

Людмила Новікова
(Київ)

ТИПОЛОГІЯ СТРУКТУР НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В ЕКРАННОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Процеси національної ідентифікації, які інтенсивно відбуваються в українському суспільстві, знаходять своє мистецьке відображення в екранному середовищі. Стаття присвячена визначенню типології ідентифікаційних структур, наявних у сучасному кіномистецтві України.

Ключові слова: ідентифікація, менталітет, кінематограф, фільм, образ, кіновиробництво.

The processes of national identification, which occur extensively in the Ukrainian society, find their artistic reflection in the screen environment. The work is devoted to defining the typology of the identification structures present in modern cinema of Ukraine.

Keywords: identification, outlook, cinema, movie, image, film production.

Процессы национальной идентификации, которые интенсивно происходят в украинском обществе, находят своё художественное отражение в экранной среде. Статья посвящена определению типологии идентификационных структур, присутствующих в современном киноискусстве Украины.

Ключевые слова: идентификация, менталитет, кинематограф, фильм, образ, кинопроизводство.

Українська національна ідентичність в історичному зрізі зазнавала численних різнорівневих змін. Одні з них були зумовлені внутрішніми процесами формування нації, решта – впливом зовнішніх чинників, взаєминами з іншими націями й народами. Кожен вплив залягав окремим шаром у національний менталітет. У цій статті ми розглянемо, які шари української ідентичності знайшли відображення в національному кінематографі на рубежі ХХ–ХХІ ст. і як саме вони відтворювалися.

Трагічні сторінки і ключові постаті національної історії ХХ століття на екрані

Вивільнення української ідентичності зі штучно утвореного сплаву радянської багатонаціональної тотожності відбувалося фрагментарно, без усвідомлення феномену національного менталітету в усій його історичній тягlostі. Після розпаду СРСР екранний образ України здебільшого творився за принципом його протиставлення радянським зразкам. Передусім було приділено увагу подіям новітньої історії, яка є частиною особистого чи родинного життєвого досвіду нинішніх громадян України. Мета полягала у висвітленні замовчуваних радянським культурно-політичним дискурсом історичних кривд: Голодомор 1933 року, так зване розстріляне національне відродження, злочини НКВД, скоєні в Західній Україні в повоєнні роки.

І. Зубавіна сформулювала психологічне підґрунтя феномену ретроспективної зосередженості вітчизняного кіномистецтва 1990-х років на історичному матеріалі: «Очевидно, для відновлення цілісності національної самосвідомості життєво необхідно виробляти історичний аналіз травматичних подій. Задача психоаналітичного зцілення у разі подібних “травм колективної свідомості”, частково витиснених в сферу “колективного несвідомого”, покладається на наймасовіше з мистецтв» [1, с. 122].

У першій половині 1990-х років переважна більшість митців, чий попередній художній доробок подекуди суттєво різнився за ідейно-тематичними текстами й підтекстами, виявила однак зацікавленість викриттям виразок радянського минулого. Один за одним вийшли фільми авторів старшого й середнього покоління: «Люди з номерами» і «Секретний ешелон» (1991 і 1993 рр., Я. Лупій), «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили» (1991 р., М. Федюк), «Танго смерті» (1992 р., О. Муратов), «Вінчання зі смертю» (1993 р., М. Машенко), «З життя Остапа Вишні» (1991 р., Я. Ланчак), «Останній бункер» (1990 р., В. Ілленко), «Вишневі ночі» (1992 р., А. Микульський), «Страчені світанки» (1996 р., Г. Кохан) тощо.

Із представників молодшої генерації до висвітлення трагічних подій ХХ ст. долучився Лесь Янчук, який продовжував дослідження цієї теми навіть тоді, коли більшість його колег зійшла з дистанції. Він дебютував у режисурі повнометражного кіно картиною «Голод – 33» (1991). Маючи мистецький інтерес до ключових подій і постатей української історії, Л. Янчук згодом поставив картини «Атентат. Осінне вбивство в Мюнхені» (1995), «Нескорений» (2000), «Залізна сотня» (2004), «Владика Андрей» (2008).

