



ТРИМБАЧ

Сергій Васильович — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

КУЛЬТУРНО-КОЛОНІАЛЬНА СПАДЩИНА РОСІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ

Стенограма доповіді на засіданні Президії НАН України 19 жовтня 2022 року

У доповіді зазначено, що події російсько-української війни кардинально вплинули на характер і роль української культури в усіх сферах суспільного життя. Вони употужнили інформаційно-пізнавальне наповнення культури, посилили україноцентричність її контенту, сприяли осмисленню культури не лише з погляду її естетично-етичних імперативів та освітньо-виховних функцій, а й в контексті ідеологічно-сутнісного спрямування та ідентифікаційного потенціалу.

Шановний пане президенте!

Шановні члени Президії! Високоповажне товариство!

Для мене висока честь доповісти вам про деякі мої спостереження щодо найактуальніших нині проблем нашого життєустрою. Відштовхуючись від теми попередньої доповіді, мушу сказати: культура також є «ближнім космосом», у «плазмі» якого так само відбуваються хвильові і турбулентні процеси. Іноді турбулентність культурної плазми зашкалює, що позначається на житті людського суспільства.

Я мимоволі пригадав далекий і водночас близький 1938-й, рік перед початком Другої світової війни. 23-річний Орсон Веллс (три роки потому він поставить свого «Громадянина Кейна», якого вважають одним з найкращих фільмів усіх часів і народів) здійснив радіопостановку за сюжетом повісті Герберта Веллса «Війна світів». Її було стилізовано під роботу радіоканалу: передавали музику, прогноз погоди, а потім випуск новин з нібито «прямим репортажем» про висадку марсіан на Землю на території США. Десятки тисяч людей, які слухали ці «новини», не розібралися що до чого і кинулися тікати світ за очі.

Коли наприкінці лютого — на початку березня цього року тисячі киян залишали українську столицю, я пригадав той епізод з радійною «Війною світів». І тоді, і нині люди злякалися нашестя іншої цивілізації, іншого світу. Саме так! Те, що розгор-

тається нині на теренах України, не є війною держав — це війна світів, війна цивілізацій. Агресія Росії, вторгнення її армії сприймаються як «нашестья варварів», якогось іншопланетного світу, віддаленого від нас на мільйони кілометрів.

Ще зовсім недавно Стівен Спілберг (походить з єврейсько-української родини, фінансував фільм «Назви своє ім'я» Сергія Буковського) в черговий раз екранізував той самий роман «Війна світів». І на початку картини його герой дивиться по телевізору новини з України — якісь незрозумілі аномальні явища, весь енергетичний комплекс вийшов з ладу, країна в п'ятмі. Нині ми бачимо, хто і в який спосіб влаштовує українцям п'ятму. Російський колоніальний устрій, помножений на шалену пропаганду, це аж ніяк не минуло, як видавалося зовсім нещодавно. Це сьогодні. Це те, що потребує нашого реагування не завтра-позавтра, а вже зараз. Бо завтра буде пізно.

У зв'язку з цим похальною є ініціатива групи народних депутатів України (Микола Княжицький та ін.), яка зареєструвала у Верховній Раді законопроект «Про деколонізацію гуманітарної сфери України» (№ 7721). Деколонізація потрактовується тут як «позбавлення від імперського, постімперського, радянського символізму, інших символів російської імперської гегемонії в українському публічному просторі, культурі, освіті, архітектурі, засобах масової інформації (медіа), топоніміці тощо». А ідеологія «руського міра» кваліфікується як «російська неокolonіальна доктрина, в основі якої покладені шовіністичні, нацистські, расистські, ксенофобські, релігійні ідеї, образи і цілі, знищення України, геноцид Українського народу, невизнання суверенітету України та інших країн...».

