http://www.etnolog.org.ua

УДК 791.43.04(477+470)

# ПЕРЕДУМОВИ ДЛЯ ВИНИКНЕННЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ ЯК НОСІЯ ЗЛА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

*Христина Костюк*

*Стаття присвячена зародженню та розвитку образу дитини-лиходія на радянському кіноекрані як основи подальшої інтерпретації цієї теми в сучасному українському та російському кінематографі.*
*Ключові слова:* дитина, хоррор, радянський кінематограф, розвиток.

*The article is dedicated to the origin and development of the evil-minded child character at Soviet screen as the basis of further development of this theme in modern Ukrainian and Russian cinematograph.*
*Keywords:* the child, horror, Soviet cinematograph, development.

Такий кінематографічний жанр, як хоррор, так і не отримав повноцінного розвитку на радянському екрані внаслідок державної політики щодо змісту та призначення кінокартин як засобу виховання та повноцінної ідеологічної зброї. Проте в радянському кінематографі 1980-х років усе-таки спостерігається втілення образу неповнолітніх лиходіїв, що з'явився в американських та європейських стрічках ще з початку 1960-х.

80-ті роки XX ст. для СРСР – це період, коли в суспільстві відбувалися значні зміни. Молодь дедалі більше орієнтувалася на Захід, водночас наростала образа на батьків, які не змогли реалізувати себе в епоху застою із її психологією «маленької людини». Фільм «Асса» Сергія Соловйова 1987 року, що закінчувався піснею В. Цоя «Змін! Ми чекаємо змін!», доволі точно передає ситуацію. Саме тоді почали з'являтися стрічки, що демонстрували підлітковий бунт у його агресивних проявах та виводили дитячу жорстокість на передній план.

Однак це не було першою спробою звернутися до цієї теми. Мотив неповнолітніх злочинців з'явився ще в період становлення радянського кіно – у стрічці 1931 року «Путівка в життя» Миколи Екка. Сюжет першої радянської звукової картини розвивається навколо перевиховання юних безпритульних, яких життя змусило випробувати власні сили в кримінальному світі. Тема перевиховання небажаних «соціальних елементів» згодом стане лейтмотивом усього кінематографа нової держави, набуваючи різних екранних утілень та інтерпретацій. Важливість зміни способу життя цікаво інтерпретовано у стрічці Олександра Птушка «Казка про втрачений час» (1964), де діти, які марнували свій час, були жорстоко покарані: вони втратили власну молодість і стали старими. Повернувши справжній вік, малюки, урешті-решт, зрозуміли справжню цінність кожної прожитої хвилини.

У негативному ключі змальовано портрет дитячого колективу у стрічці «Опудало» Ролана Бикова (1983). Це – історія доброї та довірливої дівчинки Оленки, яка переїжджає в нове місто і йде в нову школу. Її обструкція з боку колективу починаються через те, що в містечку вважають занадто дивакуватим її дідуся-колекціонера, а неконфліктний характер дівчинки та нездатність захистити себе провокують усе нові нападки з боку однокласників.

Теплі стосунки пов'язують Оленку Бессольцеву лише з одним хлопчиком – Дмитром Сомовим. Однак він зраджує почуття юначки своєю підлістю та боягузтвом: коли вчителька дізнається від Дмитра про прогуляний урок та відміняє поїздку до Москви, до якої весь клас довго й напружено готувався, Оленка бере провину на себе, сподіваючись, що хлопчина, урешті-решт, зізнається. Але її надії не справджуються, і колектив оголошує дівчинці бойкот, кульмінацією якого стає спалення опудала у дворі школи.

Хоча більшість ролей виконують маленькі актори, цей фільм – далеко не дитячий. Музика Софії Губайдуліної підкреслює та

http://www.etnolog.org.ua



загострює кожну ключову ситуацію стрічки. Фільм демонструє виворіт високої радянської моралі з її лицемірством, брехнею та демонстративністю. Дитячий колектив зображено не звичними зразковими піонерами, які завжди підтримають і перевиховають товариша, а справжньою зграєю хижаків, котрі приховують за милою посмішкою злі наміри. На противагу їм виступає Оленка Бессольцева (у виконанні Христини Орбакайте), у якій органічно сполучається сила і слабкість. Ці дві риси активно поєднуються й підсилюють одна одну. Оленка – приклад того, як нічим непримітна дівчина стає яскравою індивідуальністю, знайшовши в собі сили йти проти натовпу. У фіналі стрічки юний колектив усвідомлює свою провину, проте його вчинки вже неможливо виправити. Діти каються і просять пробачення, розуміючи власну жорстокість і те, що вони – «звірі, яких потрібно показувати в клітці». Та чи зможуть діти пробачити себе самі?