Усі його кінофільми скеровані на відновлення історичної справедливості на екрані. Наприклад, картина «Владика Андрей» реабілітує уніатського митрополита Андрея Шептицького, разом з його наступником Йосипом Сліпим¹, дискредитованого у творах української екранної класики: «Іванна» (1960) В. Івченка і «Таємниці святого Юра» (1982) В. Підпалого. За інформацією московського «Рекламфільму», до «Іванни» А. Шептицького визначали як «верного прислужника папського престолу, ярого націоналіста, істоту, ненавидячого комунізм», із чим ім'ям пов'язано чимало «чудовищних преступлений» [3, с. 4].

На відміну від українського, сучасний російський кінематограф схильний ідеалізувати радянське минуле й присвячує йому цілий потік кінофільмів і телевізійних серіалів: «Брежнев» (2005), «Галина» (2008, про доньку Л. Брежнева), «Товариш Сталін» (2011), «І Шепілов, який пристав до них» (2009), «Фурцева: Легенда про

Катерину» (2011). Попри неабияку увагу, приділену ключовим політичним постатям радянської влади 1917–1982 років, російський кінематограф уникає теми доби перебудови, що свідчить про намагання замовчувати закономірність занепаду СРСР, натомість зосереджується на його зародженні й розвитку.

Сучасні європейські кінематографії також звертаються до сторінок біографій своїх політичних лідерів, але переважно – до персоналій, які визначали долі країн протягом трьох останніх десятиліть. Наприклад, «Прогулянки Марсовим полем» («Le promeneur du champ de Mars», 2004 р.) Рубена Гедігяна відтворюють найважливіші етапи життя президента Франції Франсуа Міттерана (1981–1995). Постановник картини намагається з'ясувати, у чому сенс і призначення Франції перед лицем глобалізації / Європейського Союзу.

Працюючи над рівнем національної самооцінки, росіяни продукують низку картин про видатних постатей вітчизняної культури. У 2000-х роках створено серіали «Єсенін» (2005), «Пушкін. Остання дуель» (2006), «Маяковський. Два дні» (2011), «Гоголь. Найближчий» (2009). У сучасному доробку вітчизняних кінематографістів знаходимо єдину повнометражну ігрову картину, присвячену українському письменнику, – «Із життя Остапа Вишні» (1991) Ярослава Ланчака. Отже, стає очевидною різниця в підходах керівництва кіногалузі Росії й України до культури як підґрунтя національної ідентичності.

Кінематографічне осмислення козацької доби

За слушним визначенням Зиновія Когута, «центральною темою у перебігу відродження окремої української історичної свідомості було козацтво» [2, с. 232]. Відтак визначився другий напрям кінематографічного осмислення національного родоводу – доба козацтва, гетьманщини, яку розглядають у двох реєстрах. У першому, героїко-романтичному, – як епоху лицарів духу, вияву кращих якостей українського характеру, мужності, шляхетності, відданості, волелюбності: «Козаки йдуть» (1991 р., Сергій Омельчук), «Тримайся, козаче!» (1991 р., Віктор Семанів), «Дорога на Січ» (1994 р., С. Омельчук), «Гетьманські клейноди» (1993 р., Л. Осика), «Чорна Рада» (2000 р., М. Засєєв-Руденко), почасти можна сюди зарахувати й «Мазепу» (2002 р., Ю. Ілленко). Відбувається специфічна «істернізація» українського екрана.

Згідно із законом жанру, для «істерна» (східноєвропейського різновиду вестерна) характерна проблема: «Якою має бути людина, щоб досягти справедливості в суспільстві?» За теорією Вільяма Райта, залежно від того, як ця проблема вирішується в конкретному творі, можна точно діагностувати стан розвитку суспільства. В. Райт дійшов такого висновку, аналізуючи розвиток американського вестерна [6, р. 15]. Вітчизняний «істерн» першої половини 1990-х років за своєю структурою і провідними персонажами тяжіє до перехідного вестерна, він, за В. Райтом, починає відображати зміни в ринковій економіці, хоча в українському варіанті радше відображає не зміни в ринковій економіці, а її зародження в країні. За логікою В. Райта, у 2010-х роках в українському кіно мав би з'явитися професійний «істерн», який став би відповіддю на поширення зони впливу великих олігархічних угруповань.

