

Брюховецька О. В.

УКРАЇНСЬКЕ ПОЕТИЧНЕ КІНО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ПИТАННЯ В СРСР

Національна оптика є ключовою для українського поетичного кіно, однак вона не є гомогенною: консервативне розуміння нації (органічна спільнота) відрізняється від конструктивістського (уявлена спільнота). Національне питання було важливим для радянського суспільства – СРСР був імперією, навіть якщо й «афірмативною дією» (Т. Мартін). Аналізується один із ключових фільмів українського поетичного кіно «Камінний хрест» Леоніда Осики (Студія ім. О. Довженка, 1968 рік). Новела «Злодій», що зазвичай розглядається як стороннє тіло фільму, має набути центрального статусу для розуміння фільму і складності національного питання. Потрібно не протиставляти класове і національне як щось взаємозаперечне, а бачити класовий вимір національного.

Ключові слова: українське поетичне кіно, нація, націоналізм, національне питання, марксизм, імперіалізм, колоніалізм, «неісторичні народи», універсальне, міф, уявне, СРСР.

Національна політика імперій, як показав Ф. Купер, визначається напруженням між двома тенденціями – інкорпорації та диференціації; дослідник зазначає, що баланс між цими двома полюсами завжди був предметом переговорів і змін, а крайній крен у бік диференціації, яким був Третій рейх, не виявився довготривалим [23, с. 154]. Те, що Радянський Союз можна кваліфікувати як імперію, схоже, є консенсусом після його розпаду [16; 17; 18; 20; 26; 27; 28; 29; 30; 34; 35; 36]. Але це найбільш дивна, якщо не шизофренічна імперія, «імперія афірмативною дією», як її назвав Террі Мартін [27]. Протягом усього свого існування вона проявляла ще одну тенденцію, що походить від ленінського інтернаціоналізму. Це тенденція до самозаперечення, яка ніколи повністю не зникла, навіть якщо вона залишалась всього-на-всього екраном, який містифікував дійсну національну нерівність. На практиці ж створення «радянського народу», як типовий націєтворчий процес, засновувалось на одній мові (російській) і одному адміністративному центрі (Москві), а людські ресурси постачалися за рахунок інших народів. Це надто сильно нагадувало імперську політику асиміляції «малої», пригнобленої нації «великою», пригноблюючою нацією. Радянський інтернаціоналізм часто набував форм явної русифікації. Ще частіше здійснювалась прихована русифікація, яка проявлялась в «універсалізації» панівної нації, яка позиціонує себе над національним.

Сьогодні етнічний есенціалізм, «етнографізм», фіксованість на минулому сприймаються як ключові характеристики «українського поетичного кіно». Поборники «українського поетичного кіно», як і ті, хто намагається відкинути «тінізм», часто стоять на позиціях антиколоніа-

лізму, тільки перші підносять поетичне кіно за вираження «національної субстанції» [13, с. 29], що вистояла перед імперською гомогенізацією, а другі вбачають у ньому підкріплення імперських стереотипів «відсталості» [32, с. 40] культури тих, кого в гегелівській традиції називали «неісторичними народами» (марксистську критику концепції «неісторичних народів» здійснив Роман Роздольський [33]).

Як переконливо показав Бенедикт Андерсон, нації – це «уявлені спільноти» [1], хоч як би намагались консерватори видати їх за органічні цілісності, засновані на спорідненості (байдуже, «кровній» чи «духовній»). Відмінність між двома підходами демонструють свіжі академічні дослідження, присвячені «українському поетичному кіно» – «Сцени належності: кіно і національне питання в радянській Україні протягом довгих 1960-х» американця Джошуа Фьорста [24] та «Повернення до коріння: Українське поетичне кіно» полячки Йоанни Левицької [12]. Різниця відчувається вже у винесених у назви метафорах – «сцена» і «коріння». Консервативний підхід представлений метафорою «коріння». Йоанна Левицька вважає, що ключовим для «українського поетичного кіно» є «зв'язок із попередніми поколіннями». Вона пише: «Про цей зв'язок, який є генеалогічним визначником національної приналежності, свідчить уже сама назва фільму, яка відкриває поетичну школу – “Тіні забутих предків”» [12, с. 99]. Попри те, що і в повісті, і у фільмі назва має протилежне значення: минуле, залишаючись у тіні, зловісно тяжіє над теперішнім, – «Тіні забутих предків» про те, як мертве володіє живим.

