

УКРАЇНСЬКЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ПЕРІОДУ РАДЯНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ: ЗАБОРОНЕНІ ФІЛЬМИ

Демещенко

Віолета Валеріївна

докторка філософії (Ph.D.,
теорія та історія культури),
доцентка, завідувачка відділу
культурної антропології,
Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
vio150569@gmail.com

Violeta Demeshchenko

Ph.D. (Theory and History
of Culture), associate professor,
head of the Department of Cultural
Anthropology, Institute for Cultural
Research, National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
vio150569@gmail.com

Анотація. В цій статті розглядаються особливості розвитку українського документального кіно другої половини ХХ століття за часів СРСР (радянщини), коли існували конкретні ідеологічні канони в мистецтві, які були продиктовані тоталітарною державою, на захисті інтересів якої стояла жорстка цензура. Цензура не давала можливості виходити митцям за межі течії соцреалізму й політики комуністичної партії. Такий підхід стримував новаторський і творчий потенціал митців, але незважаючи на такі умови творча інтелігенція чинила «культурний» спротив і створювала нове мистецтво. Яскравим прикладом такого опору є рух молодого покоління української творчої інтелігенції «шістдесятників», який переріс в активне протистояння державним владним структурам і набув загальнонаціонального значення. Наприкінці 1980-х років документалістика стала рупором «перебудови» і набула нових ознак.

Ключові слова: документальне кіно, ідеологія, цензура, радянщина, мистецтво, авангард, соцреалізм, «шістдесятники».

Постановка проблеми. Дослідження українського документального кіно радянського періоду є актуальним і важливим для розуміння нашої справжньої історії та деконструкції радянських міфів заради історичної справедливості. Документальне кіно часів *радянщини* носило суто ідеологічний характер. Коли ми ретельно починаємо вивчати документалістику, то бачимо, як саме діяла пропагандистська машина СРСР у своїх інтересах, як вона конструювала дійсність, які наративи використовувала, яким чином фальсифікувала статистику, як приховувала трагедії, створюючи викривлений образ «щасливого життя» радянської людини.

Розвиток документального кіно в Україні за часів СРСР пройшов шлях від стрімкого авангардного експерименту 1920-х років, пов'язаного з діяльністю ВУФКУ, періоду розстріляного відродження, або «Червоного ренесансу», духовно-культурного та літературно-мистецького покоління 1920-х — початку 1930-х років в Україні, що виплекало видатні мистецькі зразки літератури, філософії, живопису, театру та кіно, але з часом було фізично знищене сталінським тоталітарним режимом і жорсткою ідеологією цензури *сталінської доби* 1930-х — 1950-х років.

Епоха відлиги 1960–1970-х років дала новий поштовх для

розвитку авторського кіно та кінопубліцистики, (1965–1985 рр.) розпочалась епоха системної кризи радянської системи, *період застою*, що характеризується боротьбою з «буржуазним націоналізмом» у мистецтві, а наприкінці 1980-х років документалістика стала рупором *«перебудови»*.

Базовим завданням документалістики є пошук прихованої правди. Незважаючи на високий ідеологічний пресинг і жорстку цензуру, неодноразово режисери намагались висвітлювати серйозні соціальні й політичні проблеми. Сьогодні архівні фільми, що фіксували урбанізацію, промислові масштабні будівництва, трагедію Чорнобильської АЕС є безцінним свідченням епохи, що суперечить нав'язаній підручниками міфічної історії України часів СРСР.

В Україні існував колосальний інтелектуальний і творчо-мистецький опір. Знайомство з стрічками дисидентського характеру, що йшли всупереч системі, є цьому свідченням. З'явився навіть так би мовити термін «поличкове кіно», це фільми які не догодили радянській системі й цензурі, а осіли на поличках бюрократії.

Безцінним у роботі документального кіно є збереження візуальної пам'яті, створення ним бази кіноархівів, що зберігають велику кількість унікальних зйомок минулого: втрачених зниклих ландшафтів, містечок і сіл, архітектурних пам'яток, традицій, побуту, фольклору, різних регіонів України, що є важливим для збереження культурної пам'яті, вивчення культурної спадщини (зокрема це документальні сюжети кіножурналів та хроніки) і розуміння української ідентичності.

