**ШИФР «СІНЕМА»**

**КІНОМИСТЕЦТВО УКРАЇНИ**

**РЯДЯНСЬКОГО І ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

**ЗМІСТ**

Вступ 3

Розділ І. Нормативно-правові засади українського кінематографа 5

Розділ ІІ. Тематична спрямованість кінопродукції 13

Розділ ІІІ. Кадровий потенціал та матеріально-технічна база української кіноіндустрії 23

Висновки 28

Список використаної літератури 31

**ВСТУП**

**Актуальність теми.** Мистецтво кіно є одним з визначальних факторів розвитку культури нації, показником духовності та зрілості її суспільства. Вітчизняний кінематограф має вагомі здобутки, що збагатили світову культуру оригінальними творами, які відображають величну історію нашого народу, його самобутність та духовну красу. Творча біографія українського кіно – це постійний духовний пошук, художні відкриття, боротьба за право вільно творити. Проте в Україні з осмисленням минувшини власного кінематографа справи виглядають не найкращим чином, що пов’язано з великою кількістю матеріалу, заангажованого не культурним, а політичним контекстом історії. Актуальність дослідження посилюється відсутністю комплексної наукової роботи, присвяченої компаративному аналізу кінематографа від його заснування і до сьогодення.

**Метою роботи** є дослідження історії українського кінематографа від його зародження в радянську добу і до його подальшого розвитку в добу сучасної незалежної України, через призму медіаграмотності та порівняльного аналізу.

**Завдання дослідження:**

– прослідкувати еволюцію нормативно-правових засад українського кінематографа;

– проаналізувати тематичне планування, як невід’ємну частину кіно;

– дослідити сутність кадрової політики та матеріально-технічної бази кіно радянського та пострадянського;

‒ сформулювати основні відмінності радянського та пострадянського кінематографа.

**Об’єкт дослідження** – культура України від 20-х років ХХ ст. і до сьогодні.

**Предмет дослідження ‒** кінематограф зазначеного періоду.

**Методологію** наукової роботи склали такі принципи наукового аналізу: принципи історизму та об’єктивності, проблемно-хронологічний, системно-структурний та порівняльно-історичний.

**Практичне значення одержаних результатів**. Зібраний та систематизований фактичний матеріал та узагальнення, сформульовані у висновках, можуть бути відправною точкою для подальшого комплексного вивчення історії кіно радянського та пострадянського періодів. Текст наукової роботи може бути використаний при підготовці до семінарських занять з навчальної дисципліни «Історія та культура України».

**Апробація.** Основні положення та результати наукової роботи доповідалися на таких конференціях: Дванадцяті уманські краєзнавчі читання (2 жовтня 2019 р.); Студентська наукова конференція «Війна не робить винятків» (до 75-річчя звільнення України від нацистських загарбників) (28 жовтня 2019 р.);

Результати напрацювань опубліковані у збірнику «Актуальні соціально-філософські ідеї сучасності: Матеріали ХІІ Всеукраїнської студентської наукової конференції» 26 листопада 2019 р. Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. С. 214 – 218. А також 5‒6 грудня на Львівському науковому форумі та опубліковані у збірнику матеріалів цієї конференції ‒ «Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності» (частина ІІ): матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 5‒6 грудня 2019 року. – Львів : Львівський науковий форум, 2019. – С. 8‒10.

**Робота складається** зі вступу, трьох розділів, у яких послідовно розкривається тема, висновків, де представлено основні аспекти дослідження, списку використаної літератури.

**РОЗДІЛ І**

**НОРМАТИВНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА**

Перші серйозні спроби реалізувати не радянський, а власне український та більш професійний кінематограф були здійснені у період короткого перебування при владі гетьмана Павла Скоропадського. Саме він у серпні 1918 р. видав наказ про українізацію кіно. У відповідь на виконання цього указу було створено першу українську державну організацію в галузі кіно – кінокомпанію «Українфільм» [21, с. 15].

Та вже у 1919 р. український кінематограф, як і все того часу, перейшов у розряд радянського. В цілому, з 1919 р. до початку 1922 р. кіногалузь в Україні зазнала три організаційні стадії свого розвитку. Перша стадія – передача кінотеатрів і складів в окремих містах у відання губернських відділів народної освіти Наркомосвіти УРСР і губернських відділів політико-просвітницького комітету Наркомосвіти УРСР, а також повітових відділів народної освіти Наркомосвіти УРСР і повітових відділів політико-просвітницького комітету Наркомосвіти УРСР, у складі яких згодом утворилися кіносекції. Цей період характеризується відсутністю державних завдань в області кінематографії, підходом до кіносправи як до прибуткової статті і різнобоєм в роботі кіно [11, с. 312].

В радянській історіографії першим нормативно-правовим актом, що стосувався кінематографа, вважається постанова Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду УСРР від 8 січня 1919 р., відповідно до якої усі театри та кінотеатри передавалися у підпорядкування відділу освіти. На останній покладено обов’язок «розробити інструкцію місцевим радам про порядок завідування театрами і кінематографами» [22, С. 171–175].

Друга стадія знаменується створенням 9 січня 1919 р. при Відділі мистецтв Наркомосвіти УСРР Кінематографічного комітету. Було створено апарат управління державним сектором кінематографії у складі Наркомосвіти і мережі безпосередньо підпорядкованих йому місцевих органів – окружних фотокінокомітетів і кіносекцій у складі губернських виконавчих комітетів. 18 січня на посаду голови Кінокомітету Наркомосвіти призначено режисера О. Аркатова [11, с. 313].

Найбільш відомим документом з націоналізації кінотеатрів є декрет Раднаркому УСРР від 25 лютого 1919 р. про електротеатри. У якому йшлося про націоналізацію кінотеатрів та про те, що всі кінематографічні картини наукового і культурно-виховного характеру оголошуються власністю Української Соціалістичної Радянської Республіки і передаються до відання Кінокомітету Комісаріату народної освіти.

Кінокомітет також намагався відстоювати свої сфери впливу. Постановою від 1 квітня 1919 р. оголошено, що всі приміщення кіно- та фотоустанов «знаходяться у винятковому віданні Всеукраїнського кінокомітету, перебувають у нього на обліку і не можуть бути реквізовані та ущільнені без відома та згоди Всеукраїнського кінокомітету» [22, С. 171–175] .

Триваюча Громадянська війна, що супроводжувалася надзвичайними заходами радянського уряду, потребувала створення інформаційної підтримки правлячого режиму. Кінематографія була визнана одним із найважливіших засобів агітації. Ідея розвивати кіно в цілях посилення впливу пролетаріату на інші класи суспільства пролунала вже у березні 1919 р. на VIII з’їзді РКП(б) [11, с. 314]. А 27 серпня 1919 р. голова Раднаркому РСФРР В. Ленін підписав декрет «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі і промисловості у відання Народного комісаріату освіти». Дата підписання цього документу стала вважатися днем народження всього радянського кіно, українського у тому числі, і не піддавалася радянською владою жодним сумнівам [22, С. 171–175].

У декреті йшлося про передачу всієї фото- і кіноторгівлі та промисловості на території РСФРР до відання освітнього відомства. На виконання даного рішення Наркоматові освіти РСФРР надавались певні права: націоналізації фотокінопідприємств або ж усієї фотокінопромисловості; реквізиції підприємств, фотокінотоварів, матеріалів, інструментів; установлення твердих і граничних цін на фотокіносировину та ін. [24, с. 51]. Саме так почався процес націоналізації кінематографа радянською владою.

Історія вітчизняного кіно, написана радянськими кінознавцями, невпинно рекомендувала декрет від 27 серпня 1919 р. як основоположний документ, що визначив головні напрямки соціалістичного будівництва в області екрану [4, С. 130–133].

З 20 березня 1920 р. були оголошені націоналізованими разом з усім майном усі кінопрокатні контори, кінотеатри, кінолабораторії, кіноательє, кіномеханічні майстерні, склади кіносировини та майна в м. Києві та губернії. З моменту націоналізації все майно згаданих установ надходило в розпорядження кіносекції позашкільного підвідділу губернського відділу народної освіти.