Джошуа Фьорст, навпаки, стоїть на позиціях конструктивізму, його ключовою метафорою є

«сцена». У своєму дослідженні він наближається до висновку, що «українське поетичне кіно» є конструктом «українського поетичного кінознавства», яке почало розглядати «Тіні» з точки зору вираження «національної субстанції духовної свідомості» – авторка цього чотирикратного ідеалізму Л. Погрібна бере його в лапки, посиляючись на авторитет Гегеля [13, с. 129]. (Про наголос на гегелівських елементах марксизму-ленінізму зазначається у Девіда Бранденбергера [19, с. 93].) На конкретному історичному матеріалі, який показує Фьорст, можна прослідкувати специфічну артикуляцію, необов'язкове зчленування національного матеріалу з мистецькою формою, що дістала інституційну підтримку протягом «коротких 60-х», якими вони насправді виявились для української культури.

Попри таку суттєву відмінність, яка свідчить про те, що національна оптика далека від того, щоб бути гомогенною, ці дослідження об'єднують те, що вони розглядають поетичне кіно як щось специфічне для української культури, як вираження її «національної субстанції». Якщо вони і бачать інші національні аналоги, то ці аналоги завжди в минулому, тож «українське поетичне кіно» в однині приймає естафету історії – це особливо помітно в генеалогіях «поетичного кіно» Дж. Фьорста [5] і Л. Брюховецької [25].

Михайло Блейман, критик, який дав теоретичне обґрунтування заборони «поетичного кіно» (тому що воно не здатне передати образ «сучасності»), засуджував «школу» саме за те, що раніше викликало в нього захоплення. Після прем'єри фільму «Тіні забутих предків» Блейман написав захоплену рецензію, в якій був такий палкий антиколоніальний пасаж: «Фільм допомагає нам зрозуміти, як і чому в Європі у ХХ столітті, у відносно цивілізованій Австро-Угорщині з її потужним державним апаратом, із великим досвідом національного примусу, з продуманою системою германізації, зберіг себе маленький народ, зберіг свою мову і мистецтво, звичаї та національний характер. Етнографісисти вважають такі явища курйозом і пояснюють їх несприйнятливостю “нижчих рас” до справжньої цивілізації. Це, звісно, тільки злісна нісенітниця. Уся річ у тім, що маленький народ, що не має сил скинути гнобителів, бореться з ними єдиним доступним йому способом – він дбайливо і наполегливо зберігає себе, обстоє кожну, нехай і малу рису своєї національної самобутності» [4, с. 6]. Фільм про неісторичний народ був таким яскравим, що радянська «сучасність» ставала блідою копією. Це був не етнографічний зоопарк, кастрована національна відмінність, яка вироблялась для підтримки імперіалістичної ієрархії, а повнокровна, «дика» культура. «Естетична сучасність» (І. Дзюба) [7,

с. 758] небезпечно розморожувала минуле. Мертве оживало. Реанімована Гуцульщина, що була внутрішньою відмінністю, стала універсальною відмінністю, відмінністю як такою, з котрою ототожнювалась всяка етнічна, національна відмінність, що прагнула самобутності.

Важко переоцінити ефект «Тіней» – естетичної бомби, яка розтрощила канон «Голлівудсько-Мосфільмівського стилю». Девід Кук так характеризує «Тіні», яким – єдиному з усіх фільмів Відлиги – присвячує окремий підрозділ у своїй енциклопедичній «Історії наративного кіно»: «Недостатньо сказати, що “Тіні” порушують усякий наративний код і репрезентаційну систему – здається, іноді фільм наміряється деконструювати процес репрезентації як такий. Відносини між наративною логікою і кінематографічним простором – між точкою зору всередині і ззовні кадру – підриваються з такою послідовністю, що більшість критиків після першого перегляду буквально не можуть описати те, що вони бачили» [22, с. 788]. Поетична темрява «Тіней» кидала виклик домінантній ілюзії ясної, прозорої і зв'язної реальності, що лежала в основі радянської візуальності.