Мета: охарактеризувати українське документальне кіно і його проблеми розвитку в період СРСР (радянщини) з мистецько-культурологічної позиції.

Аналіз останніх досліджень. На жаль, наукові дослідження в галузі документального кіно носять досить обмежений характер, тому потрібно більш ретельно досліджувати цю тематику в науковому контексті. Серед вітчизняних науковців кінознавців, мистецтвознавців та культурологів, що активно досліджують українське і світове документальне кіно, такі: Л. Брюховецька, О. Мусієнко, С. Безклубенко, В. Демещенко, О. Москаленко-Висоцька, О. Левченко, М. Міщенко, О. Зарецький, І. Зубавіна, Л. Касян, К. Шершньова, О. Пахльовська, О.Плющик, М.Туркаві, Л. Новікова та інші.

Науковиця Олена Левченко в роботі «Міфологія в документальному кіно» аналізує і розкриває сутність радянської ідеологічної машини завдяки роботі на ній документального кіно. Радянська ідеологічна машина в межах своєї концепції впливу на громадян у всіх сферах життя свідомо творила міфи і формувала міфологічний простір, міфи, які повинні були об'єднувати суспільство на основі заданої ідеологією ієрархії цінностей, визначати принципи поведінки та смисл життя радянської людини (Левченко, 1998, с. 195).

Українська відома літераторка, академікиня Тамара Гундарева зазначає:

«Наша культурна свідомість, хочемо ми цього, чи ні, тримається на певних міфах. Ми віримо в певні символи, сприймаємо деякі речі не раціонально, а емоційно, підкорюємося маніпуляціям масової культури. А свідомо створені міфи допомагають нам організовувати культурний, історичний, ідеологічний простір. Такими потужними явищами, зокрема, стали шістдесятництво та Розстріляне Відродження» (Плющик, 2022, с. 4).

Авторка Марина Міщенко у своїй роботі «Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням» зосереджує увагу не лише на тематичному розмаїтті документальних фільмів, а й на філософській та психоаналітичній можливостях їхнього ґрунтового вивчення. За роки незалежності хроніко-документальні та науково-популярні фільми висвітлюють українську історію, по-новому акцентуючи увагу на загубленій історії української нації з її проблемами сьогодення. Дослідниця вважає, що питання правового поля буття, національної самоідентифікації підлягають ґрунтовному переосмисленню (Міщенко, 2014).

На думку науковця О. Зарецького, українське відродження 1960-х років є

«значною мірою підґрунтям сьогоденної етнокультурної ситуації. Відлига була спробою зняти етнокультурну деформацію та сконсолідувати державу, тому принципово важливим уявляється аналіз відлиги саме як періоду радянської історії» (Зарецький, 2008, с. 76).

Дослідниця О. Пахльовська зазначає, що

«шістдесяті роки, їхня пам'ять, їхня філософія, їхній спадок, їхня еволюція є палючою магматичною основою української сучасності, тому так непросто зрозуміти суть цих років, проаналізувати їхню генеалогію, окреслити їхній контекст, простежити їхню еволютивну парадигму» (Пахльовська, 2000, с. 65).

Кінознавець і культуролог І. Зубавіна зазначає:

«Подібно до того, як за формальну подію, що ознаменувала собою початок нового часу у світі, вважається падіння Берлінської стіни, історичну коду радянського кінематографа зазвичай пов'язують з V з'їздом кінематографістів СРСР, що відбувся 13–15 травня 1986 року».

Дослідниця наголошує, що

«цілком закономірно у вітчизняному кінематографі часів перебудови помітно зросла «питома вага» фільмів національної та історичної проблематики, а отримання Україною незалежності стало подією, що спричинила радикальні зсуви у світоглядних орієнтирах українських громадян, активізувала процеси колективної пам'яті на загальнонаціональному рівні й інспірувала бажання самоідентифікації» (Зубавіна, 2007, с. 17).

