

МІЖРЕГІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ

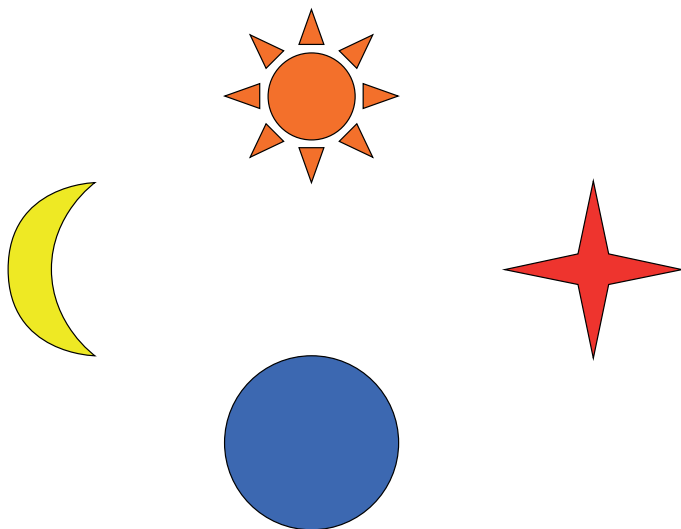
Українсько-Азербайджанський Інститут соціальних наук
і самоврядування ім. Г. А. Алієва



МАУП

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНОЗНАВСТВА

*Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції
на базі кафедри українознавства*



Київ
ДП "Видавничий дім "Персонал"
2012

Редакційна колегія:

Бідзюра І. П. — директор УАІСНС, д-р політ. наук, проф.;
Шилов Ю. О. — зав. каф. українознавства, академік МКА, канд. іст. наук, проф.;
Соколовська К. М. — заст. зав. каф. українознавства, канд. іст. наук, доц., проф. МКА

Затверджено до друку Вченою радою Міжрегіональної Академії управління персоналом (протокол № 11 від 25.06.12)

Видання здійснене в рамках проекту “Наукові праці МАУП”

Актуальні проблеми українознавства: [звед. зб. матер. наук.-практ. Д-87 конф.]. — К.: МАУП, 2012. — 286 с.

Розкриваються історичні, теоретичні та методологічні аспекти українознавчої дисципліни не тільки як складової духовності українства, а й як феноменального явища світової цивілізації.

Проаналізовано роль і місце науки українознавства у розбудові демократичного суспільства суверенної європейської держави України.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів.

ББК 87я73

ЗМІСТ

І. П. Бідзюра Вступне слово	6	І. Алмаші Україна в трансрегіональному вимірі політики ЄС	76
Ю. О. Шилов Актуальні проблеми українознавства	8	Г. А. Гайдукевич Новая генерация украинцев и государственное двуязычие в Украине.....	82
В. Ф. Баранівський Українознавство як чинник розвитку політичної культури	19	О. М. Міхатуліна Порівняльне правознавство як засіб зближення трудового законодавства України із законодавством Європейського Співтовариства	92
Микола Дорошко Проблема соборності українських земель: історична ретроспектива і сучасний стан	23	Б. В. Бернадський “Українське питання” у роки Першої Світової війни (крізь призму політичної поліції)	96
А. П. Самодрин Від регіональної політики до регіонального самоврядування: кременчуцький регіон	32	Нгуен Куинь Май Энергетические региональные структуры безопасности Евразии.....	111
П. В. Пиріг До питання про становище українського козацтва в другій половині XVII ст.	43	І. М. Прядко Стан кустарно-ремісничої промисловості в Україні в період НЕПУ (у 20-х роках XX ст.).....	118
Л. Литвин Пошук національної самоідентичності українців (на прикладі віршів т. зв. поемічного комплексу 80–90-х років XVI ст.)	47	О. В. Безручко Українізація та інтернаціоналізація кіноосвіти у 20–30-х роках XX ст.	124
В. П. Руденко, І. Л. Винар Прадавні клейноди — сучасні символи Білої Церкви.....	53	Артем Панакін Ставлення української влади до польських військових формувань в Україні у 1917–1918 рр.....	133
К. М. Соколовська Формування української еліти засобами українознавчих дисциплін	60	Н. А. Дорошенко Історія виникнення спільних підприємств як фактора економічного зростання країни	138
В. В. Утвенко Виховання національної свідомості та гідності українців на засадах історичного досвіду	64	В. А. Гудов Сприйняття аварії на ЧАЕС світовою спільнотою та майбутнє атомної енергетики	142
І. О. Проценко Трансформація української освітньої ментальності	67		
Є. С. Костюк Діяльність Українського Червоного Хреста у 20–30-х роках XX ст.: соціальний аспект.....	70		

УКРАЇНІЗАЦІЯ ТА ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЯ КІНООСВІТИ У 20–30-х РОКАХ ХХ СТ.

