операторів, критиків, письменників, кіножурналістів, які брали участь в обговоренні сценаріїв студії. Як і АРРК, сценарні відділи формально не були цензурним органом, проте у їхній владі було відхилити чи затвердити сценарій, що фактично означало наявність ідеологічного контролю.²⁰

¹⁷Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 56

¹⁸Там само, с. 56

¹⁹Там само, с. 57

²⁰Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 58

З другої половини 1930-х рр., все більш активну роль у цензурі почало відігравати і керівництво кіностудій. За спостереженням Дж. Міллера, такий вид цензури був, фактично, запобіжним заходом для керівників кіностудій, які розуміли, що випуск «ідеологічно неправильних» фільмів призведе до хвилі звинувачень, під яку підпадуть і вони особисто. Навіть якщо від керівника студії не вимагалось напряду контролювати кожен випущений фільм, він міг поплатитися кар'єрою (в кращому випадку), якби студія все ж випустила «ідеологічно неправильний» фільм. Це є яскравим прикладом ієрархічності радянської системи ідеологічного контролю, коли рішення про жорсткі обмеження і заборони могли бути не наслідком ідеологічних переконань самого цензора, а його способом самозахисту.²¹

Попри свою розгалуженість і багатоступеневість, сталінська система цензури далеко не завжди працювала досконало. Яскравим прикладом цього є випуск фільму режисерів Олександра Столпера і Бориса Іванова «Закон життя» («Мосфільм», 1940 р.). Ця кінострічка відверто критикувала комуністичну ідеологію, проте рекламувалася в кінопроєкті як картина «про любов і дружбу радянської молоді». Фільм, при цьому, пройшов всі необхідні перевірки, вийшов у прокат і демонструвався десять днів до того, як його було вилучено з прокату.²² Цей прецедент викликав різку захисну реакцію з боку партійних ідеологів, і з цього моменту кампанію з очищення кіно від ідеологічно підозрілих фільмів передали Андрію Жданову (на той момент голова Верховної Ради РРФСР).²³

Окремої уваги заслуговує особиста роль Сталіна в контролі над кіновиробництвом. Попри досить поширене уявлення про Сталіна як про головного цензора, який «лише (...) один вирішував долю кожного фільму, що мав вийти в прокат у Радянському Союзі»²⁴, його участь в контролі над кіновиробництвом не була систематичною. Думка Сталіна була центральною в

²¹ Там само, с. 59

²² Там само, с. 67

²³ Там само, с. 67

²⁴ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, 2001. с.

тому сенсі, що його вирок стосовно фільму був остаточним і не підлягав подальшим обговоренням, і мав великий вплив на долю авторів. Його відгук міг як «затопити» фільм, який пройшов всі інші цензурні інстанції, так і реабілітувати фільм, який на інших етапах був засуджений.

До прикладу, фільм «Моя родина» (реж. Йосиф Хейфриц, Олександр Зархі, 1933 р.) початково дуже добре сприйняла кіноіндустрія та преса, проте після негативного відгуку Сталіна, про заборону фільму було публічно оголошено в газеті «Правда» від 3 квітня 1933 р. і за рішенням ГРК фільм був вилучений з прокату.²⁵ Водночас, Сталін відіграв важливу роль у реабілітації Олександра Довженка — генсек високо оцінив його фільм «Арсенал» (реж. Олександр Довженко, ВУФКУ, 1928 р.), в той час як з боку української республіканської влади режисер зазнав жорсткої критики²⁶. Сталін переконав Довженка переїхати до Москви і в певному сенсі став його покровителем. Такі стосунки в тому числі поставили режисера в залежне становище і мали свої трагічні наслідки, проте важливий той факт, що вирок вождя міг водночас і погубити, і врятувати кар'єру митця.²⁷

Разом з тим, дуже важливо зазначити, що контроль Сталіна над кіно не був повним чи систематичним. Такі фільми як «Моя родина» (пробув у прокаті кілька тижнів перед тим, як його було заборонено), «Прометей» (реж. Іван Кавалерідзе, «Українфільм», 1936 р.) (демонструвався у Ленінграді протягом тижня), «Великі крила» (реж. Михайло Дубсон, «Ленфільм», 1936 р.) (пробув у широкому прокаті майже три тижні) демонструють, що Сталін, очевидно не дивися ці фільми до їхнього виходу в прокат. Вочевидь, затвердження фільмів Сталіним не було обов'язковою умовою для їхнього випуску. За припущенням Міллера, «кремлівські кінопокази» влаштовувались скоріше для розваги Сталіна, аніж для отримання схвалення кожного окремого фільму.²⁸

1.2 Повоєнний радянський кінематограф. Період «малокартиння».

²⁵Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 64

²⁶ Там само, с. 64

²⁷Там само, с. 64

²⁸Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. 2010. с. 65-66

Завершення Другої світової війни не принесло полегшення, а лише дало поштовх для нового витку ідеологічного тиску в кіноіндустрії. Період війни у порівнянні з 1946-1953 рр. навіть називають «оазисом свободи»²⁹, який лишав значно більше простору для художнього експерименту, ніж це було можливо як до, так і після війни. Дуже влучно стан повоєнної радянської культури описав Річард Стайтс:

Кінець Священної війни ознаменував початок Холодної війни та супутній їй розквіт російського шовінізму й антикосмополітизму, посилення ідеологічної ортодоксальності та контролю, програму жорсткої економії, прикрити блискучою культурною посмішкою, а також ескалацію культу Сталіна до безпрецедентних висот. [...] Свідомість знову взяла гору над спонтанністю, породженою битвами, лихами, героїзмом та пригодами.³⁰

Петр Кенез досить різко висловлюється про цей період як про час, коли «кінематограф як вид мистецтва загинув».³¹ Висловлювання досить категоричне, проте, при ближчому ознайомленні з фільмами пізньосталінського періоду не видається аж таким безпідставним.

Повоєнна культура, і кінематограф зокрема, існували за умов активного розгортання ідеологічної кампанії, відомої як «ждановщина», боротьби з так званим космополітизмом, різкого підйому антисемітизму і розгортання до небаченого раніше рівня культу Сталіна. У кінематографі «боротьба з космополітизмом» оприявнювалася у гострій реакції на будь-які схвальні згадки про західних митців. Це розцінювалося як просування «шкідливої» ідеї про існування «світового кіно» і про те, що художні критерії можуть застосовуватися незалежно від ідеології.³² Навіть вшанування кінематографістів на кшталт Д. В. Гріффіта і Чарльза Чапліна могли розцінити як брак патріотизму — попри те, що за сумною іронією, фільми Чапліна в цей же час не можна було показувати у

²⁹Nowell-Smith, G., ed. *The Oxford History of World Cinema*. 1996.393

³⁰Stites, Richard. *Russian popular culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge University Press, 1992. с. 116

³¹Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, 2001. с. 188

³²Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. 2001. с. 200

США, оскільки його вважали надто лівим і підозрювали у прихильності до Радянського Союзу.³³

Вплив на радянський повоєнний кінематограф мав і підйом антисемітських настроїв. З вже відзнятих фільмів було вилучені деякі епізоди з єврейськими акторами, як, до прикладу, у фільмі «Цирк» (реж. Григорій Олександров, «Мосфільм», 1936 р.), звідки було вирізано знамениту сцену колискової у виконанні актора єврейського театру Шломо Міхоельса³⁴. З титрів фільму «Вона захищає Вітчизну» (реж. Фрідріх Ермлер, Центральна об'єднана кіностудія, 1943 р.), було вилучено ім'я його співсценариста-єврея Олексія Каплера.³⁵ Антисемітизм в кіно мав дуже «тихі» прояви: не через карикатурні зображення чи асоціацію лиш з негативними персонажами, а через відсутність образів євреїв загалом. Єврейські персонажі майже не з'являлись у радянських фільмах — фактично, їхнє існування просто «стиралось».³⁶

Початок Холодної війни посилив дихотомію «Схід-Захід», і в радянській культурі вагому роль зайняла демонстрація боротьби із «західними впливами». Якщо у 1920-1930-х рр. багато зображених ворогів народу є внутрішніми, а не зовнішніми (до прикладу, куркулі, священники, шпигуни)³⁷, то у сюжетах радянських повоєнних фільмів «ворог» тепер майже завжди був іноземцем³⁸.

Зображення ж внутрішнього життя радянського суспільства мало бути максимально безконфліктним і оптимістичним. Як саркастично зауважує Річард Стайтс: «Наполягання на блиску та безконфліктності витворило цілий парад млявих і сонячних фільмів»;³⁹ «навіть у воєнних фільмах — жанрі, створеному для насильства, — конфлікт був приглушеним і стилізованим, а акцент робився на російському героїзмі, що протистояв штучному злу».⁴⁰ «Штучне зло» є дуже

³³ Там само, с. 200

³⁴ Stites, R. Russian popular culture: Entertainment and society since 1900.1992. с. 118

³⁵ Там само, с.118

³⁶ Kenez, P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. 2001. с. 199

³⁷ Taylor, R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London, 1998. с. 52

³⁸ Kenez, P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. 2001. с. 212

³⁹ Stites, R. Russian popular culture: Entertainment and society since 1900.1992. с. 121

⁴⁰ Там само, с.120

точним поняттям для тих прийомів, які використовувались для побудови сюжету і конфлікту в ньому в фільмах різних жанрів, в тому числі, він дуже доречний і для характеристики фільмів Київської кіностудії цього періоду.

Страх авторів зняти фільм, який не підпадав би під нові вимоги радянських ідеологів був однією з причин явища, відомого під назвою «малокартиння»⁴¹, проте не єдиною. З 1947 року, тобто з моменту, коли було досягнуто довоєнного рівня виробництва художніх фільмів,⁴² кількість випущених фільмів почала стрімко падати. Вже на початку 1950-х рр. величезна радянська кіноіндустрія випускала не більше чотирьох-п'яти повнометражних фільмів на рік. Київська кіностудія 1946-1951 рр. випускає не більше двох фільмів на рік⁴³ — і таку ж кількість мали і найбільші кіностудії, на кшталт «Мосфільму».⁴⁴ Іншим важливим фактором був, звісно, стан радянської економіки загалом і технічного забезпечення кіноіндустрії зокрема, які переживали тяжкі наслідки війни — зокрема, були зруйновані Київська, Одеська, Ялтинська кіностудії, постраждав завод з виробництва плівки у Шостці⁴⁵. Водночас,, Петр Кенез наголошує на тому, що різке зменшення кількості фільмів було також і свідомою політикою.

Постанова Ради міністрів СРСР від червня 1948 р. наголошувала на тому, що завелика увага приділялася «кількості, а не якості» фільмів і закликала виробляти менше, але «кращих» фільмів.⁴⁶ Така політика мала згубний вплив на індустрію в цілому: величезні студії простоювали, молоді режисери не мали змоги проявити себе, діапазон можливих жанрів і сюжетів був дуже вузьким.⁴⁷ У випадку Київської кіностудії, переважна більшість фільмів підпадає під один із «шаблонів» — це сюжет про боротьбу двох колгоспів⁴⁸, морські фільми, які дуже часто містять в собі сюжет про «зовнішнього ворога» і необхідність бути

⁴¹Там само, с. 121

⁴²Там само, с. 121

⁴³Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896-1995. Київ. 2005. с. 123

⁴⁴Kenez, P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. 2001. с. 188

⁴⁵Там само, с. 189

⁴⁶Там само, с. 189

⁴⁷Kenez, P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. 2001. с. 188

⁴⁸«У степах України» (Г. Юра, Т. Левчук, 1952), «Судьба Марини» (І. Шмарук, 1953), «Калиновая роца» (Т. Левчук, 1953)

пильними навіть у «мирні дні»⁴⁹, біографічні фільми⁵⁰ і екранізації театральних постановок⁵¹.