Варто зауважити, що шістдесятництво, формування і розвиток інакудства в суспільстві характерне не лише для української історії ХХ століття, а й для історії колишніх радянських республік та країн сходу Європи, передусім «соціалістичного табору». Великим поштовхом до виникнення цього явища була дедалізація суспільства та розгортання світового правозахисного руху, стимульованого прийнятою в 1948 році та з 1963 року розповсюдженою в Україні «Загальною декларацією прав людини» (Касян, 2013, с. 142).

Серйозною проблемою постає саме визначення поняття «покоління шістдесятників». Як явище «шістдесятництво», утвердившись спочатку на ґрунті культурницького руху, у подальші 70-ті та 80-ті роки ХХ ст. переросло в активне ідейне протистояння державним владним структурам і набуло

загальнонаціонального значення як опозиційний рух молодого покоління української творчої інтелігенції (Плющик, 2022, с. 3).

Шістдесятництво об'єднало широкі осередки творчих особистостей: літераторів, художників, кінематографістів, музикантів, науковців (Касян, 2013, с. 142–152). Представниця цього покоління Ліна Костенко, говорячи про «персональний склад» шістдесятництва, підкреслює:

«Ми вгадували й любили один одного не лише в літературі, тоді ж з'явилися і художники, і композитори, і кінематографісти, історики, актори, — словом, велика нива нарешті діждалася: прийшли її робітники й виникло те продуктивне поле, як його точно й ностальгійно назвав Сергій Тримбач» (Дзюба, 2011, с. 144).

Виклад основного матеріалу. За радянських часів документальне кіно було потужним інструментом пропагандистської машини СРСР у всіх її проявах, а особливо з позиції ідеології тоталітарної держави. Саме документалістиці було довірено формування комуністичної ідеології, вона невпинно повинна була розповідати «правду» про щасливе життя громадян та «виховувати» радянську людину, тим самим легітимізуючи політику уряду. За ідеологічними канонами того часу документалісти не мали права показувати істинне життя, яким воно було, вони змушені були знімати фільми, демонструючи зворотнє. Усе, що стосувалося проблем у державі (репресії, дефіцит, голод, колективізація, НЕП (нова економічна політика), промислові й екологічні катастрофи), замовчувалося, натомість формувалася міфічний простір «щасливого життя» та успіхів соціалістичного будівництва.

Існували певні методи й напрями такої роботи, основними критеріям яких була агітація і пропаганда. Свої перші «агітки» більшовицька влада використовувала для масової пропаганди грамотності, ідей побудови світлого майбутнього комунізму, заборони релігії, осушення боліт, досягнення в промисловій галузі й сільському господарстві, боротьбі з поганими звичками тощо. Відомими прикладами таких «агіток» є фільми «Ущільнення» (1918 р.), «Броненосець Потьомкін» (1925 р.). У РФ і по сьогодні побутує така специфіка як документального, так і ігрового кіно, це агітстрічки, що перебірюють та одночасно переписують історію

і виправдовують агресію «руського миру», — це фільми на кшталт «Крим» (2018 р.), «Т-34» (2019 р.), документальний фільм «Крым. Путь на Родину» (2015 р.), сьогодні це також можуть бути ролики на соціальну тематику, як, наприклад, знятий 2023 року російський сатиричний ролик німецькою мовою «Хайль Зеленський» (нім. Heil Zelensky), що висміював допомогу Німеччини Україні й розповсюджувався російськими ЗМІ як соціальна реклама, а також це було брехливе позиціонування зі сторони РФ політичного контексту, ніби це зробила німецька партія «Альтернатива для Німеччини».

За радянщини в мистецтві панувала жорстка цензура, усе повинно було відповідати догмам марксизму-ленізму, категорично заборонялась будь-яка критика режиму й політики партії, бо це вже прирівнювалося до антирадянської діяльності, суровій забороні підлягали нестандартні художні форми, релігія та акцентування уваги на національній культурі, ідентичності та національній історії.