Український кінематограф, відповідно до існуючого стану національної свідомості, продовжує зіставляти ситуацію в сучасному суспільстві з традиційними ідеалами, охоче вдається до образної мови поетичного кіно, щоб її виразними засобами оповісти про втрату, або й зраду, святинь минулого. Туга за втраченими святинями не є унікальною ознакою українського етнонарративу. Вона якраз поєднує вітчизняну культуру зі світовою, оскільки цей мотив належить до найпоширеніших у націєтворчих літературних, а відтак і екранних текстах. У «Пісні про нібелунгів» унаслідок зради губиться перстень, що символізує владу над землями, які виборюють нібелунги. У циклі про короля Артура зникає в глибині озера чарівний Екскалібур, який мав належати королю, спроможному об'єднати бритів.

В українському кінематографі до теми скарбу, що його нація має віднайти, звертався Олександр Довженко у «Звенигорі». Для Довженкової парадигми пошуку втраченого колись народного скарбу важливо, хто покликаний його віднайти. У європейській міфопоетичній традиції важливий для нації духовний об'єкт (Грааль, Екскалібур та ін.) покликаний розшукувати юні воїни, спроможні вести за собою свій народ. У «Звенигорі» справу довірено кволому старому. Сергій Тримбач пояснює це тим, що «дід є носієм одного з національних стереотипів. Його сутність <...> полягає в уявленні про Україну як про щось “вмерле”, однак таке, що може воскреснути. <...> Саме так: у просторі історії є якийсь фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й упредмечено це уявлення – треба знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, яке є продовженням поспулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою» [7, с. 206].

Молодий шукач скарбу з'явився в українському кіно 1992 року – у комедії Вадима Кастеллі «Вперед, за скарбами гетьмана!», присвяченій спробам знайти золото гетьмана П. Полуботка. Утім, В. Кастеллі не приховував критично-зневіреного ставлення до теми, репрезентуючи у своєму єдиному повнометражному ігровому фільмі скептичні настрої нової генерації вітчизняної режисури, ледь пом'якшені комедійною інтонацією.

Навіть у бурлескному прочитанні п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» (за сценарієм Богдана Жолдака) молодий режисер Галина Шигаєва вдається до меланхолійної інтонації розчарування в сучасному проекті України. Образна мова фільму точно передає відчуття відчуженості, зневіри, яке позбавляє людей сили, робить прикметною рисою їхньої ідентичності покору владі. Життєвий простір людей поділений тинами, а світ видно крізь маленькі віконця, за якими постає порепана земля. Сучасному українському проекту потрібне бачення перспективи розвитку, а не тільки критичний погляд на історичний спадок. Але вітчизняне кіно надто занурене в минуле, щоб продемонструвати бачення майбутнього.

Ідентифікація Київської Русі

«Міфи про національну ідентичність, – зауважує Е. Сміт, – здебільшого пов'язані з територією або з предками (або з тим і з тим) як основою політичної спільноти, і ця різноманітність становить важливе, проте часто нехтуване джерело нестабільності та конфліктів у багатьох районах світу. Адже не випадково, що чимало найзапекліших і найтриваліших “міжнаціональних” конфліктів породжено конкурентними вимогами і концепціями національної ідентичності» [8, с. 8].