На виконання вимог Наркомосу низку розпоряджень видали органи місцевої влади. Так, 4 липня 1920 р. опубліковано наказ Київського губернського відділу народної освіти з вимогами зареєструвати кінопідприємства, заборонити вивозити кіноапаратуру, фільми тощо та ввести цензурні обмеження [22, С. 171–175].

А 21 січня 1920 р. у 4 випуску журналу «Кіно-тиждень» з’явився коментар Володимира Леніна про найважливіше з усіх мистецтв. Йдеться про те, що всі стрічки, які демонструються в РСФРС, повинні бути зареєстровані і пронумеровані в Наркомосі. Для кожної програми кіновистави повинна бути встановлена певна пропорція:

а) розважальні картини, спеціально для реклами і доходу (звичайно без похабщини і контреволюції);

б) під фірмою «з життя народів усіх країн» – картини спеціального пропагандистського змісту, такі як: коніальна політика Англії та Індії, робота Ліги Націй, голодуючі Берліна і т. п.

Зазначалося, що потрібно показувати не тільки кіно, а й цікаві для пропаганди фотографії з відповідними написами. Картини пропагандистського і виховного характеру потрібно давати на перевірку старим марксистам і літераторам. Спеціально звернути увагу на організацію кінотеатрів у селах та на Сході, де вони є новинками і тому радянська пропаганда буде там особливо успішною [24, с. 42].

Третя стадія – реорганізація Всеукраїнського кінокомітету у Всеукраїнське фото-кіно управління (ВУФКУ) в лютому 1922 р. Рішення про перетворення Всеукраїнського кінокомітету й переведення його на рейки госпрозрахунку було прийняте в першій декаді лютого 1922 рр. У кінці лютого Всеукраїнський фотокінокомітет перейменовано у Всеукраїнське фотокіноуправління під головуванням колишнього директора Кінокомітету В. В. Прокоф’єва і на початку березня переведено з Києва до Харкова.

У березні-квітні 1922 р., у сформованому госпрозрахунковому тресті ВУФКУ обирається правління, призначається дирекція губернських і районних відділень. ВУФКУ підпорядковувалось не Наркомосвіти, а безпосередньо одному із його підрозділів – Головполітосвіти. З метою концентрації кіносправи 11 квітня 1922 р. видається наказ № 57 по Головному політико-освітньому комітету за підписом голови Головполітосвіти Г. Дубко. У наказі було наголошено, що після формування ВУФКУ йому надається монопольне право завідування і управління усіма галузями фото- і кіновиробництва, експлуатації усіх кінотеатрів, що знаходилися не території України, а також підсобних підприємств, що обслуговують фото- і кінопромисловість .

А вже 18 червня 1922 р. «для управління фото- і кінопромисловістю УРСР, її організації, експлуатації її виробництва, а також для організації усіх додаткових виробництв» Наркомосвіти УРСР затверджує «Положення про Фото-кіноуправління». Положення підписали Народний Комісар Освіти Г. Гринько і заступник Голови Головполітосвіти Г. Дубко [11, с. 320–326].

У січні 1929 р. ЦК ВКП(б) ухвалив постанову «Про керівні кадри працівників кінематографії». Було прийнято рішення на форсоване залучення талановитої молоді з селянського та робітничого середовища в режисуру і сценарні майстерні, які будуть говорити з народом на одній мові [21, с. 23]. На виконання цієї постанови 13 лютого 1930 р. Раднарком СРСР видає свою постанову «Про утворення загальносоюзного об’єднання по кінофотопромисловості» у віданні ВРНГ СРСР. У сформованому об’єднанні, що згодом було назване Совкіно, зосереджувалась уся справа по виробництву кіно-, фотоапаратури (знімальної проекційної, освітлювальної та ін.), фото-кіноустаткування і матеріалів (плівок, пластинок, паперу, фотохімікалій і т. п.), а також усе діловодство кінокартин, їх прокату і експлуатації.

Згідно з постановою РНК СРСР від 9 березня 1930 р. усі справи ліквідованого Кінокомітету СРСР передавалися до Совкіно. Всесоюзне об’єднання кіно-фотопромисловості мало правління, очолюване головою, секретаріат, управління справами і 9 секторів [11, с. 373–374].

Водночас розпочалася робота з розробки статуту нової української кіноорганізації. Попереднє затвердження статуту тресту «Українфільм» відбувалося на засіданні Правління «Союзкіно» 28 червня 1930 р. Однак тільки 9 листопада того самого року статут Державного українського тресту кінопромисловості «Українфільм» (таку назву отримав наступник ВУФКУ) було затверджено на засіданні Президії ВРНГ СРСР [8, c. 8].

У постанові ЦК ВКП (б) «Про радянську кінематографію» від 8 грудня 1931 р. зазначалося: «Завдання радянського кіно полягає в створенні фільмів такої якості, щоб забезпечити прагнення робітників і колгоспників отримати від кіно розваги, відпочинок, підняття свого культурного і політичного рівня як будівників соціалізму. Відповідно до цього і має визначатися зміст кінокартин. Кіно має у високих зразках мистецтва відобразити героїчну боротьбу за соціалізм і героїв цієї боротьби, історичний шлях пролетаріату, його партії і профспілок, життя і побут робітників, історію громадянської війни» [21, с. 23].

Чергова спроба «вдосконалення» механізму управління радянським кінематографом датується 17 січня 1936 р., коли для об’єднання всього керівництва розвитком мистецтв в СРСР була ухвалена Постанова Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів СРСР «Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР». На новостворений комітет було покладено керівництво всіма справами мистецтв.

Дещо пізніше, у 1940 р., особисто Йосипом Сталіним прийнято рішення про створення урядової комісії з обов’язкового попереднього перегляду кіноматеріалів, до складу якої ввійшли Андрій Жданов, Григорій Маленков та Андрій Вишинський, а також про заборону публікації рецензій на фільми, що не пройшли перевірки чи були відхилені комісією [8, c. 298]. А 14–15 травня 1941 р. в ЦК ВКП(б) відбувалася розширена нарада представників радянської кінематографії. Із доповіддю виступив секретар ЦК А. Жданов. Основний акцент його виступу зводився до необхідності повороту в пропаганді задля виховання радянських людей у наступальному дусі [8, c. 299].

Від 22 червня 1941 р. і аж до 1944-го р. Україна перебуває під німецькою окупацією. На товариство «Українфільм», згідно з постановою керівництва німецької окупаційної влади, зокрема гауляйтера Еріка Коха від 8 грудня 1941 р., було покладено керівництво кінопроцесом у рейхскомісаріаті «Україна» [27, С. 404–409].

За часів «відлиги» під керівництвом і контролем ЦК КПРС безпосередньою працювало Міністерство культури СРСР і Держкіно СРСР. Керівництво кінематографією в СРСР здійснювалося через державні комітети союзних республік з кінематографії, які підпорядковувалися Раді Міністрів відповідних союзних республік і державному комітету СРСР з кінематографії; структура та чисельність союзних комітетів затверджувалася Радою Міністрів СРСР.

Самостійність республіканських комітетів була умовною. Загальне управління кінематографом здійснювала Рада Міністрів УРСР через Державний комітет Ради Міністрів УРСР з кінематографії та Спілку кінематографістів УРСР [29].

Згідно з постановою Ради Міністрів СРСР від 6 лютого 1958 р. була створена Спілка кінематографістів УРСР, яка в подальшому відіграла важливу роль у розвитку українського кінематографа [1, С. 189].

Державний Комітет Ради Міністрів СРСР з кінематографії було створено 23 березня 1963 р. як самостійний орган, який до цього часу входив до складу Міністерства культури. 9 грудня 1965 р. його було перетворено на Комітет по кінематографії при Раді міністрів СРСР. Таким чином, статус організації було знижено, адже голова комітету не входив до складу Ради Міністрів СРСР, як це було раніше.