Існували обов'язкові візуальні коди: насамперед, це масовість, паради, мітинги, з'їзди партії чи профспілок, кадри важкої техніки як ознаки прогресу на тлі заводів і фабрик, пафосний закадровий голос, що озвучував подію, на екрані обов'язково мали бути усміхнені обличчя «передовиків виробництва», героїв соціалістичної праці, а також протиставлення «загниваючому капіталізму» «успішного соціалізму», що крокує у світле комуністичне майбутнє. Документальні фільми повинні були бути присвячені досягненням індустріалізації та колективізації, грандіозним рекордам, великим проектам, типу будівництва Байкало-Амурської магістралі, «кукурудзяній епопеї», освоєнню цілинних земель, запуску космічних програм. У 60-ті роки ХХ ст., у період «Холодної війни», коли постала загроза ядерної війни між СРСР і США, були відзняті спеціальні фільми — інструкції, як поводитись під час ядерного вибуху.

Відмова від об'єктивності призводить до того, що фільми часто будувалися на постановочних кадрах, замість живого динамічного репортажу панувала постановочна запланована публіцистика.

Один із засновників і теоретиків документального кіно, якого вважають яскравим представником Українського Відродження в кінематографі був Дзига Вертов, він вперше використав методику «прихованої камери». Саме 1920-ті роки характеризуються розвитком нових експериментів та ви-

никненням мистецької течії авангард, це був період творчого піднесення, що передував майбутньому регресивному стилю — *соцреалізму*. Новаторський метод «кінооко» Дзиги Вертова виказав себе у фільмах «Людина з кіноапаратом», «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)», змінивши мову документального кіно.

Період 1930-их — 1950-их років характеризується культом особистості Сталіна, репресіями, знищенням творчої інтелігенції, втопленням її у крові та жорстоких розправах з Червоним Ренесансом, а також висвітленням подій Другої світової війни і її героїзації. Кінематограф набув повного контролю з боку держави. Не варто також забувати чи намагатися забути той факт, що Україна була в складі Радянського Союзу 74 роки. Унікальним феноменом є те, як ідеологія СРСР, що виникла буквально з нічого, за менш ніж 100 років настільки колосально вплинула на народи, залишила травми на покоління. І одним зі знарядь було саме кіно. Перетворивши на свій лад реальну історію, усьому Радянському Союзу почали показувати те, що було потрібно. Ці фільми про героїзм, патріотизм, відданість і невідомих солдатів-героїв дивилися покоління, що ніколи не бачили Другої світової війни, проте вірили настільки, що створювали цілі сімейні ритуали походу на щорічні «паради перемоги» (Гончаренко, Марченко, & Волосевич, 2024, с. 313–318).

Період під назвою «Відлига та цензура», що наступив у 1960-1970-их роках став головним каталізатором появи шістдесятників та українського поетичного кіно. Це були перші спроби в українському мистецтві відірватись від соцреалізму, школа документального кіно свідомо починає відмовлятися від будь-яких ідеологічних чи постановочних стереотипів. Режисери завдяки послабленню цензури змогли відійти від шаблонів соцреалізму на користь нових експериментів, фольклору та звернення до національної ідентичності, метафоричності та візуальної виразності. Кінематографічні твори опирались не на ідеологію, а на внутрішній світ людини та її емоційні переживання. Також у ці роки з'явилися нові авторські (авторське кіно) голоси й теми, що говорили про буденне життя, науку, техніку, культуру, проте вирватись остаточно за межі ідеологічних меж було важко, а намагання це зробити призводило до заборони кінотворів як документального, так і художнього характеру.

«Культурний» рух спротиву (письменники Микола Вінграновський, Євген Гуцало, Іван Драч, Володимир Дрозд, Ірина Жиленко, Ліна Костенко, Борис Олійник, Володимир Симоненко, Василь Стус, Григорій Тютюнник, Валерій Шевчук тощо, літературні критики й літературознавці Іван Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Євген Сверстюк, Іван Світличний тощо, публіцисти Юрій Бадзьо, В'ячеслав Чорновіл тощо, митці Алла Горська, Віктор Зарецький, Сергій Параджанов, Лесь Танюк тощо) переріс у політичний — так представники однієї «культурної» дії еволюціонували та утвердилися в іншій — у відкритому протистоянні режимові — політичному дисидентстві та правозахисному рухові. Це був період їхнього входження у відкритий «словесний» протест вже як концептуального шістдесятництва з ідеологічними настановами (Плющик, 2022, с. 4).

