

УДК 791(477):[325.456:304.4](470+571)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2022.04.007>**ТРИМБАЧ СЕРГІЙ**

старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член-кореспондент НАМ України. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

TRYMBACH SERHII

a senior research fellow at the Department of Screen, Stage Arts and Culturology of the NAS of Ukraine Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, a Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

Бібліографічний опис:

Тримбач, С. (2022) Колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання. *Народна творчість та етнологія*, 4 (396), 7–16.

Trymbach, S. (2022) Colonial Heritage of Russia in Ukrainian Cinematograph: Problems of Overcoming. *Folk Art and Ethnology*, 4 (396), 7–16.

КОЛОНІАЛЬНА СПАДЩИНА РОСІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ

Анотація / Abstract

Колоніальна експансія імперської Росії на теренах України має трьохсотлітню історію, яка дістала своє логічне продовження у XX–XXI ст. У статті аналізується соціокультурна динаміка колоніальної війни імперського центру проти України та її народу впродовж останнього століття, починаючи від нищення культурних інституцій на межі 1920–1930-х, арештів і страти цілого покоління діячів літератури й мистецтва, винищення хліборобської культури та її носіїв в голодоморні роки. Потому було десятиліття пізніх сталінських років (1944–1954), коли саме існування України та українців було оголошено нелегітимним, десятиліття (1954–1964, 1964–1974) легітимізації українських політичних еліт, з умовою їх роботи на фактичну ліквідацію української культури й мови, та спротиву молодого покоління (шістдесятники) новій імперській політиці. Наступні десятилітні періоди мають свою специфіку, однак навіть за часів настання української незалежності не вщухала експансія Росії, на озброєнні якої вироблені століттями культурно-інформаційні технології впливу, переформатування свідомості мас. Кінематограф є одним із найпотужніших засобів формування сенсів, наративів і образів, які й спрямовувалися на території, потрактовані як зони традиційно нібито російської цивілізації. Насправді ці зони є прикордонними; тут дійсно відбувається протистояння цивілізацій.

За популярною і авторитетною нині концепцією «зіткнення цивілізацій» американського соціолога й політолога Семюеля Гентінгтона, найважливіші кордони, що поділяють людство в сучасному світі, визначаються не ідеологією, не економікою, а культурою. Конфліктують сьогодні не нації-держави (хоча їхня роль у світі ще дуже помітна), а нації і групи, які належать до різних цивілізацій. Зіткнення цивілізацій перетворюється на панівний фактор світової політики. Конфлікт між цивілізаціями, який переростає у справжню війну, – завершальна фаза еволюції глобальних конфліктів у сучасному світі.

У цьому контексті російсько-українська війна є справді війною за ствердження цивілізаційних сенсів і установок. З боку України це боротьба за повернення до Західної цивілізації. Боротьба, яка ведеться, зокрема, і засобами суто культурно-мистецького спрямування, про що свідчить наведений матеріал з новітньої історії українського кіно.

Ключові слова: деколонізація, кіно, цивілізація, культурно-інформаційна експансія, фронтир, ідентичність.

Colonial expansion of the imperial Russia on the territory of Ukraine is of a three hundred years' history, which has got its logical continuation in the 20th – 21st centuries. Social and cultural dynamics of the colonial war of the imperial centre against Ukraine and its people during the last century is analyzed in the article. It is the period starting from the destruction of cultural institutions at the turn of the 1920s – 1930s, arrests and executions of a whole generation of the workers of literature and art, destruction of grain-growers' culture and its bearers during the years of Holodomor. Then there has been a decade of the late Stalin years (1944–1954), when the only existence of Ukraine and Ukrainians is declared illegitimate, decades (1954–1964, 1964–1974) of the legitimization of Ukrainian political elites, with the condition of their work for a real liquidation of Ukrainian culture and language, and resistance of a young generation (the Sixtiers) to a new imperial policy. The following decennial periods have their peculiarities, however, even at the times of the dawning of the age of Ukrainian independence the expansion of Russia hasn't abated. It is armed with the cultural and informative technologies of influence, reformatting of the consciousness of the masses, developed over the centuries. Cinematograph is one of the most powerful means of the formation of senses, narratives and images, aimed at the territories, interpreted as the zones of traditionally ostensibly Russian civilization. In fact, these zones are the borderlands. Really a clash of civilizations takes place here.

According to popular and authoritative nowadays concept of the *clash of civilization* by American sociologist and political scientist Samuel P. Huntington, the most important borders, dividing mankind in modern world, are not determined by ideology, economics, but culture. These are not nation-states that are in conflict now (although their significance in the world is still very notable), but nations and groups, belonging to different civilizations.

The clash of civilizations becomes a dominant factor of a world politics. The conflict between civilizations, which turns into a real war, is the final phase of the evolution of global conflicts in the modern world.