Прийняття такого закону на часі саме тепер, коли ворог демонструє українцям і всьому світові особливості своєї цивілізації — цивілізації гвалтівників, убивць, для яких не існує жодних законів і норм, крім присвоєного права вирішувати, кому жити, а кому ні. У ХХ ст. один із попередників Путіна, німецький фюрер, закликав «остаточно вирішити питання» щодо

єврейської нації. Спадкоємець Гітлера нині так само вирішив покласти край існуванню України і українства. Рішення це аж ніяк не перше чи друге-третє, його реалізація почалася ще в 1708 р., коли військо Меншикова, за наказом щойно проголошеного імператором Петра І, захопило Батурин і вирізало все тамтешнє населення, до останньої дитини. З цього, власне, і починалася Російська імперія... У ХХ—ХХІ ст. це дістало своє продовження. І коли рашистські пропагандисти закликають топити і спалювати українських дітей — це луна ще століття вісімнадцятого.

Звісно, колоніальний статус України у кожну історичну епоху мав свої відмінності й нюанси. Незрідка імперії вдавалося маскувати свої справжні наміри. Гібридність мала місце й у дотеперішні періоди. Імперський центр поведився, як селекціонер Мічурін, прагнучи вивести нові сорти українства, які б добре приживалися на імперському ґрунті і плодоносили чимось таким, що нічим не нагадувало б про якусь особність. Тільки українство виявилось досить стійким за натурою, експериментам якщо й піддавалося, то лише через спротив.

Терпець імперців уривався, і тоді відбувалися Голодомор 1932—1933 рр., тотальне винищення інтелектуалів у 1930-х, а в 1960-х — 1970-х були задіяні вже інші технології нищення, передусім духовного... Виходили з простого і загалом правильного уявлення: якщо дерева обрізати брутально і безпощадно п'ять, сім, десять разів, вони вже рости не будуть. Українське дерево виявило особливу живучість. Вісім місяців тому терпець Кремля знову урвався — рашистські війська пішли нищити все, що тутросло, набудувалося, витворилося...

Отже, хто і в який спосіб влаштовував п'ятму в Україні, вимикаючи впродовж ХХ ст. струм — культурний, ідеологічний, соціальний? За точку відліку візьму кінець іншої вітні — Другої світової.

30 січня 1944 р. Триває велетенська війна. Верховний головнокомандувач радянських військ Йосип Сталін збирає в Кремлі нараду. На неї запрошено керівників держави та деяких українських письменників — Миколу

Бажана, Павла Тичину, Максима Рильського, Олександра Корнійчука. Навіщо письменники? А щоб поширили побачене й почуте 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 впорався із завданням, поставленим самим Сталіним, — Україна постала в образі Дикого поля, такого собі фронтиру, території, що межує з цивілізацією, якою є Росія — звідти надходять сигнали програмної дії, звідти гряде революційна хвиля, яка упокорить анархічні вияви природи. Фільмом «вождь пролетарів усього світу» залишився задоволений.

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

Саме за це і шпетив Сталін Довженка. «Якщо судити про війну за кіноповістю Довженка, — говорив він, — у ній не беруть участі представники всіх народів СРСР, у ній беруть участь лише українці <...>. Його повість є антирадянською, яскравим виявом націоналізму, вузької національної обмеженості». Ба більше, Довженко «не вивів жодного українського буржуазного націоналіста», відтак і висновок: «Ви самі хворієте на націоналізм».

І на продовження: «Ви думали, що знайдете дурнів, які не помітять вашої ворожої вилазки?». Дурнями ніхто не побажав бути — всі присутні на тій зустрічі в Кремлі підтримали Сталіна. Всі, в тому числі й українські письменники, які понесли в широкі народні маси месидж вождя: віднині існує тільки єдиний советський народ, Україна і українці розчинилися у ньому, неначе шматочок цукру у склянці пахучого чаю.