Показовою стрічкою є і «Плюмбум» 1986 року режисера Вадима Абрашитова. Тут мовиться про окрему, доволі сильну індивідуальність, чиї добрі наміри в поєднанні з прагненням особистої помсти призводять до несподіваних і страшних наслідків.

Руслан Чутко, п'ятнадцятирічний хлопчина, обирає собі за прізвисько назву м'якого металу, із якого, однак, виготовляють убивчі кулі. Він – володар блискучого інтелекту, надзвичайно швидко вирішує завдання контрольної роботи, до того ж обидва варіанти. Але на що він, урешті-решт, направляє свої здібності? Руслан стає грозою кримінального світу, він допомагає міліції ловити злочинців. Хлопець втирається в довіру хуліганам, шахраям. Хто він насправді – герой на передовій боротьби зі злочинністю чи концентрований образ «стукача» часів Сталіна? До того ж є мелодія, яку він відчайдушно ненавидить. Як не дивно, це – «До Елізи» Л. Бетховена. Очевидно, така неприязнь до прекрасного має певний зв'язок з минулим Руслана.

Музика в цій спільній роботі режисера В. Абрашитова й композитора Дашкевича несе серйозне смислове навантаження. «До Елізи» – це наче певний рубіж у внутрішньому стані героя, перейшовши який, він ніколи не стане таким, як раніше. Адже цей твір Л. Бетховена – його улюблена музика. Був час, коли хлопчина помічав красу в людях, природі. Проте зараз не до того. Його девіз – «Гнать, держать, вертеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть и зависеть, и терпеть, да ещё дышать, смотреть». Цю фразу глядач не один раз почує з уст Руслана.

Фільм залишає простір для роздумів, чи варто всю вину перекладати на особистий вибір юнака? Він зловживає даною йому владою, проте хто дозволив йому відчувати себе всемогутнім? Не Лопатов, який не зумів у потрібний момент закрити перед Русланом двері власної машини? Не герой Феклістова, який так неохоче й вимушено, але все-таки приймає його допомогу?

На екрані розгортається внутрішній конфлікт особистості – вибір між добром і злом, між колосальною духовною силою та внутрішнім рабством. Руслан – наче новий погляд на героїчного піонера. Автори фільму стверджують, що хлопець у такому юному віці здатний швидше зображати «санітара суспільства», ніж дійсно ним бути. І справа тут не в тому, що завдяки його допомозі дорослі оперативники досягають високих результатів у боротьбі зі злочинцями, а в моральному аспекті цієї допомоги, у тому, чи зможе юнак справитися з тягарем влади над людськими життями, чи не покалічить вона його ще не зміцнілу душу.

Стрічка 1988 року «Дорога Олена Сергіївна» стала, мабуть, найнесподіванішим творінням Ельдара Рязанова. Екранізація однойменної п'єси Людмили Разумовської – гучний сигнал тривоги, що прозвучав з кіноекрана. Це історія і про конфлікт поколінь, вічне нерозуміння дітьми цінностей батьків, і розповідь про те, яких монстрів може виростити суспільство, зневірене у своїх ідеалах.

Дія стрічки розгортається протягом одного дня у квартирі бідної вчительки. Її випускники-десятикласники раптом приходять у гості із привітаннями до дня народження. Проте їхні наміри не такі щирі, як здається спочатку. Мета школярів – отримати ключ від сейфа з екзаменаційними роботами, і

http://www.etnolog.org.ua



вони не гребують жодними методами, щоб досягти свого.

Четвірка дітлахів – Володя, Вітя, Паша та Лялька – уже добре знають ціну всього – благополучного майбутнього, людської чесності, власного тіла. Їм відомо, що все продається й купується за ту чи іншу ціну. Школярам не зрозуміти, що їхня вчителька (у блискучому виконанні Марини Неєлової) не просто зловживає завченими лозунгами, вона перевірила їхню правдивість на прикладі власного життя, відчула кожною клітиною тіла. У них уже зовсім інша правда. Олена Сергіївна відмовляється віддати школярам ключі, проте вони так легко не здаються. Випускники вигадують дедалі жорстокіші методи переконання: перерізають телефонний кабель, влаштовують обшук і погром, урешті-решт, погрожують зґвалтувати Ляльку, і тут навіть сама учасниця змови не розуміє, блеф це чи ні.

