

ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО ДОБИ ПЕРЕБУДОВИ (1986–1991)

Перебудовою був названий офіційний курс політики уряду СРСР 1986–1991 рр., що охопив економіку, політику та всі інші сфери життя держави; його покликання полягало в тому, щоб покращити її становище на всіх рівнях.

Ініціатором рішення про прийняття нової державної політики та її автором став новий Генеральний Секретар ЦК КПРС, обраний у 1985 р. Михайло Горбачов. Це рішення було викликане застійним в усіх сферах станом країни, а в основному — економічним занепадом, що розпочався в 1970-і, в часи правління Першого Секретаря Леоніда Брежнєва.

Умовно реформи Перебудови можна згрупувати і поділити весь її період на три етапи. Стартовий період — 1986–1987-й, коли визнаються недоліки політико-економічної системи СРСР і приймаються спроби виправити її масштабними державними кампаніями «Прискорення». Другий етап, «золота доба» — 1988–1989 рр. Завершальним етапом Перебудови став останній період існування СРСР — 1990–1991-й. У цей час почалося відверте протистояння комуністичного режиму з новими демократичними силами. Політика перебудови починає задкувати, відбувається посилення цензури у ЗМІ. Проте процес вже не можна було спинити, а лукавість влади ще більше розгнівала суспільство. Під кінець Михайло Горбачов фактично залишається при владі номінально, обіймаючи парадоксальну посаду Президента СРСР, тоді як вся влада переходить до рук республіканських лідерів. В серпні 1991 р. відбувається Путч — остання спроба комуністів, очолених ГКЧП, зберегти владу в своїх руках. Проте він призвів до остаточної перемоги демократів в Росії і став агонією радянського режиму.

Так звана золота доба Перебудови ознаменувалася проголошенням політики «Гласності», що проявлялась в пом'якшенні цензури в засобах масової інформації, у знятті заборон з табуйова-

них до того тем, в легалізації приватного підприємництва в формі кооперативів, у дозволі закордонних інвестувань у індивідуальний бізнес тощо. В цей час на радянських екранах виникають незалежні телепередачі, новинні і розважальні, головною ознакою яких стала ідеологічна незаангажованість. Вони набувають шаленої популярності у глядачів. Змінюється також і «формат» кіно.

Проте значні офіційні зміни в радянському кінематографі відбулися вже у 1986 р. Знаковим став п'ятий з'їзд кінематографістів СРСР, де вперше відбулась критика «знизу» — старе правління Спілки було розкритиковане за потурання владі, за те, що заважало творчому процесу, за заборону фільмів, за створення кіно на партійне замовлення. В результаті цього з'їзду у відставку пішов перший секретар Спілки кінематографістів Лев Куліджанов. На його місце був обраний режисер Елем Клімов, який здобув визнання серед колег та глядачів своїми фільмами «Агонія» та «Іди і дивись» (1985), що представили нову кіноестетику, — візуальність, звук, колір і стиль, витримані в дусі європейського авторського кіно. В постаті Клімова в той час «не лише в країні, але і за кордоном вбачали лідера нового, перебудовного кіно» [1, с. 414–427]. Скидають і критикують перших секретарів Спілки кінематографістів РРСР — Сергія Бондарчука, та УРСР — Тимофія Левчука. Проти метрів виступають їхні учні, які прагнуть свободи творчості та прогресивного кінематографу.

Озираючись на чотири роки назад, журнал «Советский экран» 1990 р., напередодні шостого з'їзду Спілки кінематографістів, підбиває підсумки досягнень п'ятого з'їзду. Серед них — створення Конфліктної комісії, що повертає «з полиці» більше від 250 фільмів і захищає від цензури більше трьох десятків «перебудовних» стрічок; створення нових незалежних студій і творчих об'єднань на умовах господарчого розрахунку, — кінематографічна альтернатива кооперативів; розробка і прийняття постанови Ради Міністрів про перебудову радянського кінематографу, з новою базовою моделлю в основі; створення Кінофонду; перетворення Бюро пропаганди на Всесоюзне творчо-виробниче об'єднання «Кіноцентр»; розробки за ініціативою Спілки кінематографістів нового формулювання закону про авторське право і, зокрема, рішення про заміну централізованої структури вільною федерацією незалежних республіканських та регіональних спілок [2, с. 27]. Останнє сприяло можливості вивільнення республіканського кіновиробництва з-під впливу центральної московської комісії.