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 і 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 абсолют!) 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 після нищення українських інтелектуалів і українських селян у 1930-ті відродилися дещо парадоксальним чином у роки війни. Як відродилися вони в роки Першої світової і в 1920-х, коли постала Україна і заходила розбудовувати космос національної культури. Навіть теоретико-філософське обґрунтування тієї розбудови презентувала — у відомій концепції азіатського ренесансу і місця в тому вселенському процесі України авторства Миколи Хвильового. Саме тоді, як відомо, від Сталіна і надійшов перший окрик — у листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» від 26 квітня 1926 р. За 60 років, день у день, до Чорнобильської катастрофи...

Особливо стривожили «вождя» тези Хвильового щодо «негайної дерусифікації пролетаріату» в Україні та необхідності дистанціювання української культури і суспільства від російських та «загальнорадянських» впливів. Сталін повторить ці звинувачення на адресу «України в огні», а потому їх будуть повторювати, ніби під копірку, щоразу, як тільки перед Кремлем поставатиме привид українського, неодмінно «буржуазного» націоналізму. Перед Кремлем і його слугами в Києві, на кшталт Щербицького, Маланчука, Медведчука... Щодо кіно і літератури пильність сторозова — крок ліворуч, крок праворуч і ти потрапляєш у приціл політичних гармат і кулеметів. Які нині перетворилися на справжні ракети і дрони...

Надії Довженка, після відчаю 1941–1942 рр., ґрунтувалися на досвіді 1920-х. Коли гнучка і добре продумана політика Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) привела до народження національної екранної культури, в якій 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 неповноструктурності української культури наприкінці 1980-х) і повноважності, визнаної у світі.

Крім того, знайшлося місце і для кіно національних меншин. Книга Юрія Морозова і Тетяни Дерев'янка про єврейський кінематограф в Україні [1] налічує сотні сторінок, присвячених 1920-м – 1930-м рокам, а потому про єврейську складову належало просто мовчати. Те саме стосується і кримських татар, чиє життя, історію було відображено у низці фільмів. Та все одно ми, українці, в сучасній кремлівській риторичі є нацистами, а ті, хто нищив і нищить будь-які прояви національного, «правовірні інтернаціоналісти».

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

До речі, є цікава культурологічна математика. Новий, повоєнний похід проти українського кіно, а власне проти України й українства, розпочався у 1944 р. Тривав до 1954-го, коли, після смерті Сталіна, гучно відзначили 300-ліття Переяславської ради і «воссоединення» Росії та України (кіно, звісно, прилучилося кількома ігровими та документальними

стрічками, чиє концептуальне тіло народжувалося під невсипущим контролем московських «повитух»). Є підстави вважати (слідом за Іваном Лисяком-Рудницьким та Ярославом Грицаком [2]), що саме тоді відбулася корекція у ставленні Москви до України і меж її «вольностей». Українській політичній еліті дозволили наблизитися до державного керма, передусім в УРСР, а натомість ця еліта зобов'язувалася згортати і ті куці програми розвитку української культури, мови, які були тоді.

Потому покрокові десятилітні цикли. 1964-й. Не випадково, що це рік народження фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова і команди молодих і суперталановитих авангардистів, рік сплеску політичних репресій проти українських інтелектуалів і початок справжнього опору новітнім колоніальним тенденціям з боку тих самих інтелектуалів. Прикметно, що цим 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 non grata — надалі кіно мало залишити натурні майданчики, які відтворювали, а разом з тим творили Україну і українські образи та наративи...

Наступний цикл починається в середині 1980-х, коли українське суспільство почало прокидатися після сильних снодійних ін'єкцій. Прокинулося й кіно, але майже відразу, у 1993–1994 рр., зазнало нищення з боку вже нібито української влади, в якій провідні ролі відігравали люди, чия рабська московська сукровиця зумовила рух у напрямку нових а-ля переяславських угод.

Потому були 2004-й, 2014-й... Отже, очікуємо на 2024-й, коли закінчиться останній десятилітній цикл і Україна постане у новій і, будемо сподіватися, осяйній якості. Неодмінно підсвіченій екраном, кіноекраном, який дозволить нації побачити себе в екранному дзеркалі на повен зріст.