Russian-Ukrainian war is a real war for the strengthening of the civilizational senses and lines in this context. From the side of Ukraine this is a struggle for the return to the West civilization. The struggle, which is conducting including with the means of purely cultural and artistic direction, which is evidenced with the submitted material from the up to date history of Ukrainian cinema.

Keywords: decolonization, cinema, civilization, cultural and informative expansion, frontier, identity.

Війна Росії проти України, війна без правил і моралі, покликає в пам'яті деякі інші епізоди з історії. Ось один із них. Далекий і водночас близький 1938-й, за рік до початку Другої світової війни. 23-річний Орсон Уеллс (за три роки потому він поставить «Громадянина Кейна», який вважається кращим фільмом усіх часів і народів) на радіо здійснив постановку за сюжетом повісті «Війна світів» Герберта Уеллса. Зроблено це було у вигляді імітації роботи радіоканалу: музика, прогноз погоди, новини... У центрі останніх була висадка марсіан на Землю, у США. Новини наростали, і десятки тисяч людей, не розібравшись, що й до чого, кинулися тікати світ за очі.

Коли в кінці лютого – на початку березня цього року тисячі киян залишали українську столицю, я пригадував отой епізод з радійною «Війною світів». І тоді, і нині люди злякалися нашествия іншої цивілізації, іншого світу. Саме так! Те, що розгортається нині

на теренах України, не є війною держав – це війна світів, війна цивілізацій. Росія, її армія сприймаються як «нашествя варварів», якогось інопланетного світу, віддаленого від нас на мільйони кілометрів.

Зовсім недавно Стівен Спілберг (походить з єврейсько-української родини, фінансував фільм «Назви своє ім'я» Сергія Буковського) вчергове екранізував той самий роман «Війна світів». Уже на початку картини його герой бачить по телевізору новини з України – там якісь незрозумілі аномальні явища, весь енергетичний комплекс вийшов з ладу, Україна в п'ятні. Нині ми бачимо, хто і в який спосіб влаштовує українцям п'ятню. Російський колоніальний устрій, помножений на шалену пропаганду, – це не минуле, як видавалося недавно. Це сьогодні, це те, що вимагає нашого реагування не завтра-позавтра, а вже сьогодні. Просто завтра буде пізно.

Звісно, колоніальний статус України в кожен історичну епоху мав свої відмінності, свої нюанси. Незрідка імперії вдавалося маскувати свої справжні наміри. Гібридність мала місце й у дотеперішні періоди. Імперський центр поводився як селекціонер Мічурін, прагнучи вивести нові сорти українства, які б добре приживалися на імперському ґрунті й плодоносили чимось таким, що нічим не нагадувало про якусь особність. Тільки українство виявилось натурою доволі стійкою; експериментам якщо й піддавалось, то тільки через спротив.

Терпець імперців уривався, і тоді траплявся Голодомор 1932–1933 років, тотальне винищення інтелектуалів – у 1930-х, у 1960–1970-х – коли використовувалися вже інші технології, нищення духовного передусім... Це коли про ХХ століття. Виходили з простого й загалом правильного уявлення: якщо дерева обрізати брутально й безпощадно п'ять, сім, десять разів, то вони вже рости не будуть. Українське дерево виявило особливу живучість. Наприкінці зими 2022 року терпець Кремля урвався – рашистські «войска» пішли нищити все, що тутросло-набудувалось-вितворилось...

Хто і в який спосіб улаштував п'їтму в Україні? Для імперської Росії звичною є технологія вимикати в Україні струм (культурний, ідеологічний, соціальний). Варто проаналізувати, як саме це відбувалося впродовж останніх десятиліть. За точку відліку візьмемо кінець іншої війни, Другої світової.

Січень 1944 року. Триває велетенська війна. Верховний головнокомандувач радянських військ Йосип Сталін збирає в Кремлі нараду. На неї запрошено керівників держави та українських письменників – Миколу Бажана, Павла Тичину, Максима Рильського, Олександра Корнійчука. Навіщо письменники? А щоби побачене й почуте поширили в середовищі українських інтелектуалів.

Предмет обговорення – кіносценарій «Україна в огні» Олександра Довженка. Режисера, який у другій половині 1930-х років став, по суті, придворним митцем. Перед

самою війною у фільмі «Щорс» (1939) він упорався з поставленим самим Сталіним завданням – Україна постала в образі Дикого поля, фронтира, території, що межує із цивілізованим полем. Тим полем є Росія – звідти надходять сигнали програмної дії, звідти гряде революційна хвиля, яка упокорить анархічні вияви природи. Фільмом «вождь пролетарів усього світу» був задоволений.