Насамкінець визначальним здобутком Перебудови для кінематографу стало послаблення цензури. «Зникли три типи цензури — політична, сексуальна, та почалася реабілітація історії» [3, с. 4].

Все це стало стимулом для українських кінематографістів звернутися в своїх роботах до раніше табуйованих сторінок української історії та літератури. До того ж в цей час поступово починалася криза самоідентичності радянського індивіда, який відтепер в пошуках самовизначення повертав свій погляд назад, у дорадянське минуле. Загалом піднесення національного духу відбулося в часи Перебудови не лише в Українській, але й у інших радянських республіках, зокрема в країнах Балтії та в Грузії.

Це також стосується і «титальної» радянської нації — росіян, які своїм дороговказом після розпаду СРСР обрали шлях реставрації великого імперського минулого [4, с. 53–74] (втім, варто зазначити, що сучасне російське суспільство не менш активно реконструє і радянський міф). Подібні настрої в суспільстві, відповідно, стимулювали й митців до натхненної роботи з національною тематикою. До прикладу, у 1992 р. вийшов фільм російського режисера Станіслава Говорухіна «Росія, яку ми втратили», де прославлялася царська Росія. Після виходу фільму ностальгійна фраза «Росія, яку ми втратили» визначала дореволюційну Росію, чия імперська слава стала, за Лаканом, «*objet petit a*» («об'єкт-причина бажання») [5] для пострадянських росіян. Цей феномен асоціюється із замилюванням Гітлером та німецькими націонал-соціалістами завдяки естетиці фільму «Нібелунги» (1926) Фріца Ланга.

Як справжнє знамено Гласності, на Одеській кіностудії УРСР у 1987 р. виходить фільм Ярослава Лупія «Данило — Князь Галицький». Стрічка прославляє ключового героя західноукраїнського націоналістичного міфу, князя або короля Данила Галицького, чия постать відіграла ключову роль у створенні специфічних галицької та львівської ідентичностей як європейських та «найбільш українських» [6, с. 255–279]. Фільм також апелює до героїчного минулого України часів Київської Русі, що постає могутньою захисницею Європи від Азії (у вигляді монгольської навали).

Проте поняття українського кінематографу найперше асоціюється з Київською кіностудією, що була створена у 1928 р., а у 1957-у набула імені видатного українського радянського кінорежисера Олександра Довженко. Саме тут Довженко відзняв основні свої фільми, і, зокрема «Землю» (1930). З настанням незалежності України Київській кіностудії було присвоєно ім'я Національної.

І саме кіностудія ім. О.Довженка завжди зберігала риси виразної українськості, національної української ідентичності, — попри те, що була створена в радянський час. Своїм фільмом «Земля» режисер Олександр Довженко і оператор Данило Демуцький створили національний кіностиль, специфічну кіновізуальність — славнозвісне українське «поетичне кіно», назване так польським кінокритиком Янушем Газдою. Це певний опоетизований погляд авторів на відображувану дійсність українського буття, викликаний глибоким замилюванням останнім. Тематика фільму в поетичному кіно визначає його високохудожню, так звану поетичну візуальність. Україна — земля, що стає предметом зображення, — викликає таке захоплення у авторів фільму, що просто не може зображатись інакше, ніж опоетизовано. Проте подібна візуальність не вкладалась в рамки соцреалізму, а тому до кінопоетичності як до найбільш виразного способу втілення нової сюжетності кінематографісти повертаються лише в часи Хрущовської відлиги.

