

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ

МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ТА ПУБЛІЧНОЇ
ІСТОРІЇ

ДИПЛОМНА РОБОТА

**«Уявний Захід». Образ закордону в українському радянському кінематографі
(1964-1972 рр.)**

Студент: Лук'ян Галкін
Наукова керівниця: Олена Стяжкіна

Для здобуття освітнього ступеня: Магістр
за спеціальністю: 032 Історія та археологія

Анотація. Ігрові фільми 1964–1972 років, створені колективами кіностудій УРСР, дозволяють дослідити механізми конструювання образу західного світу в українському сегменті радянської культури та простежити набір характеристик, які приписувалися країнам Заходу за часів «Холодної війни». Джерельна база, що ґрунтується на архівних матеріалах Спілки кінематографістів, відображає ідеологічну динаміку кінематографа досліджуваного періоду. Обрані фільми є джерелом подвійної оптики: вони відтворюють офіційні наративи щодо Заходу та водночас виявляють особливості радянської культурної політики, колоніальних практик, імперських страхів, цінностей і культурних кордонів доби пізньої «відлиги» та початку періоду «застою». Капіталістичний Захід постає як простір шпигунської загрози, територія політичного та воєнного протистояння, місце моральної деградації або, навпаки, як носій привабливих ознак модерності.

Ключові слова: українське кіно, радянське кіно, культура колоніалізму, кіно «Холодної війни», кіностудія імені Довженка, Одеська кіностудія.

Кількість слів: 21863

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерельна база та методологія роботи.....	7
1.1. Історіографія репрезентації Заходу в українському радянському кінематографі.....	7
1.2. Джерельна база дослідження.....	12
1.3. Методологічні засади дослідження.....	19
РОЗДІЛ 2. Захід як екзистенційна загроза.....	22
2.1. Дитячі фільми як репрезентативна модель кінематографа досліджуваного періоду.....	22
2.2. Капіталізм як простір деградації та морального занепаду.....	30
РОЗДІЛ 3. Захід як складний союзник: пам'ять про війну та амбівалентність....	39
3.1. Спільний антифашистський досвід.....	39
3.2. Розчарування союзом.....	48
3.3. Захід як простір, чужий радянській людині.....	56
РОЗДІЛ 4. Західний індивід у радянській моральній оптиці.....	62
4.1. Індивід проти системи: мотив особистого прозріння.....	62
4.2. Динаміка образу західного індивіда та межі інтеграції у радянський простір.....	70
ВИСНОВКИ.....	79
БІБЛЮГРАФІЯ.....	82
ФІЛЬМОГРАФІЯ.....	88
ДОДАТКИ.....	90
Додаток 1. Глосарій.....	90

ВСТУП

Для західного кінематографу 60-ті роки минулого століття є наріжним періодом: видатні автори мали суттєвий попит у масової аудиторії, а між комерційними кінострічками й роботами національних кіношкіл, також відомих як «хвилі», відбувалось активне взаємопроникнення та обмін інструментарієм. В українському кінематографі 60-ті традиційно асоціюються з поетичним кіном, яке, втім, видається радше помітним винятком, аніж репрезентативним результатом функціонування кіновиробництва УРСР. Ця робота розпочалась із дослідницького зацікавлення – що саме продукував український радянський кінематограф у своїй основній масі, схваленій державним апаратом? І чи існував діалог цього масового продукту з західним кінопроцесом, зважаючи на декларовану ідеологічну несумісність та обмеження «залізної завіси»? Зрештою, кінематограф капіталістичних країн відрефлексовував «Холодну війну» у широкому спектрі – від філософських антиутопій до популярних бойовиків, де радянці, зазвичай іменовані росіянами, регулярно зображались антагоністами. Зворотний процес, тобто конструювання образів Заходу у радянському кінематографі, детально описаний західною академією – однак, подібно до західних фільмів, узагальнення радянського зводиться до російського, тобто до «Мосфільму» та «Ленфільму». Моє бажання з'ясувати, які стосунки з Заходом були вибудовані українським радянським кінематографом у період внутрішньої й зовнішньої політичної турбулентності радянської імперії, лягло в основу дослідницької рамки цієї роботи. На перетині захоплення й страху, цікавості й ненависті постає образ «Уявного Заходу» – виключно капіталістичного, зафіксованого всередині ідеологічного контуру поділу на «два світи», створеного «Холодною війною» внаслідок геополітичного переділу після Другої світової, що дала коротку змогу численним радянцям зазирнути у манеру життя союзників, зачаруватись – й не втратити зачарування, коли вчорашні союзники були стрімко проголошені ворогами. Тогочасний кінематограф тонко зафіксував відчуття цього парадоксу: на декларативному рівні фільми могли транслювати непримириму ворожнечу – але візуальна кіномова майже завжди мала елементи підглядання за «забороненим плодом», розраховані на вдячного й охочого радянського глядача.

Об'єктом цього дослідження є ігрові кінострічки, випущені у радянський прокат або показані на республіканському телебаченні у період між приходом до влади Леоніда Брежнєва у 1964 році та постановою ЦК КПРС «Про заходи щодо подальшого розвитку радянського кінематографу»¹, що позначила офіційний курс на посилення ідеологічного контролю, й відставкою Першого секретаря ЦК КП України

¹ ЦК КПСС, «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», 2 августа 1972 г., в *Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986)*, т. 12, 1971–1975 (Москва: Политиздат, 1986), Электронная библиотека исторических документов, дата звернення 10 червня 2026 р., <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/446550-postanovlenie-tsk-kpss-o-merah-po-dalneyshemu-razvitiyu-sovetskoy-kinematografii-2-avgusta-1972-g>.

Петра Шелеста 1972 року. Цей період ознаменували наслідки Карибської кризи, вторгнення у Чехословаччину, брежнєвська «доктрина обмеженого суверенітету» й політика «розрядки». Втім, кіно Радянської України часом виявляло парадоксальну нечутливість до зовнішньополітичної турбулентності, лишаючись на безпечних ідеологічних позиціях, частково сформульованих та введених у практику ще з 20-х років, частково – тих, що стали складником канону «високого сталінізму». З іншого боку, уявлення про Захід еволюціонувало водночас як загроза і як принада: диверсанти змінювались ненадійними союзниками та зрадливими партнерами, але спокуса зазирнути за «залізну завісу» під приводом критики капіталістичного світу не меншала – особливо коли виправдовувала запозичення настільки відверті, що вони починали скидатись на крадіжку. Більшість учасників кінопроцесу не бачили капіталістичних країн на власні очі, хіба що опинялись там у складі радянських військ у часи Другої світової. Тож Захід лишався уявним – тоді, коли його образ формувався на основі кінострічок з закритих переглядів, і тоді, коли нав'язливо не полишав уяву кінематографістів. У програмному дослідженні радянських медіа та кінематографу Крістін Рот-Ей називає радянське захоплення Заходом «любовним романом» і характеризує його як «тривалу пристрасть в самому серці системи»².

Моїм основним дослідницьким питанням є наступне: як формувався образ Заходу як ворожого Іншого? Похідними від нього є такі питання: якими були найрозповсюдженіші екранні образи, що персоніфікували Захід в українських радянських фільмах? Якими були моделі екранної трансформації представника капіталістичного суспільства? Як був репрезентований досвід союзу з Заходом у Другій світовій? Відповідно, метою роботи є дослідити, як у фільмах Київської та Одеської кіностудій 1964–1972 рр. конструювався «Уявний Захід» – як ідеологічна, моральна, політична та екзистенційна категорія. У цій роботі я висувую гіпотезу, що зображення Заходу в українському радянському кінематографі носило переважно інструменталізований характер, який обслуговував варіативні цілі: конструювання «правильної» моделі сприйняття капіталістичного світу та його представників, поділ західних країн на більш і менш ворожі, ствердження радянської домінантності серед ненадійних союзників під час Другої світової війни, ілюстрації моральної вищості радянської системи тощо.

Дослідження складається з чотирьох розділів.

Перший розділ присвячений історіографії питання, яка включає мапування радянських досліджень проблематики Заходу на великому екрані та історії кінематографа загалом, робіт, присвячених зовнішній політиці Радянського Союзу часів «Холодної війни», досліджень з культурної історії, зокрема масової культури

² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011), 47.

часів сталінізму, та методології, яка включає метод «історіофотії» та практику аналізу фільмів як історичного джерела.

Другий розділ розглядає екранний образ Заходу як екзистенційної загрози, аналізує в якості емблематичної моделі дитячі фільми початку досліджуваного періоду та розглядає драматургійні сюжети, що репрезентували капіталістичний світ простором моральної деградації, зокрема акцентуючи на повсякденній близькості колишніх нацистів.

Третій розділ присвячений аналізу екранного зображення досвіду союзу з капіталістичними країнами у складі антигітлерівської коаліції під час Другої світової – відносно позитивним аспектам союзу, системному конструювання уявлень про агресію колишніх союзників, спрямовану на СРСР, та зображенню західних країн принципово непридатними для існування радянської людини.

Четвертий розділ фокусується на західному індивіді, що під впливом радянської ідеології чи близькості до неї виступає проти капіталістичної системи власної країни, або проживає трансформацію через перебування у радянському просторі, яка в екранних творах досліджуваного періоду зазвичай має чітко визначені межі, що дидактично підкреслюють неможливість інтеграції.

РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерельна база та методологія роботи

1.1. Історіографія репрезентації Заходу в українському радянському кінематографі

Ідеологічна інструменталізація кінематографа як масового мистецтва, що відіграло суттєву роль у контексті «Холодної війни», сприяло обсягу історіографічного доробку, який стосується безпосередньо образу Заходу та його представників у радянських кінострічках. Вагомим обмеженням західних академічних робіт є переважна орієнтація на фільми, виготовлені на кіностудіях РРФСР, зокрема «Мосфільм» та «Ленфільм», як на такі, що, згідно з припущеннями, дають базу для узагальнення й ототожнення з усім радянським кінематографом. Українська історіографія досліджуваного періоду має інше обмеження – переважна орієнтація на фільми української школи поетичного кіна³, як на політично й ідеологічно помітне явище. Втім, фільми, атрибутовані як безпосередньо належні до зазначеної школи, зазвичай нараховують близько десяти позицій^{4 5}. Це дозволяє розглядати їх як виняток з загальної маси досліджуваного періоду, коли кіностудії УРСР випускали від 15 до 20 фільмів на рік⁶. Українські радянські фільми, що оперували образом капіталістичного Заходу та його представників, не мають прямих перетинів з українським поетичним кіно й певною мірою є антагоністичними цій течії через високий рівень ідеологічного контролю, який буде висвітлений у межах цього дослідження.

Значна кількість робіт української радянської історіографії та теорії кіно мають опосередковану релевантність до проблематики репрезентації капіталістичних країн та їх представників у досліджуваній період. Проте такі роботи можуть слугувати джерелами інформації щодо виробничих аспектів досліджуваних фільмів, а також першоджерелами відносно ідеологічного позиціонування. Вартими виокремлення є

³ Визначення традиційно приписують польському кінокритику Янушу Газді.

Janusz Gazda, «Українська школа поетичного кіно», *Ekran* (1970), цит. за Лариса Брюховецька, *Поетичне кіно: заборонена школа* (Київ: АртЕк; Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001).

⁴ «Українське поетичне кіно», Довженко-Центр. Онлайн, дата звернення 6 червня 2026 р., https://online.dovzhentocentre.org/film_collections/ukrayinske-poetychne-kino/.

⁵ «Українське поетичне кіно», Вікіпедія, дата звернення 6 червня 2026 р., https://uk.wikipedia.org/wiki/Українське_поетичне_кіно.

⁶ Святослав Іванов, голова Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР, у своїй доповіді 1966 року зазначає кількість ігрових фільмів, випущених попереднього року Київською кіностудією імені Довженка та Одеською кіностудією, яка становить 11 (один з фільмів двосерійний) і 5 позицій відповідно. Архівні матеріали дозволяють припустити, що протягом досліджуваного періоду така кількість фільмів на рік може вважатись репрезентативною – так, Тимофій Левчук, Перший секретар Спілки кінематографістів УРСР, у доповіді 1971 року зазначає, що на рік Київська кіностудія потребує 12 сценаріїв, Одеська – 5.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України), ф. 655 «Національна Спілка кінематографістів України та підлеглі їй організації (Будинок кіно, ОМКУ)», оп. 1, спр. 353, арк. 4; ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 577, арк. 2.

роботи Івана Корнієнка⁷, Нонни Капельгородської⁸, Василя Цвіркунова⁹, Святослава Іванова¹⁰, Сергія Безклубенка¹¹.

Ключовими для західної історіографії обраного періоду є роботи з дослідження зовнішньої політики, що включають загальний період «Холодної війни»; її новий етап після Карибської кризи 1962 року; вектор уряду Шарля де Голля, президента Франції у 1959–1969 роках, на зближення з Радянським Союзом; «Празьку весну», вторгнення військ країн Варшавського договору, брежнєвську доктрину обмеженого суверенітету та радянську політику «нормалізації» у Чехословаччині; політику «розрядки» початку 1970-х років. Владислав Зубок у роботі “*A Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev*” (2007) пропонує ґрунтований на матеріалах Політбюро аналіз радянських еліт та контекст вибіркової відкритості до західної культури періоду пізнього соціалізму й правління Брежнєва¹². Дослідження Реймонда Гартхоффа “*Détente and Confrontation: American-Soviet Relations from Nixon to Reagan*” (1994) висвітлює контекст співіснування політики «розрядки» та ідеологічних розбіжностей, що призводили до хронічної недовіри¹³, яка, своєю чергою, могла бути чинником реставрації параноїдальної «шпигуноманії» у радянській масовій культурі. У “*Two Strategies for Europe: De Gaulle, the United States, and the Atlantic Alliance*” (2001) Фредерік Бозо аналізує стратегію «подолання блоків» Шарля де Голля, вихід Франції з НАТО у 1966 році та ускладнення стосунків зі Сполученими Штатами¹⁴, що створює підґрунтя для аналізу «потепління» франко-радянських зв’язків, відображеного зокрема у кінематографі досліджуваного періоду. Меттью Вімет у роботі “*The Rise and Fall of the Brezhnev Doctrine in Soviet Foreign Policy*” (2003) досліджує природу ідеології військової інтервенції, зафіксовану у «доктрині обмеженого суверенітету» після вторгнення у Чехословаччину 1968 року¹⁵ – хронологічно проголошення Брежнєвим цієї доктрини збігається з активною

⁷ Іван Корнієнко, *Півстоліття українського радянського кіно: Сторінки історії* (Київ: Мистецтво, 1970).

⁸ Нонна Капельгородська, *Боротьба ідеологій в сучасному кіномистецтві*, Серія V: «Література і мистецтво», № 9 (Київ: Знання УРСР, 1974).

⁹ Василь Цвіркунов, *Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві* (Київ: Наукова думка, 1978).

¹⁰ Святослав Іванов, *Кіно. Політика. Політичний фільм* (Київ: Мистецтво, 1980).

¹¹ Сергій Безклубенко, *Телевизионное кино: Очерк теории* (Київ: Мистецтво, 1975).

¹² Vladislav M. Zubok, *A Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007).

¹³ Raymond L. Garthoff, *Détente and Confrontation: American-Soviet Relations from Nixon to Reagan*, rev. ed. (Washington, DC: Brookings Institution, 1994).

¹⁴ Frédéric Bozo, *Two Strategies for Europe: De Gaulle, the United States, and the Atlantic Alliance*, trans. Susan Emanuel (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2001).

¹⁵ Matthew J. Ouimet, *The Rise and Fall of the Brezhnev Doctrine in Soviet Foreign Policy* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

реставрацією елементів сталінського канону у кінематографі та зі становленням «культу перемоги» й «порятунку Європи».

Дане дослідження є вписаним у ширше поле культурної історії «Холодної війни» й категорії репрезентації капіталістичних країн у радянському масовому мистецтві. Елеонора Гілбурд у фундаментальній праці “*To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*” (2018) досліджує контакти радянських громадян з західним мистецтвом і масовою культурою, а також особливості їхньої рецепції. Зокрема, Гілбурд розглядає Захід у сприйнятті радянського споживача як «утопічну конструкцію, всеохопну ідею»¹⁶ на противагу конкретним геополітичним категоріям і підкреслює парадокси зацікавленості на межі одержимості та ворожості, «хитку рівновагу між відкритістю та міркуваннями безпеки, між інтернаціоналізмом і страхом перед чужинцями»¹⁷. Єл Річмонд у базованій на персональному досвіді роботі “*Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*” (2003) досліджує дипломатичний вимір контактів радянців із західним світом – програми інституційних обмінів зі Сполученими Штатами, що, згідно з авторським лейтмотивом, спричиняли поступові зміни у радянському суспільстві¹⁸. Деніз Янгблад у роботі “*Russian War Films: On the Cinema Front*” (2007) констатує преференції глядачів брежнєвської доби, які, за словами дослідниці, втомились від серйозних воєнних стрічок й обирали пригодницькі фільми розважального характеру¹⁹ – подібна тенденція спостерігатиметься й в еволюції образу представника Заходу як екзистенційної загрози між 1964 та 1972 роками. Монографія Крістін Рот-Ей “*Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*” (2011) аналізує радянського глядача, його вподобання та поведінкові характеристики. Зокрема дослідження Рот-Ей протиставляє радянську «високу культуру» американській масовій та демонструє, як перша почала адаптувати й наслідувати другу²⁰.

Дослідження Заходу як художньої категорії є окремим аспектом даної роботи. У цій царині підґрунтям стають тексти Катерини Кларк – “*The Soviet Novel*” (1981), та Ільї Кукуліна – “*Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*” (2015). Кларк типологізує романи сталінської доби, й одним з виділених нею напрямів стають романи про Захід, як зазначає авторка, більш сповнені негативу, аніж інші радянські романи. Подібна ознака є характерною й

¹⁶ Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture* (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2018), 8.

¹⁷ Gilburd, *To See Paris and Die*, 5.

¹⁸ Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003).

¹⁹ Denise Youngblood, *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005* (Lawrence: University Press of Kansas, 2007), 146.

²⁰ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 22.

українським радянським фільмам брежнєвської доби, що використовують образи представників Заходу. Кларк констатує процеси трансформації «генерального сюжету» (Master Plot) радянської літератури 60–70-х років – зокрема для емблематичних прикладів було характерним викриття міжнародної антирадянської змови²¹. Дослідження Кукуліна акцентує на аспектах естетичних систем Радянського Союзу й Заходу, що мали спільні тренди (хоча й по-різному висловлені) – зокрема йдеться про пошук мови для відокремлення «своїх» та «чужих» у 50–70-х роках минулого століття²².

Янгблад, Кларк і Кукулін заглиблюються в аналітичне дослідження саме сталінської доби як періоду формування певного канону, який проходить спочатку етап умовної деконструкції за хрущовської «відлиги», а потім – часткової реставрації та переосмислення у брежнєвську еру. Дослідження масової культури сталінізму є важливим аспектом для коректної історичної інтерпретації українських радянських фільмів 1964–1972 років. Робота Девіда Бранденбергера “National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956” (2002) торкається образів західного світу побіжно, але виокремлює чіткі ідеологічні патерни, що частково повторюються або видозмінюються у стрічках досліджуваного періоду. Зокрема Бранденбергер приділяє увагу періоду «ждановщини» та антикосмополітичної кампанії, покликаної викоренити «буржуазний» вплив Заходу на мистецтва²³. Автор аналізує конкретні кейси алегорій антагонізму, зокрема сцен протистояння американському технологічному шпіонажу²⁴, а також образи Заходу як екзистенційної та військової загрози²⁵.

Робота Пітера Кенеза “Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin” (2001) присвячена безпосередньо кінематографу як першоджерелу дослідження соціальної та культурної історії Радянського Союзу. Кенез приділяє увагу повоєнному періоду «малокартиння»²⁶, зокрема емблематичним стрічкам, які репрезентували країни капіталістичного Заходу (переважно Британію та США) як розповсюджувачів антирадянського імперіалізму²⁷. Кенез також акцентує на низькій обізнаності радянських сценаристів та режисерів щодо Америки, образ представників

²¹ Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 237.

²² Илья Кукулин, *Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры* (Москва: Новое литературное обозрение, 2015), 410.

²³ David Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 236.

²⁴ Brandenberger, *National Bolshevism*, 222.

²⁵ Там само, 191.

²⁶ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin* (London: I.B. Tauris, 2001), 188.

²⁷ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 212.

якої їм належало створити, результатом чого стають карикатурні кліше – автор пише, що «сучасна Америка уявлялась Римом напередодні падіння»²⁸. У дослідженні кінематографа сталінської доби Кенез констатує незумисне самовикривальну природу певних фільмів, коли режисер може проєктувати на образ ворога інформацію або чутки про радянську армію²⁹. Така тенденція має місце й в досліджуваний період: ідеологічні настанови змушують покладати на Захід відповідальність за вади радянського суспільства та призначати його винуватцем агресивних дій СРСР.

Отож, дослідження проблематики українських радянських фільмів 1964-1972 років, які використовують образ Заходу з метою ідеологічної інструменталізації, лежить на перетині кількох дослідницьких напрямів. Вписана у зовнішньополітичний пласт, проблематика кінематографа цього періоду несе численні, часом суперечливі відбитки стосунків з Заходом, які формувались зокрема у контексті «Холодної війни», наслідків Карибської кризи 1962 року, виходу Франції з НАТО та зближення з Радянським Союзом, вторгнення країн Варшавського договору у Чехословаччину 1968 року й політики «розрядки». Радянський кінематограф мав тривалу тяглість у якості засобу донесення владних наративів, отож, наріжною для дослідження є також культурна історія сталінізму як доби, що формувала естетичний канон, частково реставрований або ж переосмислений за брежнєвських часів. Контакти радянських громадян з Заходом у відносно ліберальний період «відлиги» через масове мистецтво або обмежені програми обміну сприяли формуванню уявлень про Захід, що поєднували ідеологічну недовіру та обсесивне захоплення, й у такому вигляді знаходили вираження в досліджуваних фільмах. Радянська історіографія досліджуваного періоду може бути використана в якості першоджерела ідеологічних установок і наративів, якими керувалась художній і виробничий складники кінематографа досліджуваного періоду.

²⁸ Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 213.

²⁹ Там само.

1.2. Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження репрезентована сукупністю документів, що поділяються на наступні групи: документи відкритих засідань Спілки кінематографістів, її творчих секцій, особові справи членів Спілки, стенограми творчих конференцій, а також протоколи засідань Президії правління; офіційні документи – постанови ЦК КПРС та ЦК КПУ; періодичні видання досліджуваного періоду; монографії, створені радянськими посадовцями кіногалузі та членами Спілки; ігрові фільми, створені колективами українських радянських кіностудій.

Основу роботи складають архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ) та його фонду 655, де зберігаються документи Національної Спілки кінематографістів України та підлеглих їй організацій, зокрема Будинку кіно.

Обмеженням документів Спілки є відносно невелика кількість безпосередніх обговорень досліджуваних фільмів, а також художнього й виробничого складників загалом – такі дискусії лишались прерогативою творчих секцій, чиї стенограми здебільшого зводяться до фіксації протокольних рішень організаційного характеру. Проте ці документи дають ресурс для аналізу більшої картини українського радянського кіновиробництва, в контексті якого створювались кінострічки, що оперують образом «Уявного Заходу». Зокрема серед документів Спілки – тяглі свідчення низького рівня організації українського радянського кіновиробництва (оп. 1, спр. 353, 354, 355, 392, 402, 442, 490, 542, 632, 636, 748). Святослав Іванов, голова Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР, у 1966 році каже про «сценарний голод» та просування матеріалу низької якості «в умовах, коли план вимагає запуску будь-якого фільму»³⁰. Того ж року Лідія Островська, художня керівниця творчого об'єднання на студії науково-популярних фільмів, у контексті кадрової проблематики зауважує, що директор її творчого об'єднання водночас працює й директором сільськогосподарського журналу³¹. Режисер Сигізмунд Навроцький, член Президії правління Спілки кінематографістів, у 1967 році заявляє, що «з року в рік виробляємо багато сірих, нікчемних фільмів» і наводить у приклад капіталістичне кіновиробництво, яке, за його твердженням, має таку посаду як «мислячий інженер»³². Протягом десятиліття ситуація принципово не змінюється – так, звіт 1975 року секретаря правління Спілки Володимира Довганя містить згадки аналогічної проблематики: «в виробництво запускаються сценарії, від яких

³⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 7.

³¹ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 354, арк. 11.

³² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 392, арк. 94–95.

неможливо чекати хороших фільмів», «головними редакторами студій призначаються люди, які не мають достатнього творчого досвіду»³³.

Таким чином, кіновиробництво, що декларувало конкуренцію з капіталістичними країнами, на основі даних свідчень може бути розглянуте як технологічно відстале, нездатне забезпечити стабільну кадрову політику. Водночас такі свідчення вимагають критичного аналізу через особливість протокольних зібрань Спілки: у випадку, коли підставою засідання ставала критична постанова ЦК КПУ або Ради міністрів УРСР, виступи слідували тяглій традиції «самокритики», а часом могли бути розцінені як такі, що переслідують особисту вигоду у висуванні публічних обвинувачень колегам. Вартою уваги є також специфіка виробничої кон'юнктури, у якій посадовцями Спілки були режисери, редактори й сценаристи, матеріально зацікавлені у запуску робіт за своєї участі. Така ситуація може розцінюватись як дії в умовах перманентного конфлікту інтересів – відповідно, як критика, так і схвалення могли мати цілком персональні підстави.

З архівних матеріалів можна зробити висновок, що фільми, які торкались проблематики закордону, мали окрему специфіку погодження на республіканському й централізованому московському рівнях, що могло вносити суттєві корективи у виробничий процес. Стосунки з Москвою та межі централізованого впливу на республіканський рівень добре висвітлені в архівних матеріалах (оп. 1, спр. 353, 355, 392, 542, 632, 636, 744, 745). Ці стосунки можуть бути проаналізовані не тільки як прояв вертикально орієнтованої внутрішньовідомчої ієрархії, але і як оприявлення культурного колоніалізму та продукування Москвою політики меншовартості й принципової залежності щодо українських кінематографістів. Емблематичним прикладом може вважатись виступ режисера Миколи Мащенка на загальних зборах творчих працівників київських кіностудій та телестудій у 1966 році. Мащенко описує процес затвердження сценарію «За мить щастя» Олеся Гончара у Москві Олексієм Романовим, головою Державного комітету Ради міністрів СРСР із кінематографії, та Володимиром Баскаковим, його першим заступником – уже після того, як сценарій був затверджений українським Комітетом. Мащенку не вдалось домогтись внесення сценарію Гончара у виробничий план, зокрема через прискіпливу увагу до сюжетних рішень: за свідченнями режисера, Романов стверджував, що у фільмі не можна вбивати радянського солдата, а Баскаков – що не можна вбивати угорця, який нападає на радянця³⁴. Того ж року Василь Цвіркунов, директор кіностудії імені Довженка, публічно відмовляється приймати звинувачення московського комітету в антирадянськості фільма³⁵. У 1968 році редактор Костянтин Кудієвський згадує, що у

³³ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 748, арк. 63.

³⁴ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 41–44.

³⁵ Йдеться про фільм «До уваги громадян та організацій», режисер Артур Войтецький (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965).