У цей період гучно прозвучало покоління нонконформістів у кіно, серед таких митців: режисери Сергій Параджанов, Леонід Осика, Юрій Іллєнко, актор Іван Миколайчук, акторка Лариса Кадочникова. Шедеврами українського поетичного кіно стали такі фільми: «Тіні забутих предків (1964, режисер Сергій Параджанов), «Вавилон XX» (1979, режисер Іван Миколайчук), «Анничка» (1968, режисер Борис Івченко), кінотвори режисера Леоніда Осика «Камінний хрест» (1968), «Захар Беркут» (1971), «Та, що входить у море» (1965), режисера Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих» (1965), «Білий птах з чорною ознакою» (1971), «Лісова пісня. Мавка» (1981), «Вечір на Івана Купала» (1968).

Коли «відлига» змінилася періодом застою, радянська влада побачила в національному кіно загрозу. Фільми звинувачували в «буржуазному націоналізмі», митці проходили жорстку цензуру, фільми навіть могли бути прийняті комісією держкіно, щоб виправдати витрачені бюджетні кошти, але вони могли не потрапити на екран, а надовго опинитися на зловісних полицях.

Період «Перебудови» у 1985–1991-ті роки характеризується більшою свободою. З'явилися документальні стрічки, що викривали злочини сталінської влади, корупцію та економічні проблеми СРСР.

В Україні розвивалася своя потужна школа документалістики, зокрема це студії «Укртелефільм» та «Київнаукфільм», незважаючи на те що багато режисерів мусили знімати замовні агітаційні сю-

жети, деякі митці створювали справжні шедеври, що йшли всупереч системі. Через «неправильну ідеологічну спрямованість», або «буржуазний націоналізм», десятки стрічок були заборонені цензурою, інші були знищені або в кращому випадку лягли назавжди на «полиці шафи бюрократичної машини».

Заборонені документальні фільми радянської доби (радянщини).

Серед заборонених фільмів радянської доби фільм режисера Віктора Шкуріна «Соната про художника» (1966), що розповідає про видатного українського скульптора, палкого збирача старовини Івана Гончара. Скульптор перетворив свою квартиру на своєрідний музей, наповнений рідкісними речами й артефактами з історії України. Лейтмотивом фільму стала любов до національної культури.

У своєму інтерв'ю «Радіо Свобода» режисер зазначав:

«Мені дуже подобався Іван Гончар. Я був вражений, що йому вдалося зібрати стільки прекрасних речей. Там ніякого націоналізму не було — там була просто любов до України» (Яворський, 2025).

Фільм прийняли, але його заборонили показувати на екранах, у записці Київського обкому КПУ зазначалося, що фільм

«позбавлений чіткого класового підходу до оцінки й зображення явищ минулого, ідеалізує старовину, у своїй основі містить розповідь про скульптора Гончара, який допускає націоналістичні збочення» (Яворський, 2025).

Тільки через 30 років після падіння СРСР фільм вийшов на екрани та став символом боротьби за збереження української культурної спадщини, а ще був прикладом опору проти радянської цензури.

Після безкінечних переробок фільм «Освідчення в коханні» (1966) режисера Ролана Сергієнка так і не побачив екран, авторів звинуватили в «нігілізмі» й викривленні радянської «дійсності», фільм обурих радянських чиновників своєю правдивою відвертістю, що йшла в розріз з пропагандистськими матеріалами про Україну. Фільм розповідав про

трагічну долю жінок України протягом півстоліття за радянської влади. Він став свідченням жертв сталінських репресій, людей, які набули інвалідність у часи Другої світової війни, — колгоспниць і робітниць.

Зйомки в *Бабиному Яру* (1966) режисеру Рафаїлові Нахмановичу були заборонені заради того, щоб приховати розстріли в цьому місці, оскільки жертвами там переважно були євреї. Того ж 1966 року, безпосередньо в роковини розстрілу, у Бабиному Яру відбувся великий жалобний мітинг. Дозволу на його проведення не давали, режисер зняв двохвилинне відео, яке привіз на студію. Стався величезний скандал: радянська влада охрестила мітинг «масовим стихійним зборищем єврейських та українських націоналістів». Плівка залишилась у режисера аж до розпаду СРСР і вперше її використали аж 1992 року у фільмі «Віктор Некрасов на «Свободі» і вдома», присвяченому розпаду Радянського Союзу.