«Вірменин, закоханий в Україну» [7, с. 23], Сергій Параджанов у 1964 р. екранізує «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, і ця стрічка вдруге стає взірцем «поетичного» кіно, що здобуває всесвітнє визнання.

Українське «поетичне» кіно повертається на екрани тоді ж таки, у 1987 р., коли набула чинності «Гласність». «З поліції» був знятий дебютний, — як для режисера Юрія Іллєнка, так і для сценариста Івана Драча, — фільм «Криниця для спраглих» (1965). Під впливом «Тіней забутих предків» С.Параджанова, в якому Ю.Іллєнко працював оператором, цей фільм репрезентує українськість опоетизовано. В фільмі йдеться про зв'язок з рідною землею та патріархальним родом. Він закликає повернутися до сільського родового коріння з урбаністичного середовища, що розмиває національні ідентичності. Фільм наповнений метафорами та етнографічною символікою. Ключовим організуючим символом у ньому виступає власне криниця — уособлення життя роду. Фільм був заборонений ЦК КП України «за ідейні збочення».

Цього ж, 1987 р., натхненний перебудовним духом свободи, Юрій Іллєнко знімає «Солом'яні дзвони» — фільм за мотивами творів українського письменника Євгена Гуцала. В рамках тенденційних для Гласності пошуків історичної правди цей фільм осмислює діалектику вибору союзників в часи воєнних дій. Іллєнко вже звертався до цієї теми у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (1970). Герої останнього — два брати, червоноармієць (у виконанні Івана

Миколайчука) і воїн УПА (Богдан Ступка), які конкурують в житті та на війні, і, зрештою обидва гинуть. «Білий птах з чорною ознакою», що завдяки півгодинним оваціям публіки здобув Гран Прі Московського кінофестивалю у 1971 р., тоді ж під час XXIV з'їзду КПУ був заборонений і названий «найбільш шкідливим фільмом, знятим в Україні» [7, с. 21]. Фільм був реабілітований лише після зняття Володимира Щербичького з посади першого секретаря КПУ в 1989 р. Сюжети двох вищезгаданих фільмів перегукуються. Головний герой «Солом'яних дзвонів» мав двох синів — один воював проти фашистських загарбників в лавах Червоної армії і загинув в бою, а другий був поліцаєм в рідному селі і помер від рук народного месника. Сам головний герой, який також підтримував німців, в мирний час скоїв злочин через власний страх бути викритим. Та, як і в попередньому фільмі, позиція автора дихотомійна: кожного з героїв він наділяє правом мати «свою правду». В усіх трьох згаданих фільмах Ілленко працює в рамках естетики українського «поетичного кіно». В цілому ж в часи Перебудови ця естетична платформа не знаходить свого масового відображення, а реалізується лише побіжно.

У 1987 р. на кіностудії ім. Довженка виникає творче об'єднання «Дебют», завданням якого була підтримка молодих талантів. «Дебютанти» чимало екранізують класику української літератури, зокрема створеної в 1920-х. Це і дві екранізації творів українського дисидента Миколи Хвильового — короткометражка «Я той, хто є...», Ольги Володіної (1990) за мотивами новели «Я, романтика» і «Пудель» (1990) Тетяни Черкашиної за однойменним оповіданням. Також «Історія пані Ївги» (1990) Микити Іванова за мотивами реалістичного оповідання «Пані Ївга» Валер'яна Підмогильного — представника «розстріляного відродження». Останній фільм — про драматичні стосунки інтелігенції та пролетаріату в перші роки радянської революції. Загалом рецепція образу української інтелігенції стає актуальною, в чім ми переконуємось завдяки фільмам «Меланхолійний вальс» (1990) Бориса Савченка за мотивами оповідань Ольги Кобилянської, та «Добрий Бог» (1990) (іще однієї екранізації оповідання Валер'яна Підмогильного) Олени Єршової.

За повістю Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» «дебютантка» Галина Шигаєва у 1990 р. знімає фольклорний фільм «Відьма», сценарій до якого написав Богдан Жолдак. Ця гротескна стрічка репрезентує національне в комедійному жанрі, у фарсовій тональності. Автори цієї екранізації намагались максимально відтворити атмосферу повісті — українського села XVIII ст.