Москві затвердили сценарій, але категорично заперечили проти пропонованого режисера³⁶. Того ж року Олександр Левада, перший заступник голови Держкіно³⁷, каже про фактичну заборону московським комітетом екранізації «Тараса Бульби» й пропонує «почекати», бо «ми тут нічого не зробимо»³⁸. У 1970 році Володимир Довгань критикує передачу Ялтинської кіностудії в управління московської кіностудії імені Горького³⁹, корпус якої «перетворено в пансіонат для відпочинку», й зазначає, що «студія імені Горького не виконала своїх зобов'язань»⁴⁰. Пізніше у тому ж виступі Довгань критикує ставлення московського комітету до фільму «Комісари»⁴¹ словами: «якщо там хтось боїться, то хай перехреститься»⁴². Ці кейси демонструють відмінність специфіки українського радянського кіновиробництва від аналогічного процесу в РРФСР, зокрема в частині кількості інстанцій, що мали прямий вплив на ідеологічний складник. Стосунки між центральними та республіканськими органами кіноуправління видаються такими, що покликані не лише відтворювати певний порядок узгоджень, а й закріпити символічну ієрархію як елемент колоніальної практики. Сукупність таких кейсів, що містяться в архівних джерелах, можуть бути розглянуті як свідчення існування дослідницької лакуни. У цьому контексті слід зауважити, що частина архівних матеріалів, використаних у даному дослідженні, вводяться у науковий обіг вперше.

Водночас архівні матеріали досліджуваного періоду мають особливість, яка вказує на критичні обмеження у сприйнятті та трактуванні риторики: якщо під час засідань Спілки кінематографістів були присутні представники московських керівних органів⁴³, критичні зауваження не адресувались їм безпосередньо, що може вказувати на перебільшення декларативної готовності до протистояння. Також, згідно з припущенням, керівництвом української Спілки могло практикуватись перекладання відповідальності: рішеннями Москви могли пояснюватись непопулярні кадрові та організаційні кроки.

Офіційні документи, зокрема постанови ЦК КПРС та ЦК КПУ, відіграють важливу роль у відтворенні причинно-наслідкових зв'язків досліджуваного періоду, зокрема ідеологічного характеру. Засідання Спілки кінематографістів часто могли

ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 102.

³⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 392, арк. 161.

³⁷ Назви «Державний комітет кінематографії» та «Держкіно» прямо ототожнюються в архівних документах досліджуваного періоду, наприклад:

ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 637, арк. 33.

³⁸ Там само, арк. 185–186.

³⁹ Відбулось у 1963 році.

⁴⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 542, арк. 13.

⁴¹ *Комиссары*, режисер Микола Мащенко (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1969).

⁴² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 542, арк. 18.

⁴³ У досліджуваний період таким представником часто ставав Лев Куліджанов, перший секретар правління Спілки кінематографістів СРСР.

носити реактивний характер відносно конкретної постанови, що зазвичай мали необхідні до втілення змістовні й організаційні вказівки. Наочним прикладом може слугувати кампанія критики, спрямована проти фільму «Довгі проводи» (реж. Кіра Муратова, 1971), знятого з екранів спеціальною постановою ЦК КП України⁴⁴ 1972 року. Григорій Зельдович, член Правління Спілки, озвучує практичні заходи, яких вдалились у відповідь на постанову – Петро Кувик, новий головний редактор кіностудії імені Довженка, за словами Зельдовича, «не запускає їх [сценарії] у виробництво, а ще й ще їх перевіряє»⁴⁵, що може трактуватись як негайне посилення ідеологічного контролю у відповідь на критику ЦК КПУ.

У 1972 році Святослава Іванова на посаді голови Держкіно УРСР заміняє Василь Большак, й відправною точкою його програмної промови на 5-му Пленумі Спілки кінематографістів стає Постанова ЦК КПРС «Про заходи щодо подальшого розвитку радянського кінематографу»⁴⁶. У промові Большак називає запозичення у західних кінематографістів «дитячою хворобою» й закликає до «соціальної визначеності у світі гострої ідейної боротьби»⁴⁷, а також характеризує кінематограф Заходу як «густе й огидне болото жорстокості, сексуального безглуздя і інших найтяжчих проявів антигуманізму»⁴⁸. Така риторика є контрастною у межах архівних свідчень досліджуваного періоду – до прикладу, Святослав Іванов на посаді голови Держкіно у 1966 році згадує західних режисерів, що «з великим талантом розкрили психологію, сприйняття людини Заходу», та компліментарно відгукується про «мистецькі прийоми цих художників», які служать «найбільш точному відтворенню цих ідей»⁴⁹. Отже, офіційні документи стають водорозділами, що в межах досліджуваного періоду можуть позначати корективи ідеологічного курсу та вимогу посиленого контролю цензури.

Періодичні видання є додатковим опосередкованим свідченням природи кіновиробництва досліджуваного періоду. В архівних матеріалах практично відсутні обговорення суті публікацій, натомість систематичному осуду піддається якість критики. У виступі 1966 року Святослав Іванов називає критику «Комсомольської правди» «голобельною» і зауважує, що колись видання «було розумнішим»⁵⁰. У 1971 році Тимофій Левчук, Перший секретар Спілки кінематографістів УРСР, нарікає на відсутність висококваліфікованих рецензій у періодичній пресі й зазначає проблему підготовки кадрів: за його свідченнями, Комітет «проти кіновідділу – для нього

⁴⁴ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 632, арк. 4–5.

⁴⁵ Там само, арк. 9.

⁴⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 637, арк. 9–47.

⁴⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 637, арк. 36.

⁴⁸ Там само, арк. 44.

⁴⁹ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 20.

⁵⁰ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 355, арк. 31.

досить ВДІКу»⁵¹. Водночас певні публікації, що містили адресну критику персоналій, вибірково зафіксовану на засіданнях Спілки, можуть бути розглянуті як система «сигналів» кіноапарату – зокрема такими могли ставати тексти газети «Культура і життя», що була друкованим органом Міністерства культури УРСР.

Серед радянських робіт, опублікованих в РРФСР, вартими виокремлення є численні праці згаданого вище Володимира Баскакова, Першого заступника Голови Держкіно СРСР. Кілька його монографій напряду присвячені екранному протистоянню з країнами Заходу, серед них найбільш релевантною для досліджуваного періоду видається «Экран и время» (1974). Баскаков прямо позиціює кінематограф інструментом ідеологічної боротьби між соціалістичним та капіталістичним таборами⁵², критикує американські фільми про Джеймса Бонда за «розбещення свідомості» глядача та «впровадження у молоді серця культу насилля»⁵³ та звинувачує Захід в «ідеологічних диверсіях» через «антирадянські та антисоціалістичні фільми»⁵⁴. Риторика монографії Баскакова збігається з тією, що зафіксована архівними матеріалами Спілки кінематографістів УРСР, отож, дозволяє зробити висновок про магістральну ідеологічну лінію досліджуваного періоду. Характерно, що Баскаков демонструє високий ступінь обізнаності з предметом критики, включно з фільмами «бондіани»⁵⁵, які не виходили в офіційний радянський кінопрокат – обізнаність такого роду є одним з досліджуваних аспектів цієї роботи. Опубліковані в УРСР тексти Святослава Іванова, очільника Держкіно у досліджуваний період, та Василя Цвіркунова, директора кіностудії імені Довженка, є вагомими для дослідження ідеологічної кон'юнктури та виробничої проблематики, зокрема у контексті перманентного прагнення радянської кіноіндустрії «наздогнати» західну, перш за все – американську. Водночас зважаючи на відставку Іванова у 1972 році й Цвіркунова – 1973-му, обмеженням для аналізу цих робіт як першоджерел є можливе прагнення авторів ретроспективно адаптувати свої погляди до більш жорсткої ідеології, позбавленої елементів ліберальності досліджуваного періоду.

Основу джерельної бази дослідження становлять українські радянські художні фільми, створені на кіностудіях УРСР у 1963–1972 роках, у яких Захід виступає безпосереднім місцем дії, об'єктом здогадок, важливим елементом сюжетної конструкції, місцем походження або проживання протагоністів. До цієї групи належать пригодницькі, шпигунські, воєнні, дитячі та соціально-побутові стрічки, зокрема «Срібний тренер» (реж. Віктор Івченко, 1963), «Юнга зі шхуни “Колумб”» (реж. Євген Шерстобитов, 1963), «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» (реж. Євген

⁵¹ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 577, арк. 2.

⁵² Владимир Баскаков, *Экран и время* (Москва: Искусство, 1974), 4.

⁵³ Там само, 13.

⁵⁴ Баскаков, *Экран и время*, 230.

⁵⁵ Там само, 11–13.

Шерстобитов, 1964), «Акваланги на дні» (реж. Євген Шерстобитов, 1965), «Ескадра повертає на Захід» (реж. Мирон Білінський і Микола Вінграновський, 1965), «Іноземка» (реж. Олександр Серій та Костянтин Жук, 1965), «Ракети не повинні злетіти» (реж. Олексій Швачко та Антон Тимонішин, 1965), «Падав іній» (реж. Віктор Івченко, 1969), «В'язні Бомона» (реж. Юрій Лисенко, 1971), «Остання справа комісара Берлаха» (реж. Василь Левін, 1971), «Синє небо» (реж. Марк Толмачов, 1971), «Довга дорога у короткий день» (реж. Тимофій Левчук, 1972), «За твою долю» (реж. Тимур Золоєв, 1972), «Сімнадцятий трансатлантичний» (реж. Володимир Довгань, 1972), «Сутичка» (реж. Степан Пучинян, 1972).

Кожен з обраних фільмів є повнометражним і таким, що виходив у кінотеатральний прокат або транслювався на республіканському телебаченні. Змістовним критерієм відбору є відтворення образу західної капіталістичної країни, колективного або персоніфікованого. Обрані стрічки дозволяють дослідити механізми конструювання образу західного світу в українському сегменті радянської культури, простежити набір характеристик, які приписувалися країнам Заходу, а також виявити межі дозволеного візуального та смислового представлення «капіталістичного Іншого» в умовах «Холодної війни». Особливістю цього корпусу джерел є його жанрова різноманітність. Захід постає тут у різних ролях: як простір шпигунської загрози, територія політичного та воєнного протистояння, місце моральної деградації або, навпаки, як носій привабливих ознак модерності, споживання та технічного розвитку. Завдяки цьому фільми дають змогу простежити не лише офіційні ідеологічні установки, а й приховані суперечності радянського сприйняття Заходу на українських теренах.

Специфіка роботи із цим видом джерел у розв'язанні дослідницьких завдань роботи потребувала поставити у фокус уваги не лише сюжет та персонажів, а й візуальні образи, символічні маркери, особливості мови, моделі поведінки героїв, способи репрезентації простору та повсякденності. Такий підхід дозволяє розглядати обраний комплекс кіноджерел як складний соціокультурний текст, у якому відображаються не тільки уявлення про Захід, але й уявлення українського радянського суспільства про самого себе. Досліджувані фільми є джерелом подвійної оптики: вони одночасно демонструють образ Заходу, сконструйований в українському радянському кінематографі, та виявляють особливості радянської культурної політики, колоніальних практик, імперських страхів, цінностей і культурних кордонів доби пізньої «відлиги» та початку періоду «застою».

Водночас ці джерела потребують критичного підходу. Стрічки створювалися в умовах державного контролю над кіновиробництвом, проходили цензурні процедури та були інтегровані в систему радянської-російської культурної політики. Вони очевидно є не безпосереднім свідченням про західні суспільства (у тому числі й тому,

що ані актори, ані режисери в масі своїй ніколи не бачили на власні очі країн Заходу), а продуктом радянського дискурсу, сформованого під впливом політичної кон'юнктури, міжнародних відносин і завдань ідеологічного виховання. Обмеження даного джерела може також вважатись елементом дослідження – початкові задуми фільмів неодноразово видозмінювались через ідеологічний контроль та проблематику організації радянського кіновиробництва. Таким чином, це дозволяє простежити динаміку офіційно схвалюваних образів Заходу, а також представників республік Радянського Союзу і країн «соціалістичного табору» в контакті з представниками західного світу.

Отож, джерельна база дослідження ґрунтується на архівних матеріалах Спілки кінематографістів, які є фактологічною основою даної роботи й дозволяють, за умови належного критичного аналізу й врахування суб'єктивності запротокольованих свідчень та виступів, реконструювати виробничу та ідеологічну динаміку кінематографа досліджуваного періоду, зокрема в частині, що стосується образу капіталістичних країн та їх представників. Постанови ЦК КПРС та ЦК КПУ є документами, що можуть розглядатись у контексті реактивності Спілки кінематографістів у зазначений період та повній її підпорядкованості централізованим ідеологічним настановам. Періодичні публікації досліджуваного періоду стають джерелами додаткових свідчень про стан кіновиробництва та кінокритики в УРСР, а монографії посадовців кіногалузі дають змогу реконструювати ідеологічний дискурс, зокрема в контексті виробничих аспектів українського радянського кіно та екранного радянського протистояння капіталістичному Заходу. Особливе місце в джерельній базі посідають художні фільми українських кіностудій. Їхня цінність полягає у можливості дослідження механізмів конструювання «Уявного Заходу» в радянській культурі. Як складний аудіовізуальний текст, кіно поєднує офіційні ідеологічні настанови, творчі інтенції авторів, жанрові особливості та суспільні уявлення своєї доби. Отже, фільми дають змогу простежити не лише зміст радянського дискурсу про Захід, але й способи його візуалізації, емоційного наповнення та адаптації до масової аудиторії.

1.3. Методологічні засади дослідження

Важливою для даного дослідження концепцією є метод історіофотії, сформульований Гайденом Вайтом в есеї "*Historiography and Historiophoty*" (1988). Даний есей є частиною дискусії на сторінках видання *The American Historical Review* і був написаний Вайтом як відповідь на текст Роберта Розенстоуна "*History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film*" (1988). Дискусія цих двох дослідників відображає різницю підходів до фільму як об'єкта історичного дослідження. Розенстоун, історик і практик кіновиробництва, проблематизує можливість викладення історичного наративу методами кінематографа⁵⁶ – зокрема завдяки досвіду роботи історичним консультантом голівудського ігрового фільму «Червоні» (реж. Воррен Бітті, 1981), біографічної кінострічки про журналіста Джона Ріда, відомого висвітленням більшовицького перевороту 1917 року. «Червоні» були створені на основі академічної біографії Джона Ріда "*Romantic Revolutionary*" (1975)⁵⁷, написаної самим Розенстоуном. Грунтуючись зокрема на цьому кейсі дослідник висуває одну зі вступних тез есею – «історія, що зрештою з'являється на екрані, ніколи не може цілком задовольнити історика як історика»⁵⁸. Гайден Вайт в есеї-відповіді конструє термін «історіофотія», яку визначає як «репрезентація історії та нашої думки про неї у візуальних образах і кінематографічному дискурсі»⁵⁹ – як метод, паралельний до історіографії, що працює з вербальними образами та писемним дискурсом. Вайт також акцентує на тому, як змінює класичне історіописання робота з періодами, коли вже існують фотографічні та кінематографічні джерела⁶⁰. Ця теза дає додаткове обґрунтування для роботи з фільмами як з першоджерелами, які можуть бути використані для досліджень соціальної та культурної історії. Вайт також стверджує, що правдивість кінообразу знаходиться на рівні не буквальної конкретності, а типологізації зображуваної події⁶¹. Такий підхід створює підґрунтя для роботи з повторюваними образами та наративними арками досліджуваних фільмів.

Традиція аналізу кінострічок як історичного джерела є наріжним методом цього дослідження. Марк Ферро у роботі "*Cinema and History*" (1988) зауважує, що «фільм діє передусім як історичний агент»⁶² та стверджує, що аналіз кінематографа є

⁵⁶ Robert Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film," *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1175.

⁵⁷ Robert A. Rosenstone, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (New York: Alfred A. Knopf, 1975).

⁵⁸ Rosenstone, "History in Images," 1173.

⁵⁹ Hayden White, "Historiography and Historiophoty," *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193.

⁶⁰ Там само, 1194.

⁶¹ Там само, 1197.

⁶² Marc Ferro, *Cinema and History*, trans. Naomi Greene (Detroit: Wayne State University Press, 1988), 14.

цінним як інструмент соціально-історичного підходу⁶³. Ферро розвиває цю думку, зазначаючи, що вагомими об'єктами дослідження можуть ставати й формальні помилки та неточності, зумисні чи незумисні, через аналіз їхнього узгодження чи неузгодження з ідеологією, в контексті якої створювався фільм⁶⁴. П'єр Сорлен у дослідженні "The Film in History: Restaging the Past" (1980) стверджує, що «коли професійні історики цікавляться помилками, допущеними в історичному фільмі, вони переймаються про беззмістовне питання»⁶⁵. Натомість автор пропонує аналіз через оптику того, що визначає як «історичний капітал» – культурна спадщина спільноти, що включає множину дат, подій та персонажів; сприйняття глядачами фільму як результату загальновідомої та передвизначеної системи знань⁶⁶.

Частиною методологічної рамки є пізніша робота Розенстоуна "History on Film / Film on History" (2018), де автор послуговується концепцією Вайта, сформульованою у відповідь на його ж есей 1988 року, й фактично робить історіофотію магістральною темою свого дослідження. Значна частина роботи присвячена саме аналізу фільмів як форми історичного пізнання, зокрема ресурсним для методології даного дослідження є конкретні приклади аналізу ігрових фільмів як таких, що конструюють конкретне бачення минулого – на противагу його відтворенню⁶⁷. Важливою для дослідження є методологія, обрана Тоні Шоу та Деніз Янгблад у роботі "Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds" (2010), що також є цінним історіографічним джерелом. Дослідники пропонують відмову від каталогізованого перерахунку фільмів, який називають горем багатьох текстів. На противагу цьому автори обирають шлях ідентифікації «моделей» – фільмів, емблематичних для репрезентації політичних переконань часів «Холодної війни»⁶⁸.

Отож, методологія даного дослідження передбачає сукупність підходів до роботи з ігровим фільмом як джерелом історичного пізнання. Історіофотія Гайдена Вайта як гіпотетичний метод, паралельний до історіографії, пропонує зокрема аналіз типологізації зображуваних образів. Розенстоун розвиває цю концепцію в дослідженні фільмів як інструментів конструювання конкретного бачення минулого, часто видозміненого. Ідентифікація «моделей», емблематичних фільмів певної доби, застосована Шоу та Янгблад, може бути розглянута як розвиток ідеї роботи з типологізацією у кінострічках досліджуваного періоду. Ферро пропонує розглядати

⁶³ Ferro, *Cinema and History*, 29.

⁶⁴ Там само, 30.

⁶⁵ Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Basil Blackwell, 1980), 21.

⁶⁶ Там само, 20.

⁶⁷ Robert Rosenstone, *History on Film / Film on History* (Abingdon: Routledge, 2018), 14.

⁶⁸ Tony Shaw and Denise Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (Lawrence: University Press of Kansas, 2010), 9.

історичні неточності, допущені фільмами, як аналітичну лакуну узгодженості чи неузгодженості з панівною ідеологією періоду й простору. Концепція «історичного капіталу» Сорлена дозволяє аналізувати фільм як сукупність загальновідомих фактів в уявленні аудиторії, до якої він спрямований.

РОЗДІЛ 2. Захід як екзистенційна загроза

2.1. Дитячі фільми як репрезентативна модель кінематографа досліджуваного періоду

У цьому підрозділі будуть розглянуті три дитячі фільми часів «Холодної війни» – «Юнга зі шхуни “Колумб”» (1963), «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» (1964) та «Акваланги на дні» (1965), створені режисером Євгеном Шерстобитовим на кіностудії імені Довженка. Дані кінострічки є одними з найраніших у досліджуваному періоді, а також єдиним прикладом прямої жанрової та стилістичної тяглості трьох фільмів у межах вибірки, яку охоплює ця робота. Згідно з методологією, використаною Шоу та Янгблад, дитячі фільми Євгена Шерстобитова будуть розглянуті як емблематичні моделі формування образу Заходу як ворожого Іншого в кінематографі УРСР. Аргументом на користь такого аналізу є свідчення в архівних документах Спілки кінематографістів УРСР, де Шерстобитов постає значною фігурою, а його роботи – помітними у загальній масі. Зокрема на Пленумі Спілки 1966 року Святослав Іванов, голова Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР, у вступній промові називає «Казку про Хлопчиша-Кибальчиша» серед «значних творів», що «стверджують героїзм борця за новий світ»⁶⁹ – зважаючи на дидактичне спрямування таких промов, можна припустити, що йдеться про виокремлення ідеологічних прикладів, що підлягають подальшому відтворенню. На цьому ж Пленумі Андрій Скаба, секретар ЦК КПУ з ідеологічної роботи, згадує «Казку про Хлопчиша-Кибальчиша»⁷⁰ серед тих, що «здобули достойної схвальної оцінки нашої громадськості»⁷¹. В якості свідчень впливу Шерстобитова можуть бути розглянуті критичні зауваження. На виступі під час загальних зборів творчих працівників київських кіностудій та телестудій режисер Абрам Народицький закидає, що Шерстобитов «тероризував» усіх, хто критично висловлювався щодо його фільму «Туманність Андромеди», включно з керівником сценарного відділу, та «погрожував [...] вижити зі студії». Народицький наводить репліку, яку приписує Шерстобитову: «я буду ставити, мені наплювати, що ви говорите»⁷², й зауважує, що «гірше те, що для деяких керівників це не стало несподіванкою» – публічний виступ такого змісту може трактуватись як прихована скарга на привілейоване становище. На засіданні Президії правління Спілки з активом 1969 року Василь Земляк, член Президії, висловлюється в подібному спрямуванні, зокрема закидає: «Якщо Шерстобитов вже має індульгенцію ставити фільм про бог зна що, по бог зна якому сценарію, хай він хоч би раз зробив

⁶⁹ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 355, арк. 29.

⁷⁰ У стенограмі фільм позначений як «*Мальчишки-пальчишки*» – це є непоодиноким випадком хибодруку стенографістів, вочевидь, не до кінця знайомих з предметом розмови. Фільму з зазначеною назвою не існує, що дозволяє провести атрибуцію за аудіальною подібністю оригінальної й помилкової назви.

⁷¹ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 355, арк. 159.

⁷² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 109–110.

те, що йому пропонує студія»⁷³. Характерно, що критика Земляка потрапляє в пресу. У матеріалі газети «Культура і життя», створеному на основі репертуарних обговорень засідання Президії, читаємо наступне: «В. Земляк і ще деякі промовці звернули увагу на те, що на студії юнацькі, дитячі фільми доручають чомусь тільки Шерстобитову і, може, тому він ставить їх з кожним разом дедалі гірше»⁷⁴. Варто зауважити, що критика ніяк не відбивалась на режисерській активності Шерстобитова: між 1963 та 1980 роками він випускає по фільму щороку або щодвароки. Зважаючи на зміну радянських еліт у цей період, спровоковану зокрема відставкою Першого секретаря ЦК КП України Петра Шелеста у 1972 році, можна вважати творчу тяглість Шерстобитова та означені робочі привілеї свідченнями вбудованості в кон'юнктуру виробничої системи, а його роботи – репрезентативними зокрема щодо ідеологічних вимог держзамовлення.

Спрямування фільмів на дитячу та підліткову аудиторію передбачає більш відверте та ясне оприявнення ідеологем, використаних з дидактичною метою. За визначенням теоретика критичної педагогіки Генрі Жиру, фільми інструктують дітей, як вписати себе у певні історичні наративи, репрезентації та культурні практики⁷⁵ – отож, більш відкрито оприявнюють ідеологічні настанови, включені у кінематографічні твори. Катріона Келлі пише про дух новаторства й піднесення, характерний для кіно доби «відлиги», зокрема для дитячого кіно⁷⁶ – тим наочнішою є відмінність від цього духу досліджуваних фільмів, які, не позбавлені знахідок в елементах виразності, все ж можуть сприйматись як вже приналежні до естетичного й змістовного канону брежнєвської епохи. Келлі згадує резолюції XXIII з'їзду КПРС 1966 року, які «наголошували на необхідності "свідомої дисципліни та культурної поведінки" і визначали виробництво дидактичних фільмів і вистав»⁷⁷. Резолюції 1966 року авторка подає у контексті проголошеного раніше курсу «Морального кодексу будівника комунізму», прийнятого на XXII з'їзді КПРС, який «наголошував на незмінній важливості колективних цінностей і патріотичної відданості» та «встановлював, що "взаємна повага в родині, турбота про належне виховання дітей" є необхідними»⁷⁸. Обрані фільми Шерстобитова вже цілком відповідають зазначеному курсу, подаючи дітей як маленьких зразкових громадян, носіїв єдино правильної поведінкової моделі. Тяглість такої репрезентації є давнішою за політичні рішення 60-х років. У розділі, що досліджує дитячі образи сталінських часів як рольові моделі

⁷³ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 490, арк. 76.

⁷⁴ «Фільми наступного року», *Культура і життя*, № 53 (1507), 3 липня 1969 р., с. 1.

⁷⁵ Henry A. Giroux, "Beyond the Politics of Innocence: Memory and Pedagogy in the Wonderful World of Disney," *Socialist Review* 23, no. 2 (1993): 79–107.

⁷⁶ Catriona Kelly, *Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991* (New Haven and London: Yale University Press, 2007), 478.

⁷⁷ Kelly, *Children's World*, 143.

⁷⁸ Там само, 142–143.

для дорослих, Келлі пише про відображений у дітях ідеал радянського громадянина середини 30-х років, і зауважує, що «діти й надалі залишалися найдосконалішими взірцевими громадянами радянської держави, вдячнішими, ніж будь-який дорослий»⁷⁹. Простежувана тяглість, наочне оприявнення ідеологічних моделей конструювання образу представників Заходу та дидактичний складник бажаної моделі взаємодії із ними радянських громадян, закладений у дитячі образи, дає підстави вважати зазначені фільми репрезентативною моделлю кінематографічних наративів досліджуваної доби.

Можна припустити, що досліджувані українські радянські фільми для дитячої аудиторії були ближчими не характеристикам доби «відлиги», здебільшого сформованим академічними текстами на основі дослідження стрічок, створених на студіях РСФСР, а тяглій єдності партійної лінії та масової культури. Про таку єдність пише Девід Бранденбергер у дослідженні масової культури сталінських часів, зокрема наводячи заклик головного редактора Держвидаву до кіно й літератури «доповнювати радянську офіційну лінію» – й зауважує, що цей заклик критикує хаотичну координацію пропаганди⁸⁰. Повоєнна радянська політика продовжувала лінію недвозначних ідеологічних завдань: зокрема, Бранденбергер цитує документ Агітпропу, який прямо декларував необхідність боротьби проти «спроб маргіналізувати заслуги нашого народу та його культури в історії людства» та зобразити «лише учнем під опікою Заходу», а також приниження перед західними імперіалістами, які прагнули «перетворити нашу країну на колонію»⁸¹. У цьому контексті дихотомія «свій / чужий», що є загалом центральною для українських радянських фільмів, які використовували драматургійний лейтмотив образу Заходу, у дитячому кіно набуває яскравих опуклих характеристик – лаконічних, часто емоційних пояснень, чим Інший відрізняється від колективного «Ми».

Характерною особливістю обраних фільмів є інфільтрація Іншого з ворожою метою в декларативно мирне (навіть коли йдеться про мілітаризоване селище або про тилове поселення воєнних часів) радянське життя. Диверсант в експозиції фільму «Юнга зі шхуни «Колумб»», дія якого відбувається у сучасних дати виходу 60-х роках, відтитрований як «Незнайомець»⁸²; це стає відправною точкою побудови наративу підозри до будь-чого, неоприявненого для соціуму, та створення негативної конотації того, що має елементи приватного. Зокрема непрямо сімейні стосунки одного з персонажів зі своєю прийомною донькою стають об'єктом підозри попри очевидну

⁷⁹ Kelly, *Children's World*, 110.