«Тіні» вийшли на екрани вже після зміщення Хрущова. Влітку 1965 року по Україні прокотилась хвиля арештів. Невеличка група інтелектуалів вирішила здійснити політичний протест. Вибрали для цього прем'єру «Тіней», яка відбулась 4 вересня 1965 року в столичному кінотеатрі «Україна» по вул. Карла Маркса. В «доповідній записці» директор кінотеатру описав це так – після запланованої презентації знімальної групи з залу вийшов молодий чоловік (це був літературознавець Іван Дзюба), взяв мікрофон і почав проголошувати, далі цитую, «націоналістичні і антирадянські слова, які звучали приблизно так: “Товариші! Наступила реакція 1937 року. Зараз на Україні ведуться арешти української інтелігенції – письменників, поетів, художників... Ганьба властям! Хто за нас, встаньте на знак протесту”» [14, с. 269]. Це було нечувано. Встало кілька людей. Увімкнули сирени. Приїхала міліція. Фільм «політизувався». Через чотири місяці І. Дзюба надіслав відкритого листа першому секретареві ЦК КПУ П. Шелесту, додавши до нього «деякі матеріали» – вони стали хітом самвидаву і були видані кількома мовами по той бік залізної завіси колами, близькими до європейських комуністів, – це книжка «Інтернаціоналізм чи русифікація?» [10].

Іван Дзюба спирається на ленінське розуміння національної політики, яке той висловив у своєму листі «До питання про національності, або Про автономізацію» від 30–31 грудня 1922 року. В ньому Ленін обґрунтовував те, що згодом називатиметься «позитивною дискримі-

нацією»: «Я вже писав у своїх творах з національного питання, що нікуди не годиться абстрактна постановка питання про націоналізм взагалі. Потрібно відрізнити націоналізм нації гноблячої і націоналізм нації пригнобленої, націоналізм великої нації і націоналізм нації маленької. Щодо другого націоналізму майже завжди в історичній практиці ми, націонали великої нації, виявляємось винними в безлічі насильства, і навіть більше того – непомітно для себе чинимо безліч насильств і образ [...]. Тому інтернаціоналізм з боку гноблячої або так званої “великої” нації (хоч великої тільки своїми насильствами, великої тільки так, як великим є держиморда) повинен полягати не тільки в додержанні формальної рівності націй, але і в такій нерівності, яка компенсувала б з боку нації гноблячої, нації великої, ту нерівність, яка складається в житті фактично. Хто не зрозумів цього, той не зрозумів справді пролетарського ставлення до національного питання, той залишився, по суті, на точці зору дрібнобуржуазній і тому не може не скочуватися щохвилини до буржуазної точки зору» [10, с. 91].

Коли Сталіна запитали, який націоналізм гірший, пригноблювачів чи пригноблених, він відповів – обидва гірші¹, хоча боровся проти одного. Якщо Леніну не треба було виправдовувати своє розуміння інтернаціоналізму, Дзюба відчуває таку потребу. Він наводить чотири аргументи, чому потрібні нації за комунізму: по-перше, універсальне доступне лише тільки через конкретне, у цьому випадку, національне, по-друге, якщо комунізм запозичує все краще, що було створене людством, він не може відкидати національні мови і традиції, по-третє, скасування всякої нації позбавляє її можливості зробити внесок у культурний розвиток і прирікає на угодуванство. Більше того, і це мабуть найважливіший аргумент, скасування націй ударяє по малих, пригноблених націях («неісторичних народах»), оскільки великі, пригноблюючі нації зазвичай зарезервують для себе наднаціональні позиції, позиції універсального людства. Дзюба наводить лист Маркса від 20 червня 1866 року до Енгельса, в якому він описував, як представники Молодої Франції заявили, що ті, хто ускладнюють соціальні питання такими «упередженнями старого світу», як національне питання, є за визначенням реакціонерами. Маркс іронічно звернув увагу, що проголошували вони це французькою мовою, бо для них, несвідомо, скасування націй передбачало поглинання їх зразковою французькою моделлю [10, с. 75].