Повоєнні роки також ознаменувались апогеєм культу Сталіна, який не проявлявся так відкрито у воєнні роки.⁵² За спостереженням Пітера Кенеца, культ Сталіна в кіно сформувався досить пізно і розвивався поетапно. Попри широку його репрезентованість в пресі, Сталін не з'являвся в художніх фільмах аж до кінця 1930-х років.⁵³ Сталін загалом не любив з'являтися в кінохроніці чи на публіці особисто і, натомість, навколо нього був створений ідеологований образ, який мав дуже мало спільного з реальною історичною особою — «міфічний лідер очолював міфічне суспільство»⁵⁴. Підкріплювали культ Сталіна не тільки безпосередньо його зображення, а й те, яким чином змальовувались події сучасної історії (переважно Другої світової війни). У фільмах, на кшталт «Клятва» (реж. Михайло Чіаурелі, Тбіліська кіностудія, 1946 р.), «Третій удар» (реж. Ігор Савченко, Київська кіностудія, 1948 р.), «Сталинградская битва» (реж. Володимир Петров, «Мосфільм», 1949 р.) та «Падение Берлина» (реж. Михайло Чіаурелі, «Мосфільм», 1950 р.) замовчується початковий період війни, а демонструються лише перемоги — і, що найважливіше, війна показується з точки зору штабу, тим самим підкреслюючи роль у перемозі «мудрого керівництва Комуністичної партії і особисто товариша Сталіна».⁵⁵

Висновки

Система контролю над кіновиробництвом за Сталіна формувалася протягом 1930-х рр. Ця система була багаторівневою, ієрархічною, і часом

⁴⁹«В далеком плавании» (В. Браун, 1946), «Голубые дороги» (В. Браун, 1947), «В мирные дни» (В. Браун, 1950), «Максимка» (В. Браун, 1952), «Богатырь» идет в Марто» (Є. Бринчугін, С. Навроцький, 1954)

⁵⁰«Тарас Шевченко» (І. Савченко, 1951), «Іван Франко» (Т. Левчук, 1956) — жанр, популярний на початку 1950-х загалом у СРСР, див.: Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. 2001. с. 206; Liehm, M. *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*. с. 62

⁵¹«У степах України» (Г. Юра, Т. Левчук, 1952), «Украдене щастя» (Г. Юра, І. Шмарук, 1952), «Мартин Боруля» (Г. Юра, О. Швачко, 1953) та ін.

⁵²Stites, R. *Russian popular culture: Entertainment and society since 1900*. 1992. с. 119

⁵³Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. 2001. с. 207

⁵⁴Там само, с. 207

⁵⁵Kenez, P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. 2001. с. 207

непослідовною. Жорстка ієрархічність системи вимагала включеності у процес керівників студій, адже це було їхньої безпеки. Фінальне слово у долі будь-якого фільму було за Сталіним — проте, він далеко не завжди цим правом «головного цензора» користався. Перегляд фільмів генсеком не був систематичним і «кремлівські покази», організовані для Сталіна, влаштовувалися скоріше для його розваги, аніж для контролю над кіновиробництвом.

Період після завершення Другої світової війни відомий в історії кіно як час «малокартиння». Економічні труднощі в поєднанні з посиленими репресіями вилились у критично низьку продуктивність радянських кіностудій. До цього додалась і цілеспрямована політика з акцентуванням на «якості», а не на «кількості» — яка, проте, не призвела до створення шедеврів.

Розділ 2. Міф про «дружбу народів» у фільмах Київської кіностудії 1946-1956 рр.

2.1. Зародження і утвердження міфу про «дружбу народів»

Як стверджують дослідники національного питання, міф про «дружбу народів» виріс із більш ранньої кампанії кінця 1920-х рр., підтримки так званого «братерства народів».⁵⁶ На думку Террі Мартіна, ця кампанія була значно менш міцним «соціальним клеєм» для радянського суспільства і відіграла не таку значну роль в радянській національній політиці, порівняно з кампанією «дружби народів».⁵⁷ Початковий поштовх для пошуку певної «об'єднавчої» риторики (спочатку у вигляді «братерства», а згодом і «дружби народів») дали результати політики коренізації.⁵⁸

Політика коренізації була направлена на підтримку національних проявів неросійських національностей і створення для них (принаймні ззовні) рівних умов у вигляді однакових і повноцінних національних інститутів.⁵⁹ Російська національна ідентичність, натомість, в перше десятиліття після утвердження більшовицького режиму була дуже розмитою, невиразною і її вияви категорично не підтримувалося владою. Російський націоналізм сприймався виключно як «націоналізм нації-гнобителя» і «шовінізм великої держави», який за своєю природою був негативним явищем — виявом домінування над «націями-пригнобленими».⁶⁰ Ставлення до політики коренізації переглянули через появу тенденцій, відверто незручних для Радянського Союзу — зокрема, обстоювання прозахідної, а не промосковської орієнтації української культури.⁶¹

Риторика про «братерство народів» ще не відходила повністю від коренізаційної політики, проте стала першою спробою «подолання національної

⁵⁶ Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ : Критика, 2013. С. 559

⁵⁷ Там само. С. 559-560

⁵⁸ Там само. С. 560

⁵⁹ Скељчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. С. 17

⁶⁰ Slezkine, Yuri. «The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism». *Slavic Review* 53, вип. 2 (1994) с. 418-419

⁶¹ Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ : Критика, 2013. С. 560

роз'єднаності» і «національної обмеженості»; тобто, перед нею ставилося завдання знайти певну об'єднувчу платформу, яка була необхідна для утримування багатонаціональної радянської держави.⁶² Статус російської культури, при цьому, все ще залишався невизначеним.⁶³ Метафора «братерства народів» натякала на рівний статус російської культури відносно інших — що підвищило її статус порівняно з періодом коренізації, проте, ще навіть близько не означало того повсюдного домінування російськості, яке стало характерним для пізнього сталінізму. За висловом Террі Мартіна, «старший брат іще не народився».⁶⁴

Ситуація почала істотно змінюватися з середини 1930-х років. Під час урочистої зустрічі із таджицькими і туркменськими «передовими» колгоспниками 4 грудня 1935 року в Кремлі Сталін вперше публічно вжив риторичну форму «дружби народів».⁶⁵ Крім того, він заявив, що «звіряча, вовча» шовіністична політика Російської імперії залишилась у минулому і що вісімнадцять років радянської влади повністю подолали наслідки царської політики.⁶⁶ Згідно зі словами Сталіна, не існувало більше напруги і недовіри між націями Радянського Союзу. Відмова від попередньої риторики з акцентуванням на шовіністичній природі російського націоналізму дала «зелене світло» для його реабілітації.⁶⁷ Протягом 1930-х рр. росіян поступово почали наділяти національним минулим і національною культурою: примітною була, до прикладу, реабілітація образу Олександра Пушкіна, якого явно вшановували саме як великого росіянина, а не великого революціонера.⁶⁸

Згідно з Девідом Бранденбергером, реабілітація націоналізму загалом і російського націоналізму зокрема виникли з потреби віднайти ті гасла, які були б

⁶² Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ : Критика, 2013. С. 565

⁶³ Там само. С. 565

⁶⁴ Там само. С. 565

⁶⁵ Там само. С. 567

⁶⁶ Там само. С. 564-567

⁶⁷ Там само. С. 570

⁶⁸ Slezkine, Yuri. «The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism». *Slavic Review* 53, вип. 2 (1994) с. 443-444

переконливими і зрозумілими для пересічної людини — тобто, що мета такої політики була, в першу чергу, популістичною.⁶⁹ Особливо актуальним апелювання до патріотизму стало під час Другої світової війни, коли потреба в мобілізації всього суспільства навколо певних впізнаваних міфів була надзвичайно гострою. У цей час література, преса стали максимально російськоцентричними. Висвітлення військових подвигів росіян було непропорційно великим порівняно з іншими: матеріали про неросіян могли з'явитися одного дня і зникнути наступного, в той час як першочергову увагу преса приділяла російським героям.⁷⁰ Така відверто російськоцентрична пропаганда часів Другої світової війни підбурила шовіністичні настрої в російському суспільстві.⁷¹ Надмірне акцентування на росіянах у пресі закріпило у свідомості російського населення відчуття про їхню особливу роль у війні. Складалося враження, що саме російський народ самотужки виніс на собі тягар боротьби із ворогом.⁷² І хоча на переконання Бранденбергера, ці посили не були закладені в офіційній радянській культурі і медіа⁷³, суспільною відповіддю на офіційну риторику було, в тому числі, обурення стосовно неросійських народів, які, на переконання росіян, «ховалися за їхніми спинами».⁷⁴

Із завершенням Другої світової війни кардинально змінився і спосіб висвітлення росіян в історії. Шовіністичність і агресивність російського націоналізму не просто вважались вже пройденим етапом — в якийсь момент почало складатися враження, що їх ніколи й не існувало. Війни, що велися заради розбудови Російської імперії раптово стали розглядатися як «оборонні», які мали захистити неросійських сусідів від якогось зовнішнього ворога чи заспокоїти їхні міжусобні війни.⁷⁵ Приєднання до Росії завжди розглядалося як прогресивне

⁶⁹ Brandenberger, David. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956*. Harvard University Press, 2002. с. 28(?)

⁷⁰ Там само, с. 157-158

⁷¹ Там само, с. 177

⁷² Там само, с. 178-179

⁷³ Там само, с. 177

⁷⁴ Там само, с. 178-179

⁷⁵ Lowell T. *The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities* с. 12

явище і пов'язувалось із індустріалізацією, культурним і економічним розвитком.⁷⁶ Головна користь приєднань неросійських народів, звісно ж, полягала в тому, що Росія виступила їх провідником до майбутньої соціалістичної революції.⁷⁷ Вказівок про відмову від інтерпретації Росії як колоніальної держави ніколи не було артикульовано напряду. Проте, ті історичні тези, які підтримувалися партією, входили з уявленням про Росію як колоніальну імперію в такий сильний конфлікт, що відмова від цієї інтерпретації стала самоочевидною.⁷⁸

Сталінська національна політика, вочевидь, не була такою лояльною до неросійських національностей, як політика 1920-х рр. Проте, не можна сказати, що їхній простір для національного самовираження був повністю обмежений. Транслювати свою національну ідентичність можна було за певних умов. Зокрема, важливим аспектом, на якому наголошує Юрій Сльозкін було те, що національне в Радянському Союзі — це значно більше про форму, аніж про зміст.⁷⁹ «...Із плином часу розрізнити ці два поняття ставало дедалі важче, оскільки національна форма, здавалося, стала змістом, а націоналізм, здавалося, не мав іншого змісту, окрім культу форми».⁸⁰ Йшлося, зокрема, про демонстрацію зовнішніх атрибутів національного — фольклорних елементах, національному строї, народних танцях, на, за висловом Террі Мартіна, «національній екзотиці».⁸¹ Примітно, що саме такий «наголос на екзотизмі» засуджувався у 1920-х рр.⁸²

Міф про «дружбу народів» увів у національну політику ієрархічність: за виразом Сергія Єкельчика, «якщо у двадцятих роках СРСР був державою рівних національностей і нерівних класів, то в кінці тридцятих він перетворився на

⁷⁶ Там само, с. 16

⁷⁷ Там само, с. 16

⁷⁸ Там само, с. 105

⁷⁹ Slezkine, Yuri. «The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism». *Slavic Review* 53, вип. 2 (1994) с. 418