Актуальні проблеми українознавства, с. 124–132

Кінематограф за радянської доби вважався “найважливішим із мистецтв”, а тому навіть у 20-х роках минулого століття виховання молодих кадрів кінематографістів не могло відбуватися самоплинно. Навіть попри те, що у слабкої ще держави не вистачало коштів і фахівців для повного контролю над кіноосвітою. У 20-х роках розпочалося загравання з українською інтелігенцією, наслідком якої стала так звана українізація УРСР, яка не минула й кіноосвіту. Слід відзначити, що цей процес йшов паралельно з вводом українського народу в “речище” братніх народів, тобто підсвідомо нав’язувалась думка про пріоритет інтернаціоналізму над націоналізмом. У цей час схожі процеси також відбувалися з іншими народами, що проживали на території України, — відкривалися єврейські, польські та інші національні будинки, школи, інститути.

На початку 30-х років розпочався рішучий наступ на всі форми націоналізму, який проходив під клеймом “буржуазного націоналізму”. Було знищено найкращих представників української нації, що отримало назву “розстріляне відродження”. Працювала стандартна схема: спочатку людину викликали на комісію по “чистці”, партійні чи, наприклад, збо-

ри робітників кінофабрики, де політично свідомі товариші “виводили на чисту воду”, “вичищали буржуазного націоналіста”. Наслідком таких чисток спочатку ставало виключення з рядів Компартії України або комсомолу. Наступним кроком був арешт.

На початку 20-х років у маленьку тоді Компартію України влилися більш потужні партії “укашістів” і “бортьбистів”. Головним мотивом цього злиття була їхня впевненість: “Нас більше, тому ми перенастроюємо на свій бік комуністів”. Спочатку так ніби і виходило — розпочалася “українізація”, колишні “боротьбисти”, зайнявши посади в державному апараті, отримали можливість впливати на усі сфери життя країни. Більше того, злиття з комуністами дало змогу витягнути у 20-х роках, на відміну від 30-х, де такий перебіг апріорі ставав неможливим, українських патріотів з радянських концтаборів.

Одним із таких звільнених був колишній петлюрівець Олександр Довженко, який нелегально у 1919 р. перебрався із території Польщі. Разом із двома соратниками майбутній кінорежисер у грудні 1919 р. був схоплений і засуджений Житомирським ЧК до п’яти років концтаборів. Доля двох товаришів по нещастю Довженка невідома, а от його витяг-

ли з концтабору і на початку 1920 р. він з'явився у Києві саме завдяки клопотанню колишніх “боротьбистів”. Тільки завдяки їхній підтримці тодішній учитель О. Довженко починає працювати в Польщі і Німеччині. Після повернення в Україну О. Довженко, який отримав малярську освіту в Берліні, деякий час працював художником у Харкові, а в 1926 р. вирішив присвятити своє життя кінематографу. Працюючи на Одеській кінофабриці, він одночасно викладав в Одеському державному технікумі кінематографії (ОДТК).

На базі Одеських державних курсів з ініціативи всеукраїнського фото-кіноуправління (ВУФКУ) і Наркомосвіти (Народного Комісаріату Освіти) України в 1924 р. був організований ОДТК, абітурієнти якого повинні були скласти іспити з політмінімуму та української мови (громадяни з інших республік звільнялися від складання “укрмови”, але зобов'язувалися вивчити її протягом року).

На той час в Україні на державному рівні відбувалася широкомасштабна “українізація”, а тому переважно російськомовні одеські студенти і навіть викладачі технікуму в спеціально зазначений термін вивчали українську мову з обов'язковим іспитом наприкінці.

Зі спеціальних предметів абітурієнти екзаменувалися з математики, фізики, хімії, економічної географії, креслення та однієї з іноземних, або як тоді називали “чужих” мов (бажано німецької), історії мистецтв, а вступники до екранного відділу повинні були виявити ще й спеціальні (творчі) дані.