Перше із зазначених десятиліть (1944–1954) викликає нині особливий інтерес. Передусім тому, що фінальна стадія сталінської доби сформувала такий тип облаштування імперії, який упродовж останнього десятиліття (2012–2022) скопіював путінський режим. Однією з його особливостей є використання культури як інструменту політичної влади. Саме через культуру і продуковані нею різнопорядкові тексти сталінська влада «виробляла власний образ, який мав здобути легітимацію для того, аби бути споживаним масою» [3]. Тож не дивно, що на піку війни 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 (2022) фаза російсько-української війни поставила Україну в самий центр цивілізаційного конфлікту. Передусім тому, що українці відмовилися визнавати свою причетність, свою включеність до «русского міра», або, інакше кажучи, до російсько-православної цивілізації. Натомість прагнуть легітимізувати свою належність до цивілізації західної. Те, що дебатовалося українськими інтелектуалами на рубежі 1920-х — 1930-х років і втілювалося, зокрема, в уже згадувану концепцію азійського ренесансу авторства Миколи Хвильового. Практично всі, хто асоціював себе, Україну і українців з Європою, західною цивілізацією, були знищені сталінським режимом упродовж 1930-х років.

За популярною і авторитетною нині концепцією «зіткнення цивілізацій» американського соціолога і політолога Семюеля Гентінгтона, найважливіші кордони, що поділяють людство у сучасному світі, визначаються не ідеологією, не економікою, а культурою. Конфліктують нині не нації-держави (хоча їхня роль у світі все 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 у 1990-ті [4]. 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, інструментами, продукованими нею образами та наративами), слід констатувати: недавня історія Нової Української держави, яка розпочалася в 1991 р., викликає чимало запитань. Передусім щодо причин заздалегду не повного ігнорування культурної політики, яка, по суті, не формувалася і не програмувалася як така. Спроба міністра культури Івана Дзюби закласти основи такої політики на початку 1990-х років після його відставки вважалася чимось необов'язковим. У результаті цивілізаційні кордони України ставали все беззахиснішими, через них легко прослизали наративи і образи російської пропаганди, зазвичай транскрибовані у вигляді культурних продуктів.

Зокрема, Українська держава фактично відмовилася від фінансової та організаційної підтримки вітчизняного кінематографу. У 1993 р. було ліквідовано державний орган управління кіногалуззю — Держкінофонд, очолюваний кінорежисером Юрієм Ілленком; у наступні два десятиліття держава фактично не підтримувала кінематограф. За цим стояло уявлення про те, що кінематограф має існувати у західному форматі і 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 збіль-

шувальне скло для візуальних та аудіовізуальних аналітик свого існування. Покладалися на телебачення, 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 РФ на початку «нульового десятиліття» гебітських структур почало розвиватися активніше, ніж у 1990-ті роки. 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 і росіяни це єдиний народ, відмінності між ними є штучними і легко здоланими.

Є тут і ще один нюанс. Телевізійні канали прибрали до своїх рук олігархи та олігархічні клани. Які, по-перше, незрідка координували свій бізнес зі своїми російськими однояйцевими «побратимами», а по-друге, як і ці їхні олігархічні «колеги», цілеспрямовано прагнули перетворити народ на масовку, на те, що називається «електорат», чий стадні інстинкти добре регулюються за допомогою телевізора та інших ЗМІ. Саме поняття «народ» поступово випало з ужитку. Цим, на мій погляд, пояснюється слабка увага до народознавчих і в цілому гуманітарних дисциплін — можновладців цікавить не сам народ, не сама людина як така, а лише технології маніпулювання поведінкою людини і громади. Політтехнологи — ось найповажаніша професія, вони у ролі гуру, які споглядають нас з усіх екранів.

У Росії вдалося створити стадну, керовану масовку (сьогодні це більш ніж очевидно). В Україні — ні. Причин цьому багато, їх ще належить проаналізувати. Серед іншого — українське суспільство виявилось не надто чутливим до регулювань «згори». Два майдани, 2004 і 2014 рр., стали незайвим свідченням цього.