Наступною датою реорганізації було 4 серпня 1972 р., коли Комітет по кінематографії при Раді міністрів СРСР перейменовано у союзно-республіканський Державний комітет Ради Міністрів по кінематографії. Відповідно до цих змін, 28 серпня 1972 р. Президія Верховної Ради УРСР постановила перетворити Комітет при Раді Міністрів УРСР у союзнореспубліканський державний комітет Ради Міністрів УРСР по кінематографії (Держкіно УРСР).

На початку 1980-х рр. з питань кіно було прийнято постанову «Про роботу Держкіно УРСР по виконанню рішень ХХVІ з’їзду КПРС, постанов ЦК КПРС і ЦК Компартії України з питань підвищення ідейно-художнього рівня фільмів і поліпшення кінообслуговування населення за 1982 рік». В ній підсумовувався ряд здійснених заходів, спрямованих на підвищення ідейно-художнього рівня фільмів.

Відчуття нових змін і початок зрушень в радянському кінематографі прийшли лише після V з’їзду Союзу кінематографістів СРСР, що відбувся в травні 1986 р. На ньому вперше публічно було піддано критиці практику державного втручання у творчий процес обслуговування населення. А 5 серпня 1988 року Верховна Рада УРСР ліквідувала Державний комітет по кінематографії, Україна фактично залишилася без державного органу, відповідального за розвиток кіно. Після здобуття незалежності, подібну структуру намагався відновити Юрій Іллєнко, створюючи у серпні 1991 р. Державний фонд української кінематографії, який проіснував до 13 травня 1993 р. [3, с. 256–260]

Вже згодом, у 1998 р. тогочасним президентом Леонідом Кучмою, був підписаний підготовлений Верховною Радою Закон України «Про кінематографію». Протягом всієї історії незалежної України до Закону багаторазово вносились зміни та доповнення, останні з яких ‒ у жовтні 2019 р.

Даний Закон визначає правові основи діяльності в галузі кінематографії та регулює суспільні відносини, пов’язані з виробництвом, розповсюдженням, зберіганням і демонструванням фільмів.

Основними принципами сучасної кінематографії закон називає: утвердження творами кінематографії ідей гуманізму, загальнолюдських, національно-культурних та духовних цінностей; сприяння розвиткові національної свідомості, патріотичних почуттів, естетичного та екологічного виховання громадян; гарантування свободи творчості, захисту інтелектуальної власності, авторських і суміжних прав, моральних і матеріальних інтересів суб’єктів кінематографії та ін. [18].

На сьогодні одну з найголовніших ролей в кіноіндустрії нашої країни відіграє Державне агентство України з питань кіно, яке було засноване у 2006 р. Держкіно України входить до системи органів виконавчої влади та забезпечує реалізацію державної політики у сфері кінематографії [19].

У 2018 р. була створена Рада з державної підтримки кінематографії, діяльність якої має на меті створення сприятливих умов для розвитку кіновиробництва, встановлення прозорих процедур здійснення фінансування державою проектів у сфері кінематографії [20].

Президент України Володимир Зеленський підписав Закон «Про внесення змін до Закону «Про державну підтримку кінематографії в Україні», якими передбачено надання державної субсидії для повернення частини кваліфікованих витрат, здійснених іноземним суб’єктом кінематографії при виробництві фільму в Україні» №130-ІХ, який Верховна Рада ухвалила 20 вересня 2019 року [5].

В цілому від появи кінематографа і до його демонстрування на наших екранах сьогодні, було створено чимало керівних структур, метою діяльності яких було підпорядкування кіноіндустрії як важливого чинника впливу на свідомість людей. У радянській період такими були – Всеукраїнське фотокіноуправління, Управління в справах Кінематографії, Міністерство Кінематографії Української РСР, Головне управління з виробництва фільмів, Державний комітет по кінематографії УРСР. З прийняттям незалежності – Державний фонд української кінематографії, Державна служба кінематографії і нарешті Державне агентство України з питань кіно. Так в загальному суспільному контексті розвитку української нації, українське кіно пройшло свій шлях розвитку, зокрема і в нормативно-правовому полі. Минули часи і кіно вже не підпорядковується ідеологічним засадам, закріпленим на державному рівні. Після важкого становища на початку 2000-х років українське кіно змогло стати на ноги. Популяризувати не партію, а націю, от що нині в пріоритеті державної політики у галузі кінематографа.

**РОЗДІЛ ІІ**

**ТЕМАТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ КІНОПРОДУКЦІЇ**

Тематичне планування було невід’ємною частиною радянського кіно, і у т. ч. українського. Перші спроби налагодити планомірний випуск кінопродукції здійснені ще в 1919 р. Всеукраїнським кінокомітетом. Однак гостра нестача відповідних матеріальних, технічних, фінансових ресурсів, зумовлена громадянською війною, на той момент не дала змоги налагодити повноцінний кіновиробничий процес [23, С. 271].

Глобальне, у порівнянні з попередніми роками, планування випуску кінопродукції почалося фактично зі створенням Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). У перші роки роботи кіновідомства плановість роботи носила більшою мірою фінансовий, а не тематичний характер [12, с. 79].

І якщо на перших порах тематичні плани не мали чітко визначеного характеру, нерідко зазнаючи корегувань, то з часом вони ставали все більш чіткими. Починаючи ж з кінця 1920‒х рр., коли відбулося згортання нової економічної політики та посилення адміністративно-командної системи, тематичне планування набуває все більшої ваги як засіб управління кінематографією [23, С. 271]. Зокрема, вже у 1923 р. передбачалося випустити 24 картини, 10 з яких ‒ «агітаційного змісту», які мали підтримувати агіткампанії партійних органів.

Із 7 випущених ВУФКУ в 1923 р. ігрових картин не було жодної на українську тему. Як і раніше, велика частина кінорепертуару була екранізаціями іноземних і російських письменників: «Не спійманий ‒ не злодій» (за У. Нотарі), «Поміщик» (за М. П. Огарьовим), «Слюсар і канцлер» (за п’єсою А. В. Луначарського), «Тарганний брід» (за І. Г. Еренбургом). Кіновиробнича робота ВУФКУ в 1922–1924 рр. характеризувалася виготовленням прямолінійних агіток і фільмів, побудованих на дореволюційних принципах акторської гри, що використовували застарілі засоби кіномистецтва [12, с. 81–86].

У 1925‒1926 рр. в Україні, як і раніше, не було чітко скориговано виробничо-тематичний план. У цей період планувалися цикли «історичний», «науковий», «дитячий», «художній» і «агітударний», причому в рамках «художнього» циклу було заплановано картини, що розповідають про життя сучасної Бессарабії, Галичини, комсомолу, Червоної армії і національних меншин [10, С. 16].

План на 1928‒1929 фінансовий рік складався з 5 розділів, що включали 32 теми. З них: соціально-побутових тем – 21, історичних й історико-революційних – 6, дитячих – 5 [12, с. 95]. Загалом темплан не вдалося виконати, та він став основоположним і тематика поширилась на наступні роки. Серед основних причин провалу плану 1928‒1929 рр. було доволі повільне впровадження його на місцях [23, С. 271]. Варто зазначити, що вже тоді був очевидним номенклатури використовувати кіно, як засіб для завоювання ідеологічного простору, активної обробки свідомості мас [9, с. 867]

В цілому, кінець 1920-х дав чималу кількість високохудожніх і просто високопрофесійних робіт. Це і гротескна комедія «Митя» (1927 р.) Миколи Охлопкова, і його комедійна стрічка «Проданий апетит». Цікавими були сатиричні фільми Миколи Шпиковського: «Три кімнати з кухнею» (1928 р.) і «Шкурник» (1929 р.). Фільм Віктора Туріна «В павутині» («Провокатор») (1927 р.), малопомічений свого часу, він і сьогодні вражає психологічною насиченістю мізансцен. Історія одного компромісу, моральної зради відтворюється без будь-яких ідеологічних акцентів [26, с. 23].