Незважаючи на те, що “головним і єдиним принципом побудови навчального плану кінотехнікуму є рівняння на виробництво” [9], першими в списку дисциплін, що “являються безперечно необхідними теоретичними і практичними підвалинами для засвоєння того комплексу знань і навичок, без яких неможливо вирішення мети кінотехнікуму” [9], на початку державної, хоча ще й середньої кіноосвіти стоять соціально-економічні науки (“дисципліни з акцентом на показі марксистського розуміння природи та історії мистецтва” [9]), а власне кінематографічні предмети (“Енциклопедію кіно”, “Історію мистецтв і матеріальної культури” а також “акробатику, плавання, верхову їзду, гімнастику” [9]) — на другому плані. В контексті “українізації” на третьому місці стояла українська література (“предмет, що повідомляє літературну ерудицію майбутнім майстрам українського екрану” [9]). Акторів у кінотехнікумі готували за популярною на той час системою Л. Кулешова. Студенти грали у “фільмах без плівки”, виступали у показових виставах, удосконалювали свою майстерність на виробничій практиці [9].

Позитивні результати в педагогічній практиці Одеського кінотехнікуму давала така форма навчання, як семінарські заняття за профілями, що включали читання лекцій і доповідей з окремих проблем кіномистецтва й суміжних мистецтв, виконання практичних завдань з наступним колективним аналізом, переглядом та обговоренням нових фільмів, цінкових друкованих робіт, творчих відряджень на Московську й Ленінградську кінофабрики [9].

Ці відрядження були необхідні не лише для переймання досвіду одеськими студентами на більш потужних російських кінофабриках, а й для інтеграції молодих українських митців у єдине русло, або, як тоді казали, “речище” інтернаціонального радянського кіномистецтва.

П. Ф. Нечеса, який інспектував ОДТК, відзначив у роботі керівництва технікуму так звану “провінційну хворобу”: “Завдяки тому, що адміністрація кінотехнікуму розпочала пошуки викладачів серед найвидатніших майстрів, як-то: Ейзенштейна, Пудовкіна, Кулешова, які, певна річ, не можуть приїхати, і не виявляла ініціативи в пошуках сил, які знаходяться на кінофабриці в Одесі. Внаслідок чого питання теорії і практики сценарію, теорія кіно й техніка сьогодні не викладається. Необхідно підшукати викладачів у найближчий період” [9].

Директор ОДТК Денисов прислухався до думки Нечеси, а тому серед педагогів з’явилися видатні вчені з різних галузей науки, майстри кіно, які на той час жили і працювали в Одесі: професори Кирилов та Варнеке, художники Шпінель, Фаворський, скульптор Яковлев, оператор Калюжний [9].

Кінопедагогічна діяльність Довженка розпочалася в ОДТК: “Для керівництва кваліфікаційними (дипломними) роботами О. Денисов залучав відомих діячів театру і екранного мистецтва — А. Бучму, О. Довженка, Г. Рошалья, Г. Тасіна, І. Кавалерідзе” [9].

Мистецька кіноосвіта в Україні залежала від загальних тенденцій розвитку радянської держави.

“Буремні” 20-ті роки, які стали “колискою” української системи кіноосвіти, характерні вільним духом експериментів у мистецтві та педагогіці й лише частковим, порівняно з наступними десятиліттями, контролем держави у галузі кіноосвіти, зокрема цікавим балансом між національним та інтернаціональним у недовгий період “українізації” суспільства і системи освіти зокрема.

Після відкриття у 1930 р. на базі кінофакультету Київського художнього інституту (КХІ) та ОДТК Київського державного інституту кінематографії (КДІК) О. Довженко, як і більшість національно свідомих українських митців, намагався взяти участь у вихованні молодих кінематографістів. Довженко, як людина, що народилася в селянській родині, ніколи не поривав із селом, оспівував у своїх творах, і у всіх періодах педагогічної діяльності закликав молодих кінематографістів вивчати село [9], що вони, спираючись на спомин колишньої студентки КДІКу Євгенії Лисовської, й робили: “Влітку виїжджали “на село”. Й концерти давали, й колгоспне зерно сторожили. Хто в полі косив, хто писав сценарії, хто установлював радіо” [9]. Зважаючи на це, можна припустити, що саме завдяки ініціативі Довженка студенти КДІКу взяли шефство над колгоспом “Новий світ” у с. Пирогове [9].