Ельдар Рязанов вводить у стрічку начебто збіги, які наповнюють відеоряд прихованим смислом, надаючи об'ємності та значимості подіям, що от-от розгорнуться на екрані. Так, поки гості обмінюються репліками, у вітальні телевізор транслює новини. Диктор повідомляє: «У Волинській області пронісся смерч. У цей день, здавалось, ніщо не віщувало лиха...». Коли героїня Марини Неєлової розуміє, навіщо насправді прийшли учні, її обличчя неначе мертвіє, а в цей час за вікном чути звуки сирени, які немовби сповіщають, що ось-ось усе почнеться.

Невелика квартирка Олени Сергіївни стає справжнім полем бою – насамперед словесного. Учителька спочатку все-таки намагається пробудити в учнів щось людське і змусити їх піти. Проте її принципи вже нікому не потрібні, і в очах Олени Сергіївни раз у раз мелькає жах перед цією молоддю, яка метається в замкненому просторі у своїй тваринній агресії. Ніхто не міг передбачити такого розвитку подій, адже цинічні й жорстокі люди, чиї характери повною мірою розкриваються на екрані під поглядом враженого глядача, – це вчорашні тихі, милі та ввічливі діти. Діти, які добре знають, яка маска доречна в кожній конкретній ситуації.

Проте таке трактування образу не є звичним для радянського кінематографа.

Тоталітаризм державного устрою СРСР зумовлював жорсткі регламентації у сфері мистецтва, що породжувало відмову від надбань минулого, виникнення потреби у створенні нової міфологічної системи, яка була б найкращим чином адаптована до реалій нової дійсності. Так, дата революції є точкою відліку існування світу. Вождь сакралізується, його образ прирівнюється до Деміурга. Як стверджує дослідник Майя Туровська, «тоталітарні ідеології надзвичайно переймаються ритуальним утвердженням своїх догматів. [...] Будучи ідеологією за формою, вони претендують на ранг релігії, а нова релігія завжди вимагає доказів своєї сакральності» [1]. Одним з найпринциповіших елементів міфологічного мислення є жертвопринесення. Відтак у радянському мистецтві часто з'являється постать жертви – дитини або юнака.

Чи не найчастіше мотив офірування трапляється у творчості Сергія Ейзенштейна. Дитина-жертва фігурує в картині «Страйк», з'являється в знаменитих кадрах розстрілу на сходах у фільмі «Панцерник "Потьомкін"», цей образ наявний і в другій серії стрічки «Іван Грозний». Та найбільший розвиток тема жертвопринесення отримала в картині «Бєжин луг», якій так і не судилося вийти на екрани. На думку кінознавця О. Мусієнко, «Степок своєю зовнішністю менш за все нагадує піонера-героя. Біляве волосся, що, неначе німб, прикрашає голівку хлопчика, примушує згадати отрока Варфоломія з картини Нєстєрова. Його загибель від руки батька повинна сприйматися не як банальна помста, а як свого роду ритуал, що стимулюватиме і наближатиме прихід омріяного світлого майбутнього» [2]. Образ батька також міфологізується і набуває рис древнього божества, стає втіленням хаосу й ототожнюється з язичницьким Паном як символ нестримних сил природи.

Мотив офірування також трапляється і у творчості українських митців, зокрема в Олександра Довженка. Епізод загибелі Василя у стрічці 1930 року «Земля» сприймається не як безжальне вбивство, а як

http://www.etnolog.org.ua



священний ритуал. Похорони також переростають у своєрідну містерію, у якій вчувається відгомін культу родючості. «Герої-жертви набували рис священних предків, які були наділені могутньою містичною силою і ставали покровителями тих, хто залишився серед живих» [3].