⁸⁰ Там само, с. 451

⁸¹ Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ : Критика, 2013. С. 572

⁸² Там само. С. 572

державу рівних класів і нерівних національностей».⁸³ У риторичі «дружби народів» вже аж ніяк не йшлося про «рівність народів». Перше місце в цій ієрархії займали, вочевидь, росіяни. Їх домінуюча роль була досить недвозначно окреслена метафорою «старшого брата». Цей вираз виник ще за Російської імперії як підкріплення «цивілізаторської місії» росіян і був відкинутий ранніми більшовицькими істориками.⁸⁴ Під час Другої світової війни він почав поступово повертатися в обіг, з'являтися у статтях, промовах, і в повоєнний час став одним із найбільш впізнаваних кліше радянської національної політики.⁸⁵ Тож, визнання домінуючого становища «старшого брата» стало другою обов'язковою умовою для будь-яких національних виявів неросіян.⁸⁶ Звинувачення в «буржуазному націоналізмі» в першу чергу означали не «надмірні» національні прояви, а недостатню повагу до Росії.⁸⁷ За виразом Юрія Сльозкіна, «ті нечисленні національні символи, які постраждали в цей період, піддавалися нападкам за антиросійські настрої, а не за те, що були національними символами».⁸⁸

Утвердження міфу про «дружбу народів» вимагало і нового трактування історичних подій. Будь-які територіальні приєднання до Росії розцінювалися як корисні для новоприєданого народу і добровільні. Яскравою ілюстрацією до цієї тези є трактування в радянській історії Переяславської ради. До Другої світової війни, коли виправдовування російської імперськості ще не було настільки відвертим і впевненим, в центрі уваги істориків була теорія «меншого лиха». Згідно з нею, російський колоніалізм все ж засуджувався як реакційне явище, проте приєднання до Росії розглядалось як більш позитивне і прогресивне в далекій перспективі, порівняно з входженням до складу Речі Посполитої.⁸⁹

⁸³Скельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. с. 19-20

⁸⁴Lowell T. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities с. 17

⁸⁵ Там само, с. 17

⁸⁶Скельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. с. 178

⁸⁷ Slezkine, Yuri. «The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism». *Slavic Review* 53, вип. 2 (1994) с. 448

⁸⁸ Там само, с. 48

⁸⁹ Lowell T. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities с. 45-46

Натомість, у післявоєнний період, входження України до складу Російської імперії трактувалося як безумовно позитивне явище, як «воз'єднання братніх народів».⁹⁰ Новий погляд на повстання Хмельницького і Переяславську Раду був викладений у працях присвячених 300-літтю «воз'єднання», виданих і українською, і російською мовами. Наголошувалося, зокрема, на тому, що союз України і Росії був закономірним результатом історичного розвитку цих двох народів, які уходили корінням у єдину «давньоруську народність»⁹¹ — подібна анахронічність була загалом характерною для радянської історичної науки того часу; іноді, це доходило до абсурдних формулювань про «радянські народи» у давні часи.⁹² Також, критично важливим було наголосити, що повстання було «загальнонародним» рухом⁹³, так само як загальнонародним вважалося і прагнення до воз'єднання з Росією.⁹⁴ І, що найбільш важливо — стверджувалося, що повстання Хмельницького абсолютно на всіх його етапах було підтримуване Росією (як російською владою, так і «широкими масами»). Попри те, що росіяни дуже довгий час не мали «економічної можливості» вступити у пряме збройне протистояння з Річчю Посполитою, вона надавала економічну, дипломатичну підтримку⁹⁵, а сама загроза вступу Росії у війну мала стримувати Річ Посполиту.⁹⁶

«Народність» руху за воз'єднання з Росією була підкреслена і при описі самої Переяславської Ради. Стверджувалось, що на ній були присутні представники фактично всіх прошарків суспільства: селяни, козаки, міщани, козацька старшина, шляхта, духовенство.⁹⁷ Під час опису Переяславської Ради згадується, що заклик Богдана Хмельницького прийняти рішення про воз'єднання України з Росією супроводжується схвальним гулом натовпу.⁹⁸

⁹⁰ Там само, с. 51-52

⁹¹ В. Д. Королюк, ред. Воссоєдинение Украины с Россией. Москва. 1954. с. 5

⁹² Lowell T. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities с. 42

⁹³ В. Д. Королюк, ред. Воссоєдинение Украины с Россией. Москва. 1954. с. 40, 43, 44

⁹⁴ Там само, с. 47, 52, 53

⁹⁵ Там само, с. 54, 68

⁹⁶ Там само, с. 53

⁹⁷ В. Д. Королюк, ред. Воссоєдинение Украины с Россией. Москва. 1954. с. 78

⁹⁸ Там само, с. 78

«Тези» також остаточно закріпили ідею про те, що зображення боротьби проти поляків як релігійної війни не є прийнятним. Таке трактування напряму ототожнювалося з візією українських «націоналістичних» істориків.⁹⁹

Коли йшлося про Хмельницького, який мав стати однозначно позитивним персонажем, наголошувалося на тому, що він походив саме з *дрібної* шляхти, а успіхів досяг не завдяки своєму походженню, а за рахунок волі, знання військової справи і життєвого досвіду.¹⁰⁰ Розділення між простою шляхтою і дрібною шляхтою стало головним вододілом між представниками вищих класів, яких за певних умов ще можна зарахувати до «наших», і тих, хто однозначно стояв на боці пригноблених.¹⁰¹

Заслуга Богдана Хмельницького не в тому, що він здійснював якусь власну «правильну» політику, а в тому, що став виразником «народних настроїв» — він «*виражав*» віковічні прагнення українського народу¹⁰², «*розумів*» необхідність об'єднання з Москвою¹⁰³ і «*розумів*» роль широких мас;¹⁰⁴ тобто, він в першу чергу був не так діячем історії, скільки виконавцем певного наперед визначеного історичного задуму.

2.2. Міф про «дружбу народів» у фільмах Київської кіностудії 1946–1956 рр.

2.2.1. «Російськість» як «універсальність» або «радянськість»

Більшість російських¹⁰⁵ персонажів фільмів нашої вибірки майже ніяк не виявляють свою російськість. Це, зокрема, велика частина головних героїв фільмів — майор Олексій Федотов із «Подвиг разведчика» (реж. Б. Барнет, 1947),

⁹⁹ Там само, с. 81

¹⁰⁰ Там само, с. 41

¹⁰¹ Там само, с. 46

¹⁰² Там само, с. 80

¹⁰³ Там само, с. 42

¹⁰⁴ Там само, с. 53

¹⁰⁵ Маються на увазі як етнічні росіяни, так і персонажі, національна приналежність яких невідома, проте вони розмовляють російською і не проявляють ніяку національну самоідентифікацію — ні російську, ні будь-яку іншу

капітан Андрій Висотін із «Командир корабля» (реж. В. Браун, 1954), інженер Петров із «Путешествие в молодость» (реж. В. Крайніченко, Г. Ліпшиць, 1956), Олексій Северин з «Без вести пропавший» (І. Шмарук, 1956) а також величезна кількість другорядних персонажів. Для багатьох персонажів радянських фільмів сталінського періоду нормально бути «звичайною радянською людиною» в усьому і лиш епізодично демонструвати певні вияви національного, як «декоративний елемент» чи «зовнішню форму», не наповнену національним змістом. Проте, про які «декоративні елементи», про яку «зовнішню форму» йдеться, коли ми говоримо про росіян — не беручи до уваги використання російської мови?

У російських персонажів, особливо якщо йдеться про фільми, зняті про сучасний контекст, фактично немає ніяких яскравих національних маркерів на кшталт національного строю, апеляції до російської культури і т.д. Натомість, зовнішньою «національною формою» для росіян слугують риторичні фігури, які тим чи іншим чином характеризують «російський народ». Це фрази, на кшталт «не такие русские, чтоб своих оставляют»¹⁰⁶, «в Советской России воюют всем народом»¹⁰⁷, «русские не признают рабства»¹⁰⁸, «русский матрос не любит, не умеет жаловаться»¹⁰⁹. Що особливо примітно, навіть апеляції до «російськості» не були ексклюзивно зарезервовані виключно для росіян — зокрема, остання фраза з переліку була адресована молодому матросу, українському хлопчикові Єгорці. Головний герой фільму «Без вести пропавший» був українцем з Києва, який видавав себе за чеського військового лікаря, і коли про нього доповідали штандартенфюреру Вегелейну, прозвучала фраза: «Но этот человек не чех. В нем очень много русского!»¹¹⁰ Таким чином, в той же час, як радянське дедалі більше ототожнювалось з російським, «російськість» все більше належала не тільки росіянам.

¹⁰⁶ Максимка / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1952 Хв. 1:04:02

¹⁰⁷ Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 18:11

¹⁰⁸ Максимка / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1952 Хв. 1:10:30

¹⁰⁹ В дальнем плавании / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1946 Хв. 23:08

¹¹⁰ Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв., 47:40

Вагому роль у ототожненні радянського і російського відіграв також міф про Другу світову війну. За висловом Девіда Бранденбергера: «Якщо ленінською формулою початку 1920-х рр. було «комунізм дорівнює радянська влада плюс електрифікація», то на кінець 1940-х рр., виглядає, що підсумком сталінської політики була формула «радянська влада дорівнює історія російського народу плюс міф про війну».¹¹¹ Зокрема, примітна сцена зустрічі двох колишніх військових із фільму «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет, 1950). Це фільм про український колгосп, який має досить багато національних українських маркерів — включно з національним одягом персонажів і використанням українських пісень.¹¹² Проте, під час довгоочікуваної зустрічі двох друзів і побратимів Петра Середи і Назара Проценка герої виконують російську воєнну пісню про «дружбу фронтовую».¹¹³

Помітним також є вплив Холодної війни у повоєнних радянських фільмах. Багато сюжетів будуються навколо протистояння з абстрактним «західним ворогом» або ж акцентують на потребі завжди проявляти пильність («В мирные дни», реж. Борис Барнет, 1950 р.; «Максимка», реж. Володимир Браун, 1952 р.; «Богатырь» идет в Марто», реж. Є. Брюнчугін, С. Навроцький, 1954 р.; «Командир корабля», Володимир Браун, 1954). Найцікавішими є приклади такого протистояння, які вписані не в радянський, а в більш ранній, дореволюційний контекст. Зокрема, йдеться про фільм «Максимка» — історію про те, як російський корабель врятував з судна работорговців темношкірого хлопчика (Максимку). Антагонізм між росіянами і американцями будується на зображенні Російської імперії як більш ліберальної, російського народу як більш відкритого і терпимого, на противагу «західним імперіалістам». Після того, як Максимку забрали на російський корабель, матроси дивуються:

— ... У беднягі зараз вся спина сполосована.

— Да. Насчет исполосованной спины это довольно знакомо. Сами недавно крепостными были.

¹¹¹ Brandenberger, D. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956*. Harvard University Press, 2002. с. 194

¹¹² Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950. Хв. 16:30, 20:35

¹¹³ Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950. Хв. 12:49

— А ведь у нас все-таки небось объявили волю крестьянам. А у этих американцев, значит, крепостные есть!

— То-то есть.

— Чудно что-то...¹¹⁴

Цей приклад яскраво ілюструє характерні для тогочасної національної політики анахронічне задавлення сучасних проблем і конфліктів з одного боку, і реабілітацію, підкреслення прогресивного характеру Російської імперії, з іншого.