Натомість написана Довженком в роки війни кіноповість «Україна в огні» викликала гнів Сталіна. Однак ж не йдеться про спонтанний вияв емоцій диктатора, а радше про політичні наміри щодо найближчого, уже повоєнного життя України й українців, які за роки війни дозволили собі дистанціюватися від волі Москви, навіть помислити себе чимось суверенним.

Саме за це і шпетив Сталін Довженка. «Если судить о войне по киноповести Довженко, – говорив він, – в ней не участвуют представители всех народов СССР, в ней участвуют только украинцы <...> Его повесть является антисоветской, ярким проявлением национализма, узкой национальной ограниченности». Ба більше, Довженко «не вывел ни одного украинского буржуазного националиста», відтак і висновок: «Вы сами болеете национализмом».

Логіка Сталіна проста й виразна: Довженко страждає за долю українців, а таких не існує як чогось особного. Це був всесоюзний окрик: віднині пора припиняти навіть думати про якийсь окремішній український народ. Є советський народ, нація, яка й постає у фіналі Другої світової війни. Віднині це єдиний, монолітний колоніальний оркестр під керівництвом умілого диригента. Нині «оркестрантів» об'єднують знову, так само силоміць; тільки в ролі диригента особа з іншим, «путеводним», прізвиськом. Промова Путіна напередодні широкомасштабного вторгнення в Україну римується – в абсолюті! – з отією самою промовою Сталіна над «могилою» Довженкової кіноповісті, яку було сприйнято як маніфест української самостійності.

Відтак вождь оголосив смертний вирок тій самостійності, надії на яку – опісля нищення українських інтелектуалів і українських селян у 1930-х – відродилися (дещо парадоксальним чином) в роки війни. Як відродилася вона в роки Першої світової, коли в 1920-х постала Україна й заходилася розбудувати космос національної культури. Навіть теоретико-філософське обґрунтування тієї розбудови презентувала – у відомій концепції Азіатського ренесансу й місця в тому вселенському процесі України – авторства Миколи Хвильового. Саме тоді, як відомо, від Сталіна надійшов перший окрик – у листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» від 26 квітня 1926 року. За 60 літ, день у день, до Чорнобильської катастрофи...

Особливо стривожили «вождя» тези Хвильового щодо «негайної дерусифікації пролетаріату» в Україні та необхідності дистанціювання української культури й суспільства від російської та «загальнорадянської». Сталінські звинувачення повторить він сам на адресу «України в огні», а потому їх будуть повторювати – ніби під копірку, – як тільки перед Кремлем поставатиме привид українського, неодмінно «буржуазного», націоналізму. Перед Кремлем і його слугами в Києві, на кшталт Щербицького, Маланчука, Медведчука... Щодо кіно та літератури пильність сторожова – крок ліворуч, крок праворуч – і ти потрапляєш у ціл політичних гармат і кулеметів, які перетворилися нині на ракети і дрони...

Надії Довженка після відчаю 1941–1942 років ґрунтувалися на досвіді 1920-х, коли гнучка й добре продумана політика ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління) привела до народження національної екранної культури. Де було кіно авторське, особистісне, мистецьке (Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе, Микола Шпиковський, Георгій Стабовий...), і було кіно жанрове, видовищне, орієнтоване на масову аудиторію. За лічені роки наша екранна культура набула рис повноструктурності (згадаймо Івана Дзюбу і його тривожні міркування щодо неповно-

структурності української культури в кінці 1980-х), і повноважності, визнаної у світі.

Окрім того, знайшлося місце для кіно національних меншин. Книга Юрія Морозова і Тетяни Дерев'янка про єврейський кінематограф в Україні в 1920–1930-х налічує сотні сторінок, а тому про єврейську складову належало просто мовчати. Те саме стосується і кримських татар, чие життя, чия історія були відображені в низці фільмів. Та все одно ми, українці, у сучасній кремлівській риториці є нацистами, а ті, хто нищив і нищить будь-які прояви національного, – «правовірні інтернаціоналісти».

У 1930-му ВУФКУ було ліквідовано, «бразди правління» кінематографом переведено до Москви. До кінця 1930-х від того кіно залишилися тільки спогади, не кажучи вже про кіно єврейське чи кримськотатарське. Лише в кінці 1930-х Довженкові вдалося переконати тодішнього лідера України Микиту Хрущова повернути Україну в українське кіно, хоч би фрагментарно, що на якийсь час воскресило недавні ілюзії щодо справжніх намірів імперського центру. Ілюзії, розвіяні Сталіним у 1944 році.