Аналогічний мотив жертвопринесення спостерігається і у творчості Юрія Іллєнка. Найяскравіше цей мотив звучить у стрічці 1968 року «Вечір на Івана Купала». Закохані Петрусь і Пидорка належать до різних соціальних верств, тому батько дівчини прагне для своєї дочки багатого нареченого. Щоб здобути дозвіл на одруження, нещасний закоханий приймає допомогу незнайомця (Басаврюка), який на диво вчасно нагоджується зі своєю спокусливою пропозицією – знайти казковий скарб за допомогою квітки папороті. Згодом хлопець дізнається: щоб угода набула чинності, він має пожертвувати життям невинного. І в жертву Басаврюк намітив брата Пидорки, Івася. Закоханого хлопця це не зупиняє. Проте замість очікуваного щастя Петро отримує непосильну ношу, яка руйнує його психіку й відкриває душу для впливу нечистої сили. Колізія в цій стрічці певним чином перегукується із сюжетом «Фауста». Хоча тут немає акту продажу душі як такого, однак природа «допомоги» все-таки не залишає в глядача сумніву. Найсуттєвіша відмінність полягає в тому, що, за словами Л. Брюховецької, «не Петро використає нечисту силу, а, навпаки, вона його захопить у тенета і заради золота, яке стає єдиною умовою його щастя, згубить його душу» [4]. Басаврюк згоджується провести Петруся на місце, де розквітне цвіт папороті. Коли Петро починає свій спуск у яр, купальська ніч набирає зловісного вигляду. Залишається враження, що Петро немовби входить до якогось паралельного простору, куди звичайна людина доступу не має. Коли озвучується необхідність принести жертву, з'являється Івась. Він уже виглядає як привид, наче вирок йому винесено ще в той момент, коли прийнято допомогу Басаврюка, хай і не знаючи про справжню ціну. Саме вбивство залишається поза кадром, і опісля Петро не зможе повністю згадати подій цієї ночі, як би він не намагався. Урешті-решт, Петро отримує скарб. Проте договір з нечистою силою – це гріх, він не може принести тривалого щастя. «Як і осіннє золото, засліпивши на мить блиском, воно зотліє» [5]. Якраз коли закохані милуються осіннім листям, Петро вперше чує від Пидорки про зникнення Івася.

Концепція твору М. Гоголя, за мотивами якого знято фільм, тісно пов'язана з народним осмисленням гріха як проступку настільки важкого, що призводить не тільки до розладу з собою, але й до фактичного виключення з громади, позбавляє шансу на спасіння, залишаючи людину наодинці зі своїми муками.

Звернення до творчості письменника-містика М. Гоголя зробило можливим створення справжнього радянського фільму жахів. «Вій» (1967) Костянтина Єршова та Георгія Кропачова – це видовищна, заворожуюча картина. Сюжет класика трансформується у справжню екранну фантасмагорію, яка й досі нікого не залишає байдужим. Неповторна правдоподібність містичного виміру картини досягається завдяки блискучій роботі операторів, акторського ансамблю картини та керівництву Олександра Птушка, на плечі якого лягла відповідальність за постановку трюків та комбінованих зйомок.

Однак «Вій» – це не єдине звернення до української містичної класики в радянському кінематографі. Режисер Галина Шигаєва використала сюжет повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» при постановці драми «Відьма» (1990). Фабула розкривається тут з неабиякою кінематографічною фантазією. Стрічка сповнена колоритного українського гумору, але це не стає на заваді загальному містично-драматичному звучанню картини.

Смерть Марічки у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964) теж можна сприймати як певне жертвопринесення. Дівчина гине в потоці води, падаючи зі скелі з ягнятком у руках. Цей кадр містить подвійне міфологічне підґрунтя: офірування у християнській міфології тісно пов'язана з ягням як символом Спасителя, який приймає муки заради порятунку людства. Окрім цього, виникає аналогія з грець-

http://www.etnolog.org.ua



кою міфологією, де часто фігурує постать дівчини, яку приносили в жертву духам води, скидаючи зі скелі.

Отже, у радянському кіномистецтві образ «злої» дитини також отримав певний екранний розвиток. Проте радянський кінематограф, у зв'язку зі специфікою тоталітарного мистецтва, більше схилявся до екранного втілення міфологеми офірування. Звернення до образу дитини-лиходія буде спостерігатися в українському та російському кінематографі у 2000-х роках.

Так, стрічка російського режисера Олександра Стриженова «Юленька» зачіпає доволі розвинену в західному кінематографі тему дітей-маніпуляторів, з якими не можуть впоратися старші. Діти ведуть ігри, мета яких – вище розуміння дорослих, які стають пішаками на шаховій дошці юних геніїв.

Для молодого викладача Андрія Бєлова сам факт того, що він змушений викладати в школі, є чимось жахливим. А школа – не звичайна, а провінційна жіноча гімназія, де до того ж наприкінці минулого начального року сталося нечуване лихо: дівчинка викинулася з вікна. Мати нещасної Сонечки збожеволіла й перебуває на лікуванні в психіатричній лікарні. Схожий сюжетний хід притаманний італійській стрічці Даріо Арджeнто «Саспірія». Відмінність полягає в тому, що місце дії – жіноча балетна школа.