Проект темплану на 1929‒1930 рр. був ще більше заідеологізованим. Однією з провідних мала стати лінія, що пропагувала б тезу Й. Сталіна про неминуче посилення класової боротьби [23, С. 271–272]. Тематичний план 1929‒1930 фінансового року був складений детальніше і конкретніше порівняно з попереднім. Він складався з 12 розділів, що включали 70 тем. З них: на соціальні теми припадало 27 тем, на соціально-історичні ‒ 4, на дитячі ‒ 6, на комедійні теми ‒ 6 [12, с. 103].

Тематика ж нового виробничого 1931 р. ґрунтувалася на директивах ХVI ВКП(б) і XI КП(б)У з’їздів. Кінематографа відводилася почесна роль агітатора та освітянина [8, с. 134].

З часом тематичні плани стають все довшими, монтаж – спрощеним. Актори промовляють не тексти, а гасла, влаштовують мітинги навіть в інтимній обстановці. Вплив партії пригноблює. Ідеологічно оброблена творчість втрачає ознаки самобутності.

У другій половині 1930-х років, коли після колективізації починається індустріалізація, радянська влада береться за соціалістичне виховання мас. В ці роки розкривається талант відомого кінорежисера Олександра Довженка. У ті часи «тематичне завдання» усе частіше набувало директивних ознак, не підкоритись йому – означало увійти в конфлікт з владними структурами. Він знімав фільм «Іван» про будівництво Дніпрогесу, аби дотриматись норм офіційного тематичного плану. У 1935 р. О. Довженко знімав «Аероград», де колектив, що сповідує цінності нової держави, протистоїть архаїчній масі куркулів і їхніх прибічників. У наступному Довженковому фільмі «Щорс» (1939 р.), створеному, як відомо, за спеціальним замовленням Й. Сталіна, внутрішньою темою є становлення братства людей, закоханих у мрію про світле комуністичне майбутнє.

Напередодні Другої світової війни О. Довженко починає роботу над екранізацією «Тараса Бульби», ніби випрозорюючи справжнє першоджерело, першофеномен власних пошуків цілого десятиліття, та війна змінить все [26, с. 61–64]. В роки нацистської, тоді як український уряд влаштовується в Уфі (Башкирія), Київську і Одеську кіностудії переводять у серпні 1941 р. відповідно до Ашхабада й Ташкента [3, с. 107]

Відзняті Київською кіностудією у воєнні роки фільми у військові часи за їхнім спрямуванням можна умовно розділити на дві тематичні групи. До першої входять стрічки суто пропагандистського характеру, які знімалися на окупованій території і містили в собі агітаційний матеріал і використовувалися в ідеологічній боротьбі. Зокрема, фільм «Київ» був один з перших, над яким почала працювати знімальна група, а також короткометражні картини «Ми творимо в Німеччині», «Дорога до Рейху» і «Лист на Батьківщину» використовувався з метою популяризації життя і побуту остарбайтерів та заохочення української молоді до виїзду на роботу в рейх.

До другої групи фільмів, знятих Київською кіностудією під окупацією, входили документальні стрічки, які були зроблені на замовлення певних німецьких організацій. За наказом керівництва кіностудії був створений фільм «Утворення Україне-фільму» [27, С. 405].

Помітним явищем тих років були так звані «Бойові кінозбірники». Це такі собі альманахи, що складалися з кількох новел [26, с. 67]. Кожна із цих збірок складалася з двох-п’яти короткометражних фільмів чи більш-менш романтизованих кіноновел на зразок оповідань про героїчні вчинки вояків і партизанів чи про нацистські безчинства [3, с. 111].

Кращою картиною тих років справедливо вважається «Райдуга» Марка Донського (1944 р.), знята за повістю Ванди Василевської. Окрім «Райдуги» М. Донський екранізував першу частину роману Миколи Островського «Як гартувалась сталь» (1942 р.) та повість Бориса Горбатова «Нескорені» (1945 р.), остання знімалась вже у Києві за участю видатних акторів Амвросія Бучми та Веніаміни Зускіна [26, с. 68-69].

Олександр Довженко пройшов під час війни шлях, дуже відмінний від того, що випав його колегам. Як кореспондент військової газети «Красная звезда» він стає свідком розгрому супротивника і відвоювання окупованих територій. 31 березня 1942 р. газета «Известия» опублікувала його статтю «Україна в огні». Ця назва статті стала і назвою сценарію, написаного О. Довженком у 1941–1943 рр. [3, с. 114]. 30 січня 1944 р. «Україну в огні» було обговорено (в присутності автора і кількох діячів української культури) на засіданні за участі членів політбюро ЦК ВКП(б) і самого Йосипа Сталіна. Присуд вождя був однозначний: «Это попытка ревизовать ленинизм, это вылазка против нашей партии…» [26, с. 69].

О. Довженка звільняють із посади художнього керівника Київської кіностудії. Переведений до Центральної студії кінохроніки, він використовує всі свої вміння, ставлячи два великі документальні фільми. Він став художнім керівником кінокартини «Битва за нашу Радянську Україну», у постановці Юлії Солнцевої та Якова Авдієнка та «Перемога на Правобережній Україні», що логічно продовжила попередню картину.

Україна після звільнення від окупації стикається зі значними труднощами, пов’язаними з відбудовою, потім – із наслідками голоду 1946 р. А протягом ждановського періоду від 1946-го до 1949 року культурне життя істотно постраждало від чисток, організованих Лазарем Кагановичем [3, с. 115–122].

В цілому по війні відбувається доволі різке зменшення кількості повнометражних ігрових (художніх) фільмів. Одеська кіностудія припиняє діяльність. На Київській студії ще воєнного 1945-го р. знято тільки чотири картини, серед них – «В далекому плаванні» (В. Браун), «Зигмунд Колосовський» (С. Навроцький, Б. Дмоховський), «Нескорені» (М. Донський) та «Українські мелодії» (І. Земгано). У 1946-му р. лише одна – «Центр нападу» (С. Дерев’янський, І. Земгано) і у 1947-му р. – ще дві стрічки [26, с. 93].

Домінантою слова, літературністю й театральністю позначені фільми початку 50-х рр. У ці роки одним із основних жанрів є фільми-вистави: «В степах України» (1952 р., режисери – Г. Юра, Т. Левчук), «Укладене щастя» (1952 р., Г. Юра, Т. Левчук). Крім того, екранізуються класичні літературні твори – «Земля» Ольги Кобилянської (1954 р., А. Бучма, О. Швачко), «Мати» Максима Горького (1955 р., М. Донськой), «Мальма» (1956 р., В. Браун) [9, с. 892].

Коли в лютому 1956 р. ХХ з’їзд КПРС започаткував десталінізацію, участь у цьому процесі починає брати й кіно. Упродовж 1957 р. кілька культурних і політичних подій наводять на думку про те, що українська кінопромисловість перебуває на шляху відродження. З нагоди 40-ї річниці більшовицької революції виходить низка фільмів революційної тематики: «Круті сходи» Сигізмунда Навроцького, «Правда» Ісака Шмарука у співавторстві з Віктором Добровольським, «Далеке і близьке» Олександра Козиря та Миколи Макаренка.

Однак як не дивно, але попри початок «відлиги», з плану виробництва викреслено чимало оголошених фільмів, серед них – «Буря в Карпатах» Євгена Брюнчугіна й «Перекоп» Тимофія Левчука. Лише для фільмів-вистав «Вогнений міст» Григорія Крикуна, «Під золотим орлом» і, раніше, «Суєта» (1956 р.) Марії Афанасьєвої та «Сто тисяч» Гната Юри добрі дні ще попереду.