Математика культурного спротиву. Є, до речі, цікава культурологічна математика. Новий повоєнний похід проти українського кіно, а власне проти України й українства, розпочався в 1944-му. Тривав до 1954-го, коли, після смерті Сталіна, гучно відзначили 300-ліття Переяславської ради і «воссоединенія Росії та України» (кіно, звісно, долучилося низкою ігрових та документальних стрічок, чие концептуальне тіло народжувалося під невсипущим контролем московських «повитух»). Є підстави вважати (слідом за Іваном Лисяком-Рудницьким та Ярославом Грицаком), що саме тоді сталася корекція у ставленні Москви до України і меж її «вольностей». Українській політичній еліті дозволили наблизитися до державного керма, передусім в УРСР, а натомість та сама еліта зобов'язувалася згортати й ті куці програми розвитку української культури, мови, які існували на той час.

Потому покрокові десятилітні цикли. 1964-й. Не випадково, що це рік народження фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова й команди молодих та супер-талановитих авангардистів, рік сплеску політичних репресій щодо українських інтелектуалів і початок справжнього опору новітнім колоніальним тенденціям з боку тих самих інтелектуалів. Прикметно, що тим початком стала знаменита прем'єра «Тіней...» у київському кінотеатрі «Україна». 1974-й, коли остаточно випрозорюються наміри колоніальної партноменклатури імені Щербицького – Маланчука. Українське кіно як таке, що з «етнографічним ухилом», себто читай – «націоналістичне», брутальним чином, спеціальною постановою ЦК Компартії України, оголошується персоною поп grata – надалі кіно мало залишити натурні майданчики, які відтворювали, а з тим разом творили Україну й українські образи та наративи...

Наступний цикл починається в середині 1980-х, коли українське суспільство почало прокидатися після сильних снодійних ін'єкцій. Прокинулось і кіно, та майже одразу, у 1993–1994 роках, піддається нищенню вже нібито української влади, у якій провідні ролі грають люди, чия рабська московська сукровиця зумовила рух у бік нових аля переяславських угод. Потому були 2004-й, 2014-й... Отже, очікуємо на 2024-й, коли закінчиться останній десятилітній цикл і Україна постане в новій і, будемо сподіватись, осяйній якості. Неодмінно підсвіченій екраном, кіноекраном, який дозволить нації побачити себе в екранному дзеркалі на повен зріст.

Перше з названих десятиліть (1944–1954) викликає нині особливий інтерес. Насамперед тому, що фінальна стадія сталінської доби сформувала той тип облаштування імперії, який упродовж останнього десятиліття (2012–2022) скопійований путінським режимом. Однією з його особливостей є використання культури як інструмента політичної влади. Саме через культуру й продуковані нею різнопорядкові

тексти сталінська влада «виробляла власний образ, який мав отримувати легітимацію для того, аби бути споживаним масою» (Євген Добренко). То ж не дивно, що на піку воєнних дій влада влаштовує обговорення мистецького тексту – належало ствердити, а за тим і легітимізувати образ нової історичної спільноти, советської нації та місце в ній українців.

1944 рік став початком нової фази війни імперської влади (її імперськість була закріплена підсумками Другої світової війни) проти України і українців. Нинішня фаза, до якої належить і 2022 рік з війною Росії проти України, поставила нашу країну в самий центр цивілізаційного конфлікту. Передусім тому, що українці відмовилися визнавати свою причетність, свою включеність до «руського міра», або, інакше кажучи, до російсько-православної цивілізації. Натомість прагнуть легітимізувати свою належність до цивілізації Західної. Те, що дебатовалось українськими інтелектуалами на рубежі 1920–1930-х років і втілювалось, зокрема, у вже згадувану концепцію «Азійського ренесансу» авторства Миколи Хвильового. Фактично всі, хто асоціював себе, Україну і українців з Європою, Західною цивілізацією, були знищені сталінським режимом упродовж 1930-х років.

За популярною та авторитетною нині концепцією «зіткнення цивілізацій» американського соціолога й політолога Семюеля Гентінгтона, найважливіші кордони, що поділяють людство в сучасному світі, визначаються не ідеологією, не економікою, а культурою. Конфліктують нині не нації-держави (хоча їхня роль у світі ще дуже помітна), а нації і групи, які належать до різних цивілізацій. «Лінії розлому між цивілізаціями – це і є лінії майбутніх фронтів», – писав Гентінгтон ще в 1990-х. Той випадок, коли наукова концепція доводить свою спроможність адекватно прогнозувати майбутнє.

Справді, найбільш значущі конфлікти глобальної політики розгортатимуться між націями і групами, що належать до різних

цивілізацій. Зіткнення цивілізацій перетворюється на панівний фактор світової політики. Конфлікт між цивілізаціями, який переростає у справжню війну – завершальна фаза еволюції глобальних конфліктів у сучасному світі.