Ходять чутки, що 5-А – рідний клас загиблої учениці й відданий під опіку новоприбулого вчителя – «недобрий», навіть «злий» клас. За всім цим – дії Юлі (у виконанні Дарії Балабанової), маленької худенької дівчинки з хворобливими колами під очима, обеззброюючою посмішкою та світлим волоссям, заплетеним у косички. Її мета – знайти для матері гідного чоловіка, який зможе замінити померлого батька й оцінити здібності своєї прийомної дочки. А за відмову чоловікам доводиться чимало заплатити. Юля не зупиняється ні перед жодними перешкодами: у неї рідкісна аномалія розвитку, яка забезпечує дівчинці надзвичайно високий рівень інтелектуальних можливостей, проте значно скорочує тривалість життя. Отже, про майбутнє їй турбуватися не треба. Як стверджує лікар, якого розпитує Андрій Бєлов, більшість таких дітей не доживають і до повноліття. І цього разу на роль гіпотетичного вітчима Юля обирає Андрія, незважаючи на те що в нього вже є власна сім'я.

На відміну від багатьох дітей-лиходіїв, Юля прекрасно усвідомлює, чого вона хоче і як можна досягти поставленої мети. Вона розуміє, які сили спонукають людей приймати ті чи інші рішення, і вміло користується цим. Розум та ерудиція дівчинки вирізняє її не тільки серед однолітків, але й серед дорослих освічених людей на кшталт Андрія. Вона почуває себе чужою в колі ровесників, остерігається демонструвати власні можливості через страх стати «лабораторним кроликом». Мати, очевидно, також побоюється власної дочки та підкоряється їй у всьому. Трагедія Юлі – у вимушеній самотності, у тому, що, дивлячись у дзеркало, вона сама бачить зрілу жінку, ув'язнену в дитячому тілі, а всі інші бачать лише маленьку дівчинку. Однокласниці, напевно, підтримують Юлю й допомагають їй розправитися з дівчатами, які з тієї чи іншої причини хочуть вийти з гри. Дівчата з 5-А діють як єдиний організм, вони об'єднані спільною таємницею, яка, вочевидь, їх анітрохи не обтяжує. Дівчата – жорстокі навіть по відношенню одна до одної і не мають жодного уявлення про повагу до старших, явно беручи приклад з Юленьки, у якої, однак, для цього є особисті причини. Юля через власні здібності є швидше «сірим кардиналом», а головний бунтар – Кіра, яка відверто кидає виклик новоприбулому вчителю.

Фільм «Юленька» цілком упевнено можна назвати новим словом у російському жанровому кінематографі. Це – цілком вдала спроба спроектувати класичні прийоми трилеру на сучасні російські реалії, однак творці стрічки жертвують справжнім місцевим колоритом на користь універсалізованої оповіді. Персонажі та місце дії у стрічці – узагальнені; глядач не може із цілковитою впевненістю судити про те, наскільки сучасною є зображена історія. Із конкретних дат використано лише кілька: перше вересня, смерть рідного батька Юлі три роки тому та смерть школярки минулої весни. Це надає стрічці схожості з казкою або

http://www.etnolog.org.ua



притчею. Розповідь у фільмі ведеться досить динамічно, відсутні більш-менш масштабні екскурси й невиправдані відступи.

Атмосфера вдало нагнітається не тільки завдяки сюжетним колізіям, але й через використання специфічно кінематографічних засобів. Наприклад, активне включення у стрічку кругових рухів камери призводить до створення відчуття певної містичності подій. Музичне оформлення фільму є важливим елементом драматургії і тонко підкреслює нюанси взаємодії героїв.

Цікавою є й акторська робота Марата Башарова над образом Андрія, завдяки якій маємо можливість подивитися на зображені події під дещо іншим ракурсом. Актор передає постійно зростаючу одержимість учителя однією зі своїх учениць, і саме це справляє чи не найбільш жахаючий ефект. У певний момент таке сюжетне вирішення наштовхує глядача на думку, що, може, дорослому чоловікові, який постійно думає про непересічну дівчинку, простіше вважати породженням пекла саме її, а не себе.