Київська Русь як засадничий для розвитку країни історичний етап зосереджує в собі конкурентні дискурси національної ідентичності. За логікою історичного минулого країни, а також за даними російських і радянських досліджень антропотипу, етногенези, мови, культури та менталітету, пошуки відповіді на питання, чиїми нащадками є жителі незалежної України, мали б вивести на добу Київської Русі. Проте саме цей період обрано за основу російського імперського нарративу. Поєднуючи історію династії, імперії та російського народу, російська імперська схема змогла знайти виправдання для Російської імперії, трактованої як частина практично безперервної тисячолітньої історії «Росії» та «російського народу». У цій схемі залишалось дуже мало місця для історії українців і білорусів, яких розглядали лише як відгалуження російської нації.

Російський публіцист, поет, націоналіст і неоязичник Олександр Широпаєв визнає: «Еще в XIII веке наметились два противоположных исторических вектора, определивших дальнейшее формирование украинского и русского народов. Первый вектор – борьба с Ордой в союзе с Европой, второй – борьба с Европой в союзе с Ордой. Персонафицировались они соответственно в личностях Даниила Галицкого и Александра Невского. <...> И если король Данило – знаковая фигура Украины, то

приемный ханский сын Александр Невский – знаковая фигура России – ее “имя”. Их можно назвать народообразующими. Насколько Данило Галицкий непохож на Александра Невского, настолько украинцы непохожи на русских – в своем отношении к праву, свободе, собственности» [9, с. 20]».

Отже, цілком зрозуміло, чому 2008 року росіяни фільмують історичний блокбастер «Олександр. Невська битва». Оскільки для сучасного глядача класична картина Сергія Ейзентштейна «Олександр Невський» (1938) з Миколою Черкасовим у головній ролі виглядає архаїчною за багатьма критеріями, петербурзький режисер Ігор Кальонов здійснив нову кіноверсію легендарної битви, послуговуючись усіма можливостями новітніх комп'ютерних технологій.

Тяглість зв'язків України з Київською Руссю мала б стати об'єктом дослідницької уваги українського кінематографа нової доби, коли актуалізувався пошук засадничих характеристик національної ідентичності. Однак кінематограф незалежної України, поспішаючи видалити сліпі плями нової історії, залишав поза увагою добу Київської Русі, її геополітичну спадщину, вельми суттєву для осягнення української ідентичності в сучасному світі, для усвідомлення історичної безперервності зв'язків України з Європою, складних стосунків з Московією, а потім – із Росією.

Єдину спробу простежити принаймні географічний, а точніше – картографічний, ланцюг перетворень, який сполучає Київську Русь із сучасною територією нашої країни, зробило Львівське обласне телебачення в документальній стрічці під назвою «...І як Русь Україною стала» (2008 р., Василь Глинчак, Ігор Кулинський). Автори звернулися за коментарем до істориків, картографів та краєзнавців і з їхньою допомогою відтворили процес зміни історичної самоназви народу, перетворення Київської Русі на Україну, уперше згадану під таким іменем на німецькій мапі 1229 року.

В українському ігровому кіно екранне осмислення руського середньовіччя обмежене кількома радянськими стрічками 1980-х років. Формально приводом для їх появи стало святкування на державному рівні двох знаменних дат: 1500-ліття м. Києва (1981) і 1000-ліття хрещення Русі (1988). Перший фільм про Київську Русь знято в Росії, на студії «Ленфільм». Це була стрічка Ігоря Масленнікова «Ярославна, королева Франції» (1978), присвячена подорожі доньки Ярослава до Франції, де їй належало вступити в шлюб з королем Генріхом.

До 1500-ліття Києва було створено фільм «Ярослав Мудрий» (1981 р., режисер – Г. Кохан), над яким працювали «Мосфільм» і Національна кіностудія ім. О. П. Довженка. Сценарій був замовлений росіянинові Михайлу Вепринському й українцеві Павлу Загребельному. На горі під Обуховом збудували декорації стародавнього Києва з кріпосними стінами, вулицями та соборами. Глядачі мали змогу побачити на великому екрані майстерно відзняті фрески Софійського собору, книги першої в Київській Русі бібліотеки, створеної Ярославом. Усе це допомогло українцям усвідомити себе часткою великої історії власної нації, відновити зв'язок часів.