2.2.2. Відображення міфу про «дружбу народів» на образах неросіян

Неросійських персонажів могли зображати двома способами: або акцентуючи на їхній інакшості, або повністю ототожнюючи їх зі звичайною «радянською людиною» загалом, або конкретно з росіянами. Для пояснення цих двох стратегій дуже помічним є роздуми про радянську національну політику Пітера Блітстейна. Дослідник наполягає на тому, що СРСР застосовував одночасно два способи державного управління — імперський і національний (тобто, характерний для національної держави). Імперський спосіб управління визначається як такий, що фокусується на підкресленні відмінностей між «ядром» і «периферією» — щоб керувати імперською периферією і утвердити домінування над нею, вона має бути «іншою». Натомість, національна держава прагне до уніфікації суспільства.¹¹⁵ Практики, застосовані в Радянському Союзі, були водночас направлені як на диференціацію (як, до прикладу, політика коренізації), так і на уніфікацію суспільства — асиміляцію тих, кого можливо інтегрувати в суспільство, і дискримінацію і репресії проти інших (русифікація, радянська і створення «спільної» радянської ідентичності, депортації неросіян).¹¹⁶ Наш джерельний матеріал демонструє, що стосовно неслів'ян застосовуються виключно імперські практики, в той час, як стосовно українців могли бути застосовані обидві ці стратегії.

Однією з дуже частих практик було акцентування на інакшості через мову. Неросійські персонажі все одно всі говорили російською, проте з дуже

¹¹⁴ Максимка / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1952 Хв.19:50

¹¹⁵ Blitstein, Peter A. «Nation and Empire in Soviet History, 1917–1953». *Ab Imperio* 2006, вип. 1 (2006), с. 204-208

¹¹⁶ Там само, с. 208, 212

відчутним, подекуди карикатурним акцентом.¹¹⁷ Поруч з гіперболізованим акцентом також була присутня стереотипна для певного народу поведінка — так, у фільмі «Звёзды на крыльях» іронізують над схильністю матроса Мгеладзе до активної жестикуляції:

— Ты откомментируй свое выступление, и меньше руками размахивай.

— Руками размахиваю?! Да. Двумя. Да. Почему двумя? Потому что руки как товарищи! Куда одна, туда и другая! Одна другую в беде всегда выручает! Как и они — Коренюк и Бухреев. Они же друзья, товарищи, однополчане! Одна другой всегда помогать, выручать должен, как две руки. Все! (*сміх в залі*)¹¹⁸

Цікавою деталлю також є те, що матроса Мгеладзе грав актор з ідентичним прізвищем. Так само було і з солдатом-казахом з фільму «Третий удар»: актор Латіф Фазієв грав солдата Файзієва. Ця практика, непоширена серед росіян чи українців, має певний відтінок «національної екзотики», за висловом Террі Мартина.¹¹⁹

Зображення неросійських персонажів також часто супроводжується наочною демонстрацією ієрархії між «братами старшими» і «братами молодшими». Поруч з героєм-неросіянином має бути герой-росіянин, розумніший, спокійніший. Це добре прослідковується в зображенні образу солдата Файзієва з фільму «Третий удар». Показовою є сцена, в якій Файзієв просить побратима перевірити його записку (написану російською) на помилки¹²⁰. Або ж, коли побратим зупиняє його від того, щоб підстрелити качку, адже треба берегти патрони (річ, яка для росіянина була очевидною, але яку довелося пояснювати дещо «недолугому» казахському солдату).¹²¹

Варто також наголосити, що неросійські (неслов'янські) персонажі майже ніколи не зображаються злими, хитрими чи зрадницькими. Це позитивні

¹¹⁷ Третий удар / Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1948 Хв. 1:34:51, Путешествие в молодость / Реж. В. Крайніченко, Г. Ліпшиць, Київ: Київська кіностудія, 1956 Хв. 20:55, В мирные дни / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1950 Хв. 7:59 Звёзды на крыльях / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1955. Хв. 1:00:38

¹¹⁸ Звёзды на крыльях / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1955 1:00:50

¹¹⁹ Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ: Критика, 2013. С. 572

¹²⁰ Третий удар / Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1:34:48

¹²¹ Там само. Хв. 1:01:01

персонажі, які, проте, мають бути показані як трохи «нижчі в розвитку», порівняно зі «старшим братом». Таким чином зображений і персонаж-казак¹²² з фільму «Тарас Шевченко» (І. Савченко, 1951). Показовим є діалог (якщо в цьому випадку такий термін доречний) між Сигізмундом Сераковським (офіцером, який перебував у засланні разом із Шевченком) і казахським хлопцем після жорстокої страти одного з ув'язнених: «*(Хлопець мовчки підходить до Сераковського)* Що? *(хлопчик киває в сторону Шевченка)* Так-так. Він постарів за цей день».¹²³ Те, що персонаж не розмовляє, а лиш киває, виражає мімікою якусь емоцію, могло б бути ознакою того, що хлопець просто не знає російської мови. Проте, буквально через дві хвилини екранного часу хлопець-казак попереджає Шевченка і Сераковського про прихід офіцера¹²⁴ — що означає, що принаймні на базовому рівні він все ж був спроможний комунікувати.

Цей приклад тим більш цікавий, що в ньому роль «старшого брата» виконує не етнічний росіянин, а поляк. Це зайвий раз підкреслює розмитість російської ідентичності і можливість «приєднання» до неї деяких (але не всіх) інших національностей — слов'ян, в першу чергу. Зокрема, ототожнення з російською ідентичністю було можливим і для українців.

Якщо стосовно неслов'янських персонажів могла бути застосована тільки імперська стратегія «підкреслення інакшості», то стосовно українців могли бути застосовані обидві стратегії одночасно.

З одного боку, для творення образів українців часто застосовувалися ті самі інструменти, які, як ми побачили вище, застосовувалися для створення образів персонажів-неслов'ян. Їх які можна узагальнити як такі, що акцентують на «національній формі», а не на змісті. Одним із найяскравіших прикладів демонстрації фольклорності, «національної форми» є епізод з виступом художньої самодіяльності колгоспу у фільмі «Когда поют соловьи» (реж. Євгеній Бринчугін, 1956). Герої фільму, вочевидь, українці, що впливає із загального

¹²² Апелювати до нього за іменем, на жаль, не є можливим, адже і в титрах він зазначений просто як «казак» і його ім'я в сюжеті не фігурує.

¹²³ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951 Хв. 1:18:21

¹²⁴ Там само. Хв. 1:20:17

контексту — дія відбувається в українському колгоспі. При тому, основна мова фільму — російська, і мало не єдиний епізод, де герої говорять українською, це концерт, на якому демонструються народні танці і «частушки на местные темы».¹²⁵ Ще одним яскравим прикладом демонстрації «екзотичної» фольклорності є фільм «У степах України» Тимофія Левчука. Карикатурно виглядають навіть самі прізвища героїв — «Часник», «Галушка», «Редька».¹²⁶

З іншого боку, українські персонажі часто ототожнюються з росіянами. Зокрема, у вже згаданому фільмі «Максимка» матрос Лучкін (українець), який взяв на себе роль батька для врятованого хлопчика, каже, що Максимка «знает, что российские матросы его не собидють»¹²⁷ — вочевидь, маючи на увазі матросів корабля загалом, включно із собою.

Особливо стратегія ототожнення українців з росіянами помітна у персонажів більш глибоких і драматичних. Одним із найяскравіших прикладів є герой фільму «Без вести пропавший» (реж. Ісаак Шмарук, 1956). Поранений радянський офіцер, Олександр Северин, отримує нацистську форму і документи, які йому віддає перед смертю чеський військовий лікар Мирослав Дрозда. Це допомагає Олександрові врятуватися — його забирає з собою нацистська армія, його лікують й евакуюють до Словаччини. Там радянський офіцер організовує місцевий партизанський рух.

Сам Олександр Северин не ототожнює себе напряму ні з якою національністю — представляючи себе, він тільки згадує, що родом з Києва.¹²⁸ Натомість, інші герої апелюють до нього як до російського солдата.¹²⁹

Російськість Олександра ставить під питання епізод, коли він з тугою згадує свою батьківщину і сім'ю, яка загинула під час обстрілу Києва. Візуальний ряд демонструє спогади Олександра з його минулого, довоєнного життя¹³⁰. Ми

¹²⁵ Когда поют соловьи/ Реж. Є. Брюнчугін. Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв.

¹²⁶ У степах України / Реж. Г. Юра, Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія, 1952.

¹²⁷ Максимка/ Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1952 23:05

¹²⁸ Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 39:01

¹²⁹ Там само, Хв. 47:40, 49:49

¹³⁰ Там само, Хв. 29:34

бачимо обличчя його маленької доньки — на фоні досить впізнаваних обрисів Софійського собору. Далі, на більш загальному плані, Олександр, одягнений у вишиванку, гуляє зі своєю дочкою на руках — в цьому кадрі собор займає собою фактично половину кадру. (дод. 1) Камеру крупним планом наводять на пам'ятник Богдану Хмельницькому, переводять знову на Софійський собор. Наступний кадр — сім'я (Олександр з дружиною і донькою) на Володимирській гірці; на фоні, по самому центру кадру видно пам'ятник Володимиру Великому. У цьому епізоді важливим є не тільки демонстрація знакових київських місць (хоча візуально на них робиться сильний акцент), а і те, що протягом всього епізоду Олександр Северин вдягнений у вишиванку.

Другий досить показовий епізод — це розмова Олександра Северина з Желою, сестрою Мирослава Дрозди. Він обіцяє дівчині: «Вот закончится война, я вам покажу Киев, Днепр, Москву, Ленинград — всю мою Родину»¹³¹. Герой зовсім не розділяє свою українську частину ідентичності («Киев, Днепр») від російської — вона ж в цьому випадку і загальнорадянська («Москву, Ленинград»); це все, в його баченні, його «Родина». І одразу ж після цієї репліки він починає цитувати рядки з Шевченка:

Рече та стогне Дніпр широкий
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.¹³²

Це вперше за весь фільм, коли звучить українська мова.

Складна і суперечлива національна самоідентифікація Олександра Северина, на нашу думку, є однією з найбільш наочних ілюстрацій того, як могла виглядати національна ідентичність українців у сталінські часи. У першу чергу, він — радянська людина, і, як «правильна» радянська людина послуговується російською, як *lingua franca*. Російська і радянська ідентичність, натомість, переплетені настільки щільно, що самого Олександра часто асоціюють з

¹³¹ Там само, Хв. 1:06:35

¹³² Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 1:07:00

росіянином. І, врешті-решт, короткі, але яскраві епізоди демонструють і його українську ідентичність — яка, тим не менш, виявляється лиш у зовнішніх атрибутах: вишиванці, ситуативному використанні української мови, лиш коли потрібно «зацитувати класика». Його українська ідентичність не стирається повністю, але має чітко займати своє місце в ієрархії тільки після його першої, радянсько-російської ідентичності.

2.2.3. «Воз'єднання з Росією»

З початку 1950-х рр. увійшло в обіг трактування Переяславської Ради як «воз'єднання» України Росією¹³³ Така ідеологічна зміна потягнула за собою потребу у коригуванні публічних репрезентацій цієї події, зображень її в мистецтві і культурі. Зміна в радянській візії повстання Хмельницького яскраво прослідковується у двох фільмах, присвячених цій темі: «Богдан Хмельницький» (реж. Ігор Савченко, 1941 р.) і «300 лет тому...» (реж. Володимир Петров, 1956 р.). «Богдан Хмельницький», створений ще до перегляду офіційною радянською історіографією трактування Переяславської Ради, вже не відповідав ідеологічній атмосфері 1950-х рр.