Серед курйозних творів, що потрапляють на екрани, «Небо кличе» Олександра Козиря й Михайла Карюкова є першим українським науково-фантастичним фільмом із усіх, які коли-небудь було поставлено. У цій стрічці порушено тему, яку ще нещодавно вважали військовою таємницею: йдеться про суперництво між СРСР та США в підкоренні космосу [3, с. 153–156].

Фільми для юнацтва стають незмінною характерною виробничою рисою південних кіностудій і продовжують виконувати свою виховну функцію. В Ялті Валентин Павловський знімає пригодницький фільм «Друзі, товариші», в якому прослідковується явна схильність до шпигуноманії. В Одесі, де працюють не менш як 700 кінофахівців, Володимир Кочетов знімає «Їм було дев’ятнадцять». Хоч і рідкісний за цих часів історичний фільм був представлений картиною «Олекса Довбуш».

Як і повсюди у світі, виробництво воєнних фільмів сягає свого апогею. «Далеко від Батьківщини» ‒ переламний твір у найбільш зрілому періоді творчості Олексія Швачка ‒ розповідає про подвиги українців, які проникли в тил ворога.

Громадянська війна, побудова соціалізму, Друга світова війна ‒ це нерівна канва великого епічного кінополотна [3, с. 187].

У 1964 р. світ побачив дійсно геніальний та легендарний фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова [17].

Так званий період застою, а по суті ‒ період реакційної внутрішньої політики в СРСР, викликаної загостренням національного питання, затягується майже на два десятиліття ‒ з низкою політичних судових процесів і переслідувань. Хвиля арештів представників творчої інтелігенції, яка прокотилася в січні-травні 1972 р., змушує українських дисидентів констатувати: вони перебувають під владою окупаційного режиму.

Що ж до культури, то неосталіністські тенденції на початку брежнєвської доби виявляються в поновленні ідеологічного тиску на всіх напрямках. Незмінною тематикою є революція, Друга світова війна, праця.

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». Після прискіпливого обговорення було реабілітовано фільми Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967 р.) та «Довгі проводи» (1971 р.). У 1989 р. було відновлено фільм Володимира Денисенка «Совість», знятий у 1968 р. Отримавши свободу творчості, Кіра Муратова у 1989 р. зняла фільм «Астенічний синдром», у якому виразно показано стан тодішнього радянського суспільства [9, с. 893–895].

Пошук нових світоглядних засад розвитку українського кінематографа відбувався навколо звернення до принципів та ідей українського «поетичного кіно». Саме у руслі поетичного кіно став творити Юрій Іллєнко. Історична тематика була впроваджена ним у сценарних проектах, які нажаль так і не отримали дозволу до постановки. Це оповіді з часів Київської Русі «Князь Ігор», «Володимир Красне Сонечко» та «Ярослав Мудрий», перший варіант сценарію про гетьмана І. Мазепу, події давньої іудейської історії «Агасфер. Хроніка другого пришестя Христа», що стала одним з кращих романів-сценаріїв видатного режисера.

Звертався драматург до переробки літературних творів і створення блискучих сценаріїв: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Великий льох» та «Варнак» за творами Тараса Шевченка, «Лебедине озеро. Зона» за табірними оповіданнями Сергія Параджанова. «Лісову пісню» видатному режисеру вдалося здійснити лише через двадцять років. Інші були заборонені. Фільм «Лебедине озеро. Зона» виборов приз на Канському фестивалі [15].

Кінематограф другої половини 1980-х ‒ початку 1990-х років насамперед знаменував: кінець доби тоталітаризму (радше ‒ авторитаризму) з відповідною зміною соціально-політичних та етико-естетичних пріоритетів; розчарування в утопічних ідеалах та красномовних деклараціях з наступним розвінчанням віри в слово; вияв соціальної втоми від панування раціоналізму, сцієнтизму .

Серед перших документальних фільмів цієї тематики ‒ художньо-публіцистичний фільм «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» (1986 р., Володимир Шевченко).

Документальну оповідь про трагедію продовжила хронікально-документальна трилогія Ігоря Кобріна «Чорнобиль. Два кольори часу» (1988 р.) і фільм цього ж режисера «Пробудження» (або «Наслідки Чорнобиля», 1992 р.). Роллан Сергієнко знімає «Дзвін Чорнобиля» (три серії: 1986–1989 рр.) та документально-постановочний «Поріг» (1988 р.), потім були «Наближення до Апокаліпсису. Чорнобиль поряд» (1990 р.), «Чорнобиль. Тризна» (1993 р.) та інші фільми «чорнобильського циклу». З другої половини 1980-х років настав справжній «момент істини» для документального екрана.

Цілком закономірно кінодокументалісти досліджували факти та події, що замовчувались десятиліттями. Серед фільмів, присвячених, наприклад, трагедії Голодомору 1933 року в Україні ‒ документальні стрічки «33-й …спогади очевидців» (1989 р.) Миколи Лактіонова-Стезенка та «Під знаком біди» (1990 р., режисер Костянтин Крайній), постановчо-хронікальний фільм «Голод 33» (1991 р.) Олеся Янчука [7, с. 19–20].

У роки відновлення державної незалежності України збільшується кількість фільмів, присвячених українській минувшині. Незвично масштабним став проект, зреалізований на початку 1990-х років Національною кінотекою України («Київнаукфільм»), ‒ «Невідома Україна. Нариси нашої історії», який склали 108 стрічок. У рамках проекту екранізовані найважливіші періоди та події історії України від найдавніших часів і до початку 90-х років ХХ ст. (останній фільм називається «Повернута самостійність»).

Помітно збільшується виробництво телевізійних фільмів. На загальному тлі виділяються стрічки режисера Олега Бійми – «Гріх» (1991 р.), телесеріали «Пастка» (1993 р.) та «Загадка з багатьма невідомими» (1993 р.). За тим Бійма здійсним постановку телесеріалу «Острів кохання» (1996 р.). Чималий глядацький успіх мав 26-серійний телефільм «Роксолана» (1996) Бориса Небієрідзе, присвячений легендарній українці, яка стала дружиною турецького султана.

Від середини 1990-х ситуація в кінематографі різко змінилася. Загалом рубіж двох століть позначився посиленням інтересу до історичного минулого України. З’явилися фільми «Чорна рада» (2001 р.) Миколи Засєєва-Руденка, «Богдан Хмельницький. Збараж» (2006 р.) Миколи Мащенка, «Мамай» (2003 р.) Олеся Саніна [3, с. 333]. Протягом наступних років були відзняті інші українські кінокартини, принципово новими стали роботи Кіри Муратової «Три історії» (1997 р.), «Другорядні люди» (2001 р.), «Два в одному» (2007 р.) та ін.

Кінематографічне життя України упродовж 2010–2016 рр. розвивалось в умовах нових суспільних реалій. Світ побачили кінокартини «Платон ангел» (2010 р.), «Параджанов» (2012 р.), «Зелена кофта» (2013 р.).

Революційні події в Україні 2013–2014 рр. підтвердили екранний діагноз: необхідні термінові дії щодо порятунку держави і суспільства в цілому. У підсумку з’явився цикл неігрових стрічок, які, окрім іншого, задокументували важливу сторінку новітньої української історії. Світ побачив фільм «Євромайдан. Чорновий монтаж» (2014 р.) режисерів Володимира Тихого, Романа Бондарчука, Катерини Горностай, Юлії Гонтарук, Олександра Течинського та інших.

Найуспішнішим фільмом у вітчизняному прокаті 2015–2016 рр. була «Незламна» (спільне виробництво України та Росії) режисера Сергія Мокрицького, що розповідає глядачу реальну історію Людмили Павличенко – легендарної жінки-снайпера [14].

Українське кіно розвивається і як зазначає колишній очільник Державного агентства України з питань кіно Пилип Іллєнко «2015-го р. за державної підтримки завершили виробництво лише трьох повнометражних фільмів, а 2018 р. – вже 26-ти» [13].