Кремлівські «мечтатели» саме тут, вочевидь, і прорахувалися. Бо і телебачення, і «експерти» на кшталт Медведчука бачили тільки українську політичну еліту, а народ — ні. Оскільки не було його в телевізорі, той народ старанно затушковували, відсували в тінь (за спостереженням Лариси Івшиної). Через це головною несподіванкою для кремлівських горе-стратегів і став той самий український народ. Словом, не туди дивилися. Якби той же Медведчук подивився кілька українських фільмів останніх років (для великого кінотеатрального екрану), він би народ побачив. Спрацювало звичне презирство і до народу, і до кіно, і до культури в цілому.

А в Росії до кіно ставилися серйозно — і раніше, і нині. Тільки за узвичаєними ще в радянські часи схемами припрягали те кіно до завдань пропагандистської машини, що працює в режимі маніпуляції поведінкою мас. В арсеналі цієї машини завжди були і є фільми. Насамперед радянські. Фільми, які проklamували «нерушимое єдінство» советського народу, а власне нації, де меншинам дозволено мати своє забарвлення 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». Після вже згаданого 1954 р., коли йшлося про непохитну дружбу росіян і українців («навек!»), українців усе наполегливіше вписували до «єдиной общерусской нації», виконуючи тим самим заповіді Сталіна, сформульовані у воєнний і повоєнний період.

У радянському кіно образи українців зазвичай ілюстративні, покликані презентувати їх як тих же росіян, тільки «недорозвинених», таких, що лише тягнуться до вищої, елітної групи, себто, власне, росіян. Починаючи від 1930-х років ця тенденція потрактування залишалася незмінною, в тому числі й у фільмах, продуктованих в Україні. До прикладу, в картинах «Багата наречена» (1938) і «Трактористи» (1939) Івана Пир'єва (участь російських режисерів в українському кінопроцесі була однією з гарантій виконання програмних цілей «денаці-

оналізації»), де українці — це селюки, які чим краще усвідомлюють стандарти людини нової комунізованої свідомості, тим більше нагадують росіян (попри майже незмінні українські вишивані сорочки).

У пізніші часи ця «трансферність» існування українців, їхній 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), зроблено на матеріалі українського села часів громадянської війни 1918—1920 рр., однак майже всі ролі виконують російські актори, які транскрибують характери своїх персонажів у російському фольклорному 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 (до 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 «недорозвинених росіян». Хоча є й новації — поява особливого градусу ненависті до всього українського. Передусім до українців, які не побажали стати частиною «руського міра», наполягаючи на власній ідентичності. Печальним символом такого кіно є фільм «Брат-2» А. Балабанова — талановитого режисера і водночас азартного пропагандиста об'єднання «руських сіл».

Матеріал Другої світової у потрактуванні нових поколінь російських кінематографістів так само незрідка виявляє антиукраїнську налаштованість. До прикладу, відомий фільм «Матч» (2012, реж. А. Малюков), в якому йдеться про «матч смерті» між футболістами

київського «Динамо» і командою німецьких окупантів. Потрактування образів українців як «запроданців», «зрадників» вочевидь походить від сталінських часів.

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

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

Однак, попри відсутність культурних кордонів і нібито заспокійливі для кремлівських керівників і пропагандистів тенденції, злам стався. Він став очевидним після Помаранчевої революції 2004—2005 рр. Ціннісний розрив в установках української та російської кіноаудиторії почав неухильно зростати. Одним із маркерів цього була реакція публіки на одні й ті самі фільми в Києві та Москві — вона ставала дедалі відміннішою. Крім 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, у тому числі й ті, що трансливалися за посередництва кіноекрану.