Якщо дотримуватися концепції, за якою цивілізаційні кордони стабілізуються культурою (її інституціями, її інструментами, продуктованими нею образами та наративами), слід констатувати: недавня історія нової Української держави, започаткованої 1991 року, викликає чимало запитань, передусім щодо причин заледве неповного ігнорування культурної політики, яка, по суті, не формувалась і не програмувалась як така. Спроба міністра культури Івана Дзюби закласти основи такої політики на початку 1990-х опісля його відставки вважалася чимось необов'язковим. Тим самим цивілізаційні кордони України робилися дедалі беззахиснішими; через них легко прослизали наративи й образи російської пропаганди, зазвичай транскрибовані у вигляді культурних продуктів.

Зокрема, Українська держава фактично відмовилася від фінансової та організаційної підтримки вітчизняного кінематографа. У 1993 році було ліквідовано державний орган управління кіногалуззю – Держкінофонд, очолюваний кінорежисером Юрієм Ілленком; у наступні два десятиліття кінематограф майже не підтримувався державою. За тим стояло уявлення про те, що кінематограф мусить існувати в західному форматі й не підтримуватися державою (хоча це було кричущою неправдою – більшість європейських держав підтримували і підтримують свій кінематограф). До того ж деякі недолугі «політологи» потрактували українське кіно як носія суто радянських, компартійних цінностей, тривання якого становить загрозу майбутньому нації. Усе з точністю до навпаки – без екранного мистецтва українці втратили збільшувальне скло для візуальних та аудіовізуальних аналітик свого існування. Покладалися на телебачен-

ня, яке мало запропонувати нову систему ідеологічних і власне культурних координат.

У підсумку це призвело до того, що роль вітчизняного кіно перебрало на себе кіно російське, яке з приходом до влади в Росії на початку «нульового десятиліття» кадебістських структур почало розвиватись активніше, аніж у 1990-х роках. Відсутність мовного бар'єру, схожість чималої кількості життєвих реалій на екрані зумовили таку підміну. Інший підсумок – у виробництві популярної телесеріальної фільмової продукції українці брали участь, однак тільки на третіх-четвертих «ролях», оскільки фінансовий бік справи забезпечувався російськими структурами. Кінотелевізійна картинка працювала на користь тези, яку згодом експлуатуватиме нинішня російська пропаганда, що українці й росіяни – це єдиний народ, відмінності між якими є штучними і легко здоланими.

Є тут ще один нюанс. Телевізійні канали прибрали до своїх рук олігархи та олігархічні клани, які, по-перше, часто координували свій бізнес зі своїми російськими «побратимами», а по-друге, вони, як ті самі їхні олігархічні «колеги», цілеспрямовано прагнули перетворити народ на масовку, на те, що називається «електоратом». Стадні інстинкти останнього добре регулюються за допомогою телевізора та інших ЗМІ. Саме поняття «народ» поступово випало з ужитку. Цим, на мою думку, пояснюється слабка увага до народознавчих і загалом гуманітарних дисциплін – можновладців цікавить не сам народ, не сама людина як така, а лише технології маніпулювання поведінкою людини і громади. Політтехнологи – ось найбільш шанована професія; вони в ролі гуру, які споглядають нас з усіх екранів.

У Росії (сьогодні це більш ніж очевидно) створити стадну, керовану масовку вдалося. В Україні – ні. Причин того багато, їх ще належить проаналізувати. Серед іншого – українське суспільство виявилось не надто чутливим до регулювань «згори». Два Майдани, 2004 і 2014 років, стали тому незайвим свідченням. Кремлівські «мечта-

телі» саме тут і прорахувались. Бо й телебачення, і «експерти» на кшталт Медведчука бачили тільки українську політичну еліту, а народ – ні. Головною несподіванкою для кремлівських горе-стратегів і став український народ. Словом, не туди дивились. Якби той же Медведчук подивився кілька українських фільмів останніх років (для великого кінотеатрального екрана), він би той народ побачив. Спрацювало звичне презирство – і до народу, і до кіно, до культури в цілому.

А в Росії до кіно ставилися серйозно – і дотепер, і нині. Тільки за узвичаєними ще в радянські часи схемами припарковували те кіно до завдань пропагандистської машини, що працює в режимі маніпуляції поведінкою мас. В арсеналі тієї машини завжди були і є фільми. Насамперед радянські. Фільми, які проklamували «нерушиме єдинство» советського народу, а власне нації, де меншинам дозволено мати свій окрас і навіть голос (як то було, скажімо, з грузинськими фільмами, озвучуваними з відчутним грузинським акцентом). Однак українці не належали до «меншин», чи то пак «нацменів». Опісля уже згаданого 1954 року, коли йшлося про непохитну дружбу росіян і українців («навек!»), українців усе наполегливіше вписували до «єдиної общерусской» нації, виконуючи тим самим заповіді Сталіна, сформовані у воєнний і повоєнний періоди.