Як показала постколоніальна критика, імперіалізм використовує певну несвідому оптику, яка працює на те, щоб зробити його невидимим. Завдяки міфу власної універсальності колоніза-

тору вдається позиціонувати себе над національністю. Він може навіть уявляти себе визволителем. Літературний критик Дзюба показує асиміляцію малої, пригнобленої нації великою, пригноблюючою нацією переважно в сфері культури, хоча не обмежується нею. Окремий розділ присвячено ревізії історії у термінах реабілітації і возвеличення Російської імперії – «власника величезної кількості вкраденої землі», як її називав Енгельс, – тільки тепер замість царя діяв «Російський Народ», а замість імперіалістичних крадіжок були «добровільні возз'єднання». Поруч з цим актуалізується концепція «неісторичних народів». Девід Бранденбергер показує, як на середину 1930-х сталінський режим приписував здатність до державотворення тільки російському народу, тоді як неросійські народи СРСР мали лише минуле [19, с. 93]. В радянських паспортах національність ставилась обов'язково (так звана «четверта графа»), але її можна було вибирати, на відміну від знаменитих рядків В. Симоненка. «Неісторичні народи» охоче наvertsались до «прогресивної» нації. І хоча це була нова соціалістична нація, без «національних патологій», але, як зазначає Девід Бранденбергер, у період високого сталінізму (кінець 40-х – початок 50-х) звичне злиття «російського» і «радянського» означало, що патріотичні радянські почуття майже неминуче мали виражатись в русо-центричних термінах [19, с. 238].

На жаль, гегелівська концепція «неісторичних народів» не нова для марксизму. У 1848–1849 роках Енгельс використав її, говорячи про слов'ян, які приєдналися до контрреволюції в Габсбурзькій імперії. 1949 року Роман Роздольський, як уже згадано, дав марксистську критику Енгельса, який не зрозумів класовий вимір національного питання: австрійські слов'яни були селянами, яким революційна буржуазія ніколи не пропонувала звільнення [33]. Термін «неісторичні народи» і досі залишається привабливим. Сучасний російський марксист Борис Кагарлицький вважає цей термін релевантним щодо XXI століття, в якому, на його думку, боротьба за офіційну мову виглядає комічною, а прагнення стати «повноцінною» нацією, коли нова епоха висуває інші питання на передній план, є реакційним. Приклади «комічних» і «реакційних» націй – Україна, Ірландія [11, с. 391, 396]. Кагарлицький пояснює, що поява нової держави веде до створення нових кордонів і розколу робітників, які «прагнуть до єдності дії, до подолання кордонів, національних і племінних бар'єрів» [11, с. 396]. Однак він не пояснює, що змінилося з того часу, коли Маркс сказав британським робітникам, що нація-пригноблювач ніколи не може стати вільною, тому звільнення ірландського народу є пріоритетом британських робітників. Б. Кагарлицький також повністю ігнорує те, що

¹ Цим зауваженням я завдячую М. А. Собуцькому.

сьогодні, в період глобального імперіалістичного капіталізму, не пролетаріат, а капітал «долає кордони, національні і плеємні бар'єри».

Зрозуміло, що повернутись до «нації» як замкненої органічної спільноти неможливо. Це так само безнадійно, як намагатись прибити значення до речей цвяхами. Єдиним наслідком цього є заціпеніння думки. В епоху глобального капіталу й Інтернету всяке прагнення «визначеності», основане на етнічному есенціалізмі, на уявленні про замкнуту органічну спільноту із власною «психічною расою», приречене на поразку. Глобалізація неминує гібридизує людство, відкриваючи можливості спілкування між найвіддаленішими частинами світу, яке, маючи демократичний, емансипативний потенціал, звичайно, поки дуже далеке від справжнього інтернаціоналізму. Твердження Балібара про те, що захисний націоналізм рано чи пізно переходить у націоналізм імперіалістичний, загарбницький, який неминує приховує расизм [2, с. 48], може стати продуктивним, лише якщо його перетворити на питання, коли саме це відбувається. Де та точка, в якій здорове національне почуття перетворюється на нарцисичну самозакоханість? Незалежно від того, чи власний образ прославляють чи, навпаки, віктимізують, любов до свого може породжувати ненависть до чужого, неприйняття іншого, який починає конструюватись як ворог. Перевішивши цю проблему в практичну площину, отримаємо подвійне запитання: як, з одного боку, не вихлюпнути дитину національного почуття з каламутною водою націоналізму, а з іншого, – не допустити, щоб національна єдність затягнулася на шії спільноти параноїдальним зашморгом?