Планувалося випустити нового «Богдана Хмельницького», більш «ідеологічно витриманого», до 300-ї річниці Переяславської ради у 1954 році. Проте, зйомки фільму затягнулися — в тому числі, через нестачу фінансових і людських ресурсів.¹³⁴ Зйомки нового фільму, який згодом вийшов на екрани під назвою «300 лет назад», почалися лише в серпні 1954 року. На момент, коли у 1956 р., вже після смерті Сталіна, фільм вийшов на екрани, ідеологічні посили, в нього закладені, вже не були актуальними — проте, вони яскраво відображають ідеологію сталінського періоду.

У фільмі «Богдан Хмельницький», зокрема, більше уваги відведено релігійному аспектові. Зокрема, віросповідання є важливим фактором для новобранця, якого приймають на Січ:

¹³³ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. С. 167

¹³⁴ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. С. 236-237

— Що можеш сказати про свого пана?
— Нічого
— Чого?
— Та убив його.
— Святе діло сотворив! Покажи руки. В унію не обрщався?
— Ні-і.
— Віри святої не продав?
— "Отче наш" знаєш?
— Знаю
— Ану?
— Отче наш іже...
— Чш-чш-чш. Горілку п'єш?
— П'ю.
— О, істинно християнська душа. Целуй хрест, раб божий Іван!¹³⁵

У пізнішому ж «300 лет назад» серед козаків релігія майже ніяк не фігурує — вона є атрибутом виключно поляків.

Найважливішою ж відмінністю між цими двома фільмами — це роль, яку відіграють у подіях росіяни. У «Богдан Хмельницький», звісно ж, рішення про об'єднання з Росією подається як позитивне і підтримуване українцями. Зокрема, Богдана Хмельницького в якийсь момент звинувачують в укладанні домовленостей із поляками. Проте, чутки виявились неправдивими: на звинувачення гетьман відповідає, що він «гонцов послал, но не королю, а народу русскому».¹³⁶ Проте, самі росіяни вперше фігурують у самому фіналі фільму — коли приймається рішення про укладання союзу.¹³⁷ Більше того, відсутня навіть сама сцена Переяславської Ради.

У новому ж фільмі росіяни демонструють свою вірність і підтримку Хмельницькому вже з самого початку і борються поруч з українцями ще з битви під Жовтими водами:

— Пойдут твои казаки на штурм?

¹³⁵ Богдан Хмельницький/ Реж. І. Савченко Київ: Київська кіностудія, 1941, 6:38. Подібна процедура повторюється також на 23:25.

¹³⁶ Богдан Хмельницький/ Реж. І. Савченко Київ: Київська кіностудія, 1941 20:45

¹³⁷ Там само 1:43:05

— А ты прикажи, и увидишь доблесть русскую.

— Прости, отаман. Мы никогда не забудем, как дрались вы под Желтыми водами, в степи. А здесь — крепость.

— Не устоит сея крепость супротив воли общей нашей в великом замысле твоём.¹³⁸

Також, у «300 лет тому...» присутня урочиста сцена самої Переяславської ради,¹³⁹ сповнена пафосу і драматичності:

В крови, в пожарах Украина. День и ночь течет кровь нашего народа, в смертных боях против врага Украины и всея Руси. Ничего не утаил я перед вами, родные братья наши. Терзает враг тело Украины. Душит голод, смерть, чума. Такого горя не познал ни один народ. Великий гетман Украины, Зиновий-Богдан Хмельницкий, все войско запорожское, весь народ Украины просит объединить Украину с великой Русью, дабы жили мы в одной семье на веки.¹⁴⁰

Під час промови глядачам показують крупним планом обличчя присутніх, в очах багатьох — сльози. Плаче навіть сам цар. (дод. 2)

Висновки

Зародженню міфу про "дружбу народів" передувала раніша кампанія підтримки так званого "братерства народів". У політиці "братерства народів" ще були дуже відчутними впливи коренізації — зокрема, ще лишалися актуальними проблеми "подолання національної роз'єднаності", спричинені російським імперіалізмом і шовінізмом.

З середини 1930-х рр. бере свій початок кампанія "дружби народів". Вона ввела дві нові ключові ідеї. По-перше, недовіра і напруга між між націями Радянського Союзу вважалися подоланими — що давало простір для реабілітації російського націоналізму. По-друге, було введено в обіг метафору про "старшого брата" (росіян), який стояв на чолі ієрархії радянських народів, які вже дуже складно було назвати рівними. Побудова ієрархії серед національностей Радянського Союзу визначала рамку, в межах якої можливо було демонструвати свою національну ідентичність. Вона мала фокусуватися на зовнішніх виявах

¹³⁸ 300 лет тому... / Реж. В. Петров, Київ: Київська кіностудія, 1956 26:41

¹³⁹ Там само. Хв. 1:35:53

¹⁴⁰ Там само. Хв. 1:35:55

("форма без змісту"), і в жодному разі не ставити під питання провідну роль росіян.

В українському контексті найяскравішим виявом міфу про "дружбу народів" стало нове трактування повстання Богдана Хмельницького і Переяславської Ради. "Воз'єднання" України з Росією вважалося логічним результатом розвитку цих народів, а прагнення до цього "воз'єднання" всенародним.

Росіяни, як "старший брат" у декларованій "дружбі народів" займали домінуючу позицію — проте, це не означає, що вона була найбільш змістовно наповненою. Серед російських персонажів фільмів Київської кіностудії складно простежити конкретні вияви їх "російськості". До них можна зарахувати хіба що апеляції до певного декларованого "характеру" російського народу. Крім того, через сильне ототожнення "російськості" і "радянськості" сама російська ідентичність була розмитою, і могла розповсюджуватись і на не етнічних росіян.

Персонажів неросіян зображали двома способами — або акцентуючи на їх інакшості, або намагаючись ототожнити їх з "росіянами" (які, натомість, були майже тотожні загальному уявленню про "радянську людину"). В той час, як для зображення неслов'ян переважно застосовували лиш першу стратегію, слов'яни (і українці зокрема) могли зображатися як "інакшими", так і тотожними або росіянам, або з радянською людиною загалом, або ж виявляти всі три ці ідентичності.

Розділ 3. Національні герої

3.1 Повернення історії й ролі героя в ній

«Великий відступ» Сталіна 1930-х рр. передбачав, в тому числі, реабілітацію історії в публічному просторі. З початку 1930-х років історія повернулася до шкільних аудиторій,¹⁴¹ хоча й не без опору на місцях: частина переконаних комуністів серед освітян не розуміла причин відходу від початкової моделі освіти, сфокусованої навколо соціальних наук.¹⁴²

Повернення історії означало не тільки і не стільки зосередження уваги на подіях минулого, скільки зміну способу мислення, інструментів, якими оперували при творенні офіційного нарративу і стосовно минулого, і стосовно сучасності. Загальні концепції мусили змінитись чіткою нарацією, класова боротьба поступитись національним історіям, а самі «класи» чи «маси» відійти на другий план порівняно з конкретними героями¹⁴³. Ілюстративною є заява Серго Орджонікідзе про те, що необхідно "занурювати *індивідів з народу* в славу. [...] В нашій країні, при соціалізмі, герої праці мають бути найбільш відомими" (*переклад і підкреслення — М. Ш.*).¹⁴⁴ Раніше анонімізовані соціальні сили мали тепер бути втілені в конкретних героях.

Проте, витворення таких героїв з числа сучасників, особливо партійних діячів і близьких соратників Сталіна виявилось складним, фактично неможливим завданням. У розпал Великого терору було надзвичайно складно пояснити пересічному громадянину, чому люди, яких ще вчора було возведено на п'єдестал, сьогодні стали ворогами народу.¹⁴⁵ Через нестабільність і суперечність партійної лінії апелювання до сучасних героїв сіяло серед населення сумніви і недовіру. Ця проблема лиш посилювала потребу у пошуку героїв у далекому

¹⁴¹ Brandenberger D. National Bolshevism : Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956. Cambridge : Harvard University Press, 2002. с. 30

¹⁴² Там само, с. 31

¹⁴³ Там само, с. 35

¹⁴⁴ Там само, с. 29

¹⁴⁵ Там само, с. 38-41

минулому, адже з мертвими героями в цьому випадку було працювати значно легше, ніж з живими.¹⁴⁶

Логічно, що в час, коли найміцніші позиції займав «великий російський народ» («перший серед рівних»), то й історичний наратив будувався навколо російської історії, а найяскравішими героями минулого ставали російські діячі. При створенні у 1937 р. першого підручника з історії СРСР авторства Андрія Шестакова (єдиного на той час джерела, доступного для широкого загалу, в якому б чітко формулювався партійний погляд на історію) Сталін особисто наполягав на формулюванні "Історія СРСР" замість "Історія народів СРСР". Він апелював до того, що "російський народ у минулому об'єднав інші народи, і зараз знову почне таке об'єднання", і відкидав саму можливість створення "багатонаціонального" історичного наративу.¹⁴⁷

Після того, як класова боротьба відійшла на другий план, акцент змістився на державотворчі процеси. У тості "за російський народ", який Сталін виголосив після святкування 20-ї річниці революції в колі "своїх", на дачі у Климента Ворошилова, зовсім недвозначно підкреслюється саме державотворча роль російського народу:

... Російські царі робили багато злого. Вони обкрадали і закріпачували людей. Вони вели війни і захоплювали території в інтересах землевласників. Але вони зробили одну хорошу річ — вони об'єднали Велику державу, яка простягається аж до Камчатки. Ми успадкували цю Велику державу. Ми, більшовики, перші хто збере і надасть сили цій Великій державі, і не в інтересах землевласників і капіталістів, а в інтересах трудящих і в інтересах всіх великих народів, що складають цю Велику державу.¹⁴⁸

Поворот до такого імперського типу мислення визначав і те, кого саме варто робити героями, яких будуть вшановувати і ставити в центр історичного наративу. Хоч би як це не йшло врозріз із комуністичною ідеологією, на перший план вийшли постаті, які творили російську державу, і в першу чергу, творили її

¹⁴⁶ Brandenberger D. National Bolshevism : Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956. Cambridge : Harvard University Press, 2002., с. 61

¹⁴⁷ Там само, с. 34

¹⁴⁸ Там само, с. 55

як імперію: царі, імператори, полководці. Велику увагу отримав, зокрема, Петро І. До 1937 р. було створено цілий цикл творів, присвячених імператору (кілька п'єс, романів і повнометражний фільм), який викликав неоднозначну реакцію в глядачів. Мало не як виправдання автор, Олексій Толстой, наводив той факт, що весь процес створення відбувався під контролем особисто Сталіна¹⁴⁹.

Проблема конфлікту патріотичного історичного нарративу з комуністичною ідеологією, тим часом, загострювалася тим більше, чим ближче оповідь підходила до комуністичної революції: як пояснити цей злам, коли насилля проти влади раптово стає виправданим і справедливим? Вирішення проблеми знайшли в тому, щоб з ХІХ ст. поступово зміщувати фокус з правителів і військових діячів на російську ліберальну (в ідеалі, відверто соціалістичну) інтелігенцію. З 1825 р. фокус читача переноситься на повстання декабристів, відвертаючи увагу від державних мужів, а на перший план виходять фігури на кшталт Чернишевського, Пушкіна, Гоголя.¹⁵⁰

Сигнали від партійних ідеологів стосовно того, як розуміти загальнорадянську (читати: російську) історію були, хоч нелогічними, проте чіткими в тому сенсі, що одразу ж містили в собі зрозумілі інструкції. Російський історичний нарратив конфліктував із комуністичною ідеологією, суперечив подекуди сам собі, проте було достатньою мірою зрозуміло, *яким* він має бути, адже існував вірєць, який можна було використовувати. Серед нових підручників таким вірцевим текстом стала "Історія СРСР" Шестакова — перший “ідеологічно правильний” підручник з історії, який слугував чітким орієнтиром для будь-яких творів, які тим чи іншим чином були пов'язані із репрезентацією російського минулого і національних героїв.