Стрічка «Юленька» – це не єдиний приклад розвитку образу дитини як негативного персонажа в російському кінематографі. В однойменній екранізації роману Сергія Лук'яненка «Нічна варта» (2004) можна побачити становлення Єгора як особистості – перетворення зі звичайного маленького хлопчика на перспективного чарівника. Під час усього розвитку дії ведеться боротьба між «світлими» та «темними» за душу Єгора, адже в ньому закладений величезний потенціал, і хлопчик зможе схилити терези на той чи інший бік.

Єгору довелося багато пережити: спочатку його затягує у свої тенета вампір. Світлі маги намагаються вберегти хлопчика від «незаконних» посягань упирів. Так хлопчик дізнається про існування і протистояння двох ворогуючих таборів. Дещо пізніше він сам зумів зайти в Сутінки – своєрідний пласт реальності, куди може потрапити лише наділена магічним обдаруванням людина. Урешті-решт, хлопчик вибирає «темних». І вже в другій частині, «Денній варті» (2005), глядач бачить, як Єгор цілком упевнено насилає на людей закляття й неухильно дотримується вибраного шляху.

Чому ж Єгор обирає темряву? Тому що він бачить, що брехня властива обом сторонам, тільки «темні» роблять це чесніше, не прикриваючись високими ідеалами. Хлопчик розуміє, що, хоча на нього уже не видадуть ліцензію в штабі «світлих», але це не стосується його рідних. Дорослі, які так добре знають, як треба жити правильно, закривають очі на зло, що коїться в них під носом, більше того – вони своїм мовчанням його підтримують і «умивають руки». У стрічці доволі точно відображено зміни в характері хлопчика, те, як він стає дедалі замкнутішим і похмурішим, як його гнітить постійне лицемірство дорослого світу, поки він не зробить свій остаточний вибір. В образі Єгора втілено класичний підлітковий бунт, відторгнення загальноприйнятих норм суспільства, знаходження власного шляху через порушення неписаних законів.

Тема дитини-виходця з потойбіччя розвивається і в українському жанровому кінематографі нових часів. Сергій Альошечкін у трьохчастинній «Говерлі» розповідає містичну історію про п'ятьох молодих людей, які під Новий рік застрягли в заметах дорогою в карпатське село. У вікно машини постукало мале дівчатко з проханням допомогти знайти братика. Пошуки хлопця виявилися марними, і сама мала кудись зникла. Уже на світанку, повернувшись до машини, молодь дізнається від місцевого тракториста історію про зниклих безвісти кілька років тому дітей.

Слід зазначити, що брати Альошечкіни – перспективні молоді митці, які, за оцінкою кінознавців, мають можливість підняти українське жанрове кіно на новий рівень [6]. Та й загалом молоді українські митці порівняно часто звертаються до містичних тем, що підтверджується наявністю в кіноальманасі «Закохані у Київ», знятого під керівництвом продюсера Володимира Хорунжого, двох новел, які мають яскраво виражене містичне звучання. Це наштовхує на думку, що містичний трилер та фільм жахів, зокрема такий, центральним образом якого є дитина-лиходій, можуть стати одними з найзатребуваніших жанрів у сучасному

http://www.etnolog.org.ua



**українському та російському кінематографі, маючи доволі цікавий досвід та передісторію на радянському кіноекрані.**

[1] *Туровская М.* Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы) : сб. / Науч.- исслед. ин-т киноискусства ; под ред. Л. Х. Маматовой. – М. : Материк, 1995. – С. 39.

[2] *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусієнко. − Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2009. − С. 151.

[3] *Там само.* – С. 152.

[4] *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Іллєнка / Л. Брюховецька. − К. : Задруга, 2006. − С. 83.

[5] *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Іллєнка / Л. Брюховецька. − Редакція журналу «Кіно- Театр», Видавництво «Задруга». – С. 82.

[6] Зокрема, О. Безручко таке судження аргументує значним досвідом роботи молодих режисерів в обраному напрямі: «Ще до вступу до інституту знімали фотофільми жахів, у яких самотужки виготовляли костюми, реквізит, влаштовували досить серйозні каскадерські трюки» (*Безручко О. В.* Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги / О. В. Безручко. − К. : КиМУ, 2011. − Т. 4. − С. 197).

*Статья посвящена зарождению и развитию образа ребёнка-злодея на советском киноэкране как основы для дальнейшей интерпретации данной темы в современном украинском и русском кинематографе.*

*Ключевые слова:* ребёнок, хоррор, советский кинематограф, развитие.