У фільмі Леоніда Осики «Камінний хрест» показано саме такий момент етичної рефлексії, навіть якщо тільки її тїнь, коли – несподівано – в нелюдському світі кривавих звичаїв замкненої органічної спільноти кат і жертва знаходять вимір універсального. Що змусило Івана Дїдуха побачити людину в безіменному злодієві? Це не релігія, яка мовчки санкціонує звичаєве насильство. І не горїлка, яка робить інших газд звірами. Ця загадка, з'являння в причинно-наслідковому ланцюгу – центральний етичний момент фільму. Він не конститується причинними зв'язками, а, навпаки, конститує їх, є їхньою засадничою метафорою, функціонує як нерозбірливе передбачення долї головного героя, якому теж судилось стати чужим. Новела «Злодій» вклинюється у фільм раптово, без попередження, і так само раптово обривається. Тому існує велика спокуса розглядати її як випадковість, чи як окрему історію, яка існує паралельно до основного нарративу і ніяк із ним не взаємодіє, ніяк на нього не впливає (наприклад, саме так підходить до аналізу фільму В. Чернецький [21]). Але саме у співіснуванні двох новел і полягає травматич-

на радикальність фільму. Новела «Злодій» вводить анаморфічне викривлення картини, яка втрачає ясність і однозначність. Саме тому потрібно розглядати її не як випадкове, стороннє тіло, а як центральну історію, якою вона, зрештою, і є.

Перший кадр фільму «Камінний хрест» – знамените сходження на гору, – вважається репрезентативним для всього твору (а може, й для українського кіно в цілому, враховуючи, що його помістили на обкладинку українського видання «Історії українського кіно» Любомира Госейка). У цьому знаменитому кадрі ландшафт тяжіє над людиною і водночас обрамлює її, це – героїчний дискурс органічної спільноти, суворого аскетичного життя, тяжкої фізичної праці і боротьби з природою. У новелі «Злодій» із широких натурфілософських масштабів дія переноситься в замкнений, клаустрофобічний простір хати. З таким наближенням працює мураха перетворюється на хижого павука. Перше, що ми чуємо і бачимо – це крик і те, як у ногу злодія впиваються вила, кинуті Іваном Дїдухом. Далі новела повністю побудована на статичних близьких планах, паралізована камера впритул роздивляється героїв – злодія, Івана Дїдуха і двох газд, які прийшли, щоб убити злодія. Газди мовчки п'ють, і навіть співають, і загалом тримаються так, наче вони прийшли до сусїда допомогти заколотити свиню. Несумірність злочину і кари, холодно-кровна жорстокість селян пояснюється тим, що для них злодій важить навіть менше за худобу, тому що він не належить до своїх (Umwelt), він – чужий («зі світу», Welt). Звідси й їхній гнів і обурення, коли злодій цілує руку Івана Дїдуха, апелюючи тим самим до універсального закону рівності всіх людей. Показово, що Дмитро Донцов інтерпретує Стефаніка відповідно до своєї «філософії зла» (Василь Стус) [15, с. 296]: для засновника українського «інтегрального націоналізму» справжніми героями новели «Злодій» є газди, які не вагаються перед вбивством [6]. Неясний гул законів «землі і крові» відлунювався у сталінській «опричині».

Для багатьох СРСР був і нині є «далеким горизонтом», «утопією». Незалежно від того, що саме було «втрачено» під означником «комунізму», воно зачаклувало лївих «прогресивною ностальгією» (назва кураторського проекту Віктора Мізіано). Це ще один парадокс. Ностальгія завжди регресивна. Вона консервативна за визначенням. Вона оберігає втрату, містифікуючи її як випадковість. Її оптика не дає змоги побачити детермінацію, яка походить із внутрішніх суперечностей. Саме цей суперечливий характер минулого не здатна визнати ностальгія. Ключовим питанням стає не те, як «прийняти втрату», а те, яким чином відмовитись від формулювання минулого в термінах втрати.