Тематичне планування завжди було важливим для кіномистецтва, як радянського так і сучасного українського, та різниця між ними кардинальна. Із введенням НЕПу планування в СРСР стало основою управління усього виробничо-господарського апарату, і кінематограф не став винятком. Теплани радянської доби окреслювались соціально-побутовими, історичними, революційними та інколи дитячими агітфільмами. Але часто вони «провалювались», знову ж таки частково через неможливість творчого пориву, наприклад відомих нам О. Довженка, Ю. Іллєнка, Л. Бикова. Але навіть в цьому контексті часткової політичної заангажованості їх творіння були істинно геніальним підваллям сучасного кінематографа. Створювались і фільми з виключно українською тематикою, але доля була нещадна до їх творців: О. Довженка після «України в огні» було знято з усіх державних посад, а «Тіні забутих предків» С. Параджанова стали для нього квитком за грати. І це тільки невеличка крупиця у морі таких прикладів.

Сьогодні ж тематика українських фільмів настільки різноманітна, що не завжди і виходить окреслювати її у межах тематичних планів. Важливим є висвітлення колись забороненої історії, забутих на полицях літературних творів і постатей, викреслених колись з нашої історії.

**РОЗДІЛ ІІІ**

**КАДРОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА МАТЕРІАЛЬНО-ТЕХНІЧНА БАЗА**

**УКРАЇНСЬКОЇ КІНОІНДУСТРІЇ**

Запорука будь-якої справи ‒ вдала кадрова політика та матеріально-технічна база і кіно не є винятком. Однак коли радянська влада остаточно утвердилась в Україні, виявився катастрофічний дефіцит професійних акторів, режисерів, операторів, монтажерів і так далі. 3 березня 1921 р. для правильного і планомірного використання в державному масштабі культурно-освітніх працівників Раднарком видав спеціальну постанову, згідно з якою запроваджувався суворий облік людей, що працювали в освіті й мистецтві, зокрема акторів, режисерів та інших кінопрацівників [12, с. 4–5].

У 1925 р. Перший Всеукраїнський з’їзд працівників мистецтв, що проходив у Харкові, велику увагу приділив питанням кіновиробництва і кінофікації села. З’їзд констатував значне досягнення ВУФКУ в області випуску нових фільмів і оснащення кінотеатрів. Одним із завдань, визначених з’їздом, була підготовка кіномеханіків, які одночасно були б і культурно-освітніми працівниками села. На той час Одеська кіностудія мала в розпорядженні 6 режисерів: Петра Чардиніна, Акселя Ліндіна, Володимира Баллюзека, Пантелеймона Сазонова і Фауста Лопатинського. Ялтинська кінофабрика мала такий режисерський склад: Віктор Турін, Олександр Анощенко і Георгій Тасін. До 1926 р. кількість режисерських груп на Одеській кінофабриці зросла з 6 до 7, а на Ялтинській з 1 до 3, у 1927 – на двох кінофабриках працювали 23 групи [11, с. 9].

Популярність і престижність українського кіно стрімко зростала, що зумовило прихід до нього багатьох талановитих людей із суміжних мистецьких галузей. Наприклад, Олександр Довженко був художником, а оператор Данило Демуцький прийшов із сфери фотографії. До роботи було залучено багатьох майстрів слова – Миколу Бажана, Михайла Семенка, Петра Панча, Гео Шкурупія та інших, а письменник Юрій Яновський став художнім керівником Одеської кіностудії. З театру прийшли актори, найвидатнішим і найпопулярнішим з них був Амвросій Бучма [26, с. 17].

В роки Другої світової війни, оскільки кінематографісти віком до п’ятдесяти років підлягали загальній мобілізації, майже всі оператори й кінодокументісти опинилися на фронті, де значна їх кількість загинула. З Київської кіностудії це були: режисери Ісак Животовський, Павло Коломойцев, Олександр Штрижак, Володимир Войшилов; художники Яків Брескін, Олексій Гурвич, Б. Кац; оператори Василь Юрченко, Семен Стояновський, Гліб Лойко, Володимир Златкіс; актор Володимир Дубенців; директор картин Микола Човгун. З Одеської кіностудії – режисери Григорій Литвак, Микола Бочаров, Олесандр Лейн; оператори Павло Гришко, Павло Радіховський; актори Микола Іванкін, Павло Серьогін, сценарист Михайло Зац і редактор Михайло Корик. З огляду на це, здобутки передвоєнного кінематографа частково були втрачені.

А коли в лютому 1956 р. ХХ з’їзд КПРС поклав початок десталінізації, кінематограф знову зазнав кадрової кризи.

Відродження кінофакультету в Києві було передбачено на 1961 р. Вісім осіб мали вступати туди на відділ режисури, 12 – на акторський. Як результат намірів партії, у руслі ідеологічних гасел про злиття національностей, виникла ідея обміну режисерами між кіностудіями Радянського Союзу й утворення інтернаціональних команд. Молоді таланти, такі як Олександр Алов, Владімір Наумов, Марлєн Хуцієв, Фелікс Миронер, після дебюту на Одеській кіностудії обрали Росію. Та якщо потрібно відзначити в цій міграційній політиці щось справді позитивне, то це прихід в українську культуру Сергія Параджанова, який обрав не Росію, а саме Україну [3, с. 145–146].

З ім’ям Івана Миколайчука пов’язано розквіт явища, яке дістало назву українського поетичного кіно. Цей український актор, сценарист, режисер працював у кіно в 1960–1980-х рр.

У «прозаїчній» стилістиці на кіностудіях України працювали такі талановиті режисери, як К. Муратова, Р. Балаян, К. Єршов, В. Тодоровський, В. Криштофович, та ін. [7, с. 167].

В цілому у роки кіномодернізації (1964–1990) творили актор Дмитро Мілютенко, оператор-постановник Олексій Мішурін, режисер Володимир Довгань, театральний драматург Олександр Корнійчук, актор Антон Тимонішин, кінооператор Олександр Антипенко, митець Леонід Осика, режисер Леонід Биков та інші

Нині історію українського кіно творять актор Олександр Ігнатуша, кінорежисер Вілен Новак, режисер Михайло Іллєнко, оператор Богдан Вержбицький, кінооператор Володимир Басс, режисер Олесь Янчук, режисер Олег Сенцов, кінооператор Сергій Махальчук, кінорежисер Олесь Санін, режисер Юрій Ковальов та інші [26, с. 220–260].

Що ж з матеріально-технічною базою? Український кінематограф зароджувався у складних умовах національно-визвольних змагань початку XX ст. Проте нестабільність тодішнього міжнародного становища, перманентна зміна влади на Україні, брак і розпорошеність кваліфікованих сил та гостра нестача технічного устаткування і матеріалу стримували перші незрілі паростки національного кіномистецтва.

З підпорядкуванням українських територій більшовицькій владі кіно перебувало у повній розрусі. За підрахунками ВУФКУ в 1922–1923 рр. на території республіки налічувалося лише 396 кінотеатрів. Тільки 10 кінотеатрів було в безпосередній експлуатації ВУФКУ, близько 100 знаходилися в орендному користуванні різних установ, організацій і приватних осіб, значна кількість була в непридатному стані [11, с. 533].

Вже у 1923 р. в СРСР налічувалося 519 кіноустановок, в 1924 р. – близько 1000. У 1925 р. їх налічувалось 3240, з яких 2237 – в робітничих і селянських клубах, 800 кінопересувок. Станом на 1 квітня 1928 р. уся кіномережа СРСР налічувала 8767 кіноустановок.

У 1927 р. налічувалося 1491 комерційних кіноустановок, 1728 клубних і 1186 сільських. У 1928 р. кіномережа як і раніше знаходилася у підпорядкуванні різних установ і організацій. 1468 комерційних кінотеатрів належали: органам Народної освіти – 516 (35%); Совкіно – 30 (3%); різним державним і громадським організаціям – 316 (21%); приватним особам – 9 (1%); профспілкам – 597 (40%). Кіномережа розвивалась дуже швидко, що сприяло активізації кінозйомок і кінозйомок і на території УРСР.