Стрічка *«Анатоль Петрицький»* (1970), режисер Роман Балаян, розповідала про життя українського авангардного художника Анатолія Петрицького. Кінотвір викликав негативний резонанс та був засуджений в українському держкіно як збочення, формалізм та антирадянщина, тому його наказали знищити. Комітет кінематографії України заборонив фільм, примушуючи режисера перезнімати його в простій формі. Тому свою оригінальну версію фільм втратив, і в українському кіноархіві залишилися лише друга версія, яка не відображала творчу концепцію режисера на повну силу (Яворський, 2025).

Фільм *«Дума — доля»* (1969), режисер Олександр Криварчук, також був заборонений. Фільм розповідає про видатного кобзаря та автора «Запорозького маршу» Євгена Адамцевича. Знімальна група віднайшла музиканта в Ромнах на Сумщині та записала стародавні українські думи в його виконанні. Окрім фіксування музичної спадщини, це ще й було створення образів, що вражають своїм героїчним минулим козацької доби в Україні.

Згідно з віднайденими «Радіо Свобода» архівними документами, у березні 1969 року режисера звинуватили в розтраті 5200 карбованців, які той використав для зйомок матеріалу «на низькому ідейно-художньому рівні». Виробництво стрічки закрили, практично все відео та аудіо знищили (Яворський, 2025).

Фільм про визначного українського поета Василя Симоненка так і не був знятий. *«Василь Симоненко»* (1968–1971), сценаристи Олексій Дмитренко та Микола Шудря, після смерті поета 1963 року між активною проукраїнською молоддю (як в СРСР, так і за його межами) і між владою почалися перегони за ідеологічне визначення поета. Влада намагалася представити поета як відданого комуніста, молодь воліла представити Симоненка як українського борця з радянською системою.

Комітетом кінематографії 1968 року було стверджено ідею зняти фільм про «українського поета-комуніста Василя Симоненка», який мав би служити пропагандою для іноземної аудиторії, і хоча сценарій не відзначався заідеологізованістю чи акцентуванням уваги на комуністичній діяльності поета і був схвалений на Київській студії документального фільму, зйомки так і не розпочалися. Причини не відомі, але радше за все влада вирішила перестрахуватися.

Фільм *«Прогулянки по Києву»* (1970–1972), сценарій Віктора Некрасова, відомого класика військової прози та критика радянської влади, мав би бути повнометражним документальним фільмом, у якому режисер прагнув через оригінальний відеоряд передати настрій та атмосферу сучасного міста з багатовіковою історією. Фільм був заборонений через неблагонадійність режисера і його критику влади. Великий масив прекрасного відеоматеріалу, який відзняв оператор Едуард Тімлін, був розпорошений по інших стрічках.

Стрічка *«Відкрий себе»* (1972), режисер Роман Сергієнко, про видатного українського філософа Григорія Сковороду. За наказом радянських партійних установ стрічка зазнала близько десяти переробок, що свідчить про жорсткість радянської цензури, яка не бажала підтримувати національну культуру й історичну пам'ять українського народу. У фільмі зосередили увагу на створенні пам'ятника Сковороді відомим українським скульптором і кінорежисером Іваном Кавалерідзе, а також на філософських текстах Григорія Савича, які виконав Іван Миколайчук. Картина передає образне створення людини та визволення від зайвого (Яворський, 2025).

Після недовгого прокату по обласних кінотеатрах стрічку вилучили з обігу й заборонили, практично всі копії знищили. Вдалося викрасти з

кіностудії і зберегти одну єдину копію, яку передали режисеру, що зберігав її 16 років, поки не зняли заборону 1988-го року. Нарешті 1991 року, коли стрічка вийшла на екран, кіномитців відзначили Шевченківською премією.

Фільм «*Тур'я — земля поліська*» (1970–1971), режисер Рафаїл Нахманович, також не вийшов на екрани країни. Режисер мав своє бачення документального кіно й застосовував новаторські підходи. Фільм знімали зазвичай прихованою камерою, фіксуючи реальні репліки персонажів без постановочних сцен. Режисер серед українських документалістів зазнав одних з найбільших утисків, йому тричі забороняли знімати, а більше десяти його фільмів заборонили чи знищили (Яворський, 2025).