Література

- Андерсон Б. Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон. – К. : Критика, 2001. – 172 с.
- Балибар Э. Расизм и национализм // Балибар Э. Раса, нация, клас: двусмысленные идентичности / Э. Балибар, И. Валлерстайн. – М. : Логос-Альтерра, 2003. – С. 48–81.
- Блейман М. Архаисты или новаторы? / Михаил Блейман // Искусство кино. – 1970. – № 7. – С. 55–76.
- Блейман М. О вечной жизни, о любви. (Письмо зрителям) / Михаил Блейман // Советский экран. – 1965. – № 13. – С. 6–7.
- Брюховецька Л. Прорив до вічного / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. – 2008. – № 5 (79). – С. 2–6.
- Донцов Д. Поет твердої душі / Дмитро Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Т. XXVI. – Кн. 2. – С. 142–154.
- Дзюба І. А на этот раз – перелом настоящий? // З криниці літ : у трьох томах / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2006. – Том 2. – С. 743–766.
- Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / Іван Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа / [упорядн. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 209–228.
- Дзюба І. День Посика / Іван Дзюба // Искусство кино. – 1965. – № 5. – С. 73–82.
- Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «КМ Асадемія», 1998. – 336 с.
- Кагарлицкий Б. Марксизм. Не рекомендовано для обучения / Борис Кагарлицкий. – М. : Алгоритм, 2006. – 477 с.
- Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно / Йоанна Левицька. – К. : Задруга, 2011. – 124 с.
- Погрібна Л. Новаторство на ґрунті традицій // Твори Кошубинського на екрані / Л. З. Погрібна. – К. : Наукова думка, 1971. – С. 123–148.
- Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – 464 с.
- Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) / Василь Стус // Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. – Львів, 1994. – Т. 4. – С. 259–346.
- A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin / [ed. by Ronald Grigor Suny and Terry Martin]. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 320 p.
- After the Soviet Union: From Empire to Nations / [ed. by Timothy J. Colton and Robert Legvold]. – N.Y. : Norton, 1992. – 208 p.
- After Empire: Multiethnic Societies and Nation Building: the Soviet Union and Russian, Ottoman, and Habsburg Empires / [ed. by Karen Barkey and Mark von Hagen]. – Boulder, Colo. : Westview, 1997. – 208 p.
- Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956 / David Brandenberger. – Cambridge and London : Harvard University Press, 2002. – 378 p.
- Carrère d'Encausse H. The End of Soviet Empire: The Triumph of Nations / Helene Carrère d'Encausse ; trans. Franklin Philip. – N. Y. : Basic Books, 1993. – 304 p.
- Chernetsky V. Visual language and identity performance in Leonid Osyka's A Stone Cross: The roots and the uprooting / Vitaly Chernetsky // Studies in Russian and Soviet Cinema. – 2008. – Vol. 2. – No. 3. – P. 269–280.
- Cook D. A. A History of Narrative Film / David A. Cook. – New York, London : W. W. Norton & Company, 1996. – 1087 p.
- Cooper F. Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History / Frederick Cooper. – Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2005. – 339 p.
- First J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s [Електронний ресурс] / Joshua First. – University of Michigan, 2008. – 352 p. – Режим доступу : http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf. – Назва з екрана.
- First J. Ukrainian National Cinema and the Concept of the «Poetic» [Електронний ресурс] / Joshua First // KinoKultura. Special Issue 9: Ukrainian Cinema. December 2009. – Режим доступу : <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>. – Назва з екрана.
- In a Collapsing Empire: Underdevelopment, Ethnic Conflicts, and Nationalism in the Soviet Union / [ed. by Marco Buttino]. – Milan : Feltrinelli, 1993. – 375 p.
- Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in Soviet Union, 1923–1939 / Terry Martin. – Ithaca : Cornell University Press, 2001. – 464 p.
- Motyl A. J. Revolutions, Nations, Empires: Conceptual Limits and Theoretical Possibilities / Alexander J. Motyl. – N. Y. : Columbia UP, 1999. – 224 p.
- Motyl A. J. Imperial Ends: The Decay, Collapse, and Revival of Empires / Alexander J. Motyl. – N.Y. : Columbia UP, 2001. – 128 p.
- Nationalism and the Breakup of an Empire: Russia and Its Periphery / [ed. by Miron Rezun]. – Westport, Conn. : Praeger, 1992. – 208 p.
- Nebesio B. Y. Shadows of Forgotten Ancestors : Storytelling in the Novel and the Film / Bohdan Y. Nebesio // Literature Film Quarterly. – 1994. – Vol. 22. – № 1. – P. 42–49.
- Nebesio B. Y. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s / Bohdan Y. Nebesio // Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes. – 2000. – Vol. 42. – № 1/2 (March–June). – P. 35–46.
- Rosdolsky R. Engels and the 'Nonhistoric' Peoples: the National Question in the Revolution of 1848 / Roman Rosdolsky. – Glasgow : Critique, 1987. – 220 p.
- Suny R. G. Revenge of the Past: Nationalism, Revolution and the Collapse of the Soviet Union / Rolan Grigor Suny. – Stanford, Calif. : Stanford UP, 1993. – 200 p.
- The End of Empire? The Transformation of the USSR in Comparative Perspective / [ed. by Karen Dawisha and Bruce Parrot]. – Armonk, N.Y. : Sharpe, 1997. – 390 p.
- Yekelchyk S. Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination / Serhy Yekelchyk. – Toronto : University of Toronto Press, 2004. – 230 p.