⁸⁰ David Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002), 77.

⁸¹ Brandenberger, *National Bolshevism*, 193–194.

⁸² *Юнга со шхуны «Колумб»*, режисер Євген Шерстобитов (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1963), 0:01:30.

царину приватного. Ця підозра набуває легітимності разом з викриттям героя як колишнього колаборанта та теперішнього зрадника. У фільмі «Акваланги на дні», який частково повторює та розвиває сюжетні рішення «Юнги зі шхуни “Колумб”» й так само розгортає дію в сучасності, експозиція формує схожу драматургічну конструкцію: на мирному пляжі, повному громадян на відпочинку, група дітей висловлює публічну підозру до чужинця – й отримує підтримку небайдужих дорослих, які змушують об'єкт підозри пред'явити документи, що характерно, без жодної участі правоохоронних органів⁸³. Документи чужинця тимчасово розвіюють підозри, але згодом цей персонаж виявляється частиною змови іноземних диверсантів, що посилює дидактичний посил пильності, необхідності відчуття постійної небезпеки та пошуку «чужорідних елементів». Атмосфера параноїдального пошуку прихованої загрози може бути пов'язана з «доктриною пильності» 30-х років. Шейла Фіцпатрік у дослідженні повсякденного життя сталінської доби наводить низку емблематичних кейсів: так, в одному з них сама приналежність «молодої й привабливої громадянки» до маньчжурського міста Харбін мала позначати її як шпигунку⁸⁴, а в іншому згадує дружбу з іноземцем як факт, достатній для підозри⁸⁵.

Отже, публічність та персональна підзвітність суспільству кожного індивіда на екрані постають нормою в контексті перманентної загрози – декларативно мирні часи обертаються життям в постійній облозі через продемонстрований злий намір представників Заходу. Ще прямолінійнішу конструкцію пропонує «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша», часові маркери екранної дії якої сповнені анахронізмів – на екрані межують революційна естетика (здебільшого у першій половині) й радянські канони зображення нацистів як колективного ворога. У фільмі присутній епізод, де диверсант буржуїнів отримує наказ зруйнувати будинки, отруїти колодязі й «когось вбити»⁸⁶. Загалом поява нового прочитання казки Аркадія Гайдара, вперше надрукованої ще в 1933 році⁸⁷, привертає увагу певною тенденційністю, зважаючи на ідеологічний посил оригіналу та його значення для радянського патріотичного виховання. Катріона Келлі згадує Хлопчиша-Кибальчиша серед образів дітей-героїв 30-х років, характеризує їх як «непохитних до межі фанатизму» та зазначає їхню вірцевість як для дітей, так і для дорослих⁸⁸. Актуальність Гайдара простягається далеко за межі 30-х – Келлі пише про кампанію нав'язування письменника дітям як

⁸³ *Акваланги на дні*, режисер Євген Шерстобитов (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965), 0:08:06–0:09:27.

⁸⁴ Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s* (New York: Oxford University Press, 1999), 207.

⁸⁵ Там само, 204.

⁸⁶ *Сказка о Мальчише-Кибальчише*, режисер Євген Шерстобитов (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1964), 0:17:48–0:18:10.

⁸⁷ Аркадій Гайдар, «Сказка о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твёрдом слове», *Пионерская правда*, 1933.

⁸⁸ Kelly, *Children's World*, 80.

«великого патріота», й констатує, що ці спроби не лишались марними: зокрема дослідниця наводить анкету 60-х, де опитані школярі зазначали свої вподобання «героїчних вчинків дітей у “Військовій таємниці”»⁸⁹. Також Келлі згадує інструкції для вчителів 1975 року щодо використання «Військової таємниці» для «патріотичного виховання»⁹⁰. Це дає підстави розглядати нову кіноадаптацію «Хлопчиша-Кибальчиша» та подібність тропів із «Юнгою зі шхуни “Колумб”» й «Аквалангами на дні» як інструменти ідеологічної мобілізації, за сукупністю ознак спрямовані проти колективного образу капіталістичного Заходу.

В усіх трьох фільмах вимога мобілізації суспільства не є вибірковою – вона безпосередньо стосується буквально кожного, незалежно від віку та соціального статусу. Зокрема, це обов’язок дітей-протагоністів, які стають рольовими моделями – відповідно, Марка, Хлопчиша-Кибальчиша та Ромки. Марко в «Юнзі зі шхуни “Колумб”» є командиром загону «Юних друзів прикордонників», на якого радянські військові розраховують у стеженні за селищем, а також ставлять прямі задачі шкільному загону⁹¹. «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» розвиває ідею рівності дітей та дорослих у протистоянні ворогу вже у вступній музичній композиції (*«Шли мальчишки не за славой, в бой просились за отцами / Умирали в чёрных травах, не склонив сердец как знамя», «В буре той погибли мы, ребята / В битвах жарких, как солдаты»*)⁹². Далі за сюжетом у бій з буржуїнами йдуть саме діти після винищення дорослих⁹³ – що характерно, це відбувається паралельно з лейтмотивом очікування Червоної армії, тобто захист прикордонних територій, змальованих в алегоричній формі, покладається на самих мешканців прикордоння. Ромка в «Аквалангах на дні», також член загону «Юних друзів прикордонників», вступає в конфлікт з іноземним диверсантом та його місцевими помічниками. Жорстокого побиття персонаж зазнає саме від радянських однолітків, спокушених ворогом⁹⁴. Самі представники Заходу на екранах зазвичай виявляють страх перед прямою конфронтацією з радянськими військами та їх помічниками-дітьми, що можна трактувати як ідеологічно вигідну інтерпретацію відсутності прямого воєнного конфлікту як кульмінації «Холодної війни». Екранна неготовність Заходу до відкритого протистояння посилює відповідальність цивільних громадян – так, у «Юнзі зі шхуни “Колумб”» диверсанти перевдягаються в радянську форму⁹⁵, й викрити їх вдається тільки завдяки пильності персонажів-дітей, а в «Аквалангах на дні» роль ключових антагоністів фактично делегована «внутрішнім ворогам», які діють за вказівкою західного диверсанта.

⁸⁹ Kelly, *Children's World*, 460.

⁹⁰ Там само, 151.

⁹¹ *Юнга со шхуны «Колумб»*, 0:09:34–0:10:29.

⁹² *Сказка о Мальчише-Кибальчише*, 0:01:37–0:02:39.

⁹³ Там само, 0:22:18–0:23:40.

⁹⁴ *Акваланги на дне*, 0:58:15–0:59:30.

⁹⁵ *Юнга со шхуны «Колумб»*, 0:48:22–0:48:53.

Показовим видається те, що зазначені фільми не ідентифікують конкретну країну, звідки походять диверсанти, натомість створюють колективний образ західної загрози. У «Юнзі зі шхуни “Колумб”» корабель іноземних диверсантів носить назву латинкою “Caïman”, його емблема віддалено нагадує свастику, а форма морських чинів на борту викликає асоціацію з британськими моряками⁹⁶. В «Аквалангах на дні» країна походження диверсанта може бути визначена тільки опосередковано як США, через образ неблагонадійних підлітків, посібників диверсанта, що репрезентують залежність від американської культури – але також ця сюжетна лінія може бути трактована як репрезентація узагальненої американської культурної домінанти у західному світі. Таку тенденцію підтверджують Шоу та Янгблад, зазначаючи у своєму дослідженні кінематографа «Холодної війни», що екранна національність іноземних ворогів зазвичай лишалась невизначеною – а серед ідентифікованих національностей автори виділяють саме американців⁹⁷. Подібні прийоми закріплюють репрезентацію Заходу як екзистенційної загрози, безперервне протистояння якому у прямому зіткненні та пошуку внутрішнього ворога стають визначальними факторами для радянської ідеологічної конструкції.

Важливою деталлю в контексті «перегонів озброєнь» та «космічних перегонів» видається технічна досконалість як неодмінний атрибут ворожості представників Заходу. Ця деталь є також наскрізною й допоміжною до мотиву інфільтрації – на відтинку обраної хронології пряма інфільтрація може трансформуватись у постійне стеження, тобто присутність Іншого перестає бути обов’язково фізичною, але лишається так само повсюдною. У зазначених дитячих фільмах технологічний складник присутній епізодично, але від того не менш акцентовано: так, у «Юнзі зі шхуни “Колумб”» загадковим апаратом дистанційного керування здійснюється запуск підводного човна диверсантів⁹⁸. У «Казці про Хлопчиша-Кибальчиша» головний антагоніст фільму, Хлопчиш-Поганиш, отримує від диверсанта вибуховий пристрій футуристичного вигляду, що виділяється навіть на тлі зумисних стилістичних анахронізмів стрічки⁹⁹. Отож, розвиток західних технологій отримує конотацію такого, що спрямований виключно на шкоду та ворожнечу. Характерно, що в дослідженні Тоні Шоу та Деніз Янгблад, що переважно ґрунтується на радянських фільмах, виготовлених московськими та ленінградськими кіностудіями, автори стверджують, що кінематографічна «відлига» не завершилась до 1968 року¹⁰⁰ – але тренди стрічок, виготовлених в УРСР, свідчать про інше. Джозефін Вол в аналізі кінематографа 50-х–60-х наводить критичну цитату радянського кінознавчого видання «Искусство кино», на сторінках якого стверджувалось, що «“внутрішні

⁹⁶ *Юнга со шхуны «Колумб»*, 0:32:52–0:33:25.

⁹⁷ Shaw and Youngblood, *Cinematic Cold War*, 49.

⁹⁸ *Юнга со шхуны «Колумб»*, 0:33:31.

⁹⁹ *Сказка о Мальчише-Кибальчише*, 0:51:41–0:52:03.

¹⁰⁰ Shaw and Youngblood, *Cinematic Cold War*, 51.

суперечності капіталізму” роблять його нездатним досягати звершень “людського наукового і технічного генія заради людського щастя”»¹⁰¹. Фільми, проаналізовані в межах цього розділу, переважно створюють враження таких, що закріпились на наведеному твердженні як на ідеологічно безпечній території.

Оскільки поведінка протагоністів зазначених фільмів продиктована зокрема підвищеною пильністю, щохвилинною готовністю зустрітись з ворожими проявами, можна висунути гіпотезу, що уявлення про Захід як екзистенційну загрозу зокрема у дитячих фільмах є методом універсальної відповіді на питання щодо устрою радянського суспільства, риси якого (наприклад, фактичне нівелювання меж приватності або вимога перманентної готовності до протистояння у мирний час) продиктовані саме наявністю зовнішнього ворога. Досліджуючи екранне протистояння американських та радянських фільмів, Шоу та Янгблад зазначають формування принципового антагонізму двох світів, в рамках якого Радянський Союз системно змальовується миролюбною країною, а США – імперіалістичним агресором¹⁰². Дослідники констатують тенденцію, актуальну для розглянутих в рамках цього розділу фільмів: сюжети протистояння «Холодної війни» часто розгортаються на території самого Радянського Союзу через конфлікти зі шпигунами та диверсантами, підважуючи ідею надійності та непроникності радянських кордонів. Також Шоу та Янгблад відзначають реставрацію образу внутрішнього ворога за екранним каноном 30-х років – образу колаборантів, що діють у змові з іноземними диверсантами¹⁰³.

Отож, фільми Євгена Шерстобитова, створені для дитячої та підліткової аудиторії у 1963-1965 роках, можуть бути розглянуті як репрезентативна модель образу капіталістичного Заходу в українських радянських фільмах досліджуваного періоду. Захід у цих фільмах набуває рис екзистенційної загрози, яка поки утримується від прямого воєнного протистояння (але сюжети обраних фільмів зазначають факт відкритого збройного конфлікту в минулому), отож, діє за допомогою шпигунів і диверсантів, що мають на меті руйнацію радянського ладу, змальованого виключно миролюбним, й використовують ідеологічно неблагонадійних представників радянського суспільства для досягнення своїх цілей. Така модель протистояння змальовується визначальною для єдино правильних поведінкових характеристик радянського соціуму – постійна пильність, готовність взяти на себе функції правоохоронних органів і навіть армії, відсутність ранжування відповідальності дітей і дорослих, право й навіть заохочення порушення приватного простору на користь колективної безпеки. Тональність цих фільмів загалом далека від

¹⁰¹ Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, KINO: The Russian Cinema Series 1 (London: I.B. Tauris, 2000), 92.

¹⁰² Shaw and Youngblood, *Cinematic Cold War*, 45.

¹⁰³ Там само, 49.

академічних уявлень про кінематограф доби «відлиги», дослідження яких переважно ґрунтуються на стрічках московських та ленінградських кіностудій – натомість у них панує атмосфера ідеологічної скутості й «вимушеної» ворожості, характерна для брежнєвської епохи.

2.2. Капіталізм як простір деградації та морального занепаду

У цьому підрозділі буде розглянута ідеологічна характеристика простору капіталістичних країн у досліджуваних фільмах. Одним з вагомих аспектів репрезентації стають нейтральні маркери західного світу, що в українському радянському кінематографі досліджуваного періоду набувають чіткої негативної конотації – серед таких маркерів зокрема виділяються використання латинки, зовнішній вигляд, асоційований з західною модою, та конкретні бренди. Повторюваним прикладом морального занепаду, розглянутим у підрозділі, стає декларована повсюдна присутність колишніх нацистів у капіталістичних країнах. Приховане цитування й запозичення в західного кінематографу стає ідеологічним та формалістичним прийомом, який буде розглянутий у контексті реактивної природи радянських кінофільмів. У межах цього підрозділу будуть розглянуті фільми «Падав іній» (реж. Віктор Івченко, 1969), «Остання справа комісара Берлаха» (реж. Василь Левін, 1971), «Довга дорога у короткий день» (реж. Тимофій Левчук, 1972), а також релевантні аспекти раніше згаданих фільмів «Юнга зі шхуни “Колумб”», «Казка про Хлопчиша-Кибальчиша» та «Акваланги на дні».

На рівні з образом Іншого, зазвичай інфільтрованого до радянської держави, кінематограф обраного періоду оперує уявленнями про простір безпосередньо капіталістичних країн. Базовий рівень спільності складають візуальні маркери, нерідко цілком очевидні – зокрема використання слів латинкою як самодостатнього означника приналежності до чужого й ворожого. У фільмах, що лягли в основу цього дослідження, ця деталь є повторюваною спільною характеристикою, яка еволюціонує від прямої загрози (назва корабля “Caïman” у «Юнзі зі шхуни “Колумб”») або насмішки (викривлена транслітерація “Varene” на банці варення у «Казці про Хлопчиша-Кибальчиша») до складнішого просторового маркера й навіть прихованого захоплення способом життя (урбаністичні кадри з неоновими написами латинкою та «імпортний» вермут Cinzano в «Останній справі комісара Берлаха» та «Довгій дорозі в короткий день»). Зміна конотації латинки як деталі, що стабільно позначає простір або інтервенцію Заходу, може слугувати ілюстрацією динаміки публічного наративу Радянського Союзу між «Холодною війною» та добою «розрядки». Мотиви фільмів зазнають схожої еволюції: від акценту на загрозі прямого протистояння до відтворення ціннісно та цивілізаційно чужого світу, що, однак, має приховані принади. Як зазначає Крістін Рот-Ей, попри готовність режиму Брежнєва налагодити більш стабільні відносини з ідеологічним супротивником та переймати ворожі тенденції у масовій культурі, «розрядка» у радянському кінематографі та телебаченні аж ніяк не означала примирення та прийняття¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 10–11.

Зовнішнє у цих фільмах слугує відповідником наповнення, подібно до літератури доби романтизму, де позитивний герой є зовнішньо привабливим, а його антагоніст – відповідно, відрозливим. У контексті обраних кінострічок однак йдеться про обернений принцип: привабливі речі та доглянутий зовнішній вигляд виступають першим натяком на внутрішню ваду та подальшу приналежність до числа ворогів. Наприклад, буржуїн у «Казці про Хлопчиша-Кибальчиша» вдягнений у джинсовий костюм, зокрема в сцені спокуси Хлопчиша-Поганиша відсутнім у Країні Рад варенням, що відтворює комічну, але цілком прозору ідеологічну конструкцію: незнайомець, вдягнений у речі, що привертають увагу, є джерелом припад, що ведуть до зради державних інтересів. Можна припустити, що ідеологічним підґрунтям цього й подальших кейсів стала офіційна боротьба з високим статусом західних речей у радянському суспільстві, який виник внаслідок дефіциту – так, Лариса Захарова зазначає, що саме масова продукція західних фабрик піддавалась найбільшій цензурі та критиці в рамках кампанії по боротьбі зі «стилягами»¹⁰⁵.

Лінію карикатурних персонажів з дидактичним наповненням продовжують другорядні образи молоді в «Аквалангах на дні». Троє молодиків у яскравих картатих сорочках та білих капелюхах покликані створити враження таких, що підпали під вплив американської культури – окрім нетипового зовнішнього вигляду, вони користуються англомовними звертаннями на кшталт «сер» і «міс». Їхня поява в сюжеті позначається конфліктом з позитивним персонажем, який не просто поспішає у справах, пов'язаних з викриттям диверсанта, а ще й вбраний у фуражку, прикрашену радянським гербом. Пізніше молодики виявляються посібниками того самого іноземного диверсанта, і їх затримують співробітники КДБ¹⁰⁶. Антагонізм і наділення комплексом якостей відбуваються на рівні візуального коду – марковане на початках захоплення західною культурою у результаті стає визначальним дескриптором персонажів, який до того ж призводить до їхнього соціального падіння та публічного осуду. Такий наратив цілком збігається з радянським публічним дискурсом – зокрема, у 1962 році Перший секретар ЦК ВЛКСМ Сергій Павлов повідомляв Нікіту Хрущову, що вплив американських фільмів змушує молодь удавати бандитів та вбивць, а також нападати на перехожих¹⁰⁷.

У пізніших стрічках маркерами Іншого на рівні з латинкою могли виступати конкретні бренди. У фільмі «Падав іній», дія якого відбувається в Італії 60-х, персонаж, покинутий біля італійського селища, роздивляється календар марки

¹⁰⁵ Larissa Zakharova, "Soviet Fashion in the 1950s–1960s: Regimentation, Western Influences, and Consumption Strategies," in *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, ed. Denis Kozlov and Eleonory Gilburd (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 426.

¹⁰⁶ Ті, хто затримує молодиків, буквально так і представляються: «Мы из госбезопасности!»
Акваланги на дне, 1:09:54.

¹⁰⁷ Сергій Павлов — Н. С. Хрущёву, 1962, РГАСПИ-м, ф. 1, оп. 32, д. 1066, л. 133, цит. за: Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 95.

харчових продуктів Knorr. Характерно, що назва календаря зазначена німецькою мовою (*Knorr Kock-Kalender*), що відкриває простір для двох припущень. Першим припущенням є виробнича помилка чи байдужість – як було зазначено вище, латинки у фільмах досліджуваного періоду було цілком достатньо для позначення простору західних країн, тож міг бути використаний наявний реквізит без заглиблення в мовну автентичність. Другим припущенням є недвозначний натяк на союз Італії та Німеччини у Другій світовій війні: зокрема, через десять хвилин екранного часу антагоністу-італійцю прилюдно згадують співпрацю з німцями¹⁰⁸.

Схожий прийом використаний у фільмі «Остання справа комісара Берлаха», дія якого відбувається в сучасній глядачам Швейцарії початку 70-х років. За один телефонний дзвінок протагоніст-детектив дізнається, що один з його підозрюваних, нацистський злочинець, був згаданий у журналі *Life* 1945 року, а інший, постраждалий в аварії з Opel, має ССівське татуювання. «Він з Гамбурга, служив в охороні нацистських концтаборів», – каже головному герою співрозмовник на тлі мапи з написом “Schweiz”¹⁰⁹. Мапа Швейцарії в цьому епізоді виконує дескриптивну функцію щодо капіталістичного світу тією ж мірою, що й зміст розмови, концентрований в одній хвилині екранного часу – західні бренди, знайомі радянським глядачам, і неодмінна близькість колишніх нацистів, яка стає самостійним маркером простору. Тяглість такого прийому підтверджують академічні роботи, що аналізують кіно та телебачення доби пізнього соціалізму. Александр та Єлена Прохорови у своєму дослідженні кінематографічних та телевізійних жанрів наводять приклад негативного персонажа фільму «Службовий роман» (реж. Ельдар Рязанов, 1977), який характеризується саме через асоціацію з побутовими речами, привезеними з Заходу¹¹⁰.

Надалі «Остання справа комісара Берлаха» конструює соціальну панораму, в якій означений нацистський злочинець володіє елітною клінікою, а його жертви змушені переховуватись та вести маргіналізований спосіб життя. Візуальний ряд картини від конкретних брендів переходить до маркерів розкоші, але контрапункт візуального й аудіального при цьому лишається незмінним. Так, в одній зі сцен антагоніст розповідає про катування в'язнів концтабору в шкіряному кабінеті з модерновим вбудованим телевізором, розкурюючи сигару та п'ючи вермут. Отже, елементи, що вказують на матеріальний успіх та побутовий комфорт представників Заходу, супроводжується конотацією морального занепаду та прямою суперечністю базовим радянським цінностям.

¹⁰⁸ – Посмотрите на Костаса, с каких это пор он не любит немцев? А за что же это во время войны партизаны хотели тебя повесить?

Падающий иней, режисер Віктор Івченко (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1969), 0:26:52.

¹⁰⁹ *Последнее дело комиссара Берлаха*, режисер Василь Левін (Одеська кіностудія, 1971), 0:08:08–0:08:41.

¹¹⁰ Alexander Prokhorov and Elena Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era* (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 126.

Подібних ознак в українських радянських фільмах початку 1970-х років набуває лейтмотив технологічної домінанти Заходу. На противагу «Юнзі зі шхуни “Колумб”» та «Казці про Хлопчиша-Кибальчиша», технології стають складнішим елементом декорацій західного побуту почасти як ще одна ознака розкоші. Втім, речам на кшталт особистих проєкторів та великих телевізорів, недоступним у побуті більшості громадян СРСР, відведено окрему роль – вони стають послідовним означником стеження та порушення приватності громадян капіталістичним ладом. В «Останній справі комісара Берлаха» колишній нацист прямо каже про сучасні технології своєї клініки як про інструмент контролю¹¹¹ – але надалі розширює цю тезу, пред’явивши протагоністу його власний знімок серед вулиці, таким чином, посиливши параноїдальне враження про повсюдне спостереження у просторі Заходу. Своєю чергою, фільм «Довга дорога у короткий день», дія якого відбувається в сучасних виходу стрічки СРСР та США, в основі сюжету має технологічний шпідіаж та «перегони озброєнь», й саме стеженням американських мілітаристів адвокує необхідність створення наввипередки більш досконалих видів атомної зброї. Офіційна ідеологічна лінія напряду закликала до такого роду драматургічних рішень. Зокрема у виступі 1966 року на загальних зборах творчих працівників київських кіностудій та телестудій Святослав Іванов, голова Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР, наголошує, що «американська кінематографія одверто приділяє зараз увагу фільмам пропагандистським, фільмам великих політичних тем [...] Ми повинні боротись за серця і розум глядачів з кінематографією США і іншими кінематографіями, ідеологічно протилежними нам»¹¹². На тих же зборах Олексій Каплер, секретар Спілки кінематографістів, нарікає на фільм «Найдовший день» (реж. Дерріл Занук, 1962), й зазначає: «Эта картина, вдохновлённая НАТО, но мы ничем не ответили на эту картину, ничем не можем противостоять потоку этих картин»¹¹³, окреслюючи таким чином виробничі ідеологічні потреби. Тимофій Левчук, режисер фільму «Довга дорога у короткий день», у 1963–1987 роках обіймав посаду Першого секретаря Спілки кінематографістів УРСР, тож його кінематографічні роботи можуть розглядатись як певний еталон екранного втілення партійних настанов. Закриваючи зазначені збори, Левчук закликає «шукати художні форми розкриття змісту, давати такі твори, які б агітували [...] переконували в перевазі нашого способу життя»¹¹⁴.

¹¹¹ – Зонненштайн достаточно оснащён современной техникой, едва ли что могло укрыться от меня, – каже антагоніст про свою клініку.

Последнее дело комиссара Берлаха, 1:41:21.

¹¹² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 23.

¹¹³ Там само, арк. 80.

¹¹⁴ Там само, арк. 114.

Кульмінацією «Довгої дороги у короткий день» стає діалог між радянським та американським вченими, де американець спокушає радянського колегу до співпраці – а тим часом має на собі пристрій прослуховування, через який за діалогом слідкують представники воєнного керівництва. Ідея будь-якого контакту з представниками капіталістичних країн позначена небезпекою, посиленою неодмінною метою шпionажу, страх перед яким має посилити приховане визнання західної технологічної вищості. Характерно, що наратив небезпеки самого контакту з представниками Заходу також є елементом повернення до ізоляціоністської «доктрини пильності» сталінських часів. Шейла Фіцпатрік наводить емблематичний приклад Шахтинського процесу, в якому обвинувачуванім закидалися зокрема «зрадницькі контакти з іноземними капіталістами та розвідувальними службами»¹¹⁵. У роботі Фіцпатрік також наявний приклад переконань, які дослідниця називає «цілком типовими у надмірній підозрілості» – йдеться про змову іноземних капіталістів, викрити яку під силу тільки найбільш ретельним зусиллям¹¹⁶. У дидактичній манері це демонструє кульмінаційний епізод «Довгої дороги у короткий день»: ідеологічно бездоганий головний герой не знає про прослуховування, але ставиться до контакту з іноземцем, як з таким, що передбачає прихований намір та шпionаж за визначенням – тільки такий рівень пильності може вважатись достатнім, з урахуванням підкресленого досвіду спілкування протагоніста з представниками Заходу. Що стосується технологічної переваги, тут ресурсний вимір проблематики відкриває робота Крістін Рот-Ей, де дослідниця акцентує технологічне відставання часів «Холодної війни» безпосередньо радянського кіно у порівнянні з західним¹¹⁷. Можна припустити, що нав'язливий екранний наратив технологічної загрози капіталістичних країн є своєрідним прихованим виправданням за низьку якість продуктованих фільмів.

Окрім прихованих загроз, західний простір в українських радянських фільмах має ознаки явних обмежень, що фактично витісняють персонажів, часто відтворених у перманентній позиції жертв капіталістичної експлуатації. Так, в «Останній справі комісара Берлаха» присутній сатиричний епізод з персонажем, якого регулювальник двічі зупиняє посеред порожньої швейцарської вулиці, підкреслено виявляючи свою владу в обмеженні пересування. У стрічці «Падав іній» головного героя жене з порожнього пляжу дрібний буржуа навіть попри заперечення односельців: «Тут ще немає таблички: “Приватне володіння, сидіти й стояти заборонено”!»¹¹⁸. Фільм конструює образ, згідно з яким людина на Заході невільна не тільки вільно знаходиться у просторі, а й заробляти на життя. У тому ж фільмі романтична партнерка протагоніста, яка третій рік не може повернути позику за рибацький човен, розповідає, що «земля довкола селища чужа [...] навесні й восени ми працюємо на

¹¹⁵ Fitzpatrick, *Everyday Stalinism*, 5–6.