П. Нечес дав таку характеристику становлення кінематографа в Україні: 1923 р. – відсутність фінансової і технічної бази; 1923 р. – нестача сценаріїв і сировини; 1925 р. – нестача художнього персоналу і частково організація управління кіновиробництвом [12, с. 4].

Український кінематограф 20-30-х років ХХ ст. був представлений Одеською, Ялтинською та Київською кінофабриками [25]. У 1926 р. Рада Народних комісарів України прийняла рішення про будівництво кінофабрики у Києві. Для цього Відведена ділянка площею біля 40 десятин пустиря. Уповноваженим від правління ВУФКУ у справах будівництва кінофабрики було призначено Йону Гарбера, який мав досвід реконструювання кінофабрики в Одесі. Основним структурним компонентом був знімальний павільйон розміром 100х36 м. площею 3600 кв. м. і робочою висотою стелі 16 м. Павільйон, робочі приміщення лабораторного і виробничого корпусів розраховувались на одночасну роботу 15 знімальних груп. 2 березня 1927 р. будівництво кінофабрики було завершено. Першим директором став вже згаданий П. Нечеса [26, с. 17].

Уперше десятиліття свого існування радянське кіно користувалося зарубіжним устаткуванням. Налагодження власного виробництва кіномеханічної та кінохімічної продукції було пріоритетним завданням уряду.

Падіння виробництва, що почалося 1929 р., тривало і в 1930-му. В листопаді ВУФКУ змінює свою назву і стає «Українфільмом», підпорядкованим «Совкино» [3, с. 59]. Початок 1930-х ознаменувався, передусім, появою звуку, так як система виражальних засобів, яка склалася у кіно, почала зазнавати кризи [26, с. 61]. І варто зазначити, що кризу дійсно було подолано.

Під партійним керівництвом на 1 січня 1941 р. в Україні діяло 237 кінотеатрів із загальною кількістю глядацьких місць 91 тис., серед яких 8 широплівкових та 546 вузькоплівкових стаціонарних кіноустановок, що були розраховані на 82, 8 тис. глядачів, 525 звукових та 789 німих кіноустановок, які могли обслуговувати 20 млн. глядачів на рік. Та в умовах війни, станом на 1 січня 1942 р. в Україні працювало тільки чотири кінотеатри, два з них – у Ворошиловграді (нині – Луганськ), 1 – у Куп’янську та 1 – у Вовчанську [3, с. 320].

Нацистськими окупантами була відновлена робота кінотеатрів, які залишились не зруйнованими та не були зайняті окупаційною владою. Лише в м. Києві працювало 8 міських кінозакладів: «Глорія», «Оріон», «ім. Шевченка», «Метрополь» та ін. І ще працював суто німецький кінотеатр «Дойче Ліхтшпальгауз» [27, С. 446].

Війна заподіяла матеріальні збитки і кінематографу.Загалом під час бойових дій було знищено 628 кінозалів і дві третини кіноустановок [3, с. 107].

Після звільнення Одеси на базі колишньої кіностудії організували Чорноморську кінофабрику, що обслуговувала знімальні групи, які приїздили з Москви, Ленінграда, Києва та інших міст. Але починаючи з 1954 р. кіностудія знову знімає свої фільми [16]. Київській кіностудії у 1957 р. присвоєно ім’я О. Довженка [26, с. 17], у її технічному забезпеченні істотних змін не відбувалося аж до років незалежності.

У незалежній Україні функціонують чотири державні кіностудії — Національна кіностудія художніх фільмів імені О. П. Довженка, Одеська кіностудія художніх фільмів, Національна кіностудія України, Українська студія хронікально-документальних фільмів, понад 20 кіностудій недержавної форми власності. Кіномережа налічувала 5,3 тис. кінотеатрів та залів з кіноустановками, що в цілому задовольняло потребу населення.

Однак поступово, кількість кінотеатрів та залів з кіноустановками невпинно скорочувалась, особливо в сільській місцевості. У більшості областей було ліквідовано державні органи, які опікувались управління розвитком кіномережі. Довелось визнавати, що матеріально-технічна база кінематографії матеріально і фізично застаріла і дедалі більше відстає від світового технологічного рівня [6].

Протягом 2010‒2013 рр., коли з держбюджету регулярно виділялися немалі кошти на розвиток кіноіндустрії, щорічно виходило в середньому по дюжині повнометражних ігрових фільмів та кілька десятків короткометражок [28].

А от останні кілька років були дуже плідними для сучасного українського кіно. Сьогодні в Україні функціонує близько 380 кінозалів, обладнаних сучасною апаратурою. Через окупацію Криму та військову агресію Російської Федерації на сході України було втрачено щонайменше 82 кінозали.

Восени 2019 року Верховна Рада ухвалила два законопроекти для розвитку українського кіно. По-перше, виробникам українських фільмів не треба платити ПДВ аж до 2023 р.. По-друге, скасували мито на ввезення обладнання для зйомок фільмів. Більше одного мільярда гривень заплановано вкласти у подальший розвиток українського кінематографа [2].

Кадрова політика та матеріально-технічна база в українській кінематографії – один з важливих напрямів наукових пошуків вітчизняного кінознавства. У порівнянні з радянською добою жорсткої критики і обмежень, нині держава активно крокує на зустріч талановитим режисерам і новаторам.

І найголовніше, головною зміною за роки незалежності стала поява нового покоління кінорежисерів, акторів, монтажерів та просто кінопрацівників, які не пам’ятають час, коли Україна входила до складу Радянського Союзу, і відповідно мислять і відчувають інакше.

**ВИСНОВКИ**

Становлення кіно мало ряд закономірностей та етапів, які зумовлювались державною політикою щодо культури. В загальному контексті розвитку української нації, українське кіно, як невід’ємна частина культури, пройшло свій шлях у нормативно-правовому, тематичному, кадровому та матеріально-технічному полі.

З моменту, коли Україна стала незалежною, минув час, який можна порівняти з необхідним для дорослішання і становлення людської особистості. Тобто це не великий відтинок часу у людському вимірі, але він надзвичайно динамічний з точки зору соціокультурних процесів. Минули часи і кіно вже не підпорядковується ідеологічним засадам державної політики у сфері культури. Цензори відійшли в минуле, на зміну прийшли критики, які тепер коментують і дають оцінку фільмам вже після їх прем’єр на екранах країни. Після важкого становища на початку 2000-х років українське кіно змогло піднятися на вищий щабель розвитку. Прославляти не політичну партію, а націю, ‒ от що нині в пріоритеті державної політики у галузі кінематографа, про це зокрема і свідчать останні законодавчі зміни, внесені президентом України В. Зеленським.

Тематичне планування завжди було важливим для кіномистецтва, як радянського так і сучасного українського, та різниця між ними кардинальна. З початком НЕПу планування в СРСР стало основою управління усього виробничо-господарського апарату і кінематограф не став винятком. Теплани радянської доби передбачали соціально-побутові, історичні, революційні та інколи дитячі агітфільми. Але часто вони «провалювались» через неможливість творчого пориву кіно митців під пресом радянської ідеології, як було з О. Довженком, Ю. Іллєнком, Л. Биковим. Але навіть у контексті часткової політичної заангажованості їх творіння були істинно геніальним підмурівком сучасного кінематографа. Створювались фільми і виключно української тематики, але доля була нещадна до їх творців: О. Довженка після «України в огні» було знято з усіх державних посад, а «Тіні забутих предків» С. Параджанова стали для нього квитком за грати. І це тільки невеличка дещиця у морі таких прикладів.

Сьогодні ж тематика українських фільмів настільки різноманітна, що не завжди реально окреслювати її у межах тематичних планів. Важливим є висвітлення колись забороненої історії, забутих на полицях літературних творів і постатей, викреслених колись з нашої історії. Тож варто сподіватись, що завдяки таким стрічкам, як «Захар Беркут», «Заборонений», «Ціна правди», «Чорний ворон» котрі стали окрасою 2019 р., український кінематограф продовжить свій розвиток і не зупиниться на досягнутому.