У фільмі виразно і яскраво репрезентована етнографічна візуальність, і це можна вважати його основною цікавинкою. Фільм був знятий з нестачею в бюджеті, оскільки державного фінансування в розмірі одного мільйона доларів було недостатньо для масштабної історичної картини. Економічним рішенням стала конвертація фільму у двосерійний, оскільки дві серії фінансуються окремо. Відповідно, сценарний матеріал, розрахований на одну серію, було розтягнуто за рахунок інтермедійних гуморесок. Це істотно відобразилося на якості стрічки: ці комедійні вставки «затягнуті», подіям не вистачає динамізму, у фільмі в цілому відсутній темпоритм.

Власне, ще одним способом зображення українськості, крім опоетизованого, стає комедійне. Звісно, традиція висміювання гротескного «хохла» сягала більш ранніх радянських часів — лише таку форму зображення «національного колориту» припускала КПРС. Але прикметно те, що саме цей стиль цілковито укріпився і в часи *Перебудови*, в які набув ознак класичної «шароварщини», — коли українські кінематографісти компенсували нестачу тих чи інших складових хорошого професійного кіно недолугим гумором. Сюди ж можна віднести вище згадану «Відьму» Шигаєвої, а також популярний жанр козацьких пригод. Як пише кінознавець Лариса Брюховецька, в кіно цього напрямку «не йшлося про те, щоб народні легенди мали ліричне чи мелодраматичне забарвлення... Тепер фольклор потрібен був як спосіб гумористичного осягнення реальної дійсності» [8, с. 155].

Ще з «Енеїди» Івана Котляревського абсолютною формою втілення козацьких саг став бурлескний жанр, апіорі відсилаючи фільми з козацькою тематикою до комедійного-фарсового способу відображення національного. Фільм «Тримайся, козаче!» (1991) Віктора Семаніва створений у форматі бурлескних пригод козаків. Це авантюра козака та його нареченої, які визволили з татарського полону десяткох хлопчиків. Важливо те, що суб'єктом дії, козацьким побратимом тут стає жінка, історично виключена і табуована в козацькій спільноті [9, с. 224–242]. Втім, очевидно, що у фільмі такий жіночий персонаж введено задля посилення сміхового ефекту. Однак цей напрямок в кіно, що охопив популярний пригодницький жанр і репрезентацію героїчного національного минулого українців, як вже згадувалось вище, швидко перетворився на «низький жанр». А національна ідентичність українців, на формування якої претендують фільми про козаків, конструювалася в фарсовому режимі, маркованому ще радянською політикою щодо республік.

Окрім «Дебюту», в цей час на теренах України виникає значна кількість творчих кінематографічних об'єднань та незалежних студій, зокрема — львівська студія «Галичина-фільм», де також працюють молоді українські режисери. Налагоджується співпраця з закордонними партнерами. Закордонне фінансування залучається до створення незалежних фільмів. Українська діаспора в Канаді та США активно підтримує створення стрічок, присвячених фактам української історії, приховуваним радянською ідеологією.

Проте найбільш симптоматичною для перебудовного пошуку правди в національній історії була стрічка Олесь Янчука «Голод-33», що своїм виходом у 1991 р. позначила остаточний крах радянської структури. Сам факт Голодомору в Україні у 1930-х приховувався в СРСР. 7 лютого 1990 р. виходить постанова ЦК КПУ «Про голод 1932–1933 рр. на Україні та публікації пов'язаних із ним архівних матеріалів». Але навіть в рамках засудження сталінізму та пошуків історичної правди в період гласності публічне усвідомлення голодомору як цілеспрямованого геноциду українського народу було неможливим. А на це й претендував фільм Олесь Янчука, адресований українцям як нації — саме до українців режисер звернувся і у пошуках фінансування. Як і сам Голодомор 1933 р., фільм стає консолідуючим фактором для формування національної української антирадянської ідентичності.