1983 року Юрій Ілленко зафільмував за власним сценарієм «Легенду про княгиню Ольгу», для якої зібрав кращі сили української кінематографії. У фільмі троє оповідачів викладають свої версії життя й діяльності княгині. Такий прийом, на думку Ю. Ілленка, давав «можливість різнобічно дослідити період, коли в Київській Русі запроваджувалася державність, дипломатія, культура» [10, с. 8].

До 1000-ліття хрещення Русі Ярослав Лупій презентував на Одеській кіностудії художніх фільмів історичну драму «Данило, князь Галицький» (1987), чим зробив свій внесок в екранний літопис України як окремої країни, яка існувала одночасно з Московією. Діяв він ще з оглядкою на російську концепцію історії, тому разом зі співавтором сценарію Олесем Лупієм обережно розставляв акценти в картині, а на роль Данила Галицького запросив «апробованого» російського виконавця Віктора Євграфова, який у «Ярославні, королеві Франції» зіграв монаха Даниїла. Але на роль Данилового брата, князя Василька, узяв Івана Гаврилюка, актора з різнобічною

екранною біографією, у якій особне місце посідали образи героїв Київської Русі (Максим у «Захарі Беркуті», Рус у «Легенді про княгиню Ольгу»).

Після стрічки Я. Лупія тема Київської Русі майже на чверть століття випадає з поля зору українських кіномитців. Водночас вітчизняні драматурги виказують дедалі більше зацікавлення базовою для української ідентичності темою: сценарій, присвячений княгині Ользі, відзначений премією конкурсу «Коронація слова». Письменник і режисер Валентин Соколовський на основі власного роману написав кіносценарій про Анну Ярославну. Отже, є підстави очікувати в новому десятилітті прочитання давньої історії України мовою анімації, документального й ігрового кіно, яке стане маркером процесів національної ідентифікації третього десятиліття незалежності країни.

Таким чином, із трьох важливих складових української національної ідентичності – культурного спадку Київської Русі, здобутків доби козацтва й гетьманства, націєтворчих подій і постатей історії ХХ ст. – у сучасному вітчизняному кінематографі найширше відображені два останні аспекти, тоді як тема Київської Русі інтерпретована тільки українським радянським кінематографом, залишаючись поза увагою екранного мистецтва незалежної України. У добу глобалізаційних процесів, коли кінематографії провідних країн світу звертаються до визначальних для їхньої національної тотожності тем, український проект потребує ретельного й зацікавленого дослідження засадничих для його реалізації ідей і сюжетів, утілених в автентичних формах.

¹ Доля Йосипа Сліпого знайшла літературне відображення в романі австралійського письменника Морріса Веста «Черевики рибалки» («The Shoes of the Fisherman», 1963 р.), екранізованого 1968 року кінокомпанією МГМ. Роль архієпископа Львова Кирила Лакоти, прототипом якого був Й. Сліпий, зіграв Ентоні Квін. Олександр Коваль зняв документальний фільм «Заповіт Йосипа Сліпого» (1995 р., 4 серії), докладно проаналізований Л. Брюховецькою [4, с. 239–245].

1. *Зубавіна І. Б.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут сучасного мистецтва АМУ. – К. : Фенікс, 2007. – 296 с.
2. *Когут З.* Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України. – К. : Критика, 2004. – 352 с.
3. *Навроцкая В.* Художественный фильм «Иванна». – М. : Рекламфильм, 1960.
4. *Брюховецька Л.* Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с.
5. *Гордон А.* Маленькая Одесса // Кинотавр. – 2011. – 6 день. – С. 4.
6. *Wright W.* Sixguns and Society: A structural study of the Western. – Berkeley : University of California Press, 1975. – 456 p.
7. *Тримбач С.* Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – 800 с.
8. *Сміт Е. Д.* Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
9. *Широпаев А.* Украинский и российский пути в истории: о двух разных народах // День. – 2010. – № 233. – С. 20.
10. Крізь віки. Перед прем'єрою // Новини кіноекрана. – 1983. – № 4. – С. 8.