¹¹⁶ Там само, 22.

¹¹⁷ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 67.

¹¹⁸ *Падающий иней*, 0:10:41.

винограднику, якщо хазяїн не привозить батраків»¹¹⁹. Можливість придбати найпростіші речі на кшталт дешевої прикраси для себе та іграшки для дитини означається героїнею як недоступна її статкам¹²⁰ – при цьому такий рівень бідності акцентується на тлі міського простору з магазинами, повними товарів, ресторанами та кінотеатрами. Таке драматургічне рішення продовжує практику подвійного послання для аудиторії: задовольняє її запит на привабливі західні ландшафти, але водночас акцентує, що ці принади недоступні більшості мешканців капіталістичних країн, таким чином, декларуючи рівні або навіть нижчі можливості відносно радянських глядачів.

Обрані для аналізу фільми створюють спільний образ Заходу як простору зневаги, жорстокості й байдужості – й таке статус-кво підтримується ієрархічно. У фільмі «Падав іній» протагоніста-моряка висаджують з корабля на берег через хворобу – аби не мати проблем у разі його смерті¹²¹. Головна героїня нічого не знає про долю свого чоловіка, який поїхав у Бельгію в надії заробити гроші й не повернувся – героїня припускає, що той загинув в одному з численних вибухів на шахтах. Пізніше поліцейський недвозначно примушує нужденну героїню дати хабаря, підкріплюючи це фразою: «Закони пишуться для всіх, аби всі ситі були»¹²². Образ недоброчесності поліції створює й фільм «Остання справа комісара Берлаха», де головний герой йде на пенсію з неприхованим розчаруванням. Так, в одному епізоді персонаж зазначає, що численні злочини не вважають за потрібне помічати, а в іншому його приятель характеризує Берн як величезний табір поліцейських – зважаючи на тематику фільму, напряду пов'язану з нацистськими злочинами у концтаборах, ця фраза набуває подвійного значення. У фільмі «Довга дорога у короткий день» ієрархія приниження вибудована серед військових чинів – зокрема, на самому початку американський офіцер високого рангу спілкується з молодшим за званням підкреслено грубо, принижуючи без причини та віддаючи накази у рабовласницькій манері. Через подібні епізоди простір західного світу відтворюється як такий, де корупція та нелюдське ставлення зведені до статусу загальноприйнятого ладу, що стає узагальненою характеристикою для екранного образу капіталістичної системи.

Популярна культура, медіа та медіатизовані образи у фільмах обраного періоду стають окремим маркером капіталістичного світу. Уявлення про західну культуру накладається безпосередньо на її носіїв або на тих, хто підпав під її вплив – так, вже

¹¹⁹ *Падающий иней*, 0:30:07.

¹²⁰ Репліка «Это слишком дорого стоит!» повторюється двічі за короткий епізод.

Там само, 0:42:07–0:44:09.

¹²¹ – Мёртвому легче вести разговор с полицией!

Там само, 0:04:45.

¹²² Там само, 1:09:08.

згадане карикатурне вбрання молодиків з «Аквалангів на дні» наводить миттєві асоціації з екранними образами американських ковбоїв, що, своєю чергою, посилює візуальну приналежність персонажів до колективного Іншого. Аналогічним чином пародійний кінообраз маркує приналежність до американського світу буржуїна-диверсанта у «Казці про Хлопчиша-Кибальчиша» – вдягнений у джинсове вбрання та солом'яного бриля, він погрожує літньому селянину двома револьверами, які до того ж незграбно підкидає у повітря на манір героїв вестернів. Одним з пояснень розповсюдженості та подальшої інструменталізації образів саме вестерну як універсального способу діалогу з радянським глядачем може бути успіх у прокаті фільму «Чудова сімка» (реж. Джон Стерджес, 1960), який у 1962 році переглянуло 67 мільйонів радянських глядачів¹²³. Ідеологічну реакцію на цю популярність описує Крістін Рот-Ей: дослідниця зазначає, що «Чудова сімка» була призначена «головним страховиськом», відповідальним за зростання підліткової злочинності, а радянські кінокритики з жалем згадували часи, коли діти майстрували шапки, схожі на вбрання кіногероя 30-х Чапаєва, а не на ковбойські капелюхи¹²⁴. Можна припустити, що в українське радянське кіно періоду, який охоплює дане дослідження, потрапляють вже відрефлексовані образи, близькі за природою до симулякрів, які в конкретному контексті посиляються не на кінематографічний оригінал, а на саме розуміння його універсальності в широких глядацьких колах, і на негативну конотацію, що вже стала стійкою частиною офіційного дискурсу.

У фільмі «Падав іній» під час вояжу до західного міського простору, який виявляє фінансову недоступність принад капіталізму «звичайним людям», персонажі йдуть до кінотеатру – у короткій сцені на екрані з'являється похмурий чоловік в капелюсі, що цілиться в напівоголену танцівницю. Тривалий еротизований епізод, що змушує персонажів покинути кінотеатр через недоречність обраного фільму для неповнолітнього сина героїні, парадоксальним чином нагадує сцену зваблення з фільму «Діамантова рука» (реж. Леонід Гайдай, 1969), але, оскільки прем'єри зазначених фільмів розділяє всього кілька місяців¹²⁵, доречним буде висунути гіпотезу про спільні джерела цитування. Стосовно «Діамантової руки» зустрічається припущення про композитний характер пародії, в основі якої лежить тодішній радянський прокатний репертуар іноземних фільмів¹²⁶, тобто широка рецепція закордонних фільмів в цілому. «Падав іній» рухається подібним шляхом: зокрема кінотеатральні афіші, які передують безпосередній сцені в кінотеатрі, вказують

¹²³ Сергей Кудрявцев [kinanet], "Зарубежные фильмы в советском кинопрокате," *LiveJournal* (блог), 4 июля 2006 г., <https://kinanet.livejournal.com/13882.html>.

¹²⁴ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 90.

¹²⁵ Прем'єра «Діамантової руки» відбулась 28 квітня 1969 року, прем'єра «Падав іній» – 18 серпня того ж року.

¹²⁶ Евгений Марголит, "Имидж Гайдая: гомо советикус или редкая порода?," беседа с Яном Левченко, в *Человек с бриллиантовой рукой: К 100-летию Леонида Гайдая*, сост. Ян Левченко (Москва: Новое литературное обозрение, 2023), 168.

скоріше на жанровий канон вестерну, аніж нуару, але для інструменталізованої репрезентації це не має суттєвого значення, оскільки кінцевою метою є ідеологічно прийнятний спосіб вказівки на західне моральне падіння – й розширення меж дозволеного на екрані під прикриттям такої мети. Прохорови зазначають, що навіть дискусії радянських режисерів з прагненням відмежуватись від наслідування канонів західного комерційного кіно виявляли глибоке знання голівудської жанрової конвенції¹²⁷. Згодом, спираючись на приклад Ельдара Рязанова, дослідники доводять, що ще в 50-х роках він унормував патерн пародії західних комедій¹²⁸. У випадку фільму «Падав іній» легітимним видається висновок стосовно більш прямолінійного використання західних жанрових ознак та їхньої рецепції з ідеологічною метою, що, однак, так само свідчить про розуміння природи західного кінематографу авторами фільму.

В «Останній справі комісара Берлаха», чії події також розгортаються в сучасності Західної Європи, маркери медіа та популярної культури драматургійно несуть інше навантаження через особливості побудови сюжету. Персонажі фільму «Падав іній» репрезентуються як маргіналізовані представники малозабезпеченого соціального класу, що, формально будучи частиною капіталістичного соціуму, насправді з нього виключені. Персонаж «Останньої справи комісара Берлаха» укорінений у капіталістичний Захід, розчарований тим, що вбачає як моральну й соціальну деградацію, але в той самий час – є частиною державної правоохоронної системи. Статус персонажа посилює ідеологічний посил його розчарування західним світом і диктує візуальні рішення, що мають підкреслювати набуття героєм статусу Чужого у власній спільноті. На початку персонаж знаходиться у лікарняній палаті, де звістка про його смертельну хворобу контрастує з увімкненим телевізором, який транслює автомобільні перегони з жорстокими аваріями, озвученими недоречно комічним саундтреком. Монтажна секвенція наступного телевізійного епізоду може бути інтерпретована як синтез загального ідеологічного посилу фільму. Спочатку на екрані відбувається музичний танцювальний номер, що переходить в урочисту ходу, один з учасників якої має на вбранні Залізний хрест, підкреслений великим планом. Телевізійна трансляція переходить у факельну ходу нацистів, що, вочевидь, відбувається в уяві протагоніста, який за сюжетом розшукує нацистського злочинця. Сам фільм, як зазначалось раніше, створює уявлення про Захід як про простір, комфортний і почасти належний колишнім нацистам – даний епізод посилює цю ідею через прямолінійне зіставлення розважальних телетрансляцій і хронікальних кадрів часів Третього рейху.

Отож, українські радянські фільми обраного періоду послідовно створювали образ капіталістичного світу як простору соціальної деградації та морального

¹²⁷ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 68.

¹²⁸ Там само, 117.

занепаду. Одним з ключових інструментів такого образу був наратив про присутність у повсякденному житті й високий соціальний статус колишніх нацистів. Економічні та матеріальні принади капіталістичного світу були репрезентовані таким чином, щоб або підкреслити їхню принципову недоступність широким масам населення, або акцентувати гіпотетичну ціну, яку платить Захід за такий комфорт – ідеологічна конструкція передбачала, що для радянської людини така ціна видаватиметься непомірною. Окрім цього, Захід поставав простором, де не діють закони або ж діють за принципом подвійних стандартів, обслуговуючи інтереси більш заможних верств, де простір не належить пересічному громадянину, а людське життя не є очевидною цінністю. Мотив технологічної домінанти Заходу еволюціонує у досліджуваний період – так, фільми кінця 60-х–початку 70-х з безпосередньо воєнної загрози зміщують акцент на західні технології як інструмент шпionaжу та порушення приватності, створюючи уявлення про небезпеку навіть розмови з представниками капіталістичного світу через повсюдне прослуховування. Досліджувані фільми створюються у період, коли контакт з західною, зокрема американською масовою культурою набув загальнорадянських масштабів і зустрічав засудження владної верхівки. Зміст фільмів враховує офіційний дискурс і відтворює впізнавані елементи капіталістичної культури й медіа з подвійною метою: аби посилити негативну конотацію – та щоб розважити лояльного до західних фільмів глядача з прихованим розширенням меж можливого через репрезентацію «морального падіння».

РОЗДІЛ 3. Захід як складний союзник: пам'ять про війну та амбівалентність

3.1. Спільний антифашистський досвід

У цьому підрозділі буде розглянута репрезентація досвіду союзу з капіталістичними країнами під час Другої світової у фільмах досліджуваного періоду. Будуть розглянуті кінострічки, які оперували конкретними персонажами західного антифашистського блоку, зазвичай – американського, британського або французького походження. У досліджуваних українських радянських фільмах драматургійні образи колишніх союзників могли мати природу суперечливих образів, інструменталізованих для зображення союзу з Заходом як вимушеного та для підкреслення вищості радянської сторони у цьому союзі – зокрема моральної. У межах цього підрозділу будуть розглянуті фільми «Ракети не повинні злетіти» (реж. Олексій Швачко та Антон Тимонішин, 1965), «В'язні Бомона» (реж. Юрій Лисенко, 1971), «Сімнадцятий трансатлантичний» (реж. Володимир Довгань, 1972), а також релевантні аспекти раніше згаданого фільму «Остання справа комісара Берлаха».

Контекст суперництва з Заходом набував особливого загострення в царині екранного відтворення подій Другої світової. Радянський кінематограф займав реактивну позицію відносно перш за все американського, на що вказують Прохорови, стверджуючи, що численні радянські фільми ставали прямою відповіддю на конкретні американські кінострічки, й припускають, що держава зобов'язала певних людей моніторити американські релізи – зокрема ті, що стосувались «спірної території» екранної репрезентації Другої світової¹²⁹. Як зазначають Шоу та Янгблад, перед радянським кінематографом часів «Холодної війни» стояло завдання «довести, що їхня система працює», а також адвокатувати ідеологію та ствердити спосіб життя Радянського Союзу, що стало необхідним внаслідок контакту з західною культурою під час війни¹³⁰. Мапуючи політичні задачі воєнних епічних фільмів брежнєвської ери, Прохорови наводять цитати з листування Держкіно СРСР та ЦК КПРС 1965 року, у якому містяться нарікання на спотворення ходу Другої світової західними фільмами та «фальсифікації історії», зокрема через підкреслення значення висадки англо-американських військ у Нормандії¹³¹. Виступ Святослава Іванова, голови Державного комітету кінематографії при Раді міністрів УРСР, на 5-му Пленумі Спілки кінематографістів України 1966 року, фактично підтверджує реактивність ідеологічного спрямування. Так, Іванов наголошує необхідність створення фільмів, які «пропагують і підносять наше радянське життя, [...] які б могли протистояти буржуазним пропагандистським картинам», й зазначає, що «не завадило б повчитись і

¹²⁹ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 26.

¹³⁰ Shaw and Youngblood, *Cinematic Cold War*, 218.

¹³¹ «Освобождение Европы», РГАЛИ, ф. 2944, оп. 4, ед. хр. 1294, л. 14, цит. за: Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 44.

у ворогів»¹³². Далі Іванов посилається на фільм «Канаріс» (реж. Альфред Вайденманн, 1954), що в героїчній манері оповідає про адмірала Вільгельма Канаріса, голову Німецької військової розвідки, страченого за спробу вбивства Адольфа Гітлера у 1944 році – й каже наступне: «не можемо не оцінити досвідченість буржуазних ідеологій, які уміють свої брехливі, антиісторичні і антинародні ідеї пропагувати іноді з більшою майстерністю, ніж ми пропагуємо наші високі і гуманні ідеали»¹³³. Згадка фільму більш аніж десятирічної давнини на момент виступу Іванова може мати політичне підґрунтя, пов'язане з кампанією викриття колишніх нацистів на відповідальних посадах у ФРН, зокрема в контексті Франкфуртського судового процесу 1963–1965 років, а також публікацією в НДР «Коричневої книги», що звинувачувала близько двох тисяч публічних фігур ФРН у посібництві нацистському режиму¹³⁴. Герберт Райнекер, співсценарист фільму «Канаріс», був офіцером пропагандистського підрозділу Ваффен-СС, й, як зазначає Вулф Канштайнер у дослідженні телебачення ФРН 60-х років, ніколи не приховував цього факту¹³⁵ – таким чином, його робота над фільмом могла бути додатковим приводом критичної уваги.

Отож, протиставлення й водночас орієнтація на приклад західного кінематографа задавали стандарт, за яким формувалися драматургійне та ідеологічне спрямування фільмів досліджуваних років і брежнєвської доби загалом. У дослідженні культу Другої світової в СРСР та Росії Ніна Тумаркін зазначає, що з 1965 року Велика Вітчизняна війна системно перетворювалась з національної травми на «священе гроно героїчних діянь», які мали довести вищість комунізму над капіталізмом. Далі Тумаркін пропонує формулу основного сюжету панівного наративу (the master narrative's basic plot), згідно з яким суб'єктом перемоги є тільки Радянський Союз, а Європа й увесь світ – об'єктами порятунку ціною життів мільйонів радянських мучеників¹³⁶. Відповідність цій формулі простежується й в образах союзних капіталістичних країн, створених українським радянським кінематографом досліджуваного періоду.

Фільм «Ракети не повинні злетіти», дія якого відбувається у 1944 році, має в основі складну систему ієрархізації союзників – окрім радянського кіногероя, центральними образами фільму є польський та американський персонажі. Поляку

¹³² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 355, арк. 48.

¹³³ Там само, арк. 49.

¹³⁴ Albert Norden, ed., *Brown Book: War and Nazi Criminals in West Germany* (Dresden: Verlag Zeit im Bild, 1965).

¹³⁵ Wulf Kansteiner, "Fantasies of Innocence: The Holocaust Bystander as German Television Star," in *Völkermord zur Prime-Time: Der Holocaust im Fernsehen*, ed. Judith Keilbach, Béla Rasky, and Jana Starek, Beiträge des VWI zur Holocaustforschung 8 (Wien: new academic press, 2019), 455.

¹³⁶ Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia* (New York: Basic Books, 1994), 133–134.

відведений архетип трикстера з пейоративним забарвленням: він відрекомендовується як майор Війська Польського й граф¹³⁷ – але при цьому знаходиться у фактичному рабстві заможної німкені й змушений доїти корів. Співіснуючи в одній монтажній фразі, контраст саморепрезентації та становища створює іронічне забарвлення відносно титулу й військового чину, тож подальша підпорядкована роль польського персонажа передвизначена. Перед фіналом арка персонажа-поляка отримує вирішення, органічне тональності фільму: з'ясовується, що насправді поляк є колишнім актором, й аж ніяк не графом і не майором. На закид щодо брехні він прямо відповідає: «Це у нас в роду»¹³⁸, що, зважаючи на відсутні у фільмі уточнення, може бути трактоване як довершення національного спрямування пейоратива.

Така сюжетна арка відкриває можливості більш комплексного аналізу. Дія фільму відбувається у 1944 році, коли під егідою СРСР засновується Польський комітет національного визволення, який, згідно з дослідженням Ентоні Кемп-Велча, польський уряд в екзилі публічно називає «спробою жменьки узурпаторів нав'язати польській нації політичне керівництво»¹³⁹. Титули польського персонажа, що виявляються фальшивими, можуть бути трактовані як мотив делегітимізації «старої», дорадянської Польщі та її уряду у вигнанні. Іншим аспектом можуть вважатись відголоски кризи Польського Жовтня 1956 року, для розв'язання якого Радянському Союзу довелося піти на політичні поступки замість реалізації загрози військової інтервенції¹⁴⁰, що продемонструвало крихкість радянського домінування над ПНР. До того ж, серед вимог Польського Жовтня звучало повернення східних територій включно зі Львовом¹⁴¹, що могло бути додатковою позицією для підживлення українських антипольських настроїв радянською верхівкою. Таким чином, кепкування над польським персонажем може розглядатись як таке, що втілює завдання встановлення ієрархій у площині наративу художнього твору.

Військові звання у фільмі «Ракети не повинні злетіти» загалом відходять на задній план як менш значимі за національну та ідеологічну системи. Так, американець виявляється сержантом, радянець – лейтенантом, але вони обидва домінують над польським майором задовго до викриття несправжності цього звання. У сцені

¹³⁷ – Ты кто такой?

– Майор Войска Польського граф Генрих Дулькевич.

Ракеты не должны взлететь, режисери Олексій Швачко та Антон Тимонішин (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965), 0:11:48.

¹³⁸ – Не понимаю, ну как можно так врать? Болтун!

– Грубый вы человек! Это у нас в роду.

Ракеты не должны взлететь, 1:01:46.

¹³⁹ Anthony Kemp-Welch, *Poland under Communism: A Cold War History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 4.

¹⁴⁰ Kemp-Welch, *Poland under Communism*, 116–117.

¹⁴¹ Там само, 117.

знайомства трьох персонажів американець радіє радянцю й називає його союзником, при цьому реакцією на поляка є зацікавленість, немов екзотикою – тобто суб'єктного позиціювання в якості союзника персонаж позбавлений. Також цей епізод може нести подвійну функцію: і приниження польського статусу, й підкреслення зарозумілості та зневаги американця – така характеристика проявляється й в образах британців у досліджуваних стрічках. Декларація зарозумілості американців оприявлена й у пізнішому епізоді фільму «Ракети не повинні злетіти»: персонаж-голандець жаліється, що давно був готовий передати інформацію про німецькі військові об'єкти, але американці не завважили співпрацю за необхідне¹⁴². Сукупність епізодів створює образ союзництва, що є можливим тільки під проводом Радянського Союзу й за умови визнання радянської «першості серед рівних», що відтворюється як єдино справедлива позиція. Таке формування уявлення про справедливість диктує сприйняття екранних персонажів: поляка й голандців – як тих, хто радянську вищість приймають, тож є більш позитивними, й американця – як того, з ким можливий тільки ситуативний союз.

Наратив радянської домінанти в антифашистському союзі присутній у двосерійному фільмі «В'язні Бомона» – біографічній історії Василя Порики, дія якої відбувається у 1942–1943 роках. В експозиції українці, росіяни та білоруси, що утримуються у трудовому таборі, характеризовані як цінна робоча сила, яку не варто знищувати без потреби¹⁴³. Цей епізод може бути трактований як продовження наративу про роль рабів, що відводилась нацистською Німеччиною радянським людям – на відміну від окупованих європейських народів, чиєму більш комфортному існуванню почасти присвячена друга серія фільму. У пізнішій сцені французький шахтар підбурює в'язнів трудового табору до саботажу, мотивуючи прикладом військових успіхів СРСР у Битві на Курській дузі 1943 року реплікою: «Ми закликаємо діяти так, як діють радянські люди»¹⁴⁴. Образ французьких учасників Спротиву та комуністів загалом виділяється в цьому фільму серед інших кіноробіт обраної доби винятково позитивною інтонацією, яка, однак, постійно підкреслює візуально або вербально готовність наслідувати радянський приклад як взірцевий, таким чином, займати підлеглу позицію. Ілюстративним для розуміння внутрішньої кон'юнктури фільму ще на етапі планування є виступ режисера Віктора Івченка на засіданні Президії Спілки кінематографістів України у 1967 році, де той закликає до створення біографічної стрічки про Василя Порику, називаючи його «нашим радянським героєм» та «героєм нашого часу», й водночас окреслює політичну доречність згадкою

¹⁴² – Если бы американцы установили с нами связь, мы б давно указали им, где находятся ракетные площадки. Но они нас знают не хотят.

Ракеты не должны взлететь, 1:03:11.

¹⁴³ – Вот списки лагеря Бомон. 720 человек. Украинцы, русские, белорусы – согнаны с оккупированных территорий. Приказано без лишней надобности не уничтожать, беречь как ценную рабочую силу.

Узники Бомона, серія 1, режисер Юрій Лисенко (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1971), 0:02:31.

¹⁴⁴ Там само, 1:06:55.

про покладання Петром Шелестом, Першим секретарем ЦК КП України, вінка на могилу Порика¹⁴⁵. При цьому на засіданні правління Президії Спілки кінематографістів у 1969 році сценарій майбутнього фільму «В'язні Бомона» під робочою назвою «Лейтенант Базиль» активно критикувався членом Президії Віктором Кудіним, який протестував проти запуску фільму через недоліки сценарію, зокрема в частині центрального образу («Порик показаний як капо, зрадник, вбивця»). Необхідність доопрацювання сценарію підтримує інший член Президії Василь Земляк, а Перший секретар Спілки Тимофій Левчук оголошує, що сценарій має бути обговорений на художній секції та на секції критики¹⁴⁶. Отож, архівні документи надають підтвердження фокусній ідеологічній роботі над фільмом «В'язні Бомона», що дозволяє аналізувати його драматургійні й творчі рішення як добре вивірені й не випадкові, такі, яким було надано відповідного спрямування органом державного апарату управління культурою.

У фільмі «Сімнадцятий трансатлантичний» тема нерівноцінності союзу та вищості радянців набуває яскравого забарвлення ресентименту. Втім, репрезентація спільного антифашистського досвіду присутня й у цій стрічці – власне, ресентимент вибудовується на обманутих сподіваннях позірно міцного військового альянсу. Фільм розпочинається з присвяти загиблим радянським, англійським та американським морякам¹⁴⁷; попри те, що формулювання вказує на рівність й повагу до загиблих, присвята лишається декларативною, адже драматургійні рішення стрічки вибудовані на розлогоді зображенні нерівноцінності внеску на прикладі конкретної військової операції та високої ціни, яку мала сплатити радянська армія через дії союзників. Найпозитивнішою вербальною характеристикою стає промова британського офіцера перед початком руху конвою, де персонаж запевняє, що приводів остерігатись кораблів супротивника немає, оскільки на їхньому шляху розгорнуті англійські й радянські підводні човни, тож жодних причин сумніватись в успіху операції немає¹⁴⁸. Однак і ця сцена має подвійний посил через наратив зарозумілості й самовпевненості союзників, що у рівній мірі міг бути застосований як характеристика й британців, й американців. Також це твердження є справедливим для колективного образу, оскільки у зазначеному епізоді на тристоронній військовій нараді британці та американці підкреслено подібні формою, а також англійською, що звучить у фільмі – радянці при цьому контрастно відокремлені й за зовнішнім виглядом, і за необхідністю перекладу на російську¹⁴⁹.

¹⁴⁵ ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 392, арк. 181.

¹⁴⁶ ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 490, арк. 43–44.

¹⁴⁷ Памяти советских, английских и американских моряков, погибших в июле 1942 года в конвое PQ-17.

Семнадцатый трансатлантический, режисер Володимир Довгань (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1972), 0:02:20.

¹⁴⁸ *Семнадцатый трансатлантический*, 0:19:16.

Загалом можна припустити, що низку драматургійних і візуальних рішень автори «Сімнадцятого трансатлантичного» запозичили в кіноепопеї «Визволення» (реж. Юрій Озеров, 1968–1972) – Прохорови зокрема зазначають, що ці епічні фільми зайняли привілейовану позицію у радянській кіноіндустрії¹⁵⁰. Дослідники стверджують, що у «Визволенні» йдеться не так про Другу світову, як про ствердження вищості СРСР через зображення радянських перемог – частини кіноепопеї, як пишуть Прохорови, фактично слугували зброєю «Холодної війни», й це визначило їх стилістику й наративні ходи¹⁵¹. Прохорови також розкривають стратегічне значення «Визволення» для ідеології брежнєвської доби та формування пізнєрадянської воєнної міфологеми¹⁵². Отже, кіноепопею можна вважати дороговказом для фільмів аналогічного жанру, й «Сімнадцятий трансатлантичний», хоча й менший за масштабом та сконцентрований на конкретному епізоді Другої світової, успішно відтворює заданий «Визволенням» патерн: ревізійністська оптика, заниження ролі союзників, зрадливість їхнього військово-політичного керівництва, що переслідує власні цілі, й тріумфи майстерності радянської армії.

Окрім визнання радянської першості, «правильний» представник Заходу у фільмах обраного періоду мав бути зрозумілим, підтверджувати певні очікування або відповідати відвертим кліше. У фільмі «В'язні Бомона» французький шахтар у першій же сцені, що представляє його глядачам, постає життєрадісним попри окупацію та реалії трудового табору; він частує в'язнів їжею, жалкує, що не може почастивати вином, і наостанок розповідає жарт про гільйотину. У другій серії фільму, дія якої розгортається в окупованому Па-де-Кале, французька служниця у підкреслено чепурному вбранні приносить взуття радянському підпільнику – екранна Франція змальована на підкресленому контрасті з трудовим табором у першій частині, що може бути трактовано як прихований наратив нерівноцінності страждань радянців та європейців у роки Другої світової. Іншою метою може бути відповідність уявленням радянських глядачів про красиве життя, асоційованим з Францією, якою, за твердженням Елеонори Гілбурд, ще з середини 50-х років у Радянському Союзі «захоплювались беззастережно й пристрасно»¹⁵³. Механізми репрезентації тут діють аналогічно до висвітлених у попередньому розділі: зображення Заходу розширяє межі можливого на екрані й використовується почасти як жанровий елемент, що дозволяє зазирнути в реалії забороненого капіталістичного світу. Характерно, що навіть у наведеному короткому епізоді патерн ідеологічної протипаги виявляється дотриманим: так, зазначений радянський персонаж реагує схвально й зауважує, що

¹⁴⁹ Переклад у даному фільмі реалізований через драматургічне рішення: один з учасників наради перекладає іншому англійську мову.