Сценарій до фільму авторства Сергія Дяченка та Леся Танюка створений за мотивами дисидентського роману Василя Барки «Жовтий князь» (1963), що був виданий лише у 1991 р. В його основі, яку запозичив фільм, національно марковані страждання відображені через історію однієї родини, одного села. Така форма, обрана Василем Баркою, видається найбільш адекватною, оскільки «смерть шести мільйонів перебуває поза людським розумінням, та завдяки емпатії можливо уявити смерть шести осіб» [10, с. 7].

Не можна не зауважити, що технічний бік втілення кінематографічного задуму, тобто власне сама його візуальність, часто піддається критиці за недостатньо високий художній рівень. Втім, слід зважати на те, що подібна тема складна для інтерпретації та адекватного представлення. Олесь Янчук не зміг її втілити на відповідному їй рівні. Не останню роль відіграв в цьому і брак фінансування. Зрештою, ця стрічка позиціонувалась як політичний аргумент, а не естетична репрезентація.

Фільм Олесь Янчука на сьогодні є єдиним ігровим фільмом, присвяченим Голодомору 1930-х, і він залишається його головним

кіно-репрезентантом. В цьому полягає основна проблема адекватної оцінки фільму — ми не маємо з чим порівнювати, окрім західних варіантів репрезентації Голокосту. Водночас, як зазначає Фредерік Анкерсміт, маючи одну інтерпретацію якоїсь історичної події, ми не маємо жодної [11, с. 127].

Після розпаду СРСР пошуки національної ідентичності та реставрація приховуваних раніше фактів української історії продовжувались в кіно незалежної України. Зокрема Олесь Янчук у 1995 р. знімає фільм про Степана Бандеру «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені». А у 2000 р. на базі кіностудії ім. Довженка та власній студії «Олесь-фільм» він випускає фільм «Нескорений» про ще одного ватажка ОУН, Романа Шухевича, з Григорієм Гладієм в головній ролі, завдяки фінансуванню української діаспори. Цей фільм технічно та художньо досконаліший від його попередніх робіт, а багато в чому і за рахунок вдалого сценарію Василя Портяка.

Проте самому українському кіно після розпаду Радянського Союзу судилося жити не довго — наприкінці 1990-х через брак державного фінансування та відсутність державної політики щодо кіно відбувається цілковитий занепад вітчизняної кіноіндустрії. Проблемні пошуки національної ідентичності спостерігаємо в українському суспільстві і дотепер. Очевидно, це явище не в останню чергу потребує, серед іншого, також і критичної художньої рефлексії, яка, зокрема, може надихнути на створення нового фільму.

1. *Карл А.* «Освобождение экрана»: советское игровое кино эпохи перестройки // *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме* / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. — М., 2009. — С. 414–427.

2. *Смирнов А.* Раскрепостить зрителя. // *Советский экран.* — 1990. — № 8. — С. 27.

3. *Дондурей Д.* Местоблюстители // 90-е: Кино, которое мы потеряли / Сост. А. Малюкова. — М., 2007. — С. 4.

4. *Petro N. N.* The Novgorod model: Creating a European past in Russia // *Cities after the fall of communism: reshaping cultural landscapes and European identity* / Ed. by J. Czaplicka, N. Gelazis, Blair A. Ruble. — Washington, D. C., 2009. — P. 53–74.

5. *Лакан Ж.* Семинары. — М., 2004 — Кн. 1.

6. 1960–1980. 1990–2000: Вкус свободы // *ШО* смотреть, слушать, читать. — К., 2011. — № 5/6 (67/68). — С. 23.

7. *Tscherkes B., Hentosh L.* L'viv in Search of its Identity: Transformation of the City's Public Space // *Cities after the fall of communism: reshaping cultural landscapes and European identity* / Ed. by J. Czaplicka, N. Gelazis, Blair A. Ruble. — Washington, D. C., 2009. — P. 255–279.

8. *Броховецька А.* Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. — К., 2003. — С. 155.