Стрічка розповідала про одного з успішних голів колгоспу в Україні, що запроваджував елементи ринкових відносин. Ним був Олександр М'яз. Фільм сам по собі ніс великий позитивний заряд, але стрічка зазнала жорсткої цензури через втручання Міністерства сільського господарства СРСР. Були вилучені ключові епізоди, репліки, що не відповідали ідеології радянської влади, такі як «М'язь у лікарні», «Базар», «Похорони», «Збирання льону», а також розмови про політінформацію та цеглу (Яворський, 2025). Незважаючи на численні переробки, зміни, включаючи дикторський текст, фільм не задовольняв владу. Незважаючи на цензуру авторська версія вперше й в останнє була представлена на кінофестивалі в Маріуполі, викликавши великий скандал серед організаторів. Після цього стрічку ніде не демонстрували, а всі її копії були знищені.

Фільм «*Завтра*» (1977), режисер Юхим Гальперін, був заборонений для показу. Ця стрічка була держзамовленням, замовником було Міністерство внутрішніх справ. Ця картина мала би бути мілі-

цейською новинкою про перевиховання в'язнів в одній з колоній на Луганщині. Як виявилось, саме тоді там відбував покарання режисер Сергій Параджанов. Документалістам не вдалося відзняти жодного кадру з ув'язненим режисером, але завдяки зйомкам прихованою камерою вдалося зафіксувати правдиве життя «зеків» у колонії. Один із ув'язнених навіть написав музику й слова пісень до фільму. Повернувшись до Києва, знімальна група швидко змонтувала фільм, комісія МВС України прийняла його. Стрічку було продемонстровано в Києві на кінофестивалі «Молодість» з нагоди 100-річчя дня народження Фелікса Дзержинського 1977 року. Це був перший і останній публічний показ. КГБ конфіскувало абсолютно весь матеріал, який не ввійшов до фільму, очевидно, що влада злякалась, що відео із зони з Параджановим може попасти на буржуазний захід. Після розпаду СРСР режисеру не вдалося віднайти фільм в архівах МВС.

Висновки. Українському документальному кінематографу доводилось боротися з численними ідеологічними обмеженнями тоталітарного режиму заради історичної правди, національної ідентичності й розвитку української культури. Документальне кіно за часів *радянщини* слугувало потужним інструментом державної пропаганди для виховання «нового радянського громадянина». Жорсткі ідеологічні межі міцно тримали у своїх пазурах митців, а цензура нищівно позбувалася всього того, що не відповідало канонам соцреалізму й позиції комуністичної партії, але незважаючи на це документальне кіно стало експериментальним майданчиком для розвитку світової кіномови. Незважаючи на складність творити в умовах тоталітарного режиму, українські митці чинили «культурний опір» і створювали кіношедеври, відомі сьогодні у всьому світі.

Література:

Гончаренко, К.С., Марченко, В.С., & Волосевич, К.О. (2024). Роль ідеології у візуальній культурі сьогодення (на прикладі українського кінематографу). *Культурологічний альманах*. 4 (12), 313–318. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.37>

Дзюба, І. М. (2011). *Є поети для епох*. Київ: Либідь. С. 145.

- Зарецький, О. В. (2008). Офіційний та альтернативний дискурси. 1950–80-ті роки в УРСР. Київ: Інститут української мови НАН України. С. 76.
- Зубавіна, І. Б. (2007). Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ: Фенікс. С. 15.
- Касян, Л. Г. (2013). Дискурс шістдесятництва в українському документальному кіно. *Архіви України (за документами ЦДКФФА України ім. Г.С. Пшеничного). Огляди джерел та документальні нариси. Архіви України*, 6, 142–152.
- Левченко, О. П. (1998). Міфологія в документальному кіно. *Дух і літера*, 3–4, 195–205.
- Міщенко, М. М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*, 1116 (50), 47–51.
- Пакльовська, О. Єжи-Янівна. (2000). Українські шістдесятники: Філософія бунту. *Сучасність*, 4, 65–84.
- Плющик, О. (2022). Колективна біографія шістдесятників: проблема збору і систематизації матеріалів. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, 1, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.31743/tpkuzk.14666>
- Яворський, О. (2025). 10 українських фільмів, які були заборонені в СРСР: історична правда на кадрах плівки. <https://shotam.info/10-ukrainskykh-filmiv-iaki-buly-zaboroneni-v-srsr-istorychna-pravda-na-kadrakh-plivky/>