Образи українців у радянському та пострадянському кіно. У радянському кіно образи українців зазвичай ілюстративні, покликані презентувати їх як тих же росіян, тільки «недорозвинутих», таких, що лише тягнуться до вищої, елітної групи, – себто власне росіян. Починаючи від 1930-х, ця тенденція потрактування лишалася незмінною, зокрема й у фільмах, продуктованих в Україні. Приміром, у картинах «Багата наречена» (1938) і «Трактористи» (1939) Івана Пир'єва (участь російських режисерів в українському кінопроцесі була одним із гарантів виконання програмних цілей «денаціоналізації»), де українці – це селяки, які чим краще усвідомлюють стандарти людини нової комунізованої сві-

домості, тим більше нагадують росіян (попри майже незмінні українські вишивані сорочки).

У пізніші часи ось ця «трансферність» існування українців, їх рух у напрямку російської цивілізованості (на тлі архаїчної зашкарублості селяка-українця) виглядають чимось магістральним. Навіть у фільмах на історичному матеріалі. Багатолітній шлягер, фільм «Весілля в Малинівці / Свадьба в Малиновке» («Ленфільм», 1967), зроблений на матеріалі українського села часів громадянської війни 1918–1920 років, однак майже всі ролі виконують російські актори, які транскрибують характери своїх персонажів у фольклорно-російському звучанні.

Окрема сторінка історії кіно – радянські фільми, вибудовані на матеріалі Західної України, яка традиційно сприймалася як осередок ворожості до СРСР і його цінностей. Більшість таких стрічок зроблено в Україні, вони здебільшого експлуатують пригодницькі жанри (для прикладу, картини Валерія Підпалого «Спокута чужих гріхів», 1978; «Таємниці святого Юра», 1981 та ін.). Нині подібні фільми, зроблені «за межею фолу» і здорового глузду, змиті самою історією.

У пострадянські часи російське кіно продовжувало експлуатувати звичні образи українців як породження архаїчної, немодерної культури, як «недорозвинутих росіян». Хоча є і новації – поява особливого градусу ненависті до всього українського. Передусім до українців, які не захотіли стати частиною «русского міра», наполягаючи на своїй власній ідентичності. Печальним символом такого кіно є фільм «Брат-2» А. Балабанова – талановитого режисера і не менш азартного пропагандиста об'єднання «руських сіл».

Матеріал Другої світової в потрактуванні нових поколінь російських кінематографістів так само незрідка виявляє антиукраїнську налаштованість. Наприклад, відомий фільм «Матч» (2012, реж. А. Малюков), у якому йдеться про «матч смерті» між футболістами київського «Динамо» і командою німецьких окупантів. Потрактування образів українців

як «запроданців», «зрадників» очевидно походить від сталінських часів.

А в екранізації повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» (2009) російський режисер Володимир Бортко (той, що нині закликає бомбувати українські міста і села) презентував Запорозьку Січ, запорозьких козаків як вірних захисників «імперської Вітчизни», вояками російського царя-батюшки.

У період 2014–2021 років антиукраїнська налаштованість російської пропаганди вже ніким і ніяк не маскується. Одним із символів такого «кіно» стала стрічка «Крим» 2017 року (реж. А. Піманов). Політизована нарізка, де є Майдан 2014 року, де є бійці «Правого сектору» і просто знавці «бандерівці», – те, чим підгодовували російську кіноаудиторію задля підвищення градусу ненависті. Вочевидь успішно, з точки зору пропаганди, і так само потворно, якщо говорити про мистецтво як таке.

Утім, попри відсутність культурних кордонів і нібито заспокійливі для кремлівських керівників та пропагандистів тенденції, злам стався. Він став очевидним після першої Помаранчевої революції 2004 року. Ціннісний розрив в установках української та російської кіноаудиторії почав неухильно збільшуватись. Одним із маркерів цього стала реакція публіки на одні й ті самі фільми – у Києві й Москві вона ставала все відміннішою. Окрім впливу революційних подій, був ще один чинник – на сцену суспільного життя вийшло нове покоління, яке не мало досвіду життя в СРСР. Відтак на них мало впливали ідеологеми і культурогеми радянських часів, зокрема й ті, що транслювалися за посередництва кіноекрана.

У 2010 році, з приходом до влади проросійських сил на чолі з Віктором Януковичем, дещо неочікувано постає Держкіно України. Вочевидь ішлося про імітацію самостійності українського кінематографа. У якомусь сенсі повторення вищезгаданого неписаного «контракту» 1954 року: будемо фінансувати українське кіно, але якщо відмовлятиметься від українських цінностей – таких просто не

може бути, крім цінностей російських, а точніше – загальноросійських.