9. *Жеребкін С.* Сексуальність в Україні: гендерні «політики ідентифікації» в епоху казачества // *О муже(N)ственности: Сб. ст.* — М., 2002. — С. 224–242.

10. *Insdorf A.* Indelible Shadows: Film and the Holocaust. — Cambr. (Mass.), 2003. — P. 7.

11. *Анкерсмит Ф.* Шесть тезисов нарративной философии истории // *Анкерсмит Ф.* История и тропология: Взлет и падение метафоры. — М., 2003. — С. 127.

12. Анотований каталог фільмів 1928–1998: Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка / Упор. Р. Прокопенко. — К., 1998.

13. Анотований каталог фільмів вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917–2004 роках / Упор. Є. Рудих, В. Костроменко. — Одеса, 2004.

Фільмографія

1. Актентат. Осіннє вбивство в Мюнхені. О. Янчук, 1995.
2. Білий птах з чорною ознакою. Ю. Ілєнко, 1970.
3. Відьма. Г. Шигаєв. 1990.
4. Голод-33. О. Янчук, 1991.
5. Данило — Князь Галицький. Ярослав Лупій, 1987.
6. Добрий Бог. О. Єршов, 1990.
7. Історія пані Ївги. М. Іванов, 1990.
8. Криниця для спраглих. Ю. Ілєнко, 1965.
9. Меланхолійний вальс. Б. Савченко, 1990.
10. Нескорений. О. Янчук, 2000.
11. Пудель. Т. Черкашина, 1990.
12. Солом'яні дзвони. Ю. Ілєнко, 1987.
13. Тримайся, козаче!. В. Семанів, 1991.
14. Я той, хто є.... О. Володіна, 1990.

Анотація. Визначальним здобутком доби Перебудови (1986–1991) в СРСР для кінематографу стало послаблення цензури. З проголошенням політики «Гласності» знімаються заборони з табуованих до того тем, і розпочинається реабілітація історії. Водночас відбувається криза самоідентифікації радянського індивіда, який відтепер в пошуках самовизначення повертає свій погляд назад, у дорадянське минуле. Все це стало поштовхом для кінематографістів звернутися

в своїх роботах до приховуваних та заборонених раніше сторінок історії та літератури. В даній статті авторка досліджує пошуки національної ідентичності та історичної правди в українському кіно кінця 1980-х — початку 1990-х.

Ключові слова: Перебудовне кіно, Гласність, СРСР, цензура, український кінематограф, національна ідентичність, реабілітація історії, Голодомор, «шароварщина».

Аннотация. Определяющим достижением эпохи Перестройки (1986–1991) в СССР для кинематографа стало ослабление цензуры. С провозглашением политики «Гласности» снимаются запреты с ранее табуированных тем, а также начинается реабилитация истории. Одновременно происходит кризис самоидентификации советского индивида, который отныне в поисках самоопределения возвращает свой взгляд назад, в досоветское прошлое. Все это стало толчком для кинематографистов обратиться в своих работах к запрещенным ранее страницам истории и литературы. В данной статье автор исследует поиски национальной идентичности и исторической правды в украинском кино конца 1980-х — начале 1990-х.

Ключевые слова: Перестроечное кино, Гласность, СССР, цензура, украинский кинематограф, национальная идентичность, реабилитация истории, Голодомор, «шароварщина».

Summary. The major achievement of Perestroika period in USSR (1986–1991) for the cinema was the reduction of censorship. With a new policy, called «Glasnost» bans on many topics had been removed and the history recovery began. At the same time the crisis of self-identity of the Soviet individuals has started — soviet people start to look for their self-determination in the pre-Soviet past. These changes influenced the filmmakers, who started to work with the previously hidden facts of history and forbidden literature. Author of this article examines the searches for the national identity and historical truth in Ukrainian cinema of the late 1980s — early 1990s.

Keywords: Perestroika film, Glasnost, Soviet Union, censorship, Ukrainian cinema, national identity, history recovery, Holodomor, «sharovarschyna».