Оскільки в перші два роки існування КДІКу “українізація” ще не була згорнута, новостворений кіноінститут планував готувати кінематографічні кадри саме для України — підтвердженням цього може слугувати примітка до оголошення про

умови прийому — “заяви приймаються виключно з України” [9]. Студенти давали обіцянку “розмовляти тільки укрмовою, а також проводити певну роботу щодо українізації серед робітників фабрики” [9], у рамках “культурешелонів” у переважно російськомовному Донбасі, як рапортував бригадир В. Шевченко, “зорганізували ряд курсів... українознавства” [9].

На початку тридцятих розпочалося згортання “українізації”, складовими якої був голодомор, арешти “українських буржуазних націоналістів”, звільнення українських патріотів, які викладали в мистецьких вузах. Так, зокрема, у КДІКу були звільнені викладачі “Режисерської справи” О. Довженко і О. Гавронський, “Української мови” — Б. Антоненко-Давидович, “Роботи з кіноактором” — Ф. Лопатинський, “Кінодраматургії” — Я. Савченко та ще багато талановитих митців. Більшість з них у подальшому були заарештовані і розстріляні.

Олександр Довженку вдалося уникнути арешту тільки завдяки зверненню до Сталіна. У середині 30-х років нагороджений орденом Леніна митець продовжував виховання творчої молоді в національному дусі під час роботи режисерської лабораторії на Київській кінофабриці (РЛККФ), яка проіснувала протягом 1935–1938 рр. Вийшовши із самих глибин українського народу, Олександр Довженко приділяв велику увагу “корінням”, без яких, як він вважав, не може відбутися справжній митець. На цьому Довженко акцентував у своїх бесідах з учнями: “Я хочу зупинитися на дуже важливому

питанні — питанні про народність мистецтва. Зовсім природно, що на тему про народність треба багато говорити, і, мабуть, я буду про неї говорити багато” [9].

Довженко звертав увагу учнів на відповідність національному типу навіть акторів другого плану: “У кіно повинні потрапляти найбільш характерні, типові індивідуальності, що втілюють у собі красу національного типу, його еталон. Кожна національність за століття існування виробила особливі риси та властивості статури, кольору волосся, характеру, ходи, трудових звичок, соціальних прикмет, віку. Акторів я розшукував у гушавині народних мас, розвивав те, що їм дала природа, виявляв їхні здібності, різні для різних жанрових задач, і зводив їх у ракурс поетичності. Це однаково стосувалося і негативних, і позитивних персонажів. Мені потрібні були виконавці без безглуздих і вульгарних прикмет етнографічного штамп” [9].

Один з учнів режисерської лабораторії В. Галицький згадував, як під час своїх лекцій майстер багато розповідав про народ, узагальнений образ і типаж українців, характерні особливості спілкування дідів, яких митець полюбляв зображувати у своїх фільмах: “У роботі над фільмом я приділив дуже багато уваги українському фольклору” [9].

Ще один із піонерів української кінорежисури І. П. Кавалерідзе, грузин за походженням, який усе життя прожив в Україні, а тому вважав себе українським митцем, очолював вивчення українського фольклору молодими режисерами і операторами під час зйомок “Українських пі-

сень на екрані”: “У 1935 р. група режисерів та операторів — Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, Б. Каневський, П. Коломойцев, Ф. Корнєв, О. Федотов — під керівництвом І. Кавалерідзе здійснила постановку кількох музично-фольклорних фільмів під загальною назвою “Українські народні пісні на екрані». Були екранізовані побутові та історико-героїчні пісні “Ой, пряду, пряду”, “Над річкою, бережком”, “Ой, наступала та й чорна хмара”, “Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п’є”, “Ой, п’є, вдова, гуляє”, “Яром, хлопці, яром” (“Пісні про пана Лебеденка”), “Їхав козак на війноньку” тощо”.

Педагогічну роботу І. П. Кавалерідзе провадив паралельно зі зйомками власних картин української тематики — фільмів-опер “Наталка Полтавка” за М. Лисенком та “Запорожець за Дунаєм” за С. Гулаком-Артемовським [9].

У студійній газеті І. П. Кавалерідзе розповідав про свою педагогічну діяльність: “Екранізувати українські народні пісні було доручено бригаді молодих режисерів, що працювали під моїм керівництвом... Надалі до самостійної роботи над піснями буде залучено нових товаришів, в першу чергу тих, що працювали в бригаді як асистенти” [9].