¹⁵⁰ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 47.

¹⁵¹ Там само, 49.

¹⁵² Там само, 48.

¹⁵³ Gilburd, *To See Paris and Die*, 44.

французи «люди що треба, й воюють добре» – проте «ідей забагато, плутаються», доволі прямолінійно натякаючи на ідеологічну непевність союзницького Заходу¹⁵⁴. Клішований троп французького красивого життя стає лейтмотивом: приміром, на зустрічі перед великим штурмом міста французький підпільник пропонує головному герою свіжу каву в елегантній фарфоровій чашці з блюдцем – при цьому дія відбувається в імprovізованій криївці посеред лісу. В іншому епізоді поранений головний герой дякує французькому хірургу за порятунок, зазначає, що досхочу харчувався заячими паштетами, й зауважує, що «міг би й скромніше»¹⁵⁵ – тут, окрім клішованого напівкомічного елементу, може бути простежений завуальований натяк на «іншу війну», яку вели західні союзники, та незмірність страждань радянського народу через зображення розкоші, яку французи можуть дозволити собі навіть в окупації. Подібні епізоди можуть бути трактовані як мотив «вікна до Європи», що відкрилось разом з Другою світовою та союзницьким постачанням, зокрема знайомства з західними продуктами та споживацькими звичками. Зокрема у «Сімнадцятому трансатлантичному» радянський офіцер зі смаком закурює пропоновані британцем цигарки й відзначає їх непорівнянну з махоркою якість – елемент якісної продукції й Заходу як сировинного донора є розповсюдженим в репрезентації союзницького досвіду фільмами обраного періоду. Прохорови акцентують на епізодах «Визволення», де вся допомога союзників зводиться до харчового «другого фронту»¹⁵⁶, а Рот-Ей наголошує, що саме Друга світова стала для радянських людей тією зустріччю з капіталістичною культурою, що відігравала формотворче значення й у пізніших періодах¹⁵⁷ – ймовірно, у фільмах досліджуваного періоду присутнє поєднання обох наративів.

Відносно позитивними маркерами рецепції союзників є культура та історія, використання яких почасти носить елемент апропріації та є узагальненим задля декларації причетності до спільного європейського простору – отже, заперечення ексклюзивності розуміння західних національних культур представниками Заходу. У «В'язнях Бомона» підпільник-француз просить головного героя-радянця виступити на мітингу, присвяченому звільненню Бастилії: таким чином, на екрані відбувається акт додаткової легітимації приналежності персонажа до західного простору, а в комунікації фільму з глядачами – акцентуація історичного наративу, що може бути ідеологічно схваленою точкою спільності. Згадка дня взяття Бастилії, одного з ключових символів Французької революції 1789 року та французького національного свята, а також запрошення радянця до виступу може бути трактоване як прийом

¹⁵⁴ – А что! Французы люди что надо, и воюют хорошо. Только вот идей много, путаются!

Узники Бомона, серія 2, 0:11:05.

¹⁵⁵ – Спасибо, ничего не нужно! Я вашими заячими паштетами сыт по горло, мог бы и поскромнее! Там само, 0:44:50.

¹⁵⁶ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 54.

¹⁵⁷ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 6.

апропріації у контексті наскрізного мотиву визнання радянської першості, у даному епізоді – відносно революції як міфоутворюючої події. У згаданому раніше фільмі «Остання справа комісара Берлаха» однією з характеристик другорядного персонажа, лівого інтелектуала, що протестує проти капіталістичних реалій Швейцарії, також стає любов до французької літератури – варто зазначити, що цей персонаж, попри певну комічність, є одним з найпозитивніших образів фільму. У фільмі «Ракети не повинні злетіти» з'ясовується, що нідерландська дівчинка, до якої персонажі виявляють підозру, читає Шекспіра – це також стає її остаточною позитивною характеристикою і маркером подальшої довіри. Чи не єдина позитивна характеристика, що звучить на адресу Британії у фільмі «Сімнадцятий трансатлантичний» – характеристика адмірала Нельсона як «великого», що, комуніковане для радянської аудиторії, є безпечним прийомом виокремлення персоналії віддаленого історичного періоду. Важливим також є контекст цієї згадки: наводиться приписана Нельсону цитата, згідно з якою «в морі кожен виконає свій обов'язок»¹⁵⁸. За 10 екранних хвилин ця фраза знаходить відгук в іншій сцені: радянський офіцер вимагає, аби союзники припинили евакуацію з корабля, який, на його думку, отримав в бою, що не є значним – й чує у відповідь, що люди на кораблі виконали свій обов'язок, і більшого вимагати від них неможливо¹⁵⁹. Можна припустити, що таким чином фільм позначає ідеологічний розрив між декларативною базою західного світу й невідповідності щодо неї дій союзників.

Отже, репрезентація союзницького досвіду у Другій світовій в українських радянських фільмів досліджуваного періоду має низку спільних рис, що втілюють різні аспекти ідеологічного наративу. Одним з лейтмотивів стає ідея радянської домінанти в союзі, що в екранному вимірі може проявлятися у позиціюванні радянської сторони як єдиної, що здатна виконувати об'єднавчу функцію серед країн Заходу. Повторюваною темою є декларація неспівмірно вищого військового внеску радянської сторони у протистояння фашизму разом зі знеціненням способу дій та внеску союзників. Такий наратив набуває узагальнювального характеру й після виходу перших фільмів кіноепопеї «Визволення» повторюється як аксіома російської-радянської військової та моральної домінанти, а також порятунку західного світу, який декларується не визнаним і не сплаченим належним чином. Представник Заходу, що наділяється у фільмах обраного періоду умовно позитивними характеристиками, має відповідати ключовій вимозі, якою можна вважати готовність публічного визнання радянської вищості та відкрите взорування на СРСР. Представники Заходу наділяються низкою вторинних характеристик через побутові та харчові звички, що

¹⁵⁸ – Сэр Дадли Паунд желает всем успеха и верит, выражаясь словами великого Нельсона, что в море каждый исполнит свой долг.

Семнадцатый трансатлантический, 0:17:03.

¹⁵⁹ – Скажите им!

– Они выполнили свой долг. Большого требовать от людей невозможно.

Там само, 0:27:58.

стає розважальним елементом ідеологічно нейтрального відтворення розкішного життя капіталістичних країн й водночас – наративом інакшого, більш комфортного характеру війни та протистояння, які вели європейські союзники, у тому числі – й на території окупованих нацистами країн. Спорадичне використання західних культурного й історичного пластів може бути трактоване як таке, що мапує простір можливої безпечної взаємодії: зазвичай історичні події та культурні персоналії у фільмах обраного періоду добираються з числа хронологічно віддалених (на рівні століть); також опосередковано такі маркери можуть використовуватись для створення контрасту між декларованими ідеалами Заходу та зображенням його капіталістичних реалій.

3.2. Розчарування союзом

У цьому підрозділі буде приділено увагу тенденції вербального й ієрархічного применшення ролі союзників часів Другої світової у фільмах досліджуваного періоду. Образ антифашистського союзу з капіталістичними країнами, згідно з «генеральним сюжетом», у досліджуваних фільмах традиційно містить внутрішню ваду союзу. Екранна історія оповідається з урахуванням передвизначеної точки розчарування та переходом до «імперіалістичної ворожості» нещодавніх союзників. Канонічне втілення таких наративів закладене кінострічками сталінської доби, зокрема кіноепопеєю «Визволення» та двосерійним фільмом «Падіння Берліна» (реж. Михайло Чіаурелі, 1950). У межах цього підрозділу будуть розглянуті релевантні аспекти раніше згаданих фільмів «Ракети не повинні злетіти», «Сімнадцятий трансатлантичний» та «Довга дорога у короткий день».

Фільм «Ракети не повинні злетіти», який формально несе відбиток більш ліберальних політик хрущовської «відлиги», у контексті досліджуваного періоду може розглядатись як суголосний повороту до «культу перемоги» та репрезентації союзників за каноном доби «високого сталінізму». У фільмі присутня низка подієвих епізодів, що можуть розглядатись як покликані сформувати враження про загальну диспозицію союзників через екранні персоналії. Так, наприклад, у сцені спільної втечі поляк не витримує швидкого пересування – радянцю доводиться підіймати його та змушувати йти далі¹⁶⁰. У кульмінаційній сцені тієї ж втечі розподіл ролей може бути трактований як прямолінійна алегорія: американцю, перевдягненому нацистом, випадає без особливих зусиль захоплювати машину, поляк його супроводжує, не виконуючи жодної суттєвої ролі – радянський персонаж у цей час самотійно веде бій проти численних нацистів, відтягуючи увагу на себе. Наприкінці фільму персонажі питають голандських підпільників щодо можливості зв'язку зі штабом внутрішніх сил – з'ясовується, що штаб відмовляється від комунікації з підпіллям, зокрема не допомагає зі зброєю, яка просто лежала на складі до моменту, доки її не конфіскувало Гестапо¹⁶¹. У сцені, що наділяє випадкових супутників усвідомленою спільною метою вже після втечі, саме персонаж-радянець висуває пропозицію лишитись разом. Американець погоджується після суттєвих вагань – й одразу заходиться роздавати гроші за співпрацю, обіцяючи також американське громадянство після війни. Поляк бере гроші, радянець сухо відмовляється й присоромлює поляка – той знічено віддає купюри. Американець перепрошує й виправдовується тим, що така пропозиція є його обов'язком¹⁶². Тож у даному фільмі союз зображений таким, де лідерство та об'єднавча функція ексклюзивно належать радянській стороні; екранні західні сторони, прагнучи єдності, знаходяться в інших системах цінностей або просто не є

¹⁶⁰ *Ракеты не должны взлететь*, 0:16:38.

¹⁶¹ Там само, 1:03:23.

¹⁶² Там само, 0:24:43–0:25:49.

спроможними. Запорукою радянського лідерства змальовується ідеологічна стійкість, на екрані не притаманна зокрема польському персонажу; американський спосіб дії зображується антагоністичним й таким, що виходить з суперпозиції – союзники зводяться до рівня найманців, які до того ж безумовно прагнуть набути громадянства США.

Нерівноцінність союзу стає головною темою фільму «Сімнадцятий трансатлантичний». Колективний образ ворога тут є безсуб'єктивним та деперсоналізованим, подібним до стихійного лиха, проти якого необхідна злагоджена боротьба – ключовою проблемою стають ті, хто порушують цю злагодженість, подану як безальтернативну. Згадана присвята на початку фільму у контексті загальної обвинувачувальної тональності щодо союзників набуває додаткового значення: запрошення до пантеону героїв Другої світової отримують лиш загиблі союзники. Тяглість такого наративу простежується до років більшовицького перевороту як міфоутворюючої події в радянській ідеології. Світлана Малишева у дослідженні некросимволізму радянської культури констатує раннерадянську канонізацію героїчної мученицької смерті¹⁶³ й в якості одного з прикладів наводить фотографії загиблих, що підкреслено демонстрували рани, порівнювані дослідницею з традицією зображення стигматів¹⁶⁴. Такий мотив опосередковано простежується в сюжетній арці єдиного позитивного західного персонажа – британського офіцера, командированого на радянський корабель. Протягом фільму він зближується з радянськими персонажами, зокрема починає вивчати російську мову. В кульмінаційному епізоді, де з'ясовується, що допомогу радянському конвою британське військово-політичне керівництво не вбачає доцільним для національної безпеки, персонаж на знак незгоди та сорому застрелюється – просто під фотографіями Вінстона Черчилля¹⁶⁵. Характерно, що радянський персонаж у чині помічника з політичної частини, який у попередніх епізодах виявляв до британця тепле ставлення, не висловлює особливого жалю через його самогубство. Художнє рішення фільму передбачає можливість драматичної реакції на смерть – зокрема, саме таку реакцію бачимо на сцену загибелі у бою, що відбувається за дві екранні хвилини до означеного самогубства. Видається, що основним посилом сцени є не емоційний, а ідеологічний, такий, що стає підсумком зображених подій транспортування арктичним конвоем поставки до СРСР за лендлізом: усі причетні з західного боку, чия моральна позиція могла вважатись прийнятною у радянській системі цінностей, загинули – тим же, хто лишився в живих, фактично відведена роль зрадників. Іншим виміром трактування цієї сцени є контекст сприйняття самогубства у радянській ідеології. Кеннет Піннов у дослідженні, присвяченому рецепції суїциду в СРСР 20-х

¹⁶³ Светлана Малышева, "Красный Танатос: некросимволизм советской культуры," *Археология русской смерти*, № 2 (2016): 30.

¹⁶⁴ Там само, 31.

¹⁶⁵ *Семнадцатый трансатлантический*, 1:14:00.

років зазначає, що політичне самогубство розцінювалось як прояв слабкості та особистої капітуляції¹⁶⁶ й цитує народного комісара охорони здоров'я РРФСР Миколу Семашко, який стверджував, що проявом сили могло вважатись самогубство, вчинене перед загрозою катувань, тоді як самогубство через персональні виклики означало слабкість¹⁶⁷. У такому контексті трактування сцени підкріплює тезу про нерівноцінний внесок радянців та західних союзників через зображення самогубства як персональної втечі від екзистенційного протистояння.

Інструменталізація західних персоналій задля вивищення ролі СРСР має екранну тяглість, розпочату двосерійним фільмом «Падіння Берліна», сюжетом якого, за твердженням Прохорових, є перемога Сталіна не лише над Гітлером, а й над підступними союзниками¹⁶⁸. Янгблад зауважує, що британці у «Падінні Берліна» змальовані віроломними й такими, що мають прихований союз з нацистськими промисловцями, в інтересах якого перешкоджають відкриттю другого фронту¹⁶⁹. «Падіння Берліна» було згадане Микитою Хрущовим у доповіді «Про культ особистості та його наслідки» на XX з'їзді КПРС 1956 року – деконструючи сталінський канон міфу Великої Вітчизняної, Хрущов зокрема висміював цей фільм як приклад таких, що призначені «для пропаганди [...] уславлення Сталіна як геніального полководця»¹⁷⁰. Між тим, як стверджують Прохорови, саме ця кінострічка, що «зображувала Сталіна як напівбога», стала репрезентативною моделлю для епічних воєнних фільмів доби Брежнєва¹⁷¹. Реставрацію канону позначає згадана кіноопея «Визволення», в якій, на думку Янгблад, зображення західних союзників прихованими ворогами СРСР є мотивом, часом важливішим за безпосереднє протистояння нацистам: так, в одному з епізодів Черчилль радіє невдалому замаху на Гітлера, оскільки це означає, що війна продовжуватиметься й Червона армія зазнає додаткових втрат¹⁷². У відповідності до означених патернів у фільмі «Сімнадцятий трансатлантичний» репрезентовано образ Першого морського лорда Дадлі Паунда, чий негативно забарвлений образ стає втіленням «кабінетної» війни британських союзників та слугує задля відтворення радянської ідеологічної рецепції капіталістичного Заходу. Так, на п'ятій хвилині фільму персонаж заявляє, що Англія не має постійних друзів або постійних ворогів – натомість має постійні

¹⁶⁶ Kenneth M. Pinnow, *Lost to the Collective: Suicide and the Promise of Soviet Socialism, 1921–1929* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010), 87.

¹⁶⁷ Pinnow, *Lost to the Collective*, 86.

¹⁶⁸ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 22.

¹⁶⁹ Youngblood, *Russian War Films*, 100.

¹⁷⁰ Н. С. Хрущёв, "О культе личности и его последствиях: Доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов. Хрущёва Н. С. XX съезду Коммунистической партии Советского Союза, 25 февраля 1956 года," Державна архівна служба України, дата звернення 8 травня 2026 р., <https://old.archives.gov.ua/Archives/Kult-L.php>.

¹⁷¹ Prokhorov and Prokhorova, 22.

¹⁷² Youngblood, *Russian War Films*, 160.

інтереси¹⁷³. Пізніше ця репліка розкривається у конкретній ситуації – Паунд відмовляється надавати допомогу конвою, а також заперечує, що це можна вважати зрадою союзників, оскільки інтересів Британської імперії він не зрадив¹⁷⁴. Суть інтересів також є цілком прозорою: Паунд стверджує, що флот потрібен Британії, аби вберегти її від вторгнення, отож, захист кораблів, що транспортують вантажі за лендлізом, не є доречною метою¹⁷⁵. Таким чином формується мотив союзницького антагонізму, який репрезентується як егоїстичне прагнення вберегтись від необхідності вести війну на своїй території, що вже спіткала СРСР. Діапазон реакції мапується епізодом радянської військової наради, де констатуються втрати та невиконання британським флотом бойового завдання¹⁷⁶. Подальший епізод, присвячений плануванню масованої військової операції порятунку, завершується кадром з портретом Сталіна. У наступному епізоді, що відбувається на кораблі конвою, помічник з політичної частини обґрунтовує важливість військового вантажу, який «з нетерпінням чекають бійці [...] під Воронежем, під Ленінградом, у донському степу, чекають партизани в лісах Білорусі та України»¹⁷⁷. Камера повільно панорамує й на загальному плані відкриває плакат «Батьківщина-Мати кличе!» У зазначених монтажних секвенціях спочатку наочно констатується хибна природа союзу через ненадійність Заходу – внаслідок цього відбувається ідеологічна конвертація Другої світової, з якої союзників неможливо викреслити, у Велику Вітчизняну, яка стає перш за все справою Радянського Союзу, що взяв на себе обов'язок звільнити Європу від фашизму попри неспівмірні жертви.

Тема нерівноцінності союзу набуває свого логічного наративного завершення в створенні образу Заходу як зрадливого, такого, що є милітаристським і готовим діяти на ослаблення СРСР. У фільмі «Ракети не мають злетіти» американець відмовляється виходити на зв'язок з комуністичним підпіллям, мотивуючи це тим, що йому рекомендували «не зв'язуватись з червоними» – а після обурення радянця вкотре наголошує, що він лиш виконує інструкції¹⁷⁸. Така принципова безсуб'єктність у

¹⁷³ *Семнадцатый трансатлантический*, 0:04:51.

¹⁷⁴ – Бросить конвой в океане? Но ведь это...

– Предательство, вы хотите сказать? Нет-нет, комодор. Я никогда не предавал интересов Британской империи.

Там само, 0:47:16.

¹⁷⁵ – Спасать транспорты ценой боевых кораблей? Вы забываете, комодор. Флот нужен Великобритании, чтобы уберечь её от вторжения.

Там само, 0:46:45.

¹⁷⁶ После того, как корабли охранения покинули конвой, развязав тем самым противнику руки, транспорты несут огромные, ничем не оправданные потери. Гибнут люди, гибнут суда и грузы. Стало очевидным, что английский флот свою боевую задачу не выполнил.

Там само, 0:51:48.

¹⁷⁷ Там само, 0:55:17.

¹⁷⁸ *Ракеты не должны взлететь*, 0:30:41.

прийнятті рішень може бути трактована як елемент зображення представників Заходу як екзистенційної загрози: не варто довіряти навіть союзникам, що керуються перш за все ворожими до СРСР наказами та не мають свободи волі. Сліпе слідування наказам скоро призводить до моральної дилеми: американець намагається завадити радянцю кинутись на допомогу в'язням, яких збираються розстріляти нацисти¹⁷⁹. Невдовзі сюжет фільму підкреслює, що причина криється в грошах – фірма General Electric обіцяє сплатити американцю велику суму у разі, якщо він доправить живим нацистського інженера, конструктора ракетного озброєння¹⁸⁰. Наприкінці фільму американець продовжує діяти у відповідності до комерційного інтересу й отримує пряме обвинувачення в тому, що може дозволити собі таку поведінку тільки тому, що на його батьківщину не падають бомби¹⁸¹. Знецінення внеску американських союзників також має тяглість відносно згаданого «Падіння Берліна» – так, Янгблад акцентує на тому, що американські бомбардування Німеччини стрічка репрезентує як «рекламні трюки»¹⁸². При цьому варто зауважити, що «Ракети не повинні злетіти» має значно м'якшу тональність за пізніші кінострічки на кшталт «Сімнадцятого трансатлантичного» – й завдяки жанровому спрямуванню, близькому до пригодницько-авантюрного, й тому, що канон зображення союзників як прихованих ворогів ще не набув повноцінної реставрації разом з пізнішим виходом на екрани «Визволення». Попри це, сюжет фільму формує чіткий посил ворожості: тимчасові союзники навіть в екзистенційній війні переслідують комерційний інтерес і діятимуть на користь великих корпорацій, уособлень капіталістичного Заходу, мета яких є виключно мілітаристською – доки Радянський Союз звільняє Європу від фашизму, західні корпорації зацікавлені нацистськими технологіями, що, ймовірно, будуть використані в протистоянні з СРСР. Можна припустити, що у відтворенні ідеї комерційного зацікавлення у війні, протиставленого задекларованим «загальнолюдським» цінностям, фільм спирається на марксистсько-ленінські догми оцінки капіталізму¹⁸³, добре знайомі й вивчені радянським глядачем.

Мілітаристський образ США, ворожий до СРСР ще з часів декларативного союзнитва, відтворює й фільм «Довга дорога у короткий день». Основна дія кінострічки відбувається у 70-х роках, але вступна частина зображує американські ядерні бомбардування Хіросіми та Нагасакі, що супроводжуються кадрами дітей, які

¹⁷⁹ *Ракеты не должны взлететь*, 0:42:50.

¹⁸⁰ Там само, 1:10:08.

¹⁸¹ – На Америку не падают бомбы, поэтому тебе плевать! Твоя семья цела!
Там само, 1:16:09.

¹⁸² Youngblood, *Russian War Films*, 100.

¹⁸³ Наприклад:

«Спрашивается, на почве капитализма какое могло быть иное средство, кроме войны, для устранения несоответствия между развитием производительных сил и накоплением капитала, с одной стороны, – разделом колоний и “сфер влияния” для финансового капитала, с другой?»

В. И. Ленин, «Империализм, как высшая стадия капитализма», в *Полное собрание сочинений*, 5-е изд., т. 27 (Москва: Издательство политической литературы, 1962), 389–390.

гинуть від вибуху; фіналом монтажної секвенції, що має вибудувати емоційне ставлення до зображуваної персоналії, стає екранне втілення Гаррі Трумена з реплікою: «Ми це зробили, й ми це повторимо, якщо знадобиться»¹⁸⁴. Як згадувалось раніше, основним сюжетом фільму є перегони озброєнь, що легітимізують потребу Радянського Союзу створити більш досконалу атомну зброю на випередження. Тривале ядерне суперництво з боку Заходу стає лейтмотивом: так, у кінострічці присутній епізод, де американський військовий високого чину пишається тим, що доклався до страти подружжя Розенберґів¹⁸⁵, які були обвинувачені у шпіонажі та передачі на користь СРСР документів, що стосувались атомного озброєння. Частина ключових подій фільму розгортається у конкретних просторових та часових координатах – у Потсдамі, де відбуваються урочистості до 25-річчя Потсдамської конференції. На цих урочистостях колишні союзники присутні у статусі ворогів, що підкреслює головний герой завуальованим обвинуваченням у фашизмі, висловленим у коментарі журналісту американського інформаційного агентства United Press International¹⁸⁶. Характерно, що американський журналіст посилається на фотографію 25-річної давнини, на якій бачив головного героя у почесному караулі на площі Потсдаму. Цей драматургійний елемент може бути трактований як додатковий аспект посилення історичної тягlosti протистояння, а також як претензію на незавершеність повоєнного переділу світу. Сукупність зазначених маркерів дозволяє розглядати їх як такі, що мають створити враження системного характеру агресії Заходу проти СРСР та підкреслити роль США як країни, що становить ключову загрозу безпосередньо для колишніх союзників.

Політичну природу фільму може додатково підкреслити той факт, що його головним консультантом виступив Віталій Шелест, фізик ядерних досліджень, а також син Першого секретаря ЦК КП України Петра Шелеста. Сюзанна Шаттенберг в академічній біографії Леоніда Брежнєва приділяє чимало уваги постаті Петра Шелеста як близькому соратнику Генерального секретаря ЦК КПРС, а також його ролі в системі партійних кланів і патронажній мережі брежнєвської доби – й прямо

¹⁸⁴ *Длинная дорога в короткий день*, режисер Тимофій Левчук (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1972), 0:01:14–0:02:15.

¹⁸⁵ – У меня хорошая память. Когда чета Розенбергов садилась на электрический стул, они несомненно воздали должное моей памяти.

Там само, 0:31:05.

¹⁸⁶ – О чём вы думаете теперь, спустя 25 лет?

– Обо всём. О вас. А что вы думаете о фашизме?

– Оставьте в покое фашизм, его давно нет.

– Ну как же, говорят, у него есть приемники.

– Вы знаете адреса?

– Ну, это вы знаете лучше меня.

Там само, 0:11:22.

характеризує Шелеста як одного з «конкуруючих патронів» в оточенні Брежнєва¹⁸⁷. Така характеристика дає змогу висувати припущення у контексті логіки функціонування номенклатурних зв'язків щодо ідеологічного впливу Віталія Шелеста – або ж призначення його на посаду головного консультанта стрічки через її політичну вагу.

Фактичній зраді Заходу у кризовий момент присвячені події фільму «Сімнадцятий трансатлантичний». Поворотний епізод кінострічки присвячений так званому «закону конвою» – знищенню союзниками кораблів, що не встигають за основним конвоем, попри протести радянців, заявлених готовими боротись заради лендлізного вантажу й, звісно, не кидати тих, кого оголосили «своїми». Ця якість, підкреслювана протягом подій фільму, знаходить прямолінійне вираження у сцені святкування дня народження британського лейтенанта на радянському кораблі: помполіт у формі тосту висловлює сподівання, що в майбутньому «з англійцями будемо зустрічатись тільки [...] як брати, як союзники, як друзі»¹⁸⁸. Святкування переривається німецьким авіанальотом, який разом з радянцями заходиться відбивати й іменинник. Автори стрічки монтажно поєднують цю сцену з нарадою у Дадлі Паунда, де той, лиш почувши про загрозу зустрічі з німецьким лінкором «Тірпіц», наказує повертатись до портів базування британським кораблям, що супроводжують конвой¹⁸⁹. Такі контрастні монтажні переходи зустрічаються у фільмі неодноразово й можуть бути трактовані як емоційна підготовка глядачів до фінальної зміни акцентів.

Фільм розпочинається з зачитування Паундом послання, яке направляє Черчилль до Сталіна з нагоди річниці німецького вторгнення до СРСР – у ньому британський лідер обіцяє надати допомогу усіма наявними засобами¹⁹⁰. У фіналі відбувається дзеркальний епізод, який створює рамку сприйняття політичної волі союзників: нове послання містить відмову від наступного конвою, мотивовану ризиком «непоправних збитків спільній справі» – та небажанням ризикувати британським флотом¹⁹¹. Драматургійний образ Черчилля, змальований «Сімнадцятим трансатлантичним», близький до створеного «Визволенням». Прохорови

¹⁸⁷ Susanne Schattenberg, *Brezhnev: The Making of a Statesman*, trans. John Heath (London: I.B. Tauris, Bloomsbury Publishing Plc, 2022), 189.