*O. Bryukhovetska***UKRAININ POETICAL CINEMA IN THE CONTEXT OF NATIONAL QUESTION IN THE USSR**

National optic is a key for Ukrainian Poetical Cinema, however it is far from being homogenous: conservative understanding of a nation (organic community) differs from constructivist one (imagined community). National question was important for Soviet society – USSR was an empire, even if of “affirmative

action” (T. Martin). One of the key films of Ukrainian Poetical Cinema The Stone Cross by Leonid Osyka (Dovzhenko Film Studios, 1968) is analysed. Usually seen as an external body for the film the short story “Theaf” should acquire central status for understanding of the film and complexity of national question. We need not to oppose class and nation as something mutually exclusive, but to see the class dimension of national.

Keywords: Ukrainian Poetical Cinema, nation, nationalism, national question, Marxism, imperialism, colonialism, “Nonhistoric Peoples”, universal, myth, imaginary, USSR.

Матеріал надійшов 16.01.2012

УДК 72.038.11.17(477-25)“192/195”

Собуцький М. А.

КОНСТРУКТИВІЗМ, ПОСТКОНСТРУКТИВІЗМ, АР-ДЕКО У КИЄВІ

Статтю присвячено актуалізації деяких специфічних форм архітектурного модернізму 1920-х–1950-х у Києві.

Ключові слова: конструктивізм, постконструктивізм, ар-деко, радянська культура, модернізм.

Історико-культурне картографування міст України ще тільки розпочинається.

Особливо це стосується Києва, який зазнав і зазнаватиме надалі значних трансформацій у процесі перетворення з провінційного адміністративного центру на столицю та заміни планового підходу до містобудування ринковим. Проте колишні плани забудови, частково здійснені, частково лише започатковані, багато в чому визначають логіку можливих способів співіснування новацій із тим, що в місті вже наявне. Київ насичений спадком, котрий диктує мешканцям та користувачам міського простору, як просуватися ним далі.

У складній екосистемі міста деякі види вимирають, як-от малоповерхові «соцмістечка» межі 1940-х – 1950-х, деякі трансформуються, як колишні промислові зони (приклад – хоча б комплекс «Більшовика» на Шулявці), деякі набувають статусу пам’яток або й успішно виживають, як конструктивістський кінотеатр «Жовтень» (архітектори Н. А. Троцький та В. М. Риков, 1930–1931) та Музичний театр на Подолі (колишній клуб «Харчовик», архітектор М. О. Шехонін, 1933–1934).

Конструктивізм із Києвом зазвичай не асоціюють. Він та його безпосередній нащадок – постконструктивізм, як називає О. Хан-Магомедов

форми, перехідні від авангардних до неокласичних [12, с. 480], – витісняються з поля зору помпезними урядовими спорудами сталінської неокласики та повосенним декоративно-керамічним Хрещатиком.

Проте конструктивізм існує в Києві, поряд із постконструктивізмом. Останній, щоправда, краще називати «ар-деко», згідно зі всесвітньою традицією. Ар-деко – нащадок модерну (moderne), конструктивізм же – відгалуження модернізму (modern, modernist) [15, с. 7–177]. Конструктивізм як перша спроба, попри всі ідеологічні перебільшення, свідомо розв’язувати проблему організації простору для міських жителів, залишив по собі й аскетичні кооперативні острівці нового побуту першої п’ятирічки, й більш представницькі житлові комплекси відомчого характеру, й осередки «культурної революції» – клуби, палаци культури, кінотеатри, дитсадки. Дещо зникає, іноді безсенсовно, як-от будинок держустанов 1931 року на Хрещатику, 5, демонтаж якого призвів до нічим не заповненої прогалини у ландшафті центру міста. Дещо перебудоване, дещо існує в початковому вигляді.

Архітектурний спадок досліджують здебільшого архітектори, а не культурологи. Звідси – переважання стилістичних, естетичних, іноді