Навіть у всесоюзній пресі згадували про режисерські лабораторії Олександра Довженка та Івана Кавалерідзе: “У ... режисерських майстернях під керівництвом орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе виростуть нові кадри молодих режисерів, які врівень зі старими майстрами закріплять розпочавшийся підйом

українського кіно і дадуть країні десятки великих і справжніх творів кінномистецтва” [9].

Молоді українські кінорежисери, які не потрапили до О. П. Довженка й І. П. Кавалерідзе, бажали навчатися саме у них: “Кращі наші майстри тт. Довженко, Кавалерідзе... повинні притягнути до себе здібну творчу молодь і допомогти їй вирости в самостійних творчих робітників” [9].

Бути причетним до творення історії України Олександр Довженко, якого аналітики спецслужб вважали “прихильником націоналістичного, українофільського руху” [9], вирішив під час навчання у Глухівському учительському інституті (ГУІ), коли на квартирі “окремі заборонені книги... читав молоді” [9]. Специфіка української школи виховання полягає у довірливих стосунках між майстром і учнем. А тому, коли про щось не можна казати в офіційних закладах, розповідалося українськими педагогами в неформальній обстановці власної квартири.

У 1936 р. О. Довженко на одній із лекцій розповів майбутнім кінорежисерам про свою мрію, новий експеримент у кінопедагогіці: “Ми ще досить невиразно уявляємо собі життя. І я вирішив своїх вихованців знайомити з життям. Я думаю завести біля Києва, кілометрах у 100–120, дружбу з двома-трьома гарними колгоспами і при всякому зручному випадку, у вихідні дні чи у вільний час, відвідувати ці колгоспи, працюючи в них, говорити з людьми. Я хочу допомогти того, щоб люди цих колгоспів стали нашими гарними знайомими, близькими друзями” [9]. Олександр Довженко домагався того, щоб селя-

ни стали не тільки його близькими друзями, а й усієї майстерні.

Педагогічною метою цих поїздок було намагання майстра, який сам добре знав побут і звичаї українського народу, з великою теплотою і любов'ю розповідав і показував сценки з народного життя, привчити студентів уважно спостерігати за найменшими дрібницями, з яких і складається життя: “Вам потрібно вивчати село, їздити туди частіше. Там велика кількість сюжетів для режисера, що вміє думати” [9].

Педагогічний експеримент Довженка не був банальною шефською допомогою — митець намагався прищепити своїм учням любов до рідної землі, прищепити вивчення її історії. Під час кіноекспедицій митець розповідав учням про історію рідної землі, надихав їх самостійно займатися цим; привчав відчувати прекрасне, намагався показати всю надзвичайну красу України в пейзажах, майстром яких він вважався. Про важливість пейзажу в сучасному радянському кіно Довженко розповідав студентам ВДІКу в 1932 р.

Частково свій педагогічний експеримент Олександр Петровичу вдалося здійснити. Так, Вінярський у селах на Миколаївщині “бачив таких людей, довідався про такі життєві випадки, повні глибокого соціального змісту і драматичної напруги, що, здається, роками б придумував і не вдумав” [9].

Потрібно звернути увагу на рік, коли О. Довженко відправляв своїх учнів пізнавати правду життя по українським селам — 1935 р., тобто всього за два роки після голодомору.

Наступним кроком у педагогічному експерименті по залученню молодих режисерів до життя села, було спорудження ставка на Київській кінофабриці: “Довженко сам вибирав місце, а ми були грабарями. Навколо насадили верби. Ставок став нашим улюбленим місцем і місцем численних зйомок” [9]. Слід звернути увагу на фразу із наведеної цитати В. Іванова “ми були грабарями” — це була частина педагогічного експерименту Довженка, коли він переносив навчальний процес до землі, спілкуючись з учнями під час роботи по насадженню саду, берізок, копанню ставка. Як згадував О. Мішурін, Довженко “завжди казав, що люди повинні бути чистими, хорошими і вродливими на землі, що якби кожна людина посадила хоча б по одному дереву, то вся земля розквітла б чудесним садом; це була його мрія і до цієї мрії ми всі повинні були прагнути” [9]. Про розміри саду станом на 1932 р. О. Довженко писав С. Косіору: “Посадив на фабриці сад — 480 фруктових дерев” [9].