Кадрова політика та матеріально-технічна база в українській кінематографії – один з важливих напрямків наукових пошуків вітчизняного кінознавства. Загалом варто зазначити, що перше з чим зіштовхнулась радянська влада у перетворенні кінематографа на «найважливіше з усіх мистецтв», це був брак освічених кадрів і лояльної влади кіномитців. Талановиті особистості, не тільки в кінематографі, а й в інших мистецьких сферах радянською владою ставились перед вибором: або повна лояльність і як наслідок ‒ знеособлення творче, або тиск і репресії. Тож у порівнянні з радянською добою тотального керівництва, підпорядкування ідеології і відходу від принципів загальнолюдської моралі, нині держава створює можливості для талановитих режисерів і новаторів кіноіндустрії.

Стосовно основних відмінностей радянського та пострадянського кінематографа, то варто зазначити, що вони лежать у площині державної політики щодо кіномистецтва: якщо радянських кінематограф був строго регламентований і перебував під постійним партійно-державним контролем, то пострадянський кінематограф був строго регламентований і перебував під постійним партійно-державним контролем, то пострадянський характеризується демократичними засадами щодо ідеологічної спрямованості та тематичної палітри; кадрова політика в радянську добу не робила винятків для кіномитців, на відміну від сучасної української політики у галузі мистецтва, яка передбачає надання широких можливостей для розкриття таланту творчих та обдарованих особистостей.

Щодо матеріально-технічного забезпечення кінематографа, то у радянську добу державні кошти цілеспрямовано виділялися для виконання державного замовлення і виконання плану створення кінострічок. А у сучасній Україні в кіноіндустрію інвестуються як державні так і приватні кошти, з метою підвищення якості кінопродукції, чим зумовлене і державне протегування оснащенню кіностудій імпортним обладнанням.

І звісно, мабуть, головним надбанням в соціокультурній сфері років незалежності стала поява нового покоління кінорежисерів, акторів, монтажерів та просто кінопрацівників, які не знають приниження політикою партійного керівництва за радянської влади, і відповідно мислять і творять за покликом душі. Звісно, не можна відмовлятись від історії, радянський період подарував нам видатних метрів кіно і Одеську та Київську кіностудії, які в наші дні поступово осучаснюють своє обладнання. Діють і приватні кіноустанови, що також є відмітною рисою, сучасності. Є підстави сподіватися, що дух змін в українському кінематографі сприятиме створенню нових мистецьких шедеврів, які гідно збагачуватимуть світовий кінематограф.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Горячев Ю. И. Шинкаренко Ю. И. Источник силы. О партийном руководстве развитием советской кинематографии. Москва : Искусство, 1984. С. 189.
2. Гаврилюк Х. Українське кіно: зрада чи перемога? *Lustrum*. URL: https://www.com.ua/ukrainian-cinema/.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : Kino–Коло, 2005. 464 с.
4. Евтушенко А. М. Ленинский декрет от 27 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино. *Весник Воронежского государственного университета*. Воронеж : Воронежский государственный университет. (Филология. Журналистика. № 2). С. 130–133.
5. Зеленський підписав скандальний закон про підтримку іноземних виробників в Україні. *Прямий.* 2019. URL: [https://prm.ua/zelenskiy–pidpisav–skandalniy–zakon–pro–pidtrimku–inozemnih–kinovirobnikiv–v–ukrayini/](https://prm.ua/zelenskiy-pidpisav-skandalniy-zakon-pro-pidtrimku-inozemnih-kinovirobnikiv-v-ukrayini/).
6. Зінь Е. А. Регіональна економіка. Київ : Професіонал, 2007. 528 с.
7. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва, 2007. 296 с.
8. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945 / Г. Скрипник та ін. Київ : НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 448 с.
9. Історія української культури у 5 т. Т. 5, кн. 2. Українська культура XX – початку XXI століть / В. П. Агєєва, Л. І. Барабан, І. П. Бетко, О. О. Боньковська, та ін. / за ред. Б. Є. Патон, М. Г. Жулинський. Київ : НАН України; Наук. думка, 2011. 1031 c.
10. Кандєєв Ю. Дорога в кіно. *Кіно.* 1926. № 9. Липень. С. 16.
11. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків. : «Дім Реклами», 2018. 680 с.
12. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків : «Дім Реклами», 2018. 528 с.
13. Мончук О. Апогей українського кіно: за три роки кількість фільмів made in Ukraine зросла вдев’ятеро. 17.10.2019. URL: https://galychyna.if.ua/analytic/apogey–ukrayinskogo–kino–za–tri–roki–kilkist–filmiv–made–in–ukraine–zrosla–vdev–yatero/.
14. Незламна. *Film.ua.* 2015. URL: <https://film.ua/uk/distribution/projects/263>.
15. Овчаренко О. В. Жанрове різноманіття творчої спадщини Юрія Іллєнка в контексті розвитку українського поетичного кіно ХХ століття. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.* URL: [http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17783–zhanrove–riznomanittya–tvorchoї–spadshhini–yuriya–illyenka–v–konteksti–rozvitku–ukraїnskogo–poetichnogo–kino–xx–stolittya.html](http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17783-zhanrove-riznomanittya-tvorchoї-spadshhini-yuriya-illyenka-v-konteksti-rozvitku-ukraїnskogo-poetichnogo-kino-xx-stolittya.html)
16. Одеська кіностудія. Історія. URL: https://www.odesafilmstudio.com.ua/uk/about/history.
17. Позняк Н. Сергій Параджанов. Великий містифікатор. 2004. URL: [https://storinka–m.kiev.ua/article.php?id=64](https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=64).
18. Про кінематографію: Закон України: від 13.01.1998 № 9/98–ВР. Дата оновлення: №164–IX від 03.10.2019. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98–%D0%B2%D1%80/print](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80/print).
19. Постанова Кабінету Міністрів України. Положення про Державне агентство України з питань кіно від 17.07.2014. № 277. Дата оновлення: № 885 від 16.10.2019. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277–2014–%D0%BF](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-%D0%BF)
20. Про державну підтримку кінематографії в Україні Закон України від 23.03.2017. № 1977–VIII. Дата оновлення: № 164–IX від 03.10.2019 [URL] – URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977–19](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19).
21. Раззаков Ф. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972. Москва : Эксмо, 2008, 189 с.
22. Росляк Р. В. Націоналізація кінематографа в Україні. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. С. 171–175.
23. Росляк Р. В. Тематичне планування як засіб управління українським кінематографом (з досвіду 20–х років ХХ століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 2014. № 2. С. 271–275.
24. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино / Сост. Гак А. М. Изд. 2–е, дополненное. Москва : Искусство, 1973. 224 с.
25. Самойленко Т. І. Кіностудії в Україні на початку ХХ ст. *Міжнародна наукова інтернет-конференція «ADVANCED TECHNOLOGIES OF SCIENCE AND EDUCATION»*. URL: http://intkonf.org/samoylenko-ti-kinostudiyi-v-ukrayini-na-pochatku-xx-ct/.
26. Тримбач С. Кіно народжене Україною. Київ : Техніка, 2016. 384 с.
27. Удовик В. Київська кіностудія в період німецької окупації. З архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ № 1/2 (22/23) Київ : НПУ ім. Драгоманова, 2004. С. 404–409.
28. Філатов А. Українська кіноіндустрія виходить на новий етап. 2015. URL: <https://www.cutinsight.com/ua/pereroghdenie_ukrainskogo_kino/>
29. Шановська О. А. Механізми політизації культурної сфери радянського суспільства у повоєнний період (1946–1985) : *матеріали Круглого столу «Тоталітарний дискурс в культурі» (25 червня 2014 р.)* URL: http://liberte.onu.edu.ua/info/ kultura?lang=ukr