¹⁸⁸ – Мы вместе бьёмся с общим врагом, и верим: победа будет за нами. Мы разные люди, по-разному думаем и живём. Но выпить я хочу за то, чтобы и в будущем мы с англичанами встречались только вот так, как братья, как союзники, как друзья. Будь здоров, сынок.

Семнадцатый трансатлантический, 0:42:41–0:43:11.

¹⁸⁹ Там само, 0:45:46–0:47:19.

¹⁹⁰ Там само, 0:03:07.

¹⁹¹ – Кстати, премьер-министр направил маршаллу Сталину новое послание. Вот что он говорит: «Мы не считаем правильным рисковать нашим флотом метрополии к востоку от острова Медвежий. С очень большим сожалением мы пришли к заключению, что попытка направить следующий конвой не принесла бы вам пользы и нанесла бы только невозместимый ущерб общему делу».

Там само, 1:21:49–1:22:25.

стверджують, що кіноепопея Озерова оперує монтажними рішеннями, які недвозначно зіставляють Черчилля з Йозефом Геббельсом – зокрема у зневажливому ставленні до Радянського Союзу¹⁹². Фільм, що можна вважати прецедентним й таким, що повноцінно розпочинає реставрацію кінематографічного канону сталінських часів, на рівні візуальних висловлювань та монтажних фраз підкреслює близькість союзників до безпосередніх супротивників, і таким чином формує відповідний рецептивний патерн. Прохорови підкреслюють тяглість канону, аналізуючи подібність західних лідерів у «Визволенні» та «Падінні Берліна», зокрема «закльованого дружиною» Рузвельта та «жабоподібного» Черчилля, який в обох фільмах, за твердженням авторів, наполягає на відкладенні відкриття другого фронту, аби Червона Армія постраждала більше – всупереч порадам своїх генералів¹⁹³. Цей мотив повторюється й у «Сімнадцятому трансатлантичному», де наприкінці подає у відставку комендор, який просить розжалувати його до керівника міноносця, не витримавши цинізму Першого морського лорда. Повторювані патерни дозволяють розпізнати у цьому фільмі наступника ідеологічного канону «Визволення», а також виокремити негативні образи історичних персоналій західних союзників як функціональну й формотворчу частину цього канону.

Отож, розчарування союзом із західними капіталістичними країнами в українських радянських фільмах досліджуваного періоду регулярно набуває рис загрози прямого протистояння, яке виправдовує потребу СРСР в постійному нарощуванні номенклатури озброєння, а також наративу «вкраденої перемоги» – зверхність та зневага до воєнного внеску Радянського Союзу стає однією з розповсюджених ознак представника Заходу. Пізніші принципи зображення Заходу формує повернення до засад фільмів «високого сталінізму», відповідно фільми обраної доби оперують прямою тяглістю між подіями Другої світової та антирадянським налаштуванням Заходу, й подають цей зв'язок як причинно-наслідковий. Важливим є контраст між заявленою на екрані радянською готовністю до самопожертви та союзницькою прагматичністю, орієнтацією на власний військово-політичний інтерес; окремим аспектом, вартим уваги, є фінансова мотивація та готовність до прямого підкупу. Обрані для дослідження фільми припускають радикальні кондиції для зарахування представників Заходу до умовно позитивних персонажів – такими можуть бути або розчарування у діях рідної країни й фактична присяга на вірність СРСР, або фізична загибель.

¹⁹² Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 50.

¹⁹³ Там само, 53.

3.3. Захід як простір, чужий радянській людині

У цьому підрозділі буде розглянуте відтворення парадигми західного простору як ворожого й фактично непридатного для існування радянської людини через ідеологічні та соціальні причини. Частина досліджуваних фільмів формують спільний лейтмотив, в якому категорія зради уніфікується до відмови від повернення, на декларативному рівні нівелюючи інші варіації на кшталт надто довгого перебування за кордоном або полону. Розглянуті у цьому підрозділі приклади ілюструють сукупність екранних аспектів, що можуть бути трактовані як покликані сформувати ідеологічний та етичний канон ставлення «правильної» радянської людини до простору капіталістичних країн і стандарти поведінки при перебуванні на Заході. У межах цього підрозділу будуть розглянуті релевантні аспекти раніше згаданих фільмів «Падав іній», «Ракети не повинні злетіти», «В'язні Бомона» та «Сімнадцятий трансатлантичний».

Низка сцен фільму «Падав іній» присвячена поневірянням персонажів через соціальну нерівність капіталістичного Заходу. Так, в емоційно акцентованому епізоді італієць, ймовірно – колишній борець Національної республіканської армії¹⁹⁴, каже головному героєві: «Вчорашній друг може стати ворогом, а ворог – союзником»¹⁹⁵. Характерно, що за сюжетом ця репліка спрямована до персонажа, який повернув втрачену пам'ять й усвідомлення свого російського походження, отож, має вихід, на який вказує персонаж-італієць: якщо ти росіянин, радить він, то їдь туди. Драматургійне рішення фільму веде до думки, що дослухатись цієї поради – найкращий вихід. За п'ять хвилин екранного часу глядачеві повідомляють про росіянина, що «втік з Росії, а тепер грає на саксофоні в барі»¹⁹⁶ та про росіянина-патріота, який має посуд на кухні ресторану¹⁹⁷, таким чином підкреслюючи жалюгідне становище, що чекає громадян СРСР на Заході. Варто зазначити, що «Падав іній» є одним з прикладів українських радянських фільмів досліджуваного періоду, в яких колективна ідентичність представників Радянського Союзу у просторі Чужого самоідентифікується як російська – попри те, що повернення пам'яті про походження до головного героя починається з викукування ним українських слів¹⁹⁸. У фільмі «Ракети не повинні злетіти» головний герой також ідентифікується персонажем-американцем як росіянин, попри те, що у вступній сцені його мати

¹⁹⁴ Персонаж розповідає, що після війни лежав у лазареті для військовополонених й отримав дарунок на пам'ять від радянського конвоїра – це дозволяє висунути припущення про його атрибуцію.

Падающий иней, 1:04:27.

¹⁹⁵ Там само, 1:05:04.

¹⁹⁶ Там само, 1:06:30.

¹⁹⁷ Там само, 1:11:15.

¹⁹⁸ – Что ты видел во сне? Ты кричал: «Рятуйте, бабо Настя!»

Там само, 1:02:36.

говорить українською¹⁹⁹ – й представляється українцем всього один раз за фільм, при зустрічі з голандцем, підкреслюючи інтернаціональність очолюваного ним імпровізованого загону²⁰⁰. Характерно, що відбувається це представлення серед персонажів, які не становлять загрози головному герою – визволених ним з концтабору та його романтичного інтересу, але для американця, якому відведена роль антигероя, центральний образ лишається росіянином. У контексті реставрації сталінського канону у досліджуваний період, можна висунути припущення, що такого роду ототожнення радянського й російського є поверненням до прецедентної події, якою є тост Сталіна за російський народ²⁰¹. У дослідженні націонал-більшовизму та масової культури сталінізму Девід Бранденбергер характеризує цей тост як «надзвичайно впливову заяву»²⁰², пише про його сприйняття як заклик «зосередитися виключно на російському народі та його історичній величчю у перші повоєнні роки»²⁰³ та наголошує на тому, що даний тост визначив офіційну лінію радянської участі у Другій світовій як «однозначно русоцентричну»²⁰⁴. Формування міфу «Великої Вітчизняної війни» стає ключовим для досліджуваного періоду, й оскільки зображення нерівноцінного внеску союзників послідовно спирається на канон доби «високого сталінізму», можна припустити, що першість російського народу стає ще одним елементом реставрації цього канону, наслідком чого є екранна апропріація внеску та страждань інших народів, що входили до складу СРСР.

Негативна конотація проявлення республіканської ідентичності зустрічається у «В'язнях Бомона», де українські пісні Василя Порики стають частиною його образу капо – добровільного посібника нацистської адміністрації трудового табору; після втечі персонаж більше до них не повертається. Також у кінострічці присутня тривала сцена тортурів гопаком, під час якої в'язнів змушують безперервно виконувати танець вночі²⁰⁵. Наявні архівні матеріали розкривають важливий аспект лінії українства в фільмі й дають підстави вважати, що в складній ідеологічній конструкції радянського персонажа в капіталістичному світі українськими радянськими кінематографістами початково була зроблена спроба перепривласнення Порики саме

¹⁹⁹ – Чи не бачили мого сина, Михайла Скибу?

Ракеты не должны взлететь, 0:00:27.

²⁰⁰ – Вы кто?

– Друзья Голландии.

– Так называют себя и немцы.

– Но мы не немцы. Я – украинец. [вказує на персонажів] Англичанин. Это американка. Вот серб.

Там само, 1:02:17–1:02:33.

²⁰¹ Иосиф Сталин, «Выступление И. В. Сталина на приёме в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии, 24 мая 1945 года», в *О Великой Отечественной войне Советского Союза* (Москва: Госполитиздат, 1947), 196–197.

²⁰² Brandenberger, *National Bolshevism*, 227.

²⁰³ Там само, 131.

²⁰⁴ Там само, 183.

²⁰⁵ *Узники Бомона*, 0:40:45–0:43:56.

як українського героя. У виступі на засіданні Президії Спілки кінематографістів України 1967 року, де обговорювався початковий задум фільму, Віктор Івченко озвучує наступні характеристики: «це справжній український хлопець, який міг з'явитись в окупованому Парижі в офіцерській формі», «більш сучасного українського хлопця і не придумаєш»²⁰⁶. При цьому на засіданні Президії правління Спілки кінематографістів з активом від 30 червня 1969 року міститься критичний відгук щодо вже завершеного сценарію майбутніх «В'язнів Бомона» – Василь Земляк заявляє, що «цей сценарій проти українського народу»²⁰⁷. Ці свідчення дозволяють висунути гіпотезу, що початковий задум передбачав позиціонування персонажа саме українцем, й пізніша реалізація, в якій українські атрибути використовувались виключно з конотацією зради, викликала невдоволення та спротив.

Особливу роль у фільмі «В'язні Бомона» відіграє використання слова «Європа»: як і українські пісні, воно також звучить лише від Порика в образі колаборанта й створює сприйняття тотожності Європи з нацизмом²⁰⁸. У пізнішій сцені присяги повстанців звучить визначення Франції як землі, на якій відбувається захист радянських інтересів²⁰⁹ – ідеологічне вивірене позиціонування перебування у закордонному просторі як такому, що викликано обов'язком і має тимчасовий характер. Таким чином, обов'язком стає й повернення, а екранною категорією зради – відмова від повернення, або ж сам намір такої відмови. У фільмах досліджуваного періоду сумніви у батьківщині нерідко походять ззовні й інспіровані представниками західного світу. Так, у «В'язнях Бомона» француз з місцевого спротиву розповідає Порика, що з так званих «російських загонів» йдуть люди через чутку, що вдома колишніх полонених оголосили зрадниками. Попри хронологічні маркери та жанрову приналежність, формула таких епізодів лишається універсальною – представник Заходу сіє сумнів і несе приховану спокусу, додаючи після драматичної паузи: «А що, якщо так воно і є?»²¹⁰. Утім, екранний Порик, який у другій серії набуває ідеалізованих героїчних рис, що, ймовірно, покликані врівноважити контрверсійність його образу капо в першій частині, не дає сумніву шансів на вкорінення. Менш аніж за десять екранних хвилин він сварить й присоромлює колишніх в'язнів, закликаючи повертатись й звинувачуючи в зраді батьківщини – отже, обертає категорію зради в ідеологічно вивіреному напрямі. Коли один з персонажів намагається йому заперечити, натякаючи на жорсткий прийом по

²⁰⁶ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 392, арк. 181.

²⁰⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 490, арк. 77.

²⁰⁸ – Господин Оберст поручил мне сказать, что он вами доволен. Две нормы, которые вы выдали на-гора – это достойный скачок в Европу, в её культуру, в Бога!

Узники Бомона, серія 1, 1:08:14.

²⁰⁹ – Я так же буду честным и справедливым по отношению к французскому народу, на земле которого я защищаю интересы моей родины.

Узники Бомона, серія 2, 0:27:50–0:28:20.

²¹⁰ Там само, 0:05:51–0:06:22.

поверненні, контраргументом Порики стають страждання, яких зазнає СРСР²¹¹. Таким чином, короткий епізод відтворює ідеологічну модель, в якій втеча на Захід є тяжким гріхом, а будь-які надмірні дисциплінарні заходи до тих, хто повертається, отримують індульгенцію через задекларований безпрецедентним рівень випробувань російського народу, ототожненого з Радянським Союзом.

Можна припустити, що через конструювання такого наративу фільми брежнєвської доби вступають в діалог зі сталінським каноном, або ж з рецепцією такого канону. Зокрема Деніз Янгблад у своєму дослідженні радянських і російських воєнних фільмів зазначає, що солдати, які бачили напрочуд високий навіть за воєнних часів рівень життя Заходу, у пізньосталінську добу під час «боротьби проти космополітизму» були об'єктами підозри й сумнівів у патріотизмі²¹². На відміну від прямої реставрації моделі відтворення образу союзників часів «високого сталінізму», у ході конструювання «культу перемоги» кінематограф брежнєвської доби призначає зовнішніх винуватців уявлення про підозріле й упереджене ставлення до тих, хто повертався з полону або з-за кордону по завершенні Другої світової. Проте варто зауважити, що дослідження Янгблад пропонує й альтернативну точку зору: авторка наголошує, що після смерті Сталіна воєнні фільми часто фокусувалися на «колаборантах, зрадниках, дезертирах, й особливо на полонених, що повертались додому» – з метою поставити під сумнів визначення внутрішнього ворога²¹³.

Фільм «Падав іній» має подібний мотив – головний антагоніст, колишній колаборант, насміхається з планів головного героя повернутись до Росії (так у стрічці регулярно позначається СРСР) й стверджує, що всіх, хто повертається, засилають до Сибіру. Скептично налаштовані односельці, чий колективний образ наприкінці фільму має марксистські ознаки інтернаціонального пролетаріату, який страждає від капіталістичної експлуатації, ставлять інформацію про заслання під сумнів, нарікаючи на газети, що її розповсюджують²¹⁴. Таким чином створюється враження скоординованої західної дезінформаційної кампанії, спрямованої на дискредитацію СРСР, що для категорії так званих «простих людей» є значно привабливішим за країни Заходу. Фільм «Сімнадцятий трансатлантичний», хоча й не оперує проблематикою втечі на Захід, все ж відтворює ідеологічно коректне емоційне сприйняття радянської людини до вимушеного перебування за кордоном: так, у листі додому радянський капітан зазначає, як йому набридло лишатись в Ісландії, й як

²¹¹ – Так значит, родину предали? Драпануть захотелось? Да? Так вот, нужно возвращаться!

[...] – Так родина – она мать, она любит своих сыновей, ждёт. А нас кто ждёт?

– Мать терзают! Она кровью истекает! А сыночки под уютный подол норовят!

Узники Бомона, серія 2, 0:13:34–0:14:35.

²¹² Youngblood, *Russian War Films*, 87.

²¹³ Там само, 233–234.

²¹⁴ *Падающий иней*, 1:06:50–1:07:15.

набридло союзницьке зверхнє ставлення²¹⁵. Поєднання чужого й часто ворожого простору Заходу з визначеним наперед негативним ставленням, яке у кращому варіанті обертається нерозумінням і байдужістю, є повторюваною характеристикою фільмів досліджуваного періоду. У фільмі «Ракети не повинні злетіти» американець, дивуючись поведінці радянця, називає його фанатиком – той заперечує, що він не фанатик, а комуніст, на що американець зауважує, що це одне й те саме. Радянець пропонує розповісти все, що знає про комунізм, якщо співрозмовник має щире зацікавлення, а у зворотному випадку – не зачіпати цієї теми взагалі²¹⁶. Таким чином, радянська ідеологія та світогляд змальовується ексклюзивним маркером «своїх», що не мають шансу на розуміння та перетин дистанції з представником капіталістичного світу навіть у статусі тимчасового союзника. У «В'язнях Бомону» француз, у чийому домі розмішуються радянські повстанці, з захоплення перепитує, чи його гості – справжні більшовики, на що персонаж-радянець віджартовується з викликом: «а що, не схоже? Рогів не видно?»²¹⁷. Цей епізод може бути трактований як такий, що створює образ сконструйованого усталеного сприйняття на Заході вихідців з СРСР – навіть при вимушеному наданні допомоги, радянці сприйматимуться як небезпечні чужинці. Втім, сама готовність допомогти навіть у спільній справі боротьби з нацистською окупацією не має сприйматись як правило: так, епізодичний персонаж-француз, у чийому домі поранений Порик переховується від переслідування нацистів, виганяє його, не припиняючи обіду та розкурювання люльки²¹⁸.

Отож, конструювання капіталістичних країн Заходу як простору, принципово чужого радянській людині, є одним з наративних прийомів репрезентації пам'яті про антифашистський союз і розчарування в ньому. Захід в українських радянських фільмах досліджуваного періоду подається як простір, де на громадян СРСР чекає принизливе становище, зверхність та упередженість, виявлені тимчасовими союзниками, а також байдужість і ворожість пересічних громадян. Оскільки простору Заходу та його представникам відведено образ передвизначеної загрози й неприйняття, частина фільмів конструює мотив колективної ідентичності, найдоречнішої для пред'явлення в несприятливих обставинах – такою ідентичністю стає російська; також підкреслюється тотожність понять «радянське» й «російське» за ознакою узагальненої приналежності до титульної нації. Захід також постає простором омани, де системно розповсюджується наклеп на Радянський Союз, зокрема щодо репресій до громадян, які повертаються з полону або з-за кордону в цілому. Драматургійні конструкції обраних фільмів підкреслюють штучність таких

²¹⁵ Стоянка в Исландии осточертела. Надоели эти чужие серые берега, эти вежливые улыбки морских чинов, будто они знают всё наперёд.

Семнадцатый трансатлантический, 0:11:44.

²¹⁶ *Ракеты не должны взлететь*, 0:25:50–0:26:05.

²¹⁷ *Узники Бомона*, серія 2, 0:11:28.

²¹⁸ – Эй, парень! Тебе надо уйти. Если попадешься, я тебя не видел.
Там само, 0:36:45–0:37:25.

мотивів і створюють модель єдино правильної поведінки: протистояння дискредитації СРСР та позиціонування перебування у західних країнах як принципово тимчасове, терміни якого визначені задачами, що їх покладає батьківщина. У цьому контексті тяжким гріхом, тотожним до державної зради, змальовується відмова від повернення або сам намір такої відмови, як символічний перехід до простору Чужого.

РОЗДІЛ 4. Західний індивід у радянській моральній оптиці

4.1. Індивід проти системи: мотив особистого прозріння

У цьому підрозділі буде розглянуто образ західного індивіда, якого український радянський кінематограф досліджуваного періоду міг репрезентувати як зразковий – індивіда, що повстає проти власного капіталістичного суспільства. Екранні моделі такого повстання могли знаходитись у спектрі від особистого неприйняття та розчарування до антидержавних настроїв, часом подані у вигляді гуманістичних цінностей. Вагомою умовою існування позитивних образів представників Заходу ставала драматургійна дихотомія – наявність образу «противаги», наділеного яскраво акцентованими негативними якостями, часом колективного. У межах цього підрозділу будуть розглянуті фільми «Срібний тренер» (реж. Віктор Івченко, 1963), «Ескадра повертає на Захід» (реж. Мирон Білінський і Микола Вінграновський, 1965), «Сутичка» (реж. Степан Пучинян, 1972), а також релевантні аспекти раніше згаданих фільмів «Ракети не повинні злетіти» та «Довга дорога у короткий день».

У фільмі «Срібний тренер», перша частина дії якого відбувається в Італії 60-х років, представником Заходу, що виявляє незгоду з системою протягом всієї екранної дії, стає на позір асимільований персонаж з українським корінням. Образ головного героя має емоційні маркери, що дозволяють аналітично поєднувати його з проблематикою західного простору як чужого радянській людині. При цьому ключова відмінність є радикальною: персонаж є частиною капіталістичного суспільства, де досяг суттєвого успіху – зокрема, на початку екранної дії він отримує пропозицію укласти коштовний контракт з американським приватним замовником. Контрапунктом до матеріального становища стає внутрішній монолог протагоніста, «хворого на ностальгію»²¹⁹, згідно з визначенням збірки «Актори радянського кіно». Показовим епізодом зіткнення людини й системи стає монтажна сцена, що має комічне й водночас ідеологічне навантаження – у пошуках дозволу на виїзд до Радянського Союзу, персонаж відвідує численних італійських чиновників, де зустрічає зневажливе ставлення та байдужість²²⁰. У дослідженні інструменталізації радянського монтажу Ілля Кукулін зазначає, що у добу «відлиги» критика ідеологізованого мистецтва здійснювалась зокрема за допомогою комедійних тропів²²¹. Однак дослідження Кукуліна, як і значна кількість академічних текстів, присвячених кінематографу «відлиги», ґрунтується перш за все на фільмах, знятих у межах РСФСР, зокрема на кіностудіях «Мосфільм» та «Ленфільм». В українських

²¹⁹ *Актёры советского кино*, т. 2 (Москва: Искусство, 1966), 124.

²²⁰ Приміром, один з чиновників їсть бутерброд просто в процесі прийому головного героя. *Серебряный тренер*, режисер Віктор Івченко (Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1963), 0:09:15–0:09:44.

²²¹ Кукулін, *Машины зашумевшего времени*, 24.

радянських фільмах, зокрема на прикладі «Срібного тренера», спостерігаємо відмінний ефект – комедійні тропи стають прямим інструментом ідеології. Протягом досліджуваного періоду цей ефект в українському радянському кіно посилюється, що ілюструють й архівні документи. На засіданні Президії правління Спілки кінематографістів у 1969 році Євген Загданський, головний редактор Київської кіностудії науково-популярних фільмів, у контексті формування світогляду методами кінематографа зазначає, що «якщо людина півтори години посміється після роботи, то це велика державна справа. Мають бути [...] комедії, бо хороший настрій людей – це політика»²²².

Водночас наведений прийом може бути розглянутий як засіб досягнення складнішого ідеологічного балансу, оскільки у «Срібному тренері» можна констатувати нетипову для всього досліджуваного періоду картину ствердження елементів української державності. Так, на міжнародних змаганнях, що за сюжетом відбуваються в Києві, команда носить форму з позначенням «УРСР»²²³ й саме від імені республіки протистоїть команді у формі з позначенням «Italia»; розповсюджений у радянському кінематографі епізод покладання квітів відбувається до могили Івана Франка на Личаківському цвинтарі²²⁴; гімнастка до змагань викликається російською та англійською також як та, що представляє саме Україну²²⁵; у фіналі поряд з прапорами Італії та Фінляндії підіймається прапор УРСР, а головний герой каже про Україну як про незалежну та могутню державу²²⁶. При цьому у фільмі присутній короткий епізод, де протагоніст вимагає у своєї дружини та імпресарію не підтримувати зв'язків з іншим українським емігрантом на прізвище Ніколайчук через його ставлення до Радянської України – оскільки драматургічно ця сцена не набуває жодного розвитку, можна припустити, що її метою є виключно характеристика «правильних» політичних поглядів головного героя. Тож каталізатором прозріння персонажа фільму «Срібний тренер» стає його патріотизм – причому саме до України, оскільки ностальгійні спогади стосуються зокрема періоду 1937–1938 років у Львові, що тоді знаходився у складі Другої Польської Республіки²²⁷. Похідною від патріотичних почуттів є симпатія до соціалістичного ладу та критика капіталізму, але емоційні акценти стрічки спрямовані на те, що можна трактувати як елементи

²²² ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 490, арк. 100.

²²³ *Серебряный тренер*, 0:45:34.

²²⁴ Там само, 0:35:16.

²²⁵ – Вольное упражнение будет выполнять Татьяна Лутенко, Украина!

– Tetiana Lutenko, Ukraine, exercise libre!

Там само, 0:46:50–0:46:58.

²²⁶ – Могли ли мы мечтать, Ваня, что Украина станет такой свободной могущественной державой?

Там само, 1:07:55–1:08:22.

²²⁷ Наприклад, бачимо на стіні в кімнаті протагоніста портрет Тараса Шевченка та фото під транспарантом «Львів 1937».

Там само, 0:05:01.

репрезентації національної держави. Як вартий уваги може бути розглянутий той факт, що у двох некрологах режисера фільму Віктора Івченка, надрукованих у 1972 році, «Срібний тренер» не згадується²²⁸.

Емоційний стан, відтворений закадровими монологами персонажа, транслює прямі мотиви знецінення принада життя у капіталістичній країні. В експозиційному епізоді такий монолог звучить на тлі впізнаваних панорам Рима – виду на Базиліку Святого Петра від набережної Тибра та Площі Венеції²²⁹. Цей короткий епізод, що задає настроєву тональність екранної оповіді, можна розглянути як приховану відсилку до римських пейзажів історичного центру у фільмі «Солодке життя» (реж. Федеріко Фелліні, 1960). Кінострічка не виходила в офіційний радянський прокат, але, згідно з припущенням, стала відомою через практики закритих переглядів, характерні для радянської еліти та членів спілок кінематографістів. Рот-Ей констатує постійний реактивний діалог із західним кінематографом у радянській пресі, яка постійно приділяла «левову частку своєї уваги жменьці фільмів із капіталістичного світу»²³⁰. Свідчення високого рівня обізнаності радянських кінематографістів знаходимо в архівних документах. Так, голова Державного комітету кінематографії УРСР Іванов на загальних зборах творчих працівників київських кіностудій та телестудій зазначає, що в розмовах про мистецтво частими є посилення зокрема до Фелліні, а також наводить характеристику творчості італійського режисера, стверджуючи, що її чесноти в розкритті «психології людини Заходу, точніше італійського інтелігента». При цьому Іванов критикує «перенесення їх прийомів і думок на іншу соціальну і національну сферу» як «дешеве епігонство і безглуздя»²³¹ – проблематика нерозбірливого цитування, озвучена на високому політичному рівні, може опосередковано свідчити про популярність оригіналу. На засіданні Президії правління Спілки кінематографістів України у 1968 році член Президії та кінорежисер Володимир Довгань хвалиться обіцянкою Володимира Баскакова, Першого заступника Голови Державного комітету по кінематографії при Раді міністрів СРСР, за погодженням Іванова «надсилати нам всі нові зарубіжні фільми – виключно для вузького перегляду»²³² – це може слугувати ілюстрацією апаратної практики та зацікавленості у стабільному доступі до іноземних кінострічок. Постанова Президії Спілки кінематографістів України «Про перегляди зарубіжних фільмів у Спілці кінематографістів України» 1975 року свідчить про системне зростання інтересу та зловживання можливостями перегляду. Так, у постанові

²²⁸ ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 654, арк. 1–2.

²²⁹ – Я повидал много городов мира – конечно, Рим один из лучших. Но всякий раз я покидаю его без сожаления и возвращаюсь без удовольствия.

Серебряный тренер, 0:01:27–0:01:46.

²³⁰ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 95.

²³¹ ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 353, арк. 22.

²³² ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 442, арк. 226.

здається «нездоровий ажіотаж» під час переглядів фільмів капіталістичних країн, дозволяє проводити відкриті покази тільки тих фільмів, «що представляють інтерес для кінематографістів за своїм ідейним змістом і художніми чеснотами», й зобов'язує проводити закриті покази «під відповідальність одного з секретарів правління»²³³. На засіданні Президії правління Спілки кінематографістів 1975 року виконуючий обов'язків директора республіканського Будинку кіно Володимир Кузьмін стверджує, що за один місяць було показано 10 іноземних неекранних фільмів, й критикує членів Спілки, які ходять на перегляди з родинами, зазначаючи, що «це робота, а на роботу з дружинами не ходять»²³⁴. Між тим, у тому ж році Перший секретар Спілки кінематографістів Тимофій Левчук пропонує звільнити Кузьміна з займаної посади, у критичній промові зазначаючи, що «показ неекранних фільмів перетворився на подію, яка викликає ажіотаж у людей, що, не маючи нічого спільного з кіно, мають, однак, можливість бути на подібних переглядах»²³⁵. Через констатовану архівними документами тяглість високого зацікавлення й навіть ймовірного зловживання можливістю переглядів фільмів, які не потрапляли у радянський широкий прокат, можна підтвердити припущення щодо прихованого запозичення епізоду фільму «Срібний тренер» з «Солодким життям». Виводячи в центр оповіді індивіда, вкоріненого у капіталістичний світ, але глибоко ним розчарованого, автори «Срібного тренера» алегорично спростовують «солодкість» західного життя через особисту історію людини, ладної кинути будь-які матеріальні принади, аби опинитись в СРСР.

Серед найрозповсюдженіших обставин виявлення західним індивідом незгоди проти системи у досліджуваних фільмах можна виділити дві категорії: гостра опозиційність у критичний момент та сталі ідеологічне дисидентство. Фільм «Ескадра повертає на Захід», події якого розгортаються в Одесі 1918–1919 років, відноситься до першої з виділених категорій через образ Жанни Лябурб, членкині «Іноземної колегії», групи при підпільному Одеському обласному комітеті КП(б)У. На початку екранної дії працівник французького посольства у Москві закликає Лябурб покинути місто, а коли та відмовляється – погрожує вигнанням, каторгою або ешафотом²³⁶. Лябурб, чий романтизований образ втілений за канонами зображення стоїчної революціонерки, зауважує, що й Людовик XVI вважав, що його влада назавжди²³⁷. Таким чином, екранний дискурс прокладає сенсовий зв'язок між Французькою революцією, в ході якої був страчений зазначений монарх, і більшовицьким переворотом, що символічно довершує й перевершує свій французький прообраз. Кульмінаційною сценою кінострічки стає розстріл Лябурб

²³³ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 748, арк. 7.

²³⁴ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 748, арк. 55.

²³⁵ Там само, арк. 198.

²³⁶ *Ескадра уходит на Запад*, режисери Мирон Білінський і Микола Вінграновський (Одеська кіностудія, 1965), 0:02:04–0:04:05.

²³⁷ Там само, 0:03:05.

французькими військовими з обов'язковою передсмертною промовою, в якій персонажка відмовляється зректись ідеалів²³⁸. Протагоністка вписується в ідеальний революційний канон – протистоїть імперіалізму й героїчно гине, таким чином, безповоротно закриваючи арку особистого прозріння та протистояння власній системі, ворожій радянському ладу.

Гостру опозиційність в індивідуальному прозрінні демонструє один з персонажів фільму «Довга дорога у короткий день», вчений, чий образ має візуальні й змістовні посилання до Роберта Оппенгеймера та Альберта Ейнштейна²³⁹. На екранних слуханнях безпекового комітету, що, ймовірно, посилаються на слухання справи Оппенгеймера Комісією з атомної енергії США, персонажу закидають зв'язки з комунізмом та висловлювання в пресі, які дискредитують політику США. Персонаж при цьому декларує свій патріотизм та каяття за участь в американському атомному проєкті²⁴⁰. Реальні слухання у справі Оппенгеймера мали в основі звинувачення у зв'язках з комуністичними організаціями – зважаючи також на згадку страти подружжя Розенбергів, звинувачених у шпіонажі на користь СРСР, можна припустити, що має місце апропріація реальної історичної постаті задля зображення представника Заходу, переслідуваного своєю батьківщиною й розчарованого в ній. У фільмі «Сімнадцятий трансатлантичний» британський лейтенант на радянському кораблі, розгублений відсутністю підтримки конвою з боку союзного флоту, запевняє, що не розуміє наказу, але просить вірити «йому та Великобританії»²⁴¹, оскільки лишається разом з радянцями. За 15 екранних хвилин відбувається сцена, що передусе згаданому у попередніх розділах самогубству, де персонаж демонстративно ставить себе в гостру опозицію до Британії й надсилає до Лондона радіограму з різким засудженням²⁴². Окрім втілення розчарування союзом та його незадовільними наслідками, даний персонаж відтворює повторюваний патерн розриву спільності з капіталістичною батьківщиною через гострий ціннісний конфлікт – й, подібно до завершення фільму «Ескадра повертає на Захід», робить такий розрив остаточним

²³⁸ *Ескадра уходит на Запад*, 1:19:09–1:19:59.

²³⁹ Наприклад, даний персонаж у фільмі намагається відмовити Гаррі Трумена від ядерного удару по Японії й порушує питання етичної відповідальності, що зазвичай приписують Оппенгеймеру. Подібність персонажа до Ейнштейна є зовнішньою; також наприкінці фільму звучить приписана йому цитата.

²⁴⁰ – Томас, вы изоляционист!

– Я патриот!

– Окрашенный в красный цвет!

Длинная дорога в короткий день, 0:06:48.

²⁴¹ – Я не знаю, я не понимаю приказ... Я здесь, на «Кузбассе» вместе с вами. Я прошу вас – верьте мне и Великобритании.

Семнадцатый трансатлантический, 0:57:24.

²⁴² – Товарищ капитан! Радиограмма адмиралтейству, в Лондон. Лейтенант Митчелл подал радиограмму открытым текстом.

– По-русски это звучит приблизительно так: «Что же вы делаете, сволочи... Будьте прокляты!»

Там само, 1:12:12.

через свою фізичну загибель. Налаштування морального компасу глядачів загалом є типовою функцією радянського кінематографу – як зазначає Рот-Ей, радянська культура була сповнена уроків для вивчення, і зазвичай саме через героїчні рольові моделі та авторитетів²⁴³. Разом з реставрацією сталінського канону, на «правильні» образи західних індивідів стала поширюватись формула радянських героїв, яких Прохорови визначають як «безгрішних, готових пожертвувати собою за країну і майже ніколи не зайнятих повсякденними речами чи розмовами»²⁴⁴.

До другої категорії сталого й часто прихованого ідеологічного дисидентства можна віднести низку «хороших німців» – персонажів німецького походження, чії переконання є опозиційними до нацистів, у фільмах, чия екранна дія відбувається під час Другої світової. У кінострічці «Ракети не повинні злетіти» присутні численні епізоди з пересічними німцями, які виявляють сумнів або несхвалення діями нацистської верхівки. Випадковий попутник замаскованого радянського протагоніста посилається до цитати «Gott mit uns» на пряжках ременів бійців Вермахту, й у цьому контексті сумнівається в божій допомозі²⁴⁵. Пізніше німецький пастор з відчутним несхваленням не відповідає на привітання «Heil Hitler»²⁴⁶. Кульмінацією цього мотиву стає порятунок з концтабору німецького дезертира, який, будучи солдатом Вермахту, заперечує свою причетність до нацистів й вочевидь зрікається вірності батьківщині, приєднуючись до диверсійної групи, очоленої радянцем²⁴⁷. Можна висунути припущення щодо інструменталізації мотиву «хороших німців» у зв'язку з загостренням стосунків між країнами Заходу та Варшавським блоком, а також зі зведенням Берлінського муру у серпні 1961 року. Ілюстрацією панівного наративу соціалістичної сторони може слугувати текст державної пропагандистської брошури НДР 1962 року, де зазначалось наступне: «їхні шпигунські центри, їхні реваншистські радіостанції, їхні фашистські солдатські об'єднання, їхні отруювачі молоді [...] опинились за мурами. Вони обурені, тому що ми звели антифашистський захисний мур проти них»²⁴⁸. Зважаючи на дискурс іншування та прямого протиставлення народів ФРН та НДР, саме екранний колективний образ німців, що виявляють незгоду

²⁴³ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 4.

²⁴⁴ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 53.

²⁴⁵ – Господь с теми, кто верит в него.

– Да, мы это утверждаем. Мы пишем это на пряжках солдатских ремней. А с нами ли он?
Ракеты не должны взлететь, 0:27:25.

²⁴⁶ Там само, 0:29:17.

²⁴⁷ – Нацист?

– Нет-нет. Вермахт!

– Воевал?

– Да. Восточный фронт. Харьков, Орёл, Польша.

– Отпускник, что ли?

– Дезертир. Теперь всё равно скоро всему конец.

Там само, 0:56:38–0:57:00.

з власним нацистським урядом, є екранним продовженням зовнішньополітичного курсу. Подібну функцію у фільмі «Сутичка» втілює головна героїня, німецька інженерка, що на початку кінострічки прямо каже: «Ми засуджуємо фюрера за цю війну, а самі сприяємо її продовженню»²⁴⁹. За сюжетом, протагоністка допомагає радянському розвіднику у німецькому тилу, що продовжує лейтмотив антифашистської боротьби самих німців і відповідне їх розмежування драматургійними методами на «хороших» і «поганих». Архівні матеріали містять свідчення, що можуть бути розглянуті як підтвердження свідомого ідеологічного навантаження драматургічних рішень на рівні апаратного творчого контролю. «Сутичка» є продовженням фільму «Повість про чекіста» (реж. Борис Дуров і Степан Пучинян, 1969), про який на Пленумі правління Спілки кінематографістів у 1970 році згадує Вадим Костроменко, Секретар правління Одеського відділення Спілки, зазначаючи, що режисери фільму «протягом усього процесу знаходились під пильною увагою правління», й далі згадує етапи долучень, які справді відображають повний цикл виробничого процесу – літературний та режисерський сценарії, перегляди робочих матеріалів, фінальний монтаж фільму²⁵⁰. Костроменко констатує глядацький успіх кінострічки – зважаючи на короткий хронологічний проміжок між виходом оригінального фільму та продовження, можна припустити, що «Сутичка» як мінімум містить продовження закладеного наративу включно з ідеологічною конструкцією, або ж вироблялась за умов аналогічного творчого контролю.

Отже, образ представника Заходу, що постає проти власної системи та проживає особисте прозріння, в українських радянських фільмах досліджуваного періоду має типові розділення на гостру опозиційність та приховану ідеологічну незгоду персонажів. Гостру опозиційність зазвичай виявляють персонажі в екранних умовах збройного або політичного протистояння їхніх країн з СРСР, причому патерн лишається незмінним незалежно від відтворюваного фільмом історичного періоду. Така модель рухається за сценарієм зарахування до «пантеону героїв», важливою умовою якого є фізична загибель, яка також стає ознакою незворотності зміни позиції на ідеологічно «правильну» та готовності до жертвності за радянським канонам. Прихована незгода може бути виявлена у колективному образі «хороших» німців, що у фільмах, присвячених Другій світовій, мають антинацистські погляди й протиставляються колективному образу нациста-ворога з можливою екстраполяцією на обслуговування ідеологічної потреби у зовнішньополітичному відмежуванні НДР від ФРН. В окремому випадку образ представника капіталістичного світу, розчарованого західним суспільством і матеріальними благами, може слугувати складній ідеологічній меті маскуванню й створенню протидії ймовірному прагненню

²⁴⁸ Government of the German Democratic Republic, *What You Should Know About the Wall* (брошура, лютий 1962 р.), German Propaganda Archive, compiled by Randall Bytwerk, Calvin University, accessed May 16, 2026, <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/wall.htm>.

²⁴⁹ *Схватка*, режисер Степан Пучинян (Одеська кіностудія, 1972), 0:12:57.

²⁵⁰ ЦДАМЛІМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 542, арк. 55.

зобразити УРСР більш незалежною та надати ваги її атрибутам державності. Також можливо виокремити використання такого образу задля прихованого діалогу з західними фільмами, зокрема, протиставляючи незадоволення персонажа капіталістичним ладом впізнаваним кінематографічним ілюстраціям «красивого життя» Заходу.

4.2. Динаміка образу західного індивіда та межі інтеграції у радянський простір

У цьому підрозділі буде розглянуто низку образів представників капіталістичного Заходу, що опиняються в екранних реаліях Радянського Союзу, або проживають особисту трансформацію всередині капіталістичного суспільства без радикального розриву, через перехід у стан, близький до «внутрішньої еміграції» та розчарованої опозиційності. Одним з ключових аспектів рецепції персонажів у досліджуваних фільмах стає захоплення радянським або загалом соціалістичним суспільним устроєм, нерозривно пов'язане з ідеологічним підґрунтям. Прихованим аспектом такого захоплення є антитеза негативному образу СРСР або соціалістичних країн, який досліджувані фільми представляють зумисне розповсюдженням у західному суспільстві. Як драматургійний і наративний розвиток сюжету ініціації представника Заходу до переваг радянського суспільства, буде розглянута можливість інтеграції, що зазвичай лишається за кадром. На відміну від радикального повстання проти власної системи, у випадку «м'яких» каталізаторів інтеграції сюжетна арка лишається незакритою – зокрема фіналом може бути можливість повернення, віднесена до метафоричного «світлого майбутнього». У межах цього підрозділу будуть розглянуті фільми «Іноземка» (реж. Олександр Серий та Костянтин Жук, 1965), «Синє небо» (реж. Марк Толмачов, 1971) та «За твою долю» (реж. Тимур Золоєв, 1972), а також релевантні аспекти раніше згаданого фільму «Срібний тренер».

Фільми «Синє небо» та «За твою долю» мають спільний повторюваний мотив трансформації через контакт з радянською медициною, яка позиціюється визнанням зразком високої якості в капіталістичних країнах. На початку кінострічки «Синє небо», дія якої відбувається у сучасний відносно створення фільму період, заявлене негласне суперництво головного героя, радянського офтальмолога, з американським лікарем – обидва прагнуть технологічного прориву у методиках лікування з застосуванням лазерної хірургії²⁵¹. За дві екранні хвилини до клініки прибуває британський лорд, що обрав лікування в СРСР через відомі йому успіхи радянської медицини – через конотацію компліментарного порівняння відносно американської²⁵². Ця характеристика отримує підкріплення через мовну спорідненість, оскільки виявляється, що означений персонаж високого соціального статусу знає російську мову, що можна трактувати як позначення його приналежності до культурного простору домінанти СРСР. Надалі сюжет опосередковано вказує на те, що візит не є приватним: так, персонаж-британець отримує гроші на харчування безпосередньо з

²⁵¹ *Синє небо*, режисер Марк Толмачов (Одеська кіностудія, 1971), 0:03:54.

²⁵² – Ну вот мы и приехали, дорогой Рамсей. Откровенно говоря, до сих пор не понимаю, почему вы предпочли эту клинику балтиморской.

[...] – О Балтиморе я много слышал, но сэр Арчибальд Корнилиус лечился здесь. Здесь вернули ему зрение – именно это определило мой выбор.

Там само, 0:06:11–0:06:45.

посольства. Окрім вербалізованого визнання переваги Радянського Союзу, що відповідає висвітленим у попередньому підрозділі умовам зображення позитивного образу представника Заходу, даний персонаж отримує характеристику через підкреслено егалітарні харчові практики – наприклад, відмовляється їсти м'ясо частіше, аніж один раз на тиждень²⁵³. У дослідженні пізньорадянської споживацької системи Олена Стяжкіна відзначає м'ясо серед «проблемних продуктів» кінця 60-х років і констатує формування державного дискурсу, що полягав у зниженні норми споживання м'яса «згідно з науковими розробками»²⁵⁴. Януш Корнаї у ґрунтовному дослідженні економіки дефіциту визначає однією з його характеристик вимушене заміщення, спричинене відсутністю необхідного ресурсу²⁵⁵. Отже, поведінка персонажа-британця у фільмі «Синє небо» може бути розглянута як така, що перекодовує вимушений стан справ у категорію добровільного вибору, морально й раціонально унормований навіть для носія високого соціального статусу.

Попри яскраві акценти в експозиційній частині, роль персонажа-британця лишається другорядною та ілюстративною. Цей образ можна розглядати як інструменталізований задля введення міжнародного контексту до сюжету – зокрема, мотив змагання з американським офтальмологом²⁵⁶, що нагадує динаміку «перегонів озброєнь», відтворених у кінострічці «Довга дорога у короткий день» й висвітлених у підрозділі, присвяченому капіталізму як простору морального занепаду в досліджуваних фільмах. Надалі цей лейтмотив набуває сюжетного розвитку – так, пошуки апарата для лазерної хірургії приводять героя в елітарне середовище науковців, зайнятих військовими розробками. У фільмі присутній епізод пресконференції, де одному з таких науковців англомовний представник західної компанії ставить питання щодо подвійного призначення його винаходу – й отримавши відповідь щодо можливості використання у тракторобудівництві, публічно ставить її під сумнів та припускає, що коректнішою відповіддю було б танкобудівництво²⁵⁷. Зі стрічкою «Довга дорога у короткий день» фільм «Синє небо»

²⁵³ – Надо так: первый завтрак – овсяная каша. Мясо – раз в week!

– Раз в неделю?

– Раз в неделю! Почему вы решили, что я буду есть сразу сто кровавых бифштексов? Потому что я лорд?

Синее небо, 0:08:16–0:08:32.

²⁵⁴ Олена Стяжкіна, *Смак радянського: їжа та їдці в мистецтві життя й мистецтві кіно* (Київ: Дух і Літера, 2021), 92.

²⁵⁵ János Kornai, *Economics of Shortage*, Contributions to Economic Analysis 131 (Amsterdam: North-Holland, 1980), 37.

²⁵⁶ – Пока мы всесторонне будем исследовать, Бернштейн начнёт лечить и обскачет нас.

Синее небо, 0:10:10.

²⁵⁷ – Господин МакГрегори, представитель фирмы «Электроника XX век».

– Мистер Диганов, а где ещё может быть использовано ваше изобретение?

– В тракторостроении.

– Вы хотели сказать, в танкостроении?

споріднює також певна вторинність відносно «Дев'яти днів одного року», впливового радянського хіта доби «відлиги», який переглянули 23,9 мільйона глядачів – як зазначають Шоу та Янгблад, такий результат можна вважати надзвичайно високим, враховуючи жанр стрічки. Шоу та Янгблад також зазначають у своєму дослідженні, що, попри глядацький успіх, «Дев'ять днів одного року», як фільм, що носив відбиток відносно ліберальнішої доби «відлиги», не мав шансів породити хвилю наслідувань «в холодному культурному кліматі початку 1960-х – кліматі, що став льодяним до 1968 року»²⁵⁸. Однак це зауваження та подальші зазначені авторами виключення не включають контексту фільмів, які створювались на кіностудіях УРСР. Обидва фільми відтворюють певні аспекти сюжету «Дев'яти днів одного року» – «Довга дорога у короткий день» робить це через кульмінаційну самопожертву науковиці, у «Синьому небі» драматургічним рушієм є любовний трикутник у дослідницькому середовищі. Але таке віддзеркалення відбувається в принципово іншому контексті екранного сюжету. «Дев'ять днів одного року» були розкритиковані радянською пресою зокрема за наближення до західного канону²⁵⁹, а Шоу та Янгблад характеризують цей фільм як приклад зближення мотивів комуністичного та капіталістичного кінематографів²⁶⁰. Проте у брежнєвський період після реставрації сталінського канону в кіно впізнаваний сюжет відповідно до трансформації внутрішньополітичного дискурсу починає використовуватись у прямо чи приховано антизахідних фільмах. Так, у «Синьому небі» персонаж-британець втрачає віру в радянського офтальмолога буквально перед його проривним успіхом та їде на лікування в США; також у двозначній сцені запрошує поїхати з ним іншу пацієнтку, дівчину-підлітку, й відразу відмовляється від пропозиції, коли та згадує про родичів, які мали б її супроводжувати²⁶¹. Таким чином, даний фільм відтворює модель, де трансформація представника Заходу має виключно прагматичні ознаки як вибір очевидних переваг. Межами інтеграції стає зустріч із випробуваннями, репрезентованими як науковий та технологічний пошук лікаря-офтальмолога, внаслідок якого зображення персонажа з капіталістичного світу набуває ознак моделі зрадливого союзництва – так, персонаж-британець робить вибір на користь американського конкурента, принагідно виявляючи неетичну поведінку до радянської підлітки у намаганні скористатись вразливістю. При цьому роль персонажа лишається другорядною, за драматургічним навантаженням – близькою до епізодичної, й функціонально лягає в патерн створення недовіри до представників Заходу.

– Я сказал, в тракторостроении.

Синее небо, 0:19:17–0:19:45.

²⁵⁸ Shaw and Youngblood, *Cinematic Cold War*, 142.

²⁵⁹ Там само, 141.

²⁶⁰ Там само, 127.

²⁶¹ Зокрема, зазначений персонаж схиляється над ліжком дівчини й двозначним тоном називає її «*my little красны́й балерина*».

Синее небо, 1:00:04–1:01:03.

Центральною персонажкою фільму «За твою долю», дія якого відбувається у 70-ті роки, стає образ, подібний за екранними біографічними характеристиками до «Срібного тренера»: так, йдеться про колишню громадянку СРСР, що опинилась на Заході через Другу світову й асимілювалась у Франції. До Радянського Союзу персонажка повертається, аби вилікувати доньку, також акцентуючи на порівняльному ступені радянської та західної медицини²⁶². Радянський лікар демонстративно відмовляється від грошей²⁶³, але також вимагає обмежити контакт протагоністки з донькою на час лікування – таким чином стартує паралельна сюжетна лінія, зав'язана на пошуку персонажкою своєї ідентичності та рідних. Для персонажа «Срібного тренера» такий пошук був ключовим мотиватором і прагненням, тож у підкреслено емоційних внутрішніх та зовнішніх реакціях кінострічка конструювала контраст між соціалістичним та капіталістичним суспільствами. Персонажка фільму «За твою долю» натомість репрезентована в емоційному стазисі, який постійно підкреслюється довгими загальними планами без діалогів. Її драматургійна функція зводиться до віддзеркалення внутрішньої проблематики герметичного радянського суспільства – так, під час пошуків інформації про родичів, персонажка опиняється в українському селі, де досі живе колишній колаборант, винний у страті її батька окупантами й реабілітований після табірної ув'язнення. Така сюжетна конструкція може бути трактована як споріднена з патерном постійної присутності колишніх нацистів у західних суспільствах; адаптація ідеологічних шаблонів для цілей конкретної оповіді може бути свідченням як безпечності певних драматургійних прийомів, так і цілком усвідомленого оперування ними як сталою ідеологічно схваленою структурою. Наприкінці з'ясовується, що типове українське прізвище, яке персонажка вважала справжнім, було видане їй у роки війни як маскування спорідненості з героїчним комуністом, її батьком, чиє прізвище є типово російським²⁶⁴. Цей кульмінаційний поворот є доцільним розглядати з висвітлених у попередньому розділі позицій колективної ідентичності, придатної для пред'явлення Заходу у досліджуваних фільмах – такою ідентичністю є російська, й саме ця знахідка фактично завершує сюжетну арку. На противагу «Срібному тренеру», повна інтеграція у фізичний простір видається неможливою й навіть такою, що не розглядається як бажана: кінострічка завершується позбавленою діалогів сценою в аеропорту, яка, ймовірно, покликана позначити відліт персонажки разом з дочкою, успішно вилікованої радянським лікарем, до Франції.

Фільм «Срібний тренер» в основі відторгнення персонажем капіталістичного суспільства має матеріально-фінансовий аспект, який стає основою антитези. Як

²⁶² – Доктор Абье был хороший доктор.

– А этот, говорят, очень хороший.

За твою судьбу, режисер Тимур Золоєв (Одеська кіностудія, 1972), 0:06:04.

²⁶³ Там само, 0:12:12.

²⁶⁴ Своім прізвищем героїня вважала Савченко, наприкінці з'ясувалось, що вона Меднікова.

згадувалось у попередньому підрозділі, протагоніст успішно інтегрований до західного світу – при цьому ця інтеграція репрезентується такою, що обтяжує багаторічними зобов'язаннями. Так, дружина персонажа, що також виконує роль імпресаріо, повстає проти його рішення відмовитись від вигідного контракту заради візиту в СРСР і дорікає потребою виплачувати кредит за дім, земельну ділянку та автомобіль²⁶⁵. Надалі образ дружини персонажа набуває обрисів головної антагоністичної фігури, яка зокрема регулярно нагадує про необхідність сплачувати за будь-яку допомогу – й на це отримує акцентовані відмови персонажів-радянців²⁶⁶, подібно до фільмів «Синє небо» та «За твою долю». Коли центральний персонаж тренує радянських дітей на запрошення місцевого функціонера, його дружина негайно йде до адміністрації з вимогою сплатити тренування²⁶⁷, що зрештою викриває протагоніст й обурено домагається повернення коштів. Даний фільм, один з найраніших з досліджуваного періоду, хоча вже й лишає можливу інтеграцію представника за кадром, при цьому декларує готовність до такої інтеграції. Показовим є епізод, де місцевий функціонер, давній приятель головного персонажа, запрошує влаштуватись на роботу, а на зауваження, що емігрантів не шануватимуть у жодній країні, відповідає: «Залежить від країни»²⁶⁸, що опосередковано можна трактувати як твердження про престиж переселенців з капіталістичного світу до СРСР.

Акцент на недоречності капіталістичних практик у радянському суспільстві присутній також у фільмі «Іноземка», дія якого відбувається в 60-х роках. За сюжетом, до Радянського Союзу приїздить літня емігрантка, що виїхала до Франції ще за часів більшовицького перевороту; метою її візиту є пред'явлення прав на

²⁶⁵ – А контракты? Их тоже к чёрту? Ты знаешь, какую мы заплатим неустойку?

– Мне всё равно.

– Чудесно! Ты уже святой! Простые смертные могут на тебя молиться! Ты совершенно не думаешь о том, что нам надо вносить очередной взнос за этот дом, за участок, за автомобиль.

Серебряный тренер, 0:11:22–0:11:47.

²⁶⁶ – Сеньора говорит, что всякий успех дела зависит от гонорара. Назовите любую сумму, любую цену, не стесняйтесь, пани!

– Скажите сеньоре, что расходов не потребуется.

Там само, 0:27:53.

²⁶⁷ – Чего же она хочет?

– Она хочет денег!

[...] – Вот тебе и международное сотрудничество.

Там само, 0:32:12.

²⁶⁸ – Спасибо, Ваня, ты всегда был добр ко мне, но даже ты вряд ли согласишься хлопотать за эмигранта.

– Почему?

– Поверь мне, я-то знаю. Нет страны, где б они были в почёте.

– Это смотря какая страна.

Там само, 0:34:28–0:34:47.

націоналізоване майно. Жанром фільму є музична комедія, тож доречним для її аналізу є виявлення гіперболізацій, використаних для створення комічного ефекту, однак ґрунтованих на впізнаваних патернах. Богдан Шумилович зауважує, що брежнєвські мюзикли «перетворювали соціалістичну міфологію високого сталінізму в персоніфіковані і приватні смисли брежнєвського періоду», а також зазначає використання «етнічних та національних стереотипів»²⁶⁹. В «Іноземці» таким узагальненим стереотипом стає викривлення уявлення представників Заходу про СРСР, використане як наскрізний пародійний елемент. Так, у вступній сцені персонажка-емігрантка переймається, що радянська влада перенесла Приморський бульвар – й з ненульовою ймовірністю такого припущення погоджується її попутник, іноземний журналіст²⁷⁰; згодом у сцені, де міліціонер на чергуванні намагається впоратись з доглядом за дітьми й садить їх у манеж, персонажка невірно трактує контекст подій і припускає, що дітей у радянських реаліях арештовують²⁷¹. Ключова арка інтеграції в цій кінострічці належить онуці емігрантки, яка встановлює контакт з радянськими однолітками – ті регулярно згадують капіталістичне походження персонажки, але соціальна дистанція скорочується миттєво, репрезентуючи дружні почуття універсальним інструментом трансформації. Підкреслено очевидними окреслені й межі інтеграції – у фільмі присутня сцена, де продавчиня морозива просить дівчину приглянути за її товаром, а та заходиться продавати його з великою націнкою, обурюючи покупців і привертаючи увагу міліції²⁷². Виправдовуючись, персонажка пояснює, що на Заході така поведінка є гідною²⁷³ – комічний епізод побудований на оберненій системі цінностей з конотацією переваги радянського соціального устрою. Фінальна сцена окреслює прагматичну перевагу трансформації: літня емігрантка стверджує, що не матиме фінансової можливості сплатити навчання онуки співу, на що радянські діти переконують, що в СРСР вона навчатиметься безоплатно – варто лиш повернутись²⁷⁴. Таким чином на екрані відтворюється патерн

²⁶⁹ Богдан Шумилович, "Українські радянські мюзикли і перекодовування радянського міфа," *Україна Модерна*, 15 серпня 2018, <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth/>.

²⁷⁰ – Боже мой, а где же Приморский бульвар? Неужели они перенесли Приморский бульвар?

– Бульвар?... А впрочем, мадам, здесь у них всё возможно.

Иностранка, режисери Олександр Серій та Костянтин Жук (Одеська кіностудія, 1965), 0:00:32.

²⁷¹ – Боже мой, неужели они арестовывают детей? Мы ведь там у себя ничего не знаем!

– Здесь всё возможно, мадам Жубер!

Там само, 0:35:45.

²⁷² Там само, 0:42:13–0:43:33.

²⁷³ – Я не себе, я вам! Много покупателей – можно больше денег! У нас бакалейщик, мсье Дюпон, всегда так делает!

Там само, 0:43:36.

²⁷⁴ – Он сказал, что она должна учиться, тогда она будет певицей!

– А он не сказал, на какие средства? Я модистка, а не капиталистка! И Мадлен будет модистка!

– Ну что вы, профессор будет её учить бесплатно, только пускай Мадлен вернется к нам.

– Удивительные дети, они решают судьбы людей в одну минуту!

Там само, 1:07:23.

соціальних благ, які на Заході лишаються за межею доступності для пересічних громадян, а в Радянському Союзі є буквально безкоштовними; даний патерн можна розглядати як сюжетну варіацію тематики Заходу як ворожого простору й практично непридатного для існування простору. Суттєво полегшена відповідно до жанрового канону, майже відсутня форма класового та соціального протистояння стала підставою для публічних критичних відгуків з боку державного апарату. Так, Святослав Іванов, голова Державного комітету кінематографії УРСР, на 5-му Пленумі Співки кінематографістів України, дорікнув кінематографістам, які «не відчують себе справжніми бійцями в боротьбі двох ідеологій», і розвинув цю думку, акцентувавши на прикладі фільму «Іноземка» неможливість «протистояти буржуазній ідеології», коли «і думка квола, і художні втілення посередні»²⁷⁵. Оскільки хронологічно цей фільм належить до раннього брежнєвського періоду, можна висунути припущення, що надалі такі вимоги сприяли формуванню ідеологічної рамки, згідно з якою інтеграція до кінострічки образів представників Заходу передбачала неодмінне ідеологічне протистояння, висвітлене зокрема у попередніх розділах.

Важливим драматургічним маркером меж інтеграції можна вважати прихильність до західної музики, яка у низці досліджуваних фільмів має яскраво негативну конотацію. В «Іноземці», аби довести свої вокальні здібності, юна персонажка виконує пісню, що пародіює популярні рок-н-рольні мелодії²⁷⁶ – й зустрічає нерозуміння, насмішку й осуд присутніх, причому сцена підкреслює недоречність поведінки й музичного смаку героїні, протиставленої радянським дівчатам у сценічних костюмах, що викликають асоціацію з національним російським вбранням²⁷⁷. Як і у випадку з пародіюванням або прихованим наслідуванням іноземних фільмів, описаним у попередніх розділах, можна висунути гіпотезу стосовно впізнаваності об'єкта висміювання, а також ідеологічно безпечного використання в контексті висміювання задля прихованої експлуатації згідно з вподобаннями аудиторії. Рот-Ей наголошує на високій популярності західної музики попри офіційний її осуд²⁷⁸, а Прохорови зазначають, що звернення до жанрів, які не вироблялись у радянській жанровій системі, використовувались як метод виходу за межі дозволеного²⁷⁹. Цей прийом є розповсюдженим для фільмів досліджуваного періоду. Так, у фільмі «Синє небо» в сцені представлення персонажа-британця, який зрештою вчиняє морально сумнівні дії в його машині грає пісня Paul & Linda

²⁷⁵ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 355, арк. 48.

²⁷⁶ Персонажка анонсує, що виконає «песенку Джонни Митчелла “Я сгораю от любви”». Здійснити атрибуцію цієї пісні не вдалось – жодного чоловіка-виконавця з подібною композицією не ідентифіковано, а відома канадійська виконавиця Джоні Митчелл випустила перший альбом на три роки пізніше за прем'єру фільму.

²⁷⁷ *Иностранка*, 0:57:42–0:59:40.

²⁷⁸ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 164.

²⁷⁹ Prokhorov and Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, 113.

McCartney – “Heart of the Country”²⁸⁰; в «Срібному тренері» італійська пісня звучить у момент гострих переживань одного з персонажів, що радянську гімнастку, його романтичний інтерес, привабить перспектива переїзду на Захід²⁸¹; у фільмі «Остання справа комісара Берлаха» вечірка, на якій грає The Yardbirds – “I’m a Man”, закінчується тим, що поплічник колишнього нациста просто посеред свята вбиває лівого інтелектуала, що раніше різко висловлювався проти капіталістичного устрою²⁸². Різко негативна конотація може бути трактована як така, що покликана легітимізувати використання музики як маркеру західного світу та формального окреслення межі інтеграції, яка відділяє Чужого, що не є частиною радянського суспільства. Інше трактування пропонує Крістін Еванс, яка в дослідженні радянського центрального телебачення наводить приклад інтеграції елементів західної мелодії до радянського естрадного хіта й формулює мету такого методу наступним чином: «між поцінуванням західних музичних стилів і вірою в радянський соціалізм зовсім не обов'язково має існувати суперечність»²⁸³. Проте у такого роду інтеграцій могли бути прозаїчніші причини – зокрема Рот-Ей у контексті цензурних втручань у західні фільми вказує на практики, коли «радянські артисти копіювали й записували пісні із саундтреків іноземних фільмів як свої власні»²⁸⁴.

Отож, факторами, що спонукають представників Заходу відвідати Радянський Союз та стають рушіями ідеологічної динаміки персонажів, у досліджуваних фільмах можуть бути соціальні чинники, серед яких виокремлюється безкоштовна медицина, позиційована при тому такою, що за якістю складає конкуренцію західним практикам. Драматургійна конструкція трансформації здійснюється зокрема через прямолінійне впровадження до сюжету антагоністичного персонажа, що намагається застосовувати капіталістичні соціальні практики та звички у радянському суспільстві, або акцентуації подібного роду недоречних дій протагоніста у процесі адаптації до соціалістичних реалій. Чинники, що мотивують до трансформації у досліджуваних фільмах, у контексті аналізу сюжетів можуть бути трактовані як такі, що мають суттєве ідеологічне навантаження. За припущенням, задля ефективності їх донесення до аудиторії могли використовуватись сюжетні патерни більш популярних фільмів, зокрема доби «відлиги», але зі зміною конотації драматургійних елементів на користь ідеологічного спрямування. Межами інтеграції у досліджуваних фільмах ставали недовіра до радянського наукового лідерства, сюжетно підкреслена етично сумнівними діями; завершеність арки особистої цілі, опосередковано виявлене у набутті радянського світогляду відносно подій Другої світової та ролі в ній титульної

²⁸⁰ *Синее небо*, 0:05:56–0:06:13.

²⁸¹ *Серебряный тренер*, 0:54:18–0:56:20.

²⁸² *Последнее дело комиссара Берлаха*, 0:55:19–0:57:05.

²⁸³ Christine E. Evans, *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television* (New Haven: Yale University Press, 2016), 106.

²⁸⁴ Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, 47.

радянської нації – російської; формалістичне рішення у вигляді відкритого фіналу, де персонаж повертається на капіталістичний Захід носієм радянських цінностей. Важливою ознакою розмежування радянського й західного світів, а також формальною межею інтеграції стає прихильність до західної музики, що може або прямо входити у конфлікт з радянською дійсністю, або виступати маркером майбутньої негативної характеристики образу чи події.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження демонструє спектр репрезентацій західного світу в українських радянських фільмах 1964-1972 років як ідеологічної, моральної, політичної та екзистенційної категорій. Зображення Заходу в українському радянському кінематографі було переважно інструменталізованим у відповідності до канону репрезентації капіталістичних країн як ненадійного союзника, сформованого в добу «високого сталінізму» та реставрованого у період формування міфологеми «Великої Вітчизняної війни». У ході такої реставрації Захід ретроспективно призначався співвинуватцем втрат і страждань, культ яких був частиною зазначеної міфологеми; західний світ репрезентувався таким, що вів комфортний спосіб життя навіть за нацистської окупації. У досліджуваних фільмах ідея радянської жертвовності та порятунку Європи набуває ознак месіанства через прийом протиставлення: оскільки західні персонажі наділялись різко негативними якостями, їхні позитивні антиподи наближались до ідеалу. Серед екранних образів, відведених Заходу, можна виділити саботаж радянської антифашистської боротьби, перехід у статус прямого супротивника або ж, у випадку окремих країн (наприклад, Франція), роль епігона СРСР. Окремо варто виділити інструменталізацію мотиву загрози з боку капіталістичних країн (зокрема США), покликану легітимізувати «перегони озброєнь» – екранна небезпека алегорично демонструвала, що СРСР не просто має володіти атомною зброєю, а й змушений виробляти її більше.

У досліджуваній період СРСР знаходився у послідовній реактивній позиції відносно західних фільмів, які були бажаним об'єктом дефіциту й обмеженого доступу. Процес кіновиробництва не передбачав оперативних реакцій на зміни порядку денного, а фільми, що містили образи західного світу, нерідко ставали об'єктами посиленого цензурного контролю. Через це українські радянські фільми досліджуваного періоду обмежувались або загальними безпечними характеристиками засудження капіталістичних країн в цілому, або вели приховану полеміку з зарубіжними фільмами, посиляючись до кінематографічних образів, більш сталих, аніж зовнішньополітичні реалії. Прихованою мотивацією екранної полеміки могло ставати прагнення до запозичення художніх рішень та прийомів західних фільмів, що вже знайшли відгук у радянської аудиторії. Цей аспект можна вважати особливістю періоду порівняно з 20-ми–40-ми роками, й суттєвою новацією внаслідок контактів із Заходом спочатку під час Другої світової війни, а пізніше – за часів відносно ліберальної до культури капіталістичних країн доби «відлиги».

Досліджувані українські радянські фільми мали дидактичне навантаження, покликане диктувати поведінку всередині радянського суспільства (підвищена пильність, схвалення порушення приватності за умов декларації інтересів соціуму, добровільне перебирання на себе функцій безпекових органів) та за кордоном

(неповернення з Заходу як категорія найтяжчої зради, підкреслена зневага до капіталістичних принад з боку ідеологічно «правильних» героїв, недовіра до західного інформаційного простору). Поглибленням таких настанов ставав мотив небезпеки навіть звичайної розмови з представником західного світу через повсюдне стеження та прослуховування. В якості фактору ворожості західного простору виокремлювалась постійна присутність та високе соціальне становище колишніх нацистів. Повторюваним акцентом ставала необхідність пред'явлення у недоброзичливому просторі титульної колективної ідентичності – російської/радянської. У такій ідеологічній конструкції елементи, що атрибутовались до української ідентичності, могли відтворюватись як приналежні до колабораціоністів або зрадників. Загальна конотація «ненадійності» народів капіталістичних країн як таких, що не чинили достатнього опору нацистській окупації, порівняно з задекларованим радянським еталоном спротиву, знаходила епізодичні прояви у твердженнях, що можуть бути трактовані як особливі права СРСР у стосунках з «врятованими» європейськими народами. Такі аспекти можуть трактуватись як екранне втілення ідей брежнєвської «доктрини обмеженого суверенітету».

Однією з ключових умов для зарахування образу представника Заходу до умовно позитивних ставала його конфронтація з позиціями капіталістичної батьківщини включно зі зреченням на користь суспільних ідеалів СРСР. Іншим драматургічним вирішенням могла стати героїзована загибель, що в такий спосіб закривало сюжетну арку перетворення персонажа як остаточну. У такий спосіб танатофілія, притаманна радянському способу мислення про «героїв», розповсюджувалася на «правильних» нерадянських людей. У просторі Радянського Союзу умовно позитивний представник Заходу виявляв захоплення соціальним ладом через лінію неодмінного протиставлення. Так, розповсюдженими були посилення до безкоштовних соціальних благ радянської системи, що зображувались непомірно дорогими для «пересічних громадян» у капіталістичних країнах. Зазвичай повної інтеграції у радянське суспільство екранні представники Заходу не отримували – їхнє доєднання до СРСР зображувалось як невизначене «світле майбутнє». Аналіз опосередкованих сюжетних маркерів вказує, що таким персонажам відводилась роль радянських амбасадорів у капіталістичному світі.

Досліджувані матеріали дозволяють засвідчити суттєві зміни партійного диктату наприкінці досліджуваного періоду. Попри те, що українські радянські фільми, розглянуті у даному дослідженні, можуть бути характеризовані як зарегульовані ідеологічно, дискурс засідань Спілки кінематографістів дозволяв відкрите захоплення західними кінострічками й заклики відмежуватись від них не лише з позицій протистояння капіталістичному світові, а й задля пошуків автентичної кіномови на противагу сліпому копіюванню. Внаслідок кадрових змін 1972 року

зафіксована в архівних матеріалах риторика суттєво змінюється й стає такою, може бути розглянута як завершення доби відносної ідеологічної амбівалентності українських радянських фільмів, що докладались до створення образу «Уявного Заходу». Образ «Уявного Заходу» наприкінці досліджуваного періоду на рівні партійних настанов і художніх рішень тяжіє до однозначної конотації ворожого капіталістичного простору, представники якого несуть пряму або приховану загрозу соціалістичному ладу, а принади Заходу, уявні чи реальні, на екрані інструменталізуються задля підкреслення їх неприйнятності для радянської людини.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.
- Bozo, Frédéric. *Two Strategies for Europe: De Gaulle, the United States, and the Atlantic Alliance*. Trans. Susan Emanuel. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2001.
- Brandenberger, David. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Evans, Christine E. *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Ferro, Marc. *Cinema and History*. Translated by Naomi Greene. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- Fitzpatrick, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Garthoff, Raymond L. *Détente and Confrontation: American-Soviet Relations from Nixon to Reagan*. Rev. ed. Washington, DC: Brookings Institution, 1994.
- German Democratic Republic. *What You Should Know About the Wall*. Pamphlet, February 1962. German Propaganda Archive, compiled by Randall Bytwerk. Calvin University. Accessed May 16, 2026. <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/wall.htm>.
- Gilburd, Eleonory. *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.
- Giroux, Henry A. "Beyond the Politics of Innocence: Memory and Pedagogy in the Wonderful World of Disney." *Socialist Review* 23, no. 2 (1993): 79–107.

- Kansteiner, Wulf. "Fantasies of Innocence: The Holocaust Bystander as German Television Star." In *Völkermord zur Prime-Time: Der Holocaust im Fernsehen*, edited by Judith Keilbach, Béla Rasky, and Jana Starek, 449–471. Beiträge des VWI zur Holocaustforschung 8. Vienna: New Academic Press, 2019.
- Kelly, Catriona. *Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Kemp-Welch, Anthony. *Poland under Communism: A Cold War History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London: I.B. Tauris, 2001.
- Kornai, János. *Economics of Shortage*. Contributions to Economic Analysis 131. Amsterdam: North-Holland, 1980.
- Kuhn, Annette, and Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Norden, Albert, ed. *Brown Book: War and Nazi Criminals in West Germany*. Dresden: Verlag Zeit im Bild, 1965.
- Ouimet, Matthew J. *The Rise and Fall of the Brezhnev Doctrine in Soviet Foreign Policy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- Pinnow, Kenneth M. *Lost to the Collective: Suicide and the Promise of Soviet Socialism, 1921–1929*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Prokhorov, Alexander, and Elena Prokhorova. *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Richmond, Yale. *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2003.
- Rosenstone, Robert. "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of

- Really Putting History onto Film." *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1173–1185.
- Rosenstone, Robert. *History on Film / Film on History*. Abingdon: Routledge, 2018.
- Rosenstone, Robert A. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- Roth-Ey, Kristin. *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- Schattenberg, Susanne. *Brezhnev: The Making of a Statesman*. Translated by John Heath. London: I.B. Tauris, 2022.
- Shaw, Tony, and Denise Youngblood. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas, 2010.
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Tumarkin, Nina. *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books, 1994.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty." *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193–1199.
- Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. KINO: The Russian Cinema Series 1. London: I.B. Tauris, 2000.
- Youngblood, Denise. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- Zakharova, Larissa. "Soviet Fashion in the 1950s–1960s: Regimentation, Western Influences, and Consumption Strategies." In *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, edited by Denis Kozlov and Eleonory Gilburd, 402–35. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- Zubok, Vladislav M. *A Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

Актеры советского кино. Т. 2. Москва: Искусство, 1966.

Баскаков, Владимир. *Экран и время*. Москва: Искусство, 1974.

Безклубенко, Сергей. *Телевизионное кино: Очерк теории*. Київ: Мистецтво, 1975.

Брюховецька, Лариса, упоряд. *Поетичне кіно: заборонена школа: [зб. ст. і матеріалів]*. Київ: АртЕк; Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001.

Іванов, Святослав. *Кіно. Політика. Політичний фільм*. Київ: Мистецтво, 1980.

Капельгородська, Нонна. *Боротьба ідеологій в сучасному кіномистецтві*. Серія V: «Література і мистецтво», № 9. Київ: Знання УРСР, 1974.

Корнієнко, Іван. *Півстоліття українського радянського кіно: Сторінки історії*. Київ: Мистецтво, 1970.

Кудрявцев, Сергей [kinanet]. «Зарубежные фильмы в советском кинопрокате». *LiveJournal* (блог), 4 июля 2006 г. <https://kinanet.livejournal.com/13882.html>.

Кукулин, Илья. *Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

Ленин, В. И. «Империализм, как высшая стадия капитализма». В *Полное собрание сочинений*, 5-е изд. Т. 27, 299–426. Москва: Издательство политической литературы, 1962.

Мальшева, Светлана. «Красный Танатос: некросимволизм советской культуры». *Археология русской смерти*, № 2 (2016): 23–46.

Марголит, Евгений. «Имидж Гайдая: гомо советикус или редкая порода?» Беседа с Яном Левченко. В *Человек с бриллиантовой рукой: К 100-летию Леонида Гайдая*, составитель Ян Левченко, 165–170. Москва: Новое литературное обозрение, 2023.

- «Освобождение Европы». РГАЛИ, ф. 2944, оп. 4, ед. хр. 1294, л. 14. Цит. за:
Prokhorov, Alexander, and Elena Prokhorova. *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*. New York: Bloomsbury Academic, 2017, 44.
- Павлов, Сергей. Письмо Н. С. Хрущёву. 1962. Российский государственный архив социально-политической истории — молодёжный отдел (РГАСПИ-м), ф. 1, оп. 32, д. 1066, л. 133. Цит. за: Roth-Ey, Kristin. *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, 95.
- Сталин, Иосиф. «Выступление И. В. Сталина на приёме в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии, 24 мая 1945 года». В *О Великой Отечественной войне Советского Союза, 196–197*. Москва: Госполитиздат, 1947.
- Стяжкіна, Олена. *Смак радянського: їжа та ідці в мистецтві життя й мистецтві кіно*. Київ: Дух і Літера, 2021.
- «Українське поетичне кіно». Довженко-Центр. Онлайн. Дата звернення 6 червня 2026 р. https://online.dovzhenkocentre.org/film_collections/ukrayinske-poetychne-kino/.
- «Фільми наступного року». *Культура і життя*, № 53 (1507), 3 липня 1969 р.
- Хрущёв, Никита. «О культе личности и его последствиях: Доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов. Хрущева Н. С. XX съезду Коммунистической партии Советского Союза, 25 февраля 1956 года». Державна архівна служба України. Дата звернення 8 травня 2026 р. <https://old.archives.gov.ua/Archives/Kult-L.php>.
- Цвіркунов, Василь. *Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві*. Київ: Наукова думка, 1978.
- Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 655. Національна Спілка кінематографістів України та підлеглі їй організації (Будинок кіно, ОМКУ). Опис 1. Київ.
- ЦК КПСС. «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. В *Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986)*, т. 12, 1971–1975. Москва: Политиздат, 1986. Электронная библиотека

исторических документов. <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/446550-postanovlenie-tsk-kpss-o-merah-po-dalneyshemu-razvitiyu-sovetskoy-kinematografii-2-avgusta-1972-g>.

Шумилович, Богдан. «Українські радянські мюзикли і перекодовування радянського міфа». *Україна Модерна*, 15 серпня 2018.
<https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth/>.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

Canaris. Режисер Альфред Вайденманн. Fama-Film, 1954.

La Dolce Vita. Режисер Федеріко Фелліні. Riama Film, Pathé Consortium Cinéma, Gray Films, 1960.

The Longest Day. Режисер Дерріл Занук. 20th Century-Fox, 1962.

The Magnificent Seven. Режисер Джон Стерджес. United Artists, 1960.

Reds. Режисер Воррен Бітті. Paramount Pictures, 1981.

Акваланги на дне. Режисер Євген Шерстобитов. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965.

Бриллиантовая рука. Режисер Леонід Гайдай. Мосфільм, 1969.

Вниманию граждан и организаций. Режисер Артур Войтецький. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965.

Всё побеждает любовь. Режисер Микола Мащенко. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1987.

Длинная дорога в короткий день. Режисер Тимофій Левчук. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1972.

За твою судьбу. Режисер Тимур Золоєв. Одеська кіностудія, 1972.

Иностранка. Режисери Олександр Серій та Костянтин Жук. Одеська кіностудія, 1965.

Комиссары. Режисер Микола Мащенко. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1969.

Освобождение. 5 серій. Режисер Юрій Озеров. Мосфільм, Авала-фільм, Dino de Laurentiis Cinematografica, PRF-ZF, DEFA, 1968–1972.

- Падающий иней.* Режисер Віктор Івченко. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1969.
- Падение Берлина.* Режисер Михайло Чіаурелі. Мосфільм, 1950.
- Повесть о чекисте.* Режисери Борис Дуров і Степан Пучинян. Одеська кіностудія, 1969.
- Последнее дело комиссара Берлаха.* Режисер Василь Левін. Одеська кіностудія, 1971.
- Ракеты не должны взлететь.* Режисери Олексій Швачко та Антон Тимонішин. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1965.
- Семнадцатый трансатлантический.* Режисер Володимир Довгань. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1972.
- Серебряный тренер.* Режисер Віктор Івченко. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1963.
- Синее небо.* Режисер Марк Толмачов. Одеська кіностудія, 1971.
- Сказка о Мальчише-Кибальчише.* Режисер Євген Шерстобитов. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1964.
- Служебный роман.* Режисер Ельдар Рязанов. Мосфільм, 1977.
- Схватка.* Режисер Степан Пучинян. Одеська кіностудія, 1972.
- Узники Бомона.* 2 серії. Режисер Юрій Лисенко. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1971.
- Эскадра уходит на запад.* Режисери Мирон Білінський і Микола Вінграновський. Одеська кіностудія, 1965.
- Юнга со шхуны «Колумб».* Режисер Євген Шерстобитов. Київська кіностудія ім. О. Довженка, 1963.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Глосарій

Задля використання коректного аналітичного апарату при роботі з кінематографічним матеріалом, у даному дослідженні використовується термінологія зі сфер кінознавства та культурології:

Антагоніст – головний супротивник протагоніста. Наратив, побудований на міжособистісному конфлікті, передбачає двох головних персонажів із протилежними цілями: протагоніста (або героя) й антагоніста, тобто ворога²⁸⁵.

Арка (сюжетна, наративна) – послідовність епізодів, що окреслює те, як персонаж змінюється під впливом подій історії²⁸⁶.

Екранна дія – сукупність подій, відтворених засобами кінематографа в ігровому фільмі.

Експозиція – подання обставин, що існують до початку дії. У багатьох наративах наявна відкладена експозиція: експозиційна інформація надається після того, як початок дії вже викладено²⁸⁷.

Жанр – групи фільмів, класифіковані за: 1. спільними характеристиками кінематографічної форми, стилю, іконографії чи змісту (текстовий фокус); 2. практиками кіноіндустрії – виробництвом і маркетингом (індустріальний фокус); 3. глядацькими очікуваннями та реакціями (рецептивний фокус)²⁸⁸.

Ігровий фільм – твір кінематографа, що засновується на вигаданому або художньо інтерпретованому сюжеті, та має акторську гру в якості основного засобу виразності. У межах цього дослідження передбачає хронометраж, достатній для кінотеатрального прокату (зазвичай від 70 хвилин).

²⁸⁵ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), s.v. "antagonist," 6.

²⁸⁶ Annette Kuhn and Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012), s.v. "storytelling terminology," 404–5.

²⁸⁷ Prince, *Dictionary of Narratology*, s.v. "exposition," 28.

²⁸⁸ Kuhn and Westwell, *Dictionary of Film Studies*, s.v. "genre," 194.

Конотація – система, охоплює означники, означувані та процес, що поєднує перші з другими (означування). Означуване конотації є фрагментом ідеології²⁸⁹.

Монтажна секвенція – уривок фільму з багатьма короткими планами, змонтованими у швидкій послідовності, що зазвичай передають плин часу²⁹⁰.

Наратив – у літературній теорії: вигадана чи правдива подія або послідовність подій, переказана у певному порядку; у кінознавстві: характерні риси оповідання в кіно та фільмах на відміну від інших засобів чи медіа наративу²⁹¹.

Протагоніст – головний персонаж; персонаж, що становить основний центр інтересу. Наратив, побудований на міжособистісному конфлікті, передбачає двох головних персонажів із протилежними цілями: протагоніста (або героя) й антагоніста²⁹².

Троп – повторюваний конвенційний мотив, що часто стає жанровим елементом, зокрема в контексті рецептивного фокуса.

²⁸⁹ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), 91.

²⁹⁰ Kuhn and Westwell, *Dictionary of Film Studies*, s.v. "montage," 269.

²⁹¹ Kuhn and Westwell, *Dictionary of Film Studies*, s.v. "narrative/narration," 276.

²⁹² Prince, *Dictionary of Narratology*, s.v. "protagonist," 78.