Реалізувати подібну мету не вдалося з простої причини – у кіно прийшло покоління кінематографістів, вихованих уже на власне українських цінностях. З особливою силою та виразністю це виявиться в період 2014–2019 років, коли Держкіно очолив Пилип Ілленко. Режисери та сценаристи Олесь Санін («Мамай», «Поводир», невдовзі прем'єра «Довбуша»), Мирослав Слабошпицький («Плем'я»), Роман Бондарчук («Вулкан»), Тарас Ткаченко («Гніздо горлиці», «Чорний ворон»), Валентин Васянович («Атлантида», «Відблиск»), «Дике поле» Ярослава Лодигіна (за романом «Ворошиловград» Сергія Жадана), Наталя Ворожбит (сценарист телесеріалу «Спіймати Кайдаша», режисер фільму «Погані дороги»), Нариман Алієв («Додому») – ці та інші кіномитці відвоювали не просто частину національного кінопрокату, а й заходились засвоювати національний часопростір, витворюючи, зокрема, виразну міфологічну картину українського буття. Опановуючи й український фронтір, таке собі «Дике поле» (українське кіно й почалося з його освоєння у фільмі «Звенигора» Олександра Довженка). Ідеться про зони, які, перебуваючи в межах Української держави, по суті, випали з обігу національного життя. Це Донбас («Атлантида», «Погані дороги», «Дике поле», «Клондайк» Марини Ер Горбач), Херсонські степи, південна частина України загалом («Вулкан» та ряд інших стрічок Р. Бондарчука), Крим (згаданий фільм «Додому»), ба навіть Центральна Україна, де є фронтірні сегменти, для аналізу яких вдаються, використовуючи літературну класику («Знайти Кайдаша»).

Дещо перефразовуючи назву останнього фільму, можна сказати: нові покоління українських кіномитців перебувають у пошуках України – як частини Західної цивілізації, як народу, чия культура має виразну ідентичність, як ансамблю, який не загубиться в кон-

фліктному полі цивілізацій. Це та Україна, існування якої не хоче визнавати імперська влада Росії, це ті українці, які з кожним новим днем наближають кінець імперії. Виведення на екран нації, її нового (непізаного досі) образу, формує оновлене українське кіно й оновлений формат української міфології, чия формотворча роль у завтрашньому поступі нації годі переоцінити.

Про останнє свідчить, зокрема, один із нових фільмів – «Памфір» Дмитра Сухолиткого-Собчука. Синтез традицій вітчизняного міфопоетичного кіно, з його симфонічністю пластики у відтворенні обрядово-фольклорної компоненти народного життя, насиченого вітальністю і силою перетворень, та кіно західного, з виразною центральною постаттю героя, здатного перемогти, здолати всі трансформації долі.

Точка катарсису: очищення від колоніального сміття. Нині час замислитися над тим, якою має бути екранна культура в Україні в повоєнний період.

Однією із цілей трансформацій вітчизняної екранної культури має бути очищення від російських наративів. Скажімо, імперський наратив гвалтівника, який у XX ст. активувався як одна із чільних характеристик «будівника комунізму»: не чекати «милостей від природи», а взяти ту природу силою (примусові повороти річища рік, осушення болотистих територій і т. ін.). Насправді в цьому наративі куди багатший спектр діянь і впливів – передусім ішлося про гвалтування самої людини, яка має підкоритися волі «здорового колективу».

Сьогодні це виявляється в самій політиці, декларованій російськими чиновниками. Достатньо пригадати путінське «нравіцца – не нравіцца, терпі, моя красавіца», адресоване українцям напередодні 24 лютого 2022 року; кодекс гвалтівника, його філософія у блатному формулюванні; за цим стоїть чоловічий шовінізм, виграний до рівня державної бундючності. Не випадковим є зверхне, не раз деклароване, зокрема і в сьогоднішній російській пропаганді, ставлення до України як

держави вочевидь «жіночої», «бабистої» – «то лі дело» російський імперіалізм, такий фалократичний, виструнчений по вертикалі: державній, ідеологічній, культурній.

Не випадковою ж є вибудованість тієї пропаганди, усієї державної машини на чоловічих, брутальних образах, незрідка вигострених до символів. Навіть дату вторгнення в Україну пов'язали з чоловічим святом, 23 лютого, днем російської армії, начебто «несокрушимою і легендарною». Що вже казати про образ Путіна, який упродовж двох десятиліть ліпився як образ цілковитого «мачо», носія суто чоловічого начала. Нині рашистські пропагандисти вимагають чоловічих дій, себто брутальних за максимою. Так само не випадковими є масові погвалтування жінок в окупованих регіонах України – погвалтування, у яких своя історія, що походить від часів Другої світової.