Складнішою була ситуація в інших, неросійських, республіках. Взоруючись на російський приклад, місцеві чиновники й інтелектуали мали самостійно адартувати його до своїх реалій і вибудувати власну національну історію,

¹⁴⁹ Brandenberger D. National Bolshevism : Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956. Cambridge : Harvard University Press, 2002., с. 56

¹⁵⁰ Там само, с. 53-54

орієнтуючись на сигнали з центру. Республіки не мали рецепту, яким саме чином будувати свій національний наратив, проте розуміли, які мінімальні вимоги він має задовільняти: він має доповнювати, а не підважувати історію російського імперського минулого і обов'язково визнавати зверхність російського народу над іншими.¹⁵¹ Наочно показує різницю в тому, як відрізнялися «межі дозволеного» в національних репрезентаціях для росіян і для інших народів те, якою різною була кампанія ждановщини в центрі і в республіках. В той час, як для росіян вона в першу чергу була націлена на викорінення лібералізму і плюралізму, в Україні під атаку підпав саме націоналізм.¹⁵²

В цьому розділі ми зосередимось не так на тому, кого було обрано для висвітлення як національних героїв у фільмах Київської кіностудії, як на тому, якими якостями наділяли обраних персонажів. Художнє кіно дає простір для того, щоб сконструювати на основі реальних персоналій нових героїв, більше чи менше схожих на свої прототипи. Для такого конструювання необов'язково навіть додавати неправдиві факти з біографії людини — іноді достатньо лиш відфільтрувати інформацію належним чином і підсвітити «паавильні» грані особистості. Те, яким чином скористалися цією можливістю автори Київської кіностудії і на чому обрали розставити акценти і стане предметом нашого дослідження в цьому розділі.

3.2 Образ Тараса Шевченка

Переїнявши ще дореволюційний український пантеон класиків, радянські міфотворці запозичили і головного його героя, Тараса Шевченка, і створили більш «радянську» його інтерпретацію. Велику увагу Шевченку, як центральній фігурі в українському радянському пантеоні національних героїв, приділяє у своїх дослідженнях Сергій Єскельчик. «Радянський» Шевченко в першу чергу був революціонером, очолював радикальне крило Кирило-Мефодіївського братства, і підтримував тісні контакти з російськими радикалами, захоплювався російською

¹⁵¹ Єскельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. С. 31

¹⁵² Там само, с. 102

культурою і зневажав «українських буржуазних націоналістів»¹⁵³ — тобто, чудово вписувався у нову доктрину «дружби народів», де нація мала право на плекання своєї національної ідентичності в тому випадку, коли це не ставило під сумнів її підлеглість «старшому братові» — росіянам. Єкельчик акцентує на дуже показовій деталі: у повоєнний час до офіційних означень Шевченка на зразок «революціонера-демократа» чи «засновника нової української літератури» додався вислів «наш батько» (як відомо, дуже тісно пов'язаний з образом Сталіна), а також «вічно живий» — це означення вже, натомість, раніше було зарезервовано винятково для Володимира Леніна¹⁵⁴. Ця суто лінгвістична деталь була явним сигналом до того, що в українському пантеоні національних героїв Шевченко зайняв чільне місце, став іконою, яка вшановувалась за дуже схожими паттернами, як це відбувалося із загальносоюзними лідерами.

Чільне місце серед українських героїв за висвітленням і кількістю згадок займає Шевченко і в досліджуваному нами матеріалі — фільмах Київської кіностудії 1946-1956 рр. Окрім повнометражного біографічного художнього фільму («Тарас Шевченко», реж. Ігор Савченко, 1951)¹⁵⁵, образ поета часто фігурує й в інших стрічках. Йдеться, зокрема, не тільки і не стільки про фігурування самого Шевченка як персонажа, а про його присутність у дрібних деталях, про те, як його образ присутній в контекстах, які фактично жодного стосунку до нього не мають. Ми маємо на увазі, зокрема, появу в кадрі портретів і подібних «фонових» його зображень.

Кількісно зображення Шевченка у фільмах, вочевидь, і близько не конкурують із зображеннями Сталіна. Образ вождя можна зустріти майже в кожному фільмі повоєнного періоду, незалежно від тематики і жанру. Портрет вождя виринає в абсолютно різних контекстах: у приміщенні колгоспу¹⁵⁶, в

¹⁵³ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008. С. 187-188

¹⁵⁴ Там само, с. 94

¹⁵⁵ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951

¹⁵⁶ Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950. Хв. 33:06

кімнаті гравців футбольної команди¹⁵⁷, в каюті на кораблі¹⁵⁸, в сільській хаті, обрамлений вишитими рушниками¹⁵⁹ (дод. 3). Примітно, що йдеться не лиш про публічні простори, а й про приватні — особиста кімната, хатина, тобто присутністю Сталіна просякнута абсолютно кожна сфера життя радянської людини. Проте, образ Шевченка також фігурує у фільмах досить часто — зокрема, у вже згаданому епізоді з фільму «Щедрое лето» в одному епізоді присутні зображення обох постатей, і в одному кадрі камера переходить з портета Сталіна на портрет Шевченка, який висить на стіні навпроти.¹⁶⁰

Найраніше в межах нашої вибірки образ Т. Шевченка з'являється у фільмі «Блакитні дороги» (В. Браун, 1947). Стрічка оповідає про екіпаж корабля, який займається розмінуванням моря після Другої світової війни. Дружина головного героя, капітана Ратанова, Надія, працює вчителькою в школі. Протягом всього фільму єдиними маркерами, які натякають, де саме відбуваються події, є (досить нечасті) згадки географічних назв і портрет Шевченка в класній кімнаті, де викладає Надія¹⁶¹. В усьому іншому, події, героїв фільму можна було б перенести в будь-яку іншу точку Радянського Союзу, в якій був би вихід до моря, і в якій проходили бойові дії в часи Другої світової війни, і це б майже не відобразилося на сприйнятті сюжету. У цьому випадку, образ Шевченка виступає мало не єдиним, навіть не стільки національним, скільки територіальним маркером.

Образ Шевченка з'являється також у стрічці «Подвиг розвідника» (реж. Борис Барнет, 1947 р.). Фільм оповідає про радянського розвідника, Олексія Федотова, якому для виконання завдання необхідно вирушити у Вінницю і вступити там у контакт з групою місцевих партизанів: Лещуком, Астаховим і Бережним. Відомо, що один із цих трьох українських партизан — це зрадник, німецький агент, проте головному герою ще належить розібратися, хто саме.

¹⁵⁷ Центр нападения/ Реж. С. Дерев'янський, І. Земгано Київ: Київська кіностудія, 1946 25:38

¹⁵⁸ В мирные дни/ Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1950 26:14

¹⁵⁹ Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950. 13:30

¹⁶⁰ Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950.

¹⁶¹ Голубые дороги/ Реж. В. Браун Київ: Київська кіностудія, 1947 11:05

Глядачеві ж "розкривають карти" ще на самому початку фільму. Те, що зрадником є саме Бережной, зрозуміло зі сцени, де він отримує завдання від німецького генерала. Розпочинається цей епізод з такого діалогу між генералом і Бережним:

— Недурная музыка, не правда ли?

— Я не люблю русской музыки, господин генерал.

— Какую вы любите?

— Я украинец, господин генерал. У нас свои песни, у Москвы свои.¹⁶²

Астахов як персонаж не має такої сильної ваги, тож основними об'єктами для протиставлення є саме Бережной — зрадник, і Лещук — чесний український партизан. Лещук проходить "перевірку" Олексієм Федотовим, під страхом смерті не видає побратимів, і тим самим доводить свою вірність Батьківщині. І саме в момент, коли розвідник Федотов знову приходить до Лещука і відкривається йому, пояснює партизану, що його перевіряли, ми бачимо, що вдома у Лещука, в досить бідній, напівпустій квартирі присутня важлива деталь — невеликий бюстик Тараса Шевченка.¹⁶³

Тож, у цьому прикладі ми бачимо протиставлення двох персонажів, позитивного і негативного образу українця, і кожен з них має свої атрибути, які сигналізують, які прояви власної національної ідентичності є "правильними", а які — ні. Бережной — "поганий" українець, зрадник, який згодом власноруч вбив Лещука: як ми вже бачили вище, він наполягає на окремішності українців, які мають "свої пісні", і протиставляє їх росіянам. Натомість, під час перевірки Лещука між ним і Федотовим відбувається наступний діалог:

— Украинец, русский?

— В этом случае всё равно. Ну, украинец.¹⁶⁴

¹⁶² Подвиг разведчика / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1947 21:55

¹⁶³ Подвиг разведчика / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1947 51:39,

¹⁶⁴ Там само. Хв. 45:45

Лещук зі значно меншою наполегливістю акцентує на своїй національній приналежності, а маркери, за якими можна визначити його українськість — це вишиванка і бюстик Шевченка. «Хороший» українець має, в першу чергу, бути вірним своїй Радянській Батьківщині. При цьому має право проявляти свою національну ідентичність, принаймні через зовнішні атрибути, а також має право на власного національного героя, відмінного від загальносоюзних чи від героїв інших республік. І, що найголовніше, він не має будувати свою національну ідентичність на протиставленні своєї нації росіянам.

Яскравою ілюстрацією того, як виглядав образ Шевченка в його радянській інтерпретації є присвячений йому біографічний фільм «Тарас Шевченко» (реж. І. Савченко, 1951 р.)

Одна з перших появ героя— в майстерні Брюллова, де відбувається такий діалог:

— А чому ти пишеш...

— Мужичькою мовою? Тому що я сам мужик.

— Ти не мужик, ти художник! Тебе навіть в академії називають російським Рембрандтом.

— Ну коли я Рембрандт, то я мужичький Рембрандт. І мужичький поет. І поезія моя мужичька. Вона не заводить в поетичні химери, де нема ні горесті, ні печалі, як в панській поезії. Я не хочу, щоб моє мистецтво було валер'яновим настоєм. Хай ці гіркі, гнівні діти мої ідуть у народ, хай будять, непокоять, обурюють людей, хай знають правду (підкреслення — М. Ш.).¹⁶⁵

У цьому епізоді важливим є ототожнення між українською національною ідентичністю і соціальним статусом: "мужичька" (тобто українська) мова і "мужичька" поезія протиставляється не поезії іншої нації, а поезії "панській". Це підкреслює першу рису, характерну для радянського образу Шевченка, — його соціальна ідентичність виходить на перший план, порівняно з національною; і сама національна ідентичність практично ототожнюється з певним соціальним статусом. Напруга між українцями і росіянами чи поляками має не національне підґрунтя, а соціальне; росіянин чи поляк може стати ворогом не тому, що він

¹⁶⁵ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951 6:04

росіянин чи поляк, а тому що з найбільшою імовірністю "поляк/росіянин" = "пан", а "українець" = "кріпак".

У тісній зв'язці з образом Шевченка предстаником «пригнобленого» класу є образ Шевченка-революціонера, який і серед свого оточення є одним з найбільш радикально налаштованих діячів. На цьому ж підґрунті виникає у нього суперечка з Миколою Костомаровим. Останній обстоював більш утопічну ідею утворення федеративної держави гуманним, демократичним шляхом: створювати школи, займатися просвітництвом серед населення. Шевченко цієї м'якості не поділяв:

— (*Костомаров*) Я не зрозумів твого зауваження: либонь, мої ідеї не западають в душу і їх треба завчати, так?