У 2010 р. з приходом до влади проросійських сил на чолі з Віктором Януковичем дещо не очікувано постає Держкіно України. Вочевидь, ішлося про імітацію самостійності українського кінематографу. У певному сенсі повторення вище згаданого неписаного «контракту» 1954 р.: будемо фінансувати українське кіно, але якщо відмовлятиметеся від українських цінностей — таких просто не може бути поза

цінностями російськими, а точніше загально-російськими.

Реалізувати зазначену мету не вдалося з простої причини — в кіно прийшло покоління кінематографістів, вихованих уже на власне українських цінностях. З особливою силою і виразністю це виявилось в період 2014–2019 рр., коли Держкіно очолював Пилип Ілленко. Режисери і сценаристи Олесь Санин («Мамай», «Поводир», невдовзі прем'єра «Довбуша»), Мирослав Слабошпицький («Плем'я»), Роман Бондарчук («Вулкан»), Тарас Ткаченко («Гніздо горлиці», «Чорний ворон»), Валентин Васянович («Атлантида», «Відблиск»), Ярослав Лодигін («Дике поле», за романом «Ворошиловград» Сергія Жадана), Наталя Ворожбит (сценарист телесеріалу «Спіймати Кайдаша», режисер фільму «Погані дороги»), Нариман Алієв («Додому») — ці та інші кіномитці не просто відвоювали частину національного кінопрокату, а й заходилися опановувати національний часопростір, витворюючи, зокрема, виразну міфологічну картину українського буття.

Опановуючи, серед іншого, український фронтір, ті 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 кілька інших стрічок Р. Бондарчука), Крим (згаданий фільм «Додому») і навіть Центральна Україна, де є фронтірні сегменти, до аналізу яких вдаються, використовуючи літературну класику («Спіймати Кайдаша»).

Дещо перефразувавши назву останнього фільму, можна сказати: нові покоління українських кіномитців перебувають у пошуках України як частини західної цивілізації і українців як народу, чия культура має виразну ідентичність, як ансамблю, який не загубиться у конфліктному 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, непізнаного

досі образу формує оновлене українське кіно й оновлений формат української міфології, чию формотворчу роль у завтрашньому поступі нації годі переоцінити. Про це свідчить, скажімо, один з 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 по статтю героя, здатного перемогти, здолати всі перипетії долі.

Нині час замислитися над тим, якою має бути екранна культура в Україні у повоєнний період.

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

Нині це виявляється у самій політиці, декларованій російськими чиновниками. Досить пригадати путінське «нравіцца, не нравіцца — терпі, моя красавіца», адресоване українцям напередодні 24 лютого 2022 р., — це кодекс гвалтівника, його філософія у блатному формулюванні, за якою стоїть чоловічий шовінізм, вигранений до рівня державної бундючності. Не випадковим є не раз деклароване, зокрема і в сьогоднішній російській пропаганді, зверхне 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, всієї 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 максимально бруталних. Так само не випадковими є масові згвалтування жінок в окупованих регіонах України — згвалтування, в яких своя історія, що походить від часів Другої світової.

Натомість у найновіших українських фільмах (їх авторами незрідка є саме жінки, вони все активніше стають до режисерського керма!) жіноча складова вселенського та національного життя постає як органічна, самісна і незалежна компонента. Прикладом цього є, скажімо, фільми «Погані дороги» Наталі Ворожбит (приз Венеційського фестивалю), «Як там Катя?» Крістіни Тинькевич (два призи на престижному кінофестивалі у Локарно), «Стоп Земля» Катерини Горностай (цьогорічна Шевченківська премія), «Бачення метелика» Максима Наконечного та ін.

Ще однією ціллю має стати активація механізмів екранного спостереження і самоспостереження, які відкривають нові виміри і людської особистості, і самоспостереження нації як такої. Недавнім прикладом роботи у цьому напрямі є фільм «Простір» Дмитра Томашпольського (українці, що перебувають у вимушеній самоізоляції під час ковідного карантину, провокуються автором стрічки до самоспостереження, рефлексії).