“Олександр Петрович створював навколо нас, — згадував Віктор Іванов, — красу. З його ініціативи і його зусиллями навколо студії виріс сад, розкинувся квітник, з'явилися ставки, оранжерея. До цього часу живе легенда про виникнення студійного саду. Якось, йдучи на роботу, студійці побачили на пустирі орача. Босий, з підкоченими холошами штанів, він ішов за плугом, якого тягнув білий кінь. Сивоголовим орачем був Олександр Петрович. Він розорював місце під сад. Привітним словом Довженко запрошував кожного поса-

дити деревце, на згадку про себе на довгі літа” [9].

Як і на початку 30-х, напередодні Великої Вітчизняної війни О. Довженко запропонував своїм учням по режисерській лабораторії посадити на студії фруктові дерева: “Ми посадимо цей сад, він виросте, стане плодоносити, і нехай його плоди дістануться не нам, але нащадки стануть відпочивати під його кронами і, може бути, пом’януть нас добрим словом, якщо не за фільми, так за сад. Купці вирубували вишневі сади, а ми їх будемо саджати” [9].

Недарма В. Іванов назвав свої спогади “Садівничий”. На його думку, Довженко вирощував навколо себе сад українських молодих митців: “Олександра Петровича часто можна було бачити в саду, і у березовому гаю, на пасіці, біля ставка, і завжди навколо нього юримлася молодь — молоді режисери, оператори, художники. Він підбирав собі учнів, систематично з ними зустрічався. Він мріяв виростити “живий сад”, який продовжував би справу свого садівничого” [9].

Певна річ, що О. Довженко з більшою радістю відкликався на запити молоді з України. Так, О. Муратова він примітив тому, що студент звернувся до нього українською. Більше того, невдовзі Довженко ладен був піти на конфлікт із С. Герасимовим, аби студенти-українці Олександр та Кіра Муратови потрапили до нього на зйомки “Поєми про море” [9].

Немає сумніву, що, зважаючи на багатонаціональність ВДІКівської майстерні, юнакові чи дівчині з будь-якої країни Довженко не відмовив би у допомозі, хоча до української

молоді, за спогадами О. Муратова, майстер ставився більш прихильно: “Треба сказати, що я завдяки своєму українському походженню був у Олександра Петровича у “любимчиках”. По-перше, я єдиний володів українською мовою, а йому час від часу дуже хотілося розмовляти рідною мовою. По-друге, він щиро вважав, що українець зовсім не так, як росіянин, сприймає світ. Він перший звернув мою увагу на те, що Гоголь, який все життя писав російською мовою, за способом мислення і внутрішньою сутністю залишався українцем” [9].

Довженко вбачав різницю між українцями і росіянами не в побутовому контексті, а, як справжній філософ і митець, бачив, і головне, допомагав учню побачити це, в глибинному аспекті: “Саме Олександр Петрович привернув мою увагу до того, що два надзвичайно семантично близькі народи, російський і український, мають майже протилежний спосіб поетичного мислення” [9].

Спираючись на спогади О. Муратова, можна зазначити, що з українськими студентами майстер був надзвичайно відвертим, адже розповідав про Центральну Раду, зустрічі зі Сталіним, “дуже багато міркував на українські теми, його надзвичайно мучило протиріччя між його комуністичними переконаннями і національною політикою партії комуністів... Уперше від Довженка я дізнався про творчість Хвильового, Блакитного, Підмогильного. Вперше й почув добрі слова про Скрипника і лайку у бік тільки-но реабілітованого Постишева” [9].

Після закриття режисерських лабораторій О. Довженка та І. Кавалерідзе, національна самобутність української кіноосвіти зазнала істотних змін.

За даними НКВС, О. Довженко під час завершення роботи над кінофільмом “Щорс” мав побоювання з приводу ситуації, що склалася в українському кінематографі: “Чому в Грузії кіно роблять грузини, у Росії — росіяни, а в Україні — і грузини, і росіяни, і євреї, але тільки не українці... якщо грузин, росіян і євреїв з кіно вигнати, то тоді зовсім нікому буде працювати в кіно України — українців і немає! І він зробив висновок, що це зроблено навмисно, щоб українці не вирости, щоб обмежити культурний процес, щоб навмисно не готувалися національні кадри” [9].