— Ні-ні, що ти, западають, западають. Тільки треба так говорити, щоб люди зразу вхопились за сокиру!¹⁶⁶

На цьому ж підґрунті у Шевченка виникали суперечки з його другом, польським лібералом Сигізмундом Сераковським.¹⁶⁷ Сераковський був переконаний, що армія й судова система в Російській імперії конче потребують радикальних змін, проте вирішення вбачав у реформуванні і в діалозі з владою. Тарас Шевченко ставився до його ліберальних поглядів дуже скептично:

— ... Вони повинні зрозуміти, що солдат людина! Треба переконати їх!

— Кого ти хочеш переконати?

— Ну ти знаєш, про кого я кажу. Генералів, міністрів, царя.

— Отак діти вірять, що ведмідь защебече.¹⁶⁸

Особливо образ Шевченка як символу революції підкреслює сцена його арешту. Поета затримують привселюдно, в момент, коли він знаходиться серед селян. Ця подія так вразила людей, що стала поштовхом для народного повстання. Майже одразу за арештом поета іде сцена, де кобзар зачитує рядки

¹⁶⁶ Там само. Хв. 34:40

¹⁶⁷ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951. 1:19:08, 1:29:41

¹⁶⁸ Там само. 1:19:11

Шевченка "поховайте та вставайте, кайдани порвіте, і вражою злою кров'ю волю окропіте"¹⁶⁹, а натовп з вигуками "все через панів клятих, спалити всіх панів", рушає руйнувати панські маєтки і вбивати панів.

Бунтарський дух Шевченка помітний в зображенні (хай і дуже епізодичному) його ставлення до Церкви. Після драматичної сцени з несправедливою стратою друга поета, Шевченко звертається до ікони Ісуса Христа: "Чуєш? Чуєш?! Скоро долетять ці звуки до твого олов'яного уха, праведний, неблаганний, невмоливим Боже!" і у відчай трясє кулаками в сторону ікони.¹⁷⁰

Ще однією важливою рисою образу Шевченка є його відносини з російською інтелігенцією. У тій же початковій сцені у майстерні Карла Брюллова до Шевченка приходять його друг, прапорщик Микола Момбеллі, і сповіщає про смерть Лермонтова. Ця новина глибоко вразила поета, і трохи опанувавши себе, він розповідає:

Пам'ятаєте січень 1837 року. Куля Дантеса вбила *нашого* Пушкіна. Ми з Мокрицьким були у нього на квартирі, малювали його в труні. Було тихо-тихо... І ось тоді, в тій тиші, в перший раз зазвучали в моїй душі вірші. Важко мені, душно! (*Підкреслення - М. Ш.*)¹⁷¹

Крім того, що Пушкін у спогадах Шевченка, це — "наш" Пушкін, він виконує мало не сакральну роль: з цього монологу випливає, що саме творчість Пушкіна стає основним поштовхом для поетичної творчості Шевченка.

Позиціонування українців і росіян як «братніх народів» помітно і в діалозі Сераковського і Куліша:

— (*Куліш*) З якого це часу поляки стали цікавитись долею українців?

— Ви можете не хвилюватися, пане Куліш. Вашою долею ніколи не цікавитимуться ні поляки, ні росіяни, ні, надіюсь, їхні *брати-українці*.¹⁷²

¹⁶⁹ Там само. 48:58

¹⁷⁰ Там само. 1:16:54

¹⁷¹ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951 8:08

¹⁷² Там само. 1:35:15

Апофеозом у зображенні українсько-російської єдності є сцена повернення Шевченка із заслання. Після звільнення поет приїжджає до Миколи Чернишевського і Миколи Добролюбова, які змальовані як ключові постаті у звільненні Шевченка із заслання. Добролюбов виголошує: «Ще аж Білінський колись казав: «З'єднавшись навіки з єдинокровоною Росією, Україна відчинила до себе двері цивілізації, освіті, мистецтву, науці. Разом з Росією Україні належить тепер велике майбутнє».¹⁷³

Після цього, поета запрошують на зустріч із молоддю Петербурга. Під час цієї зустрічі російський поет Курочкін декламує вірші Шевченка російською у власному перекладі, і згодом урочисто вручає ці переклади авторові. Тарас Шевченко надзвичайно розчулений цим жестом:

Чим віддячу я добрим руським людям. Вони вирвали мене з кріпосницької неволі, відкрили двері в святиню науки, а головне — я знайшов великих друзів, які допомогли мені укріпити віру в силу народу. Навіть в найтяжчі дні мого життя, на засланні, я бачив вас друзі мої. Ось чому роки страждання не ранили мого серця. Зберегли в моїй душі священну віру в людей, віру в велике майбутнє багатостраждальної Росії і моєї багатостраждальної України. Спасибі вам, друзі мої. Спасибі вам, браття мої. Вашого доброго діла ніколи не забуде Україна.¹⁷⁴

Тож, Шевченко в радянській інтерпретації — це ,в першу чергу, борець проти соціальної нерівності, символ російсько-української дружби і, в певному сенсі, продвісник соціалістичної революції. Фінал стрічки де дівчинка-піонерка, в колі своїх товаришів цитує рядки "і мене в сім'ї великій, сім'ї вольній, новій, не забудьте пом'янути незлим тихим словом"¹⁷⁵, чітко сигналізує, що в інтерпретації фільму, нова, вільна Україна, за яку боровся Тарас Шевченко — це Україна радянська, а "золотий вік", якого "на Україні ще не було, він буде"¹⁷⁶ — це вік соціалізму.

¹⁷³ Там само. 1:40:44

¹⁷⁴ Тарас Шевченко/ Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951:45:50

¹⁷⁵ Там само. 1:47:15

¹⁷⁶ Там само. 15:54

3.3 Образ Івана Франка

Якщо образ Тараса Шевченка був універсальним для всієї України, Франко займав роль “молодшого батька” для західних українців, як стверджує Сергій Єкельчик.¹⁷⁷ Його постать стала особливо актуальною в момент, коли у радянського керівництва виникла потреба обґрунтувати свої права на західноукраїнські землі. Ниточкою, що мала поєднати українців східних і західних став в тому числі сюжет про національне відродження XIX ст. в Галичині, символом якого був Іван Франко.¹⁷⁸

У період з 1946 до 1956 рр. Київська кіностудія випустила два художні фільми-біографії: вже згаданий нами "Тарас Шевченко" (І. Савченко, 1951) й "Іван Франко" (Т. Левчук, 1956). Попри те, що над фільмами працювали різні автори (і режисери, і сценаристи), образи Тараса Шевченка й Івана Франка в дечому дуже схожі (і об'єднує їх не лише те, що ці ролі виконані одним і тим самим актором, Сергієм Бондарчуком).

Дуже подібні інструменти використовуються для того, щоб зробити героя “своїм” і вписати його в рамку зображення неросійських національних героїв, яка була прийнятною в пізньосталінський період. Перш за все, один із найважливіших проявів Івана Франка у фільмі (як і у випадку Шевченка) — це Франко-революціонер. Як зазначає Ярослав Грицак, Франко, хоча й схилився у своєму світогляді до соціалізму, ігнорував низку ключових для марксизму термінів, серед яких і "класова боротьба" і "пролетарська революція", а до ідеї світової революції, як фізичної кровопролитної боротьби, ставився скептично¹⁷⁹. За висловом самого Франка, він не вбачав в ідеї світової революції "всесвітню різанину", а скоріше трактував її як "цілий великий ряд таких культурних, наукових і політичних фактів, будь вони криваві або й зовсім ні, котрі змінюють

¹⁷⁷ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008 с. 91, 187

¹⁷⁸ Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008 с. 90-91

¹⁷⁹ Грицак, Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886). Київ: Критика, 2006. с. 231

всі дотогочасні поняття і основу і цілий розвиток якогось народу і повертають на зовсім іншу дорогу".¹⁸⁰

В образі Франка, сконструйованому у фільмі, натомість, асоціація Франка з революційним рухом стає однією з ключових у творенні його образу. Уже в одній з перших сцен нам демонструють суд над Іваном Франком, Михайлом Павликом і Анною Павлик, де їм висувають звинувачення у розповсюдженні соціалістичної літератури, трактуючи це як підбурювання до повстання¹⁸¹. За нею йде епізод, який відсилає до повісті Франка "Борислав сміється", яка, напевне, найбільше просякнута ідеєю соціального повстання. Цей фрагмент фільму пронизаний революційним пафосом. Камеру наводять на Франка, і нам "озвучують" його думки: "Нас чекає правдива, велика, гаряча битва. Так, тепер нам треба показати, що... Тепер ми побачили, що добрим способом із ними воювати годі. Нині день розплати"¹⁸². Далі ми бачимо охоплене вогнем місто і чоловіка, який радісно вигукує: "Горять наші хазяї, прошу пана! (*сміється*). Вогнем, вогнем сміється Борислав!"¹⁸³. І знову ми бачимо поета і чуємо його думки: "Хвиля помсти надходить. Яке сім'я дає нам доля в руки, таке й сіємо"¹⁸⁴. На революційну налаштованість письменника натякає і комісар, який проводить обшук і вилучення рукописів Франка: "В душі я ваш друг, пане поет, і щиро раджу вам: покиньте кликати до бунту, своїми творами ви тільки вимощуєте собі шлях до тюрми"¹⁸⁵.

Підсилює враження про те, що саме революція в радянському її розумінні є для Франка кінцевою метою соціалістичного руху, є його реакція на звістку про революцію 1905–1907 рр. в царській Росії.

— Івасю! Івасю! Чув? У Росії...

¹⁸⁰ Грицак, Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886). Київ: Критика, 2006. с. 231

¹⁸¹ Іван Франко / Реж. Т. Левчук Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 3:52

¹⁸² Там само. Хв. 9:17

¹⁸³ Там само. Хв. 9:35

¹⁸⁴ Там само. Хв. 9:49

¹⁸⁵ Там само. Хв. 22:26

— Що? Правда?

— Правда. Революція в Росії!

— Робітники вийшли на вулиці і на площі. Цар послав проти них військо. Рівно над усією Росією!

— Ну от, ну от друзі, почалося. Ламається крига абсолютизму і деспотії. Грім російський прогрімить і над Галичиною! Наді всім світом прогрімить! Друзі, радість, велика радість!¹⁸⁶

Ця сцена виглядає також і як спроба пов'язати Івана Франка із російським контекстом, продемонструвати його прихильність до "старшого брата", що було важливою складовою образу національного героя в пізньосталінський період в неросійських республіках. Порівняно з фільмом "Тарас Шевченка", тут уваги російсько-українським зв'язкам приділено менше, проте теж займають досить значне місце. Крім згадок про те, що Франко перекладав і поширював твори Чернишевського, поет також цитує поезію Пушкіна і отримує листи від російських революціонерів. В одній зі сцен письменнику захопливо розповідають, що йому надходять листи з усього світу:

— З тобою хоче розмовляти весь культурний світ: Берлін, Петербург, Софія... Женева!

— Хто пише з Женеви?

— Плеханов і Засулич.¹⁸⁷

Це вибіркове наведення прізвищ людей, які були в контакті з Франком, створює враження, що листи «з усього світу» письменник отримував саме від російських революціонерів в еміграції.

Дуже виразно висвітлюється у фільмі релігійне питання і ставлення головного героя до Церкви. Ставлення до Церкви Франка розкривається, в першу чергу, через його взаємини з однокласником і другом дитинства Михайлом Гринчуком, який пішов вчитись до семінарії і згодом став священником. Зустрівши випадково на вулиці свого старого знайомого, Михайло запрошує його до себе додому. Під час частування відбувається такий діалог:

¹⁸⁶ Іван Франко / Реж. Т. Левчук Київ: Київська кіностудія, 1956 Хв. 1:20:08

¹⁸⁷ Там само. Хв. 53:22

— В семінарії святі отці проклинали вас.