Держава має за участі громадянського суспільства, у тому числі й наукової спільноти, виробити програму розвитку аудіовізуальних мистецтв на період до 2030 та 2040 р. Серед іншого необхідно передбачити перехід Держкіно України (чи іншого органу управління кіногалуззю) до режиму співпраці з інституціями громадянського суспільства. Нині діяльність Держкіно викликає велике занепокоєння кіноспільноти через очевидні прояви бюрократичного свавілля, небажання контактувати з тими, хто не входить до чиновницьких кіл, — те, чого не траплялося з радянських часів.

Одним із завдань є активніше і системніше включення українського кіно до світового контексту. Зокрема, йдеться про співпрацю з іноземними продюсерськими компаніями. Такий досвід уже є, але він вочевидь недостатній. Нині, коли входження України у західну цивілізацію є надактуальним, роль кіно в цьому процесі просто неоціненна.

Національна академія наук України, на мій погляд, має порушити низку питань щодо розвитку наукових досліджень у сфері екранних мистецтв і технологій. В Україні замало спеціалістів кінознавчого профілю. Зокрема, практично відсутні дослідники зарубіжного, світового кіно. Не вистачає фахівців у сфері архівної та музейної справи. Усе це потребує коректив у підготовці кадрів. Разом з тим, слід відзначити поступ у роботі кіноархівних установ, передусім Національного центру Олександра Довженка, який успішно поєднує дослідницьку роботу з популяризацією національної кіноспадщини, в тому числі поза межами України.

Досі не створено Національний музей екранних мистецтв (заявлений Національним центром Олександра Довженка музей по суті є підрозділом архіву). Не вироблено програму пошуку фільмів, які вважаються зниклими, — для цього необхідні серйозні пошукові «десанти» у зарубіжні 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 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, і вивчають космос людського у всіх його проявах.

Зокрема, чи не найважливішим завданням є унеможливити нові проникнення ідеологем і культурологем «руського міра» і його цивілізаційних установок. Останні завжди наготові, аби замінити установки власне українські.

Нині популярним є гасло «Все буде Україна!». Я би його переінакшив: в Україні все має бути Україною! Бо наявність на її культурній карті «білих плям» багато в чому зумовила плани рашистського нападу, нових колоніальних переділів. І роль великого українського

кіно у постанні нової, постколоніальної України годі переоцінити.

Дякую за увагу!

За матеріалами засідання підготувала О.О. Мележик

REFERENCES

[СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ]

1. Morozov Yu., Derevyanko T. *Evreiskye kymematoorafysty v Ukrayne. 1910–1945 (Jewish Cinematographers in Ukraine). 1910–1945*. Kyiv: Dukh i Litera, 2005 (in Russian).
[Морозов Ю., Деревянко Т. *Еврейские кинематографисты в Украине. 1910–1945*. Київ: Дух і літера, 2005.]
2. Hrytsak Ya. *Podolaty mynule: Hlobalna istoriia Ukrainy (Overcoming the Past: The Global History of Ukraine)*. Kyiv: Portal, 2021 (in Ukrainian).
[Грицак Я. *Подолати минуле: Глобальна історія України*. Київ: Портал, 2021.]
3. Dobrenko E. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Yale University Press, 2008.
4. Huntington S.P. *Political Order in Changing Societies*. Yale University Press, 2006.
[Гантінгтон С. *Політичний порядок у мінливих суспільствах*. Київ: Наш формат, 2020.]

Serhiy V. Trymbach

M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

CULTURAL AND COLONIAL HERITAGE OF RUSSIA IN UKRAINIAN CINEMA: PROBLEMS OF OVERCOMING

Transcript of the report at the meeting of the Presidium of NAS of Ukraine, October 19, 2022

The report states that the events of the Russia-Ukraine war fundamentally affected the character and role of Ukrainian culture in all areas of public life. They strengthened the informational and instructive functions of culture, boosted the Ukraine-centricity of its content, contributed to the understanding of culture not only from the perspective of its aesthetic and ethical imperatives, educational and didactic functions, but also in the context of its ideological substance and identification potential.