Після тріумфального завершення “Щорса” митець хотів змінити ситуацію, висловлюючись, що “української культури немає”, “українську культуру загнали в гопаки й шаровари” “українською культурою бояться займатися”, “на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога” [9].

Відродження українського кінематографа О. Довженко вбачав у наступному:

1. Створення українських за духом фільмів (“Тарас Бульба”, “Богдан Хмельницький”, “Доля поета”, “Борислав сміється” та ін.), які б допомогли зростанню національної самосвідомості українців.
2. Створення цих фільмів не “заїжджими гастролерами з Москви”, а в переважній більшості українським режисерами, сценаристами, операторами і акторами.

3. Відновлення системи виховання українських митців — режисерів, акторів: “Нам треба створювати кадри української кінематографії” [9].

На посаді художнього керівника студії О. Довженко планував докорінно змінити кіностудію, аби вона здобула “своє творче обличчя — те, чого їй досі бракувало” [9], перетворилася у справжню національну студію, де у фільмах молодих українських кінорежисерів знімалися б здебільшого українські актори. Так, режисерам фільму “Борислав сміється” Г. Ігнатовичу і В. Кучвальському [9] Довженко поставив завдання “створити ювілейний фільм силами українського акторського колективу” [9].

Щоб краще зрозуміти, якою хотів бачити Київську кіностудію О. Довженко варто згадати його новорічне побажання: “Щоб сім чи вісім фільмів, що випускатимемо ми в 1940 році, всі були радісними святами нашої студії, щоб режисери не тікали з ними, як з недопеченими глевками буханцями, до Москви нишком від нас, а щоб у чистих сорочках показували свої фільми Вам першим в хорошому кінотеатрі, який ми обов’язково збудуємо на студії цього року на 400 місць. Щоб бачили Ви наслідки всіх своїх трудів, раділи і росли, не забуваючи свою мову, яка живе на студії чомусь лише в письмовому вигляді, як латинь... Щоб Комітет не прислав із Москви поганих сценаріїв, не примушували молодих режисерів їх ставити... Щоб легко йшли, не спотикаючись, ті, хто починає режисуру” [9]. Побажання Довженка в багатьох аспектах не втратило актуальності і в наш час.

Головною доктриною митця було максимальне сприяння національно свідомій молоді: “Що ж треба для здійснення цієї програми? Перше — необхідно, щоб колектив студії дружно зустрів нових режисерів... і... допоміг їм у створенні картини” [9].

У 30-х роках розпочався тотальний наступ “пролетарського інтер-націоналізму” у всіх сферах суспільства. Під маркою реформування остаточно знищили художній факультет КДІКу. Після приєднання західноукраїнських земель радянське керівництво було змушене зробити невеликі поступки українцям. Цією ситуацією спробував скористатися художній керівник Київської кіностудії та Школи кіноакторів Олександр Довженко, який намагався у 1941 р. створити кінорежисерський факультет при Київському театральному інституті, який потім би перетворився в Українську кіноакадемію. Проте виконанню довженківських планів завадила війна і сталінський погром сценарію “Україна в огні”. Наступні двадцять років, до заснування на початку 69-х років кінофакультету при Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна не мала власної системи кіноосвіти.

Література

1. *Слободян В.* Кіноосвіта: з минулого — в майбутнє // Кіноосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали наук.-практ. конф. — К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2000. — С. 39.
2. *ЦДАВО України.* — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 10.
3. *Шимон А. А.* Начало кинообразования // Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — К.: Мистецтво, 1974. — С. 133.
4. *ЦДАВО України.* — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 92 зв.
5. *Жукова А.* “Альма-матер” української кінематографії // Кіноосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали наук.-практ. конф. — К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2000. — С. 48.
6. *Журов Г.* Як вони починали // Новини кіноекрану. — 1989. — № 6. — С. 4.
7. *Довженко Олександр.* Світогляд і творчість: Твори в 5 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 4. — С. 189.
8. *Лисовская Е.* Предвоенный выпуск / (Записала И. Гращенкова) // Искусство кино. — 2002. — № 3. — С. 124–125.
9. *Центральний державний архів вищих органів влади і управління (ЦДАВО) України.* — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 103.
10. *Рожнов П.* Увага підшефним // Кіно-кадри. — 1931. — 14 лют.
11. *ЦДАВО України.* — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 193. — Арк. 252а.