References:

- Honcharenko, K. S., Marchenko, V. S., & Volosevych, K. O. (2024). Rol ideologii u vizualnii kulturi sohodennia (na prykladi ukrainskoho kinematohrafu) [The role of ideology in contemporary visual culture (The case of Ukrainian cinema)]. *Kulturolohichniy Almanakh*, 4(12), 313–318. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.37> (in Ukrainian)
- Dziuba, I. M. (2011). *Ye poety dlia epokh* [There are poets for epochs]. Kyiv: Lybid. P. 145. (in Ukrainian)
- Kasian, L. H. (2013). Dyskurs shistdesiatnytstva v ukrainskomu dokumentalnomu kino [The discourse of the Sixtiers movement in Ukrainian documentary cinema]. *Arkhivy Ukrainy*, 6, 142–152. (in Ukrainian)
- Levchenko, O. P. (1998). Mifolohiia v dokumentalnomu kino [Mythology in documentary cinema]. *Dukh i Litera*, 3–4, 195–205. (in Ukrainian)
- Mishchenko, M. M. (2014). Dokumentalniy kinematohraf Ukrainy: Mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam [Ukrainian documentary cinema: Between historical reconstruction and philosophical interpretation]. *Visnyk Kharkivskoho Natsionalnogo Universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Filosofiia. Filosofski Perypetii*, 1116(50), 47–51. (in Ukrainian)
- Pakhlovskaya, O. (2000). Ukrainski shistdesiatnyky: Filosofiia buntu [Ukrainian Sixtiers: The philosophy of rebellion]. *Suchasnist*, 4, 65–84. (in Ukrainian)
- Plushchych, O. (2022). Kolektyvna biohrafia shistdesiatnykiv: Problema zboru i systematyzatsii materialiv [The collective biography of the Sixtiers: The problem of collecting and systematizing materials]. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, 1, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.31743/tpkuzk.14666> (in Ukrainian)
- Yavorskyi, O. (2025). 10 ukrainskykh filmiv, yaki byly zaboroneni v SRSR: Istorychna pravda na kadrakh plivky [10 Ukrainian films that were banned in the USSR: Historical truth captured on film]. *Shotam*. <https://shotam.info/10-ukrainskykh-filmiv-iaki-buly-zaboroneni-v-srsr-istorychna-pravda-na-kadrakh-plivky/> (in Ukrainian)
- Zaretskyi, O. V. (2008). *Ofitsiyni ta alternatyvni dyskursy. 1950–80-ti roky v URSR* [Official and alternative discourses: The 1950s–1980s in the Ukrainian SSR]. Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy. P. 145. (in Ukrainian)
- Zubavina, I. B. (2007). *Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinema of independent Ukraine: Trends, films, personalities]. Modern Art Research Institute of the NAAU; Kyiv: Feniks. P. 15. (in Ukrainian)

Violeta Demeshchenko

Ukrainian documentary cinema of the Soviet period: forbidden films

Abstract. This article examines the peculiarities of the development of Ukrainian documentary cinema in the second half of the 20th century during the USSR (Soviet period), when there were specific ideological canons in art, which were dictated by a totalitarian state, the interests of which were protected by strict censorship. Censorship did not allow artists to go beyond the scope of socialist realism and the policies of the communist party. This approach restrained the innovative and creative potential of artists, but despite such conditions, the creative intelligentsia put up "cultural" resistance and created new art.

A vivid example of such resistance is the movement of the young generation of Ukrainian creative intelligentsia, the "Sixtiers", which grew into an active opposition to state power structures and acquired nationwide significance. In the late 1980s, documentary filmmaking became a mouthpiece for "perestroika" and acquired new features.

Keywords: documentary film, ideology, censorship, Sovietism, art, avant-garde, socialist realism, the "Sixtiers".