— Коли б святі отці взнали, що ти зтягнув мене до себе, вони б вигнали тебе з семінарії в три шия. Будь здоров!

— Будь здоров! (*п'ють*)¹⁸⁸.

Далі Михайло Гринчук безуспішно намагається переконати Івана Франка в тому, що найкраще для народу — це прийняти християнський "путь смирення":

— Нам у семінарії кажуть: путь народу — путь смирення. Ми, пастирі, все життя вчимо народ думати про спасіння душі.

— Душа народу чиста. Йому не треба думати про спасіння. А що мені робити я знаю.

— Хтось сіє серед людей велику спокусу. Кинути путь спасіння і пустити в серце дух непокори.

— Ми сіємо в людях дух непокори. Чуєш? Я. Ми вчимо не вірити вам, не вірити вашій обіцянці раю "там".

— Івасю! Хай це будуть тільки слова!

— Ні, не слова. Не слова, майбутній пастирю.

— Чорт з тобою! А поки ми ще не стали ворогами, давай краще вип'ємо!¹⁸⁹

Михайло Гринчук тут виступає яскравим збірним образом, який має на меті продемонструвати прогнилість, лицемірність Церкви. Крім того, що Гринчук п'є помітно більше від Франка¹⁹⁰ в цій же сцені священник закликає свого товариша піти з ним разом до братів-василіан, недвозначно натякаючи на те, що буде можливість гарно провести вечір з "монашками"¹⁹¹. Згодом ми бачимо, що Гринчук дійсно мав можливість з ними зустрітись і навіть полежати в однієї з черниць на колінах¹⁹².

Як ми змогли переконатися, кінорепрезентації Тараса Шевченка й Івана Франка багато в чому є подібними. Обидва змальовані як переконані революціонери, мають зв'язки з російською інтелігенцією і критично

¹⁸⁸ Іван Франко / Реж. Т. Левчук Київ: Київська кіностудія, 1956 Хв. 18:22

¹⁸⁹ Там само. Хв. 8:50

¹⁹⁰ Там само. Хв. 18:32

¹⁹¹ Там само. Хв. 19:56

¹⁹² Там само. Хв. 37:24

налаштовані стосовно Церкви. Співвідношення цих характеристик, зі зрозумілих причин, може дещо різнитись: антирелігійна лінія у Франка більш виразна, в той час як у Шевченка частіше виринає сюжет дружби з "братами-росіянами". Основною функцією, закладеною в образ Франка, було підкреслити зв'язок українців західних і східних, що легітимізувало приєднання до СРСР західноукраїнських земель. Цей сюжет добре розкривається під час поїздки Івана Франка до Києва. Цій поїздки передував конфлікт Франка із власником журналу «Діло», де він був редактором. Після заяви Франка про розрив стосунків із редакцією, його глузливо запитують:

— Ви рішили поткнутись до сусідів, у Росію, так? У вас з ними дружба.

— Так, вони допоможуть нам. І я давно мріяв обняти друзів на березі старого Дніпра. Мрію!¹⁹³

У Києві, Франко зустрічається з українськими культурними діячами Наддніпрянської України, композитор Микола Лисенко демонструє музичний супровід до віршів Івана Франка, чим викликає в останнього щирий захват. Пафос єднання українців з обох берегів Дніпра найточніше сконцентрований у фразі, яку виголошує Франко під час прогулянки по Володимирській гірці: «Поки що нас розділяють кордони. Але хай вони не розділяють нашої культури, наших душ».¹⁹⁴

Висновки

Одним із результатів сталінської національної політики, поруч з реабілітацією націоналізму й історії, стало активне використання в культурі й пропаганді образу героя — образу, зосередженого в конкретній персоналії, а не в більш абстрактних поняттях на кшталт "класу". Ці зміни беззастережно дали зелене світло для реабілітації російського націоналізму і російських національних героїв, проте ставили в більш складне становище неросіян, не надаючи конкретних інструкцій, в яких межах дозволено проявляти свою національну ідентичність.

¹⁹³ Іван Франко / Реж. Т. Левчук Київ: Київська кіностудія, 1956 Хв. 39:08

¹⁹⁴ Там само. Хв 40:02

У фільмах Київської кіностудії 1946-1956 можна прослідкувати два найяскравіші образи національного героя — це Тарас Шевченко й Іван Франко.

Тарас Шевченко очолював пантеон українських національних героїв, виступав "батьком" українського народу. Про це свідчить і популярність його образу — в тому числі, використання його у фільмах, контекст яких ніяким чином не дотичний до поета. Образ Шевченка може слугувати як територіальним маркером (як у фільмі "Голубе дороги"), так і атрибутом "правильного" українця ("Подвиг разведчика"). У зображенні Шевченка велику роль відіграють його селянське походження, революційність, і (що найважливіше) міцні стосунки з росіянами.

Іван Франко був залучений в першу чергу як символ єднання західно- і східноукраїнських земель. Вочевидь, не всі характеристики, необхідні для творення українського радянського національного героя виявлялись у цих двох образах однаковою мірою в силу контексту, з якого вони походили: в творенні образу Шевченка більшу роль відіграли зв'язки з росіянами, в той час у фільмі про І. Франка більший акцент був зроблений на стосунках із Церквою. Проте, обидва вони є прикладами того, як мав виглядати український радянський національний герой і якими атрибутами він мав бути наділений.

Ці два образи мали низку подібних характеристик (революційність, зв'язки з російськими героями і культурою, критичне ставлення до Церкви), які, тим не менш, були виявлені в двох героїв неоднаковою мірою: в творенні образу Шевченка більшу роль відіграли зв'язки з росіянами, в той час у фільмі про І. Франка більший акцент був зроблений на стосунках із Церквою. Тарас Шевченко мав роль головного, найвищого в ієрархії національного героя. Іван Франко виступає символом єднання західно- і східноукраїнських земель.

Висновки

Кіновиробництво у пізньосталінський період здійснювалось під сильним впливом системи цензури, яка сформувалася протягом 1930-х рр. Цей багатоступеневий фільтр міг включати в себе не тільки органи, безпосереднім завданням яких було здійснення ідеологічного контролю над виробництвом, а і організації і людей, які, напозір, не мали б мати стосунку до цензури. Економічні труднощі повоєнного часу в поєднанні з посиленими репресіями вилились у критично низьку продуктивність радянських кіностудій. Крім цього, на обмеження кількості фільмів була направлена і державна політика у кіновиробництві, яка акцентувала на «якості» стрічок, а не їх кількості.

Ключову роль у національній політиці пізньосталінського періоду відігравав міф про «дружбу народів». Він, зокрема, декларував, що «недовіру і напругу» між націями (причиною цієї недовіри і напруги був російський імперський шовінізм) було остаточно подолано. Ця теза надала можливість для реабілітації російського націоналізму. Крім того, риторика про «дружбу народів» зовсім не означала рівність цих народів — всі вони були вписані в ієрархію, очолювану «старшим братом», тобто російським народом. Саме домінуюча роль росіян стала ключовою тезою, з якою мали рахуватись всі інші національності. На прикладі фільмів Київської кіностудії прослідковується два способи, якими можна було неросіян. Прийнятним було або зображення, яке акцентувало б на їх інакшості порівняно з росіянами (звісно ж, підкреслюючи провідну роль останніх), або ототожнювало персонажа з російською чи радянською ідентичністю.

Ще одним результатом сталінської національної політики стало активне використання в публічному простарі образів національних героїв. Ці герої мали відповідати низці критеріїв, продиктованих, в тому числі, політикою «дружби народів» — зокрема, в їх біографії обов'язково мали бути присутні тісні зв'язки з росіянами. Крім того, вони мали бути революційно налаштовані, мати атеїстичний світогляд — або, принаймні, мати конфліктні стосунки з представниками Церкви.

Список джерел та літератури

Джерела

Опубліковані джерела

1. В. Д. Королюк, ред. Воссоединение Украины с Россией. Москва: Издательство Академии наук СССР. 1954

Фільми

1. 300 лет тому... / Реж. В. Петров, Київ: Київська кіностудія, 1956
2. Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956.
3. Богатырь» идет в Марто»/ Реж. Є. Бринчугін, С. Навроцький, Київ: Київська кіностудія, 1954
4. Богдан Хмельницкий/ Реж. І. Савченко Київ: Київська кіностудія, 1941
5. В дальнем плавании / Реж.В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1946
6. В мирные дни / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1950
7. Голубые дороги / Реж. В. Браун Київ: Київська кіностудія, 1947
8. Звёзды на крыльях / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1955
9. Іван Франко / Реж. Т. Левчук Київ: Київська кіностудія, 1956
10. Калиновая роца / Реж. Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія, 1953
11. Когда поют соловьи / Реж. Є. Бринчугін. Київ: Київська кіностудія, 1956.
12. Максимка / Реж. В. Браун, Київ: Київська кіностудія, 1952
13. Мартин Боруля / Реж. Г. Юра, О. Швачко, Київ: Київська кіностудія, 1953
14. Подвиг разведчика / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1947
15. Путешествие в молодость / Реж. В. Крайніченко, Г. Ліпшиць, Київ: К
чійська кіностудія, 1956
16. Судьба Марины / Реж. І. Шмарук Київ: Київська кіностудія, 1953
17. Тарас Шевченко / Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1951

18. Третий удар / Реж. І. Савченко, Київ: Київська кіностудія, 1948
19. У степах України / Реж. Г. Юра, Т. Левчук. Київ: Київська кіностудія, 1952.
20. Украдене щастя / Реж. Г. Юра, І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1952
21. Центр нападения/ Реж. С. Дерев'янський, І. Земгано Київ: Київська кіностудія, 1946
22. Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950.

Література

Монографії

1. Miller, J. Soviet cinema: Politics and Persuasions under Stalin. I. B. Taurus, 2010.
2. Nowell-Smith, G., ed. The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996. с.
3. Stites, R. Russian popular culture: Entertainment and society since 1900. Cambridge University Press, 1992.
4. Taylor, R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London: I. B. Taurus, 1998.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896-1995. Київ: KINO-КОЛО. 2005
6. Грицак, Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886). Київ: Критика, 2006.
7. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ: Критика, 2008
8. Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). Київ : Критика, 2013. С. 572

9. Brandenberger D. National Bolshevism : Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956. Cambridge : Harvard University Press, 2002
10. Kenez, P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. London: I. B. Taurus, 2001. с.
11. Liehm, M. The Most Important Art : Soviet and Eastern European Film after 1945
12. Lowell Tillett. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities. The University of North Carolina Press. 1969

Статті

1. Blitstein, Peter A. «Nation and Empire in Soviet History, 1917–1953». *Ab Imperio* 2006, вип. 1 (2006)
2. Slezkine, Yuri. «The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism». *Slavic Review* 53, вип. 2 (1994)

Додатки

Додаток 1. Спогади Олександра Северина про Київ.



Джерело: Без вести пропавший / Реж. І. Шмарук, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 29:38

Додаток 2. Російський цар на Переяславській Раді.



Джерело: 300 лет тому... / Реж. В. Петров, Київ: Київська кіностудія, 1956. Хв. 1:36:40

Додаток 3. Портрет Сталіна, обрамлений рушниками.



Джерело: Щедрое лето / Реж. Б. Барнет, Київ: Київська кіностудія, 1950. Хв. 13:48