Натомість у найновіших українських фільмах (їх авторами часто є саме жінки; вони дедалі активніше стають до режисерського керма!) жіноча складова вселенського та національного життя постає як органічна, самісна й незалежна компонента. Прикладом того є, зокрема, фільми «Погані дороги» Наталі Ворожбит (приз Венеційського фестивалю), «Як там Катя?» Крістіни Тинькевич (два призи на престижному кінофестивалі в Локарно), «Стоп Земля» Катерини Горностай (цьогорічна Шевченківська премія), «Бачення метелика» Максима Наконечного та ін. Фільми, що сягають точки катарсисного очищення від колоніальних наративів і ціннісних установок.

Держава має за участю громадянського суспільства, у тому числі наукової спільноти, виробити програму розвитку аудіовізуальних мистецтв на період до 2030 та 2040 років. Серед іншого необхідно передбачити перехід Держкіно України (чи іншого органу управління кіногалуззю) до режиму співпраці з інституціями громадянського суспільства.

Одним із завдань є активніше й системніше включення українського кіно до світового

контексту. Ідеться, зокрема, про співпрацю з іноземними продюсерськими компаніями – досвід такий уже є, але він вочевидь недостатній. Нині, коли входження України в Західну цивілізацію є надактуальним, роль кіно в цьому процесі просто неоціненна.

Національна академія наук України, на мою думку, має поставити низку питань щодо розвитку наукових досліджень у сфері екранних мистецтв і технологій. В Україні замало спеціалістів кінознавчого профілю. Скажімо, майже відсутні дослідники зарубіжного, світового кіно. Не вистачає спеціалістів у сфері архівної та музейної справи. Усе це покликує корективи в підготовці кадрів. Водночас слід відзначити поступ у роботі кіноархівних установ, насамперед Національного центру Олександра Довженка, який успішно поєднує дослідницьку роботу з популяризацією національної кіноспадщини, у тому числі поза межами України.

Досі не створено Національного музею екранних мистецтв (заявлений Національним центром Олександра Довженка музей, по суті, є підрозділом архіву). Не вироблено програми пошуку фільмів, які вважаються зниклими – для цього необхідні серйозні пошукові «десанти» в зарубіж-

ні архіви та музеї. Загалом, унаслідок своєї інфраструктурної бідності наша кінознавча наука надто довго перебувала в залежності від російського кінознавства. Настав час цей період завершити.

Новий (уже повоєнний) етап у розвитку нашої країни за визначенням має підвищити роль і значущість гуманітарних наук – і в Національній академії наук, і поза її межами. Надто багато загроз і надто багато прикладів з минулого, коли переможна війна нівелюється тим, що людський фактор принижується разом з науками, які власне й вивчають космос людського, у всіх його проявах. Зокрема, слід – чи не передусім – унеможливити нові проникнення ідеологій і культурологій «руського міра» і його цивілізаційних установок – останні завжди наготові, аби замінити установки власне українські.

Нині популярним є гасло «Все буде Україна!». Варто його дещо переінакшити: «В Україні все має бути Україною!» Бо присутність на її культурній карті «білих плям» багато в чому зумовили плани рашистського нападу, нових колоніальних переділів. Роль великого українського кіно в настанні нової, постколоніальної України годі переоцінити.

Джерела та література

1. Гантінгтон С. Політичний порядок у мінливих суспільствах. Київ : Наш формат, 2020.
2. Грицак Я. Подолати минуле. Глобальна історія України. Київ : Портал, 2021.
3. Історія українського кіно : у 5 т. Т. 3 : Олександр Довженко / автор С. Тримбач. Київ : вид-во ІМФЕ, 2021.

4. Морозов Ю., Деревянко Т. Еврейские кинематографисты в Украине. 1910–1945. Київ : Дух і літера, 2005.

5. Dobrenko E. Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution. Edinburgh : Edinburgh University Press & New Haven, Yale University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748632435>.

References

1. HUNTINGTON, Samuel P. *Political Order in Changing Societies*. Translated from English by Taras TSYMBAL. Kyiv: Our Format, 2020, 448 pp. [in Ukrainian].
2. HRYTSAK, Yaroslav. *To Overcome the Past: The Global History of Ukraine*. Kyiv: Portal, 2021, 517 pp. [in Ukrainian].
3. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *The History of Ukrainian Cinema: In Five Volumes*. Vol. 3: Oleksandr Dovzhenko. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2021, 408 pp. [in Ukrainian].

4. MOROZOV, Yury, Tatyana DEREVYANKO. *Jewish Cinematographers in Ukraine. 1910–1945*. Kyiv: Spirit and Letter, 2005, 327 pp. [in Russian].
5. DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh University Press & New Haven, Yale University Press, 2008, 392 pp. [in English]. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748632435>.