

ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ ГОЛОДОМОРУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

У статті зроблено спробу простежити, як відображена трагедія Голодомору 1932/33 років у сучасному українському ігровому і документальному кінематографі. У дослідженні також розглянуто жанрово-стилістичні особливості (художній метод, драматургія, кіномова) фільмів про ці трагічні події.

Ключові слова: кінематограф, інтерпретація, метод, Голодомор, документалістика, драматургія, інтерв'ю, спостереження.

В статье сделана попытка проследить, как отображена трагедия Голодомора 1932/33 гг. в современном украинском игровом и документальном кино. В исследовании также рассматриваются жанрово-стилистические свойства (художественный метод, драматургия, киноязык) фильмов об этих трагических событиях.

Ключевые слова: кинематограф, интерпретация, метод, Голодомор, документалистика, драматургия, интервью, наблюдение.

This article attempts to trace the displayed tragedy of the Holodomor 1932/33 in Ukrainian contemporary fiction and documentary filmmaking. The genre-stylistic characteristics (artistic method, dramaturgy, expressive facilities) of those films are considered.

Key words: cinema, interpretation, method, Holodomor, documentary films, dramatic composition, interview, observation.

Суспільний інтерес до теми Голодомору 1932–1933 років, який виник ще наприкінці 1980-х років і з новою силою відродився у середині 2000-х, не минув повз увагу кінематографістів. Якщо в постперевбудовчі роки ця тема давала, так би мовити, повний карт-бланш для режисерів, бо на той час бракувало мистецьких сюжетів, наукових розвідок, публіцистики і архівних джерел, то нині йдеться вже не про першовідкриття цієї теми засобами кіно, а радше – нові інтерпретації і пошук у ній нових аспектів. Причому мотивація у кожного режисера, художника чи документаліста своя. Для когось – це мистецьке втілення громадянської позиції або динамічний процес пошуку історичної правди, а для когось – чисте мистецьке відображення епічної трагедії народу–жертви режиму. Для режисерів-документалістів, звісно, це ще й нагода (і обов'язок!) зафільмувати свідчення останніх – хоч як прикро це констатувати – очевидців Голодомору. Таким чином, за минулі 20–25 роки на екран, – на жаль, не широкий, а радше фести-

вальний – вийшло до двох десятків документальних стрічок про події 1932–1933 років. Різних – за своєю мистецькою цінністю, формою, способом розкриття теми, авторською позицією, поетикою, цільовою аудиторією тощо. (Дещо окремішньо стоїть перший і досі єдиний художній фільм про Голодомор – «Голод-33» Олесь Янчука.) І в цьому сенсі тут відкривається неабиякий простір для дослідників кіно – для визначення жанрових модифікацій, пошуку змістових і філософських акцентів, виокремлення свіжих драматургічних і операторських прийомів, порівняння з «трендами» світового документального кіно і, зрештою, аналіз сценарних і постановочних помилок, які применшують мистецьку силу того чи іншого фільму. Причому таке дослідження має бути не просто відображенням відображеного, а певною практичною інструкцією для молодих режисерів, які братимуться за тему Голодомору, – як посилити художню виразність фільмів такої особливої тематики, уникати режисерських і операторських

штампів, використовувати всі можливості сучасного кінематографа, аби якомога ефективніше й доступніше донести фактологічний матеріал.

Мета цієї статті – з'ясувати, як інтерпретує кіномистецтво події 1932/33 років. Слід сказати, що комплексних наукових праць, які б охоплювали різні аспекти (ідеологічні, змістові, структурні) цього об'єкта дослідження, сьогодні бракує. У цій статті авторка спирається на дослідження, присвячені філософії або історії українського «антитоталітарного» кіно. Це, зокрема, дослідження О. Мусієнко про міфологізацію і деміфологізацію дійсності в кіно, а також монографія Л. Брюховецької «Приховані фільми», посібник «Історія українського кінематографа» Л. Госейка і колективне видання «Нариси з історії кіномистецтва України». Українські дослідники розглядають нову інтерпретацію радянського минулого в кіно в контексті художніх тенденцій постперейшового періоду. Вони констатують: на рубежі 1980–1990-х років центр уваги кінематографістів змістився на досі заборонені теми минулого й сучасності. На екрані з'явилися асоціальні персонажі, дозвана критика тогочасного суспільства, а також перші екскурси в «темне минуле» СРСР. Ірина Зубавіна у своїй статті «Українське кіно “Перебудови”». Зміна долі» простежує, як позначилися на цій групі фільмів загальні мистецькі тенденції 1990-х років – інтерес до маргінальних явищ і персонажів і втрата героя як такого в кіно¹. Любомир Госейко докладно описує тогочасний кінопроцес, суспільно-політичні передумови і розміщує короткі анотації до фільмів². Лариса Брюховецька у своїй монографії «Приховані фільми» розкриває тенденції в українському кіно 90-х років, характеризує стиль окремих майстрів, розглядає сильні й слабкі сторони фільмів. Окремий розділ присвячений кінотворам про «дію репресивної машини»³. Саме їй належить найбільш ґрунтовне дослідження про ідеологію й естетику антитоталітарних фільмів. Між тим потрібно узагальнити досвід такого документального й художнього кіно, причому не лише позитивний, а й негативний, і винести уроки для національного кінематографа. і принаймні спробувати відповісти на питання: що могло і що протиставило одному з найцінніших тоталітарних кіноміфів (про «країну достатку» і «ворогів народу, які опираються хлібозаготівлям») нове кіно України.

Зародження інтересу кінематографістів до забороненої теми новітньої історії України потрібно розглядати в контексті суспільно-політичних процесів кінця 1980-х – початку 1990-х років. Курс

тодішнього керівництва, відомий в історії як перебудова, уможливив лібералізацію гуманітарної сфери, становлення багатопартійності, гласності та реабілітