

НАТАЛІЯ КУЗІНА¹, НАТАЛЯ ХОВАЙБА²
Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна)

Українське кіномистецтво і тоталітаризм (друга половина 1960-х–1980-ті роки)

Ukrainian cinematic art and totalitarianism (second half of the 1960s–1980s). The article considers confrontation of soviet system and filmmakers, degree of freedom of artistic creativity of intellectuals in totalitarian state, as well as system of punishment that was used against dissidents. The art of cinema as being most massive and influential has received considerable attention from the Soviet state. Ideological format of cinematography development has remained unchanged for decades, its dogmatism and conservatism became a powerful factor in distorting public consciousness. Cinema was to promote communist consciousness of the people and strengthen links with practices of building socialist system. The main method which was available to filmmakers in their works is socialist realism and it was used as basic for creation of high artistic works that glorified heroic deeds of soviet people — builders of communism. Real achievements and losses of Ukrainian cinema of the second half of the 1960s and first half of the 1980s became clear only with the beginning of liberalization of spiritual life from the time of „perestroika” and development of national cultural life in independent Ukraine.

Keywords: cinema, totalitarianism, Soviet regime, repression, arrests.

Украинское киноискусство и тоталитаризм (вторая половина 1960-х–1980-е годы). В статье рассматривается противостояние советской власти и кинематографистов, проблема творческой свободы интеллигенции в тоталитарном государстве, а также система наказаний, которая применялась против несогласных. Идеологический формат развития кинематографии оставался неизменным на про-

¹ **Adres do korespondencji:** Кафедра етнології та краєзнавства, Київський національний університет ім. Т. Шевченка, вул. Володимирська, 60, к. 352, 01601, Київ, Україна. **E-mail:** kuzinanv@ict.ru.

² **Adres do korespondencji:** Науково-консультаційний центр Київського національного університету ім. Т. Шевченка, вул. Володимирська, 60, 01601, Київ, Україна. **E-mail:** natalia_khovayba@ukr.net.

тяженні многих десятилетий, его догматизм и консерватизм стали мощным деформирующим фактором общественного сознания. Кино должно было способствовать воспитанию коммунистического сознания людей и укреплению связей с практикой социалистического строительства. Действительные достижения и потери украинского кинематографа второй половины 1960-х–1980-х годов стали понятны лишь с началом либерализации духовной жизни со времен „перестройки” и развития национально-культурной жизни в независимой Украине.

Ключевые слова: киноискусство, тоталитаризм, советская власть, репрессии, аресты.

Проблеми розвитку сучасного кінематографа в Україні є складовою важливих соціокультурних змін, яких зазнає суспільство. Залежність цього процесу від комуністичної ідеології, жорстка контрольованість і цензурність спричинили глибинні деформації українського кіномистецтва, його відірваність від загальносвітового культурного процесу. Сучасний стан кіноіндустрії в Україні класифікується і митцями, і урядовцями як катастрофічний, що пов'язане не лише з повним руйнуванням державної системи кінематографії, але й із посиленням русифікаційних впливів, існуванням стійких радянських стереотипів і суперечливому впливу глобалізаційних культурологічних процесів. За цих обставин тисячі діячів кіноіндустрії зазнали посттоталітарної травми в її прямому, реальному значенні. На сьогодні це не тільки зміна світоглядних засад, а й втрата роботи, перспектив професійного розвитку, перекваліфікація, суттєве падіння рівня життя працівників цієї сфери.

Посттоталітарний травматичний стан характерний також і для мільйонів громадян — глядачів, які виростили на радянському кіно, його ідеології та типових персонажах. Викривальний характер фільмів кінця 80-х років ХХ століття та повернення на екрани заборонених, „знятих з полиці” кінострічок стали поворотними для формування нової національної свідомості. У цей період в суспільстві розпочався процес зміни політичних і естетичних пріоритетів, відмова у довірі комуністичній ідеології та зростання зацікавленості у нових, раніше не відомих українському загалу течій у кіномистецтві. Проте сучасний українській кінематограф, становлення якого супроводжується масовим засиллям низькопробного російського та зарубіжного кінопродукту, пануванням аморальності на екрані, далекий від задоволення духовних запитів глядачів, до того ж є додатковим травматичним фактором.

На пострадянському просторі сподіватися на швидке подолання тоталітарного минулого було марно. В Україні, як зазначив Вадим Скуратівський, воно характеризувалося неймовірною жорстокістю, тому і українську модель кіно радянської доби він охарактеризував як зразково тоталітарну³. Її сис-

³ В. Скуратівський, *Українське тоталітарне кіно*, [в:] *Нариси з історії кіномистецтва України*, Київ 2006, с. 100.

темне функціонування підтримувалося за рахунок потужного ідеологічного, політичного та матеріального ресурсу.

Мистецтву кіно як наймасовішому та найвпливовішому приділялася велика увага з боку радянської держави. Ідеологічний формат розвитку кінематографії залишався незмінним впродовж багатьох десятиліть, його догматизм та консерватизм стали потужним деформуючим фактором суспільної свідомості.

Кіно мало сприяти вихованню комуністичної свідомості людей та зміцненню зв'язків з практикою соціалістичного будівництва. Основним методом, яким мали послуговуватися кіномитці у творчості, був соціалістичний реалізм, на основі якого створювалися „високохудожні твори, які б прославляли героїчні звершення радянського народу — будівника комунізму”⁴.

Ця політика була характерною також і для періоду середини 1960-х — середини 1980-х років. Основне завдання у комуністичному вихованні радянських людей сформульовано у низці партійних постанов, які були директивами для працівників кіномистецтва: Про заходи подальшого розвитку радянської кінематографії (1972), Про літературно-художню критику (1972), Про подальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи (1979), Про заходи щодо дальшого підвищення ідейно-художнього рівня кінофільмів і зміцнення матеріально-технічної бази кінематографії (1984) та ін. Так, у постанові Про подальше поліпшення і розвиток кіномистецтва на Україні (1971) українським фільмам закидався неналежний ідейно-художній рівень, а також те, що знімається мало фільмів про Жовтневу революцію, Велику Вітчизняну війну, про братню дружбу з народами Радянського Союзу. У документі зазначалося, що основним завданням кінематографа має стати зображення сучасника — будівника комунізму, носія комуністичних ідеалів⁵.

Прикладом втілення партійних настанов та ідеологічного тиску на тематику українських радянських кінострічок є низка статей у центральних виданнях, де засуджувалася хвиля так званих „важких” фільмів, в яких розглядалися не класові та партійні позиції, а питання Добра і Зла. Ці фільми, на думку критиків, були невідповідними як в економічному, так і в ідеологічному сенсі, а що найгірше — вони не відповідали канонам соціалістичного реалізму⁶.

У результаті системної діяльності всіх гілок влади кіно радянської України не тяжіло до жанрового різноманіття: здебільшого це були воєнно-патріотичні, історико-революційні теми. Створювалися й детективи та комедії, але у меншій кількості. Фінансувалися та підтримувалися фільми, які мали відтворювати велич і могутність соціалістичного будівництва, пропагувати патріо-

⁴ Матеріали XXIII з'їзду Комуністичної партії України, Київ 1966, с. 80.

⁵ Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України), ф. 1, оп. 10, спр. 736, с. 74–89.

⁶ Л. Госейко, *Історія українського кінематографа*, Київ 2005, с. 211.

тичні почуття⁷. У постанові Про дальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи (1979) неодноразово згадувалося про роль кіно. Зазначалося, що у політико-виховній роботі велика роль належить кіно та телебаченню, і все те, що є найкращого в радянській літературі, театрі, має стати надбанням глядача. Під „найкращим” розумілися твори та фільми, в яких пропагувалися ідеї соціалістичного будівництва та комуністичний спосіб життя⁸. Могутнім засобом пропаганди відзначалося документальне, художнє, науково-популярне кіно, яке потрібно розвивати і використовувати у виховній роботі⁹.

Однією з провідних тем радянського кінематографа зазначеного періоду були фільми про життя та діяльність лідерів більшовизму. У 1970 р. відбулося святкування сторіччя від дня народження Володимира Леніна, і з нагоди цієї події було знято ряд фільмів. Так, фільм *Родина Коцюбинських* (1970) режисера Тимофія Левчука охоплює 1908–1918 роки, сюжетна лінія побудована на темі поширення ідей Леніна в Україні. Ленінській темі присвячувалися такі документальні стрічки, як *Капрійські мальви* (1968), *За декретом Леніна* (1969), *Так народилася „Искра”* (1969), *Вічно живий* (1970), *Пишу Леніну* (1968), *Життєві дебати* (1969) та інші. Ця „ленініана” повністю фальсифікувала історичну дійсність революційної доби, мала тенденційний та далекий від історичної правди характер, формувала абсолютно викривлену уяву зображення ідей, поглядів та методів партійного керівництва. Особливо це стосувалося України, де така кінопродукція суперечила кривавій дійсності і реальному ставленню до українців з боку більшовицьких лідерів, повністю фальсифікувала історію національно-визвольних змагань.

До святкування цієї річниці також випустили короткометражні фільми про високопосадових осіб, які були близькими до Володимира Леніна — Станіслава Косіора (безпосередньо причетного до організації Голодомору в Україні), Дмитра Мануїльського (провідника сталінської політики терору в Комінтерні у зарубіжних компартіях, організатора боротьби з „українським буржуазним націоналізмом” 1945–1946 років) та інших заплямованих осіб, реальні справи яких стали відомі широкій громадськості лише після розпаду СРСР і ліквідації КПРС. Після проголошення незалежності руйнування цієї спотвореної міфології триває, хоча цей процес ще далекий від завершення, і для тисяч людей лідери більшовизму та червоні командарми залишаються уособленням найкращих чеснот¹⁰.

Радянська партійно-державна політика формувала однобічний розвиток кінематографії, сприяла нівельуванню національної складової, підтримувала

⁷ В. Ілляшенко, *Історія українського кіномистецтва*, Київ 2004, с. 139.

⁸ *О задачах партийных организаций республики по выполнению постановления ЦК КПСС „О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы: Материалы собрания партийного актива республики 7–8 июня 1979 года г. Киева*, Киев 1979, с. 30.

⁹ Там само, с. 33.

¹⁰ Л. Госейко, *Історія українського кінематографа*, с. 230.

типове, наднаціональне мистецтво. Наднаціональному у кіномистецтві сприяла так звана політика „інтернаціоналізації”, яка пропагувала „зближення”, „взаємовплив”, „взаємозбагачення” культур, яка значною мірою послаблювала розвиток національних культур, пришвидшувала процес денаціоналізації. Ці загальні тенденції знайшли своє конкретне вираження у практиці перекладу або дублювання фільмів, яка стала знаряддям посилення русифікації кіномистецтва. Фільми іноземного виробництва не дублювалися українською, оскільки їх відразу ж перекладали російською мовою. Це була ще одна сфера, де українське національне не лише відторгалось системою управління, а й було взагалі відсутнє¹¹.

У брежнєвський період щороку в СРСР виходило 120–130 художніх фільмів, створених центральними та республіканськими студіями, з них — 17 українських фільмів, знятих на студіях УРСР. Відповідно до плану Державного Комітету з кінематографії СРСР кіностудії республіки щорічно здійснювали дублювання українською мовою до 20-ти художніх фільмів виробництва центральних та республіканських студій. Для порівняння: в інших республіках СРСР мовою титульної нації щороку дублювалося: у Грузинській РСР — 55, Казахській РСР — 60, Узбекиській РСР — 75, Литовській РСР — 20 фільмів.

Виготовлення й допуск у прокат фільмів був зорієнтований на те, щоб в кінотеатрах панувала російська мова. Порядок відбору того чи іншого фільму українською мовою визначала дубляжна комісія, створена при Держкіно УРСР. До її складу входили працівники Главку кінофікації та кінопрокату і сценарно-редакційної колегії при Київській кіностудії ім. Олександра Довженка. Копії фільмів, дубльованих українською мовою, розподілялися між областями залежно від кількості українського населення, кількості кіноустановок і загального тиражу того чи іншого фільму. Так, для Львівської області (якщо визначено загальний тираж фільму 5 копій) надсилають 3 копії українською та 2 копії російською мовою. Загалом по 3 копії кожній області — Львівській, Вінницькій, Житомирській, Київській, Чернігівській, Сумській, Хмельницькій, 2 копії — Івано-Франківській, Рівненській, Тернопільській, Полтавській, Одеській, Волинській, Запорізькій областям. Іншим областям, крім Кримської, — по одній копії¹².

Стрічку можна було дублювати українською мовою лише після того, як вона декілька місяців демонструвалася російською, тобто тоді, коли інтерес до неї вже був в основному задоволений. Загалом фільми українською мовою становили мізерну частку в кінопрокаті. Наприклад, із 20-ти фільмів кіностудії імені О. Довженка лише 2–3 знімалися українською мовою, а на Одеській кіностудії — жодного. Відомий режисер Микола Мащенко називав цей період

¹¹ Політична історія України XX століття: у 6-ти томах, т. 6: Від тоталітаризму до демократії (1945–2002), Київ 2003, с. 227.

¹² ЦДАГО України, ф. 1, оп. 32, спр. 754., с. 1–2.

„нешадною інквізицією”¹³, результатом якої стала повна деукраїнізація кіномистецтва. За даними газети „Культура і життя” у 1980 р. діючий фільмофонд України налічував 2967 фільмів, з яких лише 235 були українською мовою, і то переважно старі¹⁴. Проблема дублювання фільмів українською далека від розв’язання і в сучасній Україні.

Відома дослідниця Ханна Арендт влучно зазначила, що

[...] в тоталітарних країнах пропаганда і терор являють собою два боки однієї медалі¹⁵. Тобто, пропаганда — це впровадження ідеологічних доктрин у життя, так звана „психологічна війна”, яку використовують для підкорення народу. А терор — це суть форми правління¹⁶.

У тоталітарних суспільствах опозиційне мислення могло існувати тільки у завуальованій формі, жорстко викорінювалося владою, особливо під гаслами боротьби з „українським буржуазним націоналізмом”.

Серед каральних заходів, які застосовувалися до незгодних з пануючою ідеологією, були арешти, обшуки, слідство, суди, ув’язнення в таборах, заслання за межі України. Це забезпечувалося відповідними статтями Кримінального кодексу СРСР: стаття 62 — покарання за антирадянську діяльність, 187 (1) — про поширення неправдивої інформації про радянський лад, 56 — за зраду Батьківщини. Але часто опозиціонерів судили не лише за цими статтями, а й за сфабрикованими проти них справами, звинувачуючи їх у наркоманії, хуліганстві, ґвалтівництві¹⁷.

Судові переслідування все частіше замінялися адміністративними мірами покарання — звільненням з роботи, відмовою в праві виїхати за кордон, розміщенням на лікування до психлікарні¹⁸.

Влада вважала інакомислення дуже небезпечним елементом, тому Юрій Володимирович Андропов, очолюючи КДБ СРСР, створив спеціальне п’яте управління по боротьбі з інакомисленням і значно розширив штати цього комітету¹⁹. У системі КДБ існували три основні оперативні структурні підрозділи — розвідка, контррозвідка, військова контррозвідка. З приходом до влади цього політика вимоги до роботи контррозвідки значно зросли²⁰.

У структурі КДБ існував Секретно-політичний відділ, який займався опозицією. Згодом було створено Управління по боротьбі з ідеологічною ди-

¹³ В. Баран, *Україна після Сталіна: Нарис історії 1953–1985 рр.*, Львів 1992, с. 94.

¹⁴ В. Баран, В. Даниленко, *Україна в умовах системної кризи (1946–1980-ті рр.)*, Київ 1999, с. 205.

¹⁵ О. Бажан, *Форми інтелектуального опору в дисидентському русі в Україні (кінець 50-х — 80-ті роки ХХ ст.)*, „Наукові записки НаУКМА” 1999, т. 9, частина I, с. 155.

¹⁶ 2

¹⁷ *Політична історія України ХХ століття*, с. 234.

¹⁸ О. Бригадина, *Інакомислення і власть. Дисидентское движение в СССР в середине 1960-х — начале 1980-х гг.*, „Российские и славянские исследования”, 2004, вып. 1, с. 245.

¹⁹ Ю. Курносів, *Інакомислення в Україні (60-ті — I пол. 80-х рр. ХХ ст.)*, Київ 1994, с. 39.

²⁰ Ф. Бобков, *КГБ і власть*, Москва 1995, с. 191.

версією, головними завданнями якого були : 1) глибокий політичний аналіз ситуації і точний прогноз; 2) протистояння ідеологічній експансії з-за кордону. З кінця 1966 року до Карного кодексу УРСР було введено параграф 187, в якому йшла мова про покарання за „свідоме поширення неправдивої інформації, шкідливої для радянського суспільства і його суспільного ладу”, саме цю норму найчастіше силові структури використовують у чергових політичних процесах²¹.

Тому вражаюче точно Іван Дзюба передав атмосферу того часу, назвавши вихід фільму Сергія Параджанова *Тіні забутих предків* (1964) подвигом. В індустріальну добу на екрани вийшов фільм про селянство з виразним національно-історіософським змістом, з сюжетами на основі легенд та переказів, національним колоритом і унікальною красою українських пейзажів. Про цей фільм, створений до 100-річчя від дня народження Михайла Коцюбинського, Леонід Осика, один з видатних представників „поетичного кіно”, сказав таке: „Це — перший фільм, який повернув наше кіно до джерел народного мистецтва, джерел, що на той час, принаймні в українському кіно та й у союзному також, були зовсім забуті”²².

Польський журнал „Екран” (1966) так оцінив появу цього фільму: „Це один з найдивовижніших і найвитонченіших фільмів, які траплялося нам бачити протягом останніх років [...]”. Фільм був відзначений 39 міжнародними нагородами, 28 призами на фестивалях у 21 країні.

Це відкрите захоплення українською культурою, традиціями та мудрістю простого народу входило у протиріччя з радянською культурною політикою, в основі якої було „дозоване” звернення до класичних творів, ігнорування минулого, протиставлення міста і села, старого й нового, домінування тематики про сучасність. Митці, які працювали в царині національно-культурної тематики, весь час перебували під загрозою звинувачення в „українському буржуазному націоналізмі”, що тягло за собою кінець професійної кар’єри, духовну та фізичну ізоляцію. Яскравим прикладом протистояння влади творчої особистості є трагічна доля С. Параджанова.

В Україні арешти серед інтелігенції почалися з кінця серпня 1965 року і тривали увесь 1966 рік (упродовж 1965–1967 рр. було проведено низку арештів у Москві)²³.

В’ячеслав Чорновіл згадував:

В кінотеатрі „Україна” мала відбутися прем’єра фільму „Тіні забутих предків”. Параджанов рік тому як закінчив роботу над фільмом, але його не випускали на екрани. І от ми домовляємося опротестувати саме на громадському перегляді цього фільму. Іван Дзюба, член Спілки письменників, він зможе пробитися до мікрофону, щоб щось сказати нібито про фільм, а я, так би мовити, підтримаю його ззаду. І ось Іван Дзюба бере слово і повідомляє всім, що почалися

²¹ Й. Левицька, *Повернення до коріння. Українське поетичне кіно*, Київ 2011, с. 19–20.

²² *Кіно в контексті української культури*, „Кіно” 1988, №5, с. 117.

²³ *Тоталітарна держава і політичні репресії в Україні у 20–80-ті роки*, Київ 1998, с. 75–76.

політичні арешти схожі на ті, що були в сталінські часи. Якийсь дуже здогадливий кіномеханік в кінобудді включає якийсь апарат, і він починає свистіти, Івана глушать. Іван сходить зі сцени в супроводі С. Параджанова. Свист припиняється, і я в цей час піднімаюся і закликаю всіх тих, хто протестує проти повторення знову терору, встати на ноги. Піднімається майже весь зал, хоч публіка була дуже різна²⁴.

Присутні в залі глядачі думали, що прем'єру фільму буде зірвано, але сеанс відбувся. Але під час показу до кінотеатру Україна прибули машини з охоронцями, оскільки влада боялася, що після показу можуть відбутися ще виступи. Але було спокійно²⁵. Отже, відбулася публічна маніфестація громадянського спротиву, якою стала київська прем'єра *Тіней забутих предків* у кінотеатрі Україна 11 вересня 1965 року. У жовтні 1965 року С. Параджанов був одним з тих, хто підписав листа до керівництва КПУ та КПРС, виступаючи проти арештів Івана Світличного, Опанаса Заливахи, Богдана Гориня, обшуків помешкань української інтелігенції в Києві, Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Луцьку²⁶.

3 квітня 1968 року був написаний Лист 139 діячів науки, літератури і мистецтва, робітників і студентів Генеральному секретарю ЦК КПРС, голові Президії Верховної Ради СРСР з приводу масових політичних репресій в Україні, який також був підписаний відомим режисером С. Параджановим. У листі засуджувалися закриті політичні процеси, наголошувалося, що придушення інакомислення, переслідування та утиски української культури є порушенням громадянських прав людини²⁷. До того ж зазначалося, що арешти суперечать Конституції Радянського Союзу²⁸.

Активну боротьбу з інакомисленням проводив голова КДБ України Віталій Федорчук, який поіменно знав усіх опозиціонерів, керував арештами діячів культури, починаючи з 1971 року²⁹. Також боротьбу з інакомисленням системно проводив секретар ЦК КПУ з питань ідеології Валентин Маланчук, прихильник політики Михайла Суслова. Секретар В.Ю. Маланчук розпочав наступ не тільки на опонентів існуючої влади, а й розгорнув діяльність з попередження подій, які могли спричинити їх появу. Метою було не лише придушення опозиціонерів, а й бажання змусити їх відмовитися від своїх поглядів. За його керівництва було встановлено тотальний ідеологічний контроль у всіх сферах життя³⁰.

²⁴ Центральний державний кінофотофоноархів імені Г. С. Пишеничного, од. обл. 11723.

²⁵ М. Роженко, *Тіні забутих предків (До 30-тиліття протестаційної акції шістдесятників у київському кінотеатрі „Україна“)*, „Вечірній Київ” 19 серпня 1995, с. 3.

²⁶ А. Яремчук, *Реальність „Тіней...”*, „Українська культура” 2000, № 7–8, с. 16.

²⁷ В. Гриневич, *Радянський проект для України*, Київ 2004, с. 235.

²⁸ В. Баран В.К., *Україна після Сталіна: Нарис історії 1953–1985 рр.*, с. 98.

²⁹ *Від тоталітаризму до демократії (1945–2002)*, Київ 2003, с. 220.

³⁰ Там само, с. 237.

11 жовтня 1972 року Голова КДБ при Раді Міністрів УРСР В. Федорчук і секретар ЦК КПУ з ідеології В. Маланчук внесли на порядок денний пропозиції щодо боротьби з проявами націоналістичної діяльності і посилення пропаганди. У реальному житті це означало боротьбу в усіх установах культури з діячами, які мають „націоналістичні ухили”, викорінення всього українського³¹.

В умовах активізації дисидентського руху у 70-х роках ХХ століття радянська влада була змушена використовувати не тільки репресії, але й нові форми боротьби з інакомисленням. У жовтні 1972 року КГБ СРСР звернувся до ЦК КПРС із пропозицією про попереджувальні дії для осіб, які проводять „політично шкідливу діяльність”. Їм пропонувалося спочатку надсилати письмове повідомлення з вимогою припинити таку діяльність і надавалися роз’яснення, що загрожує в разі її продовження. Це було залякування дисидентів. 16 листопада 1972 року Політбюро ЦК затвердило це рішення і ухвалило секретний указ Президії Верховної Ради СРСР від 25 грудня 1972 року. Згідно з цим документом особам, які здійснювали „антигромадські дії”, але не вели за собою кримінальної відповідальності, спочатку надсилалося письмове повідомлення з вимогою припинення таких дій. Інколи особу могли викликати до органів безпеки для роз’яснень, а якщо згодом вона таки здійснила злочин, то всі протоколи про її попередження прикладалися до кримінальної справи³².

На початку 1972 року розпочалися арешти представників культури, особливо після призначення на посаду першого секретаря ЦК Компартії України, прихильника русифікації Володимира Щербицького. Саме він розпочинає масову русифікацію та боротьбу з незгодними³³.

У 1972–1973 рр., під час другої хвилі арештів, С. Параджанов був свідком у справі Івана Дзюби. На допиті режисер почав висловлюватися негативно про країну та владу, яка, на його думку, довела І. Дзюбу до такого стану³⁴.

Навіть з початком арештів у С. Параджанова на квартирі продовжували збиратися представники творчої інтелігенції та обговорювалися проблеми як арештів, так і загальної ситуації в країні. У результаті стеження за С. Параджановим з боку органів КГБ посилювалося³⁵.

В інтерв’ю журналу „Україна” Голова КДБ УРСР Микола Голушко сказав, що Кримінальним кодексом передбачено покарання за наклепи на існуючий лад у країні, антирадянську пропаганду, переслідування за інакомислення³⁶.

³¹ П. Шелест, *Справжній суд історії ще попереду. Спогади, щоденники, документи, матеріали*, Київ 2004, с. 19.

³² *Власть и оппозиция. Российский политический процесс XX столетия*, Москва 1995, с. 269.

³³ Ю. Курносів, *Інакомислення в Україні (60-ті — I пол. 80-х рр. ХХ ст.)*, с. 39.

³⁴ М. Дзюба, *Сергій Параджанов*, „Кіно-Театр” 2008, № 4(78), с. 19.

³⁵ Там само, с. 21.

³⁶ В. Баран, *Україна після Сталіна: Нарис історії 1953–1985 рр.*, с. 101.

Вперше С. Параджанов був заарештований у Києві 17 грудня 1973 року. Причиною цього стала промова, виголошена митцем у Мінську в Будинку мистецтв для білоруських кінематографістів на презентації фільму *Цвіт гранату* (1968). Занадто емоційно і критично режисер висловився щодо сценарію фільму. З цього моменту відбувається переслідування його владою, але спочатку це були лише відмови в постановках нових фільмів та різка критика його творчості в пресі. Після арешту йому оголосили вирок — п'ять років позбавлення волі, а також звинуватили у валютних спекуляціях, насильстві.

Але весь цей процес створили штучно, оскільки режисер був невігідний владі, занадто різко її критикував³⁷. Варто зазначити, що С. Параджанов був під наглядом КГБ з 1962 року, йому інкримінували, зокрема, зустрічі і листування з представниками мистецького середовища капіталістичних країн³⁸.

1 березня 1974 року перший заступник прокурора міста Києва Роман Долінський у статті *Іменем закону* (1974), яка була опублікована в газеті „Вечірній Київ”, звинуватив С. Параджанова в зруйнуванні своєї сім'ї, у розпутстві, в тому, що він квартиру перетворив на притон, що підпадало під дію статті 122 КК УРСР³⁹. У результаті з кінця 1973 р. до грудня 1977 р. С. Параджанов за сфальсифікованими звинуваченнями перебував у тюрмі, звинувачений за гомосексуалізм⁴⁰. Його сестра Рузанна (завідувач кафедри Московського авіаційного інституту, винахідник палива для ракет), захищаючи брата, домоглася прийому у Леоніда Брежнєва в Москві. Генеральний секретар ЦК КПРС з приводу її скарги зазначив, що в С. Параджанова „дуже довгий язик”⁴¹.

Роки ув'язнення С. Параджанов провів у Лук'янівській тюрмі в Києві, а також на зонах поселень: Губник, Стрижавка, у Хмельницькій і Донецькій пересильних тюрмах, у Перевальській зоні біля теперішнього Алчевська⁴². Намагаючись допомогти митцеві, у 1977 р. французький літератор Луї Арагон приїхав до Москви, де мав зустріч з Л. Брежнєвим і особисто просив його звільнити С. Параджанова. У результаті 30 грудня 1977 р. режисер був звільнений⁴³. Проте невдовзі, в січні 1982 р., за вільне висловлювання проти влади С. Параджанова було притягнуто до слідства у Тбілісі⁴⁴. І тільки протести та захист видатних діячів культури дозволили йому 4 жовтня 1982 р. уникнути наступного ув'язнення⁴⁵.

³⁷ *Сергій Параджанов (до 80-річчя від дня народження)*, Донецьк 2003, с. 3.

³⁸ М. Дзюба, *КДБ про Параджанова. Документи із розсекреченого архіву КДБ УРСР*, „Кіно-театр” 2011, №1, с. 26.

³⁹ Ю. Морозов, *Сергей Параджанов: „... чтобы не молчат, берись за перо”. Выбранные места из переписки с недругами и друзьями*, „Искусство кино” 1990, № 12, с. 40.

⁴⁰ М. Загребельный, *Сергей Параджанов*, Харьков 2011, с. 63.

⁴¹ Там само, с. 63–64.

⁴² Там само, с. 67.

⁴³ Там само, с. 87.

⁴⁴ Там само, с. 92.

⁴⁵ Там само, с. 95.

До плеяди українських кіномитців, які зазнали переслідування, належить режисер Української студії хронікально-документальних фільмів Гелій Снегірьов. Ставлення влади до режисера було негативним, особливо після зйомок у 1966 р. документального фільму про траурний мітинг з нагоди 25-річчя трагедії у Бабиному Яру, де виступили І. Дзюба, Віктор Некрасов. Фільм було вилучено наступного дня, а Г. Снегірьову знімати більше не дозволяли. 19 вересня 1977 року голова Комітету держбезпеки СРСР Ю. Андропов повідомляв про рішення КДБ СРСР, погоджене з ЦК КПУ щодо його арешту. Режисера було притягнуто до кримінальної відповідальності за ст. 62 КК УРСР (анти-радянська агітація і пропаганда). Причиною арешту була публікація в 1977 році на Заході книги *Набоді для розстрілу (Ненько моя, ненько...)*, в якій розповідалося про політичний процес над Спілкою визволення України наприкінці 1920-х–початку 1930-х років⁴⁶.

Отже, у другій половині 1960-х–1970-х роках здійснювалася свідомо ідеологічна акція щодо дискредитації творчої інтелігенції. Найбільше переслідувань зазнали ті діячі, які виступали проти існуючої ідеології⁴⁷. Кіно в тоталітарній державі мало слугувати для створення об'єднаної, потужної і монолітної імперії, ідеї „об'єднання народів”.

Дійсні здобутки і втрати українського кінематографа другої половини 1960-х — першої половини 1980-х років стали зрозумілі лише з початком лібералізації духовного життя від часів „перебудови” та розвитку національно-культурного життя в незалежній Україні. Наприкінці 1980-х років суспільство змогло побачити та оцінити нову категорію фільмів „з полиць”. Початком змін стало створення спеціальної комісії з конфліктних творчих питань при Держкіно СРСР. Після прискіпливого обговорення було реабілітовано фільми Кіри Муратової *Короткі зустрічі* (1967) та *Довгі проводи* (1971), Юрія Ілленка *Криниця для спраглих* (1965), у 1989 році було відновлено фільм Володимира Денисенка *Совість* (1968)⁴⁸. Отримавши свободу творчості, Кіра Муратова у 1989 р. зняла фільм *Астенічний синдром*, в якому виразно показано стан тодішнього радянського суспільства: стан фізичної анемії, соціальної втоми, знесилля, що точно віддзеркалювало кризові процеси у громадській свідомості тих років.

Пошук нових світоглядних засад розвитку українського кінематографа відбувався навколо звернення до принципів та ідей українського „поетичного кіно”. У 1989 р. Ю. Ілленко зняв фільм *Лебедине озеро. Зона*, сценарій якого написано спільно з режисером С. Параджановим. Сюжет фільму дуже складний: за три дні до завершення терміну ув'язнення тікає в'язень. Притулком

⁴⁶ О. Бажан, *Форми інтелектуального опору в дисидентському русі в Україні (кінець 50-х–80-ті роки ХХ ст.)*, с. 157.

⁴⁷ Т. Демиденко, *Партійно-державна політика в сфері культури в 70-ті роки (на прикладів України та Білорусії)*, [в:] *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*, Київ 1999, с. 154.

⁴⁸ А. Плахов, *Фільми, зняті з полиці: друге народження*, „Молода гвардія” 17 липня 1988, с. 3.

для нього стає величезна фанерна конструкція емблематичного знака „Серп і молот”. У знакові тоталітарної системи приховується знак ув’язненого громадянина⁴⁹.

Наприкінці 1980-х років стало можливим повернутися до низки напрацювань, зокрема Івана Миколайчука і його сценарію *Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написом* (1983), раніше забороненого владою через „націоналістичні ухили”. Дозвіл на постановку кінострічки було отримано лише в 1986 році, але за станом здоров’я І. Миколайчук не зміг зайнятися зйомками, і тоді постановку було доручено Борису Івченку. Але, на жаль, фільм має мало спільного зі сценарієм⁵⁰.

Важливим випробуванням для українських кінематографістів стала аварія на Чорнобильській АЕС 26 квітня 1986 року, яку знімала група Укркінохроніки під керівництвом режисера Володимира Шевченка. Зйомки розпочалися 14 травня 1986 р. і тривали близько 100 днів. Це був героїчний вчинок митців, які розуміли унікальність і смертельну небезпеку роботи в зоні аварії. Члени знімальної групи були поруч із пожежниками, військовими, атомниками та іншими героями-ліквідаторами. Загалом було знято 20 тис. метрів плівки, оператори працювали тоді, коли під ногами димів графіт... Зняті матеріали ретельно переглядали члени міжвідомчої спеціальної комісії з представників 33 міністерств і відомств, потім дозвіл на показ відзнятих матеріалів мали дати Держкіно, Головліт та ЦК партії. Володимир Шевченко та його колеги зняли правдивий фільм *Чорнобиль. Хроніка важких тижнів* (1986), незважаючи на цензуру та прискіпливий аналіз змісту. Після прем’єри фільму В. Шевченко недовзі помер від променевої хвороби. У своєму щоденнику він записав: „Якщо хтось скаже мені, що якби не ліз, був би з легенею, негайно відповім: краще без легені, ніж без честі”⁵¹. Завдяки героїзму знімальної групи правду про Чорнобильську аварію побачили у 132 країнах світу.

Свобода слова і відкриття „білих плям” в історії України не могли оминути проблему Голодомору і жахливих втрат українського села. Цій темі присвячують свої кінострічки режисер Микола Лактіонов-Стезенко 33-й... *спогади очевидців* (1989), Олександр Коваль *Ой, горе, це ж гості до мене* (1989). Документалізм цих стрічок відкриває зламані долі простих людей, які пережили Голодомор і своїми спогадами не могли ні з ким поділитися. І тільки через десятки років про страхіття лихих 1930-х років дізналися покоління, для яких приховане минуле відкрило свої трагічні сторінки і численні травми народу, який поки що так і не вирішив проблему національного

⁴⁹ І. Зубавіна, *Українське кіно постперевбудованого періоду. Зміна долі*, [в:] *Нариси з історії кіномистецтва України*, Київ 2006, с. 332.

⁵⁰ Л. Госейко, *Історія українського кінематографа*, с. 341.

⁵¹ *Чорнобиль — Хроніка важких тижнів*, <http://doc-film.com/history/ukrhitory/590-chornobyl-xronika-vazhkyx-tyzhniv-2006-catrip.html>.

самовизначення. Отже, перед сучасним українським кінематографом стоїть надзвичайно складне завдання: знайти шляхи розвитку та сконцентруватися навколо ідей, які допоможуть українському народові визначитися з власною самоідентифікацією і нарешті завершити неодноразово перерваний у XIX і XX століттях процес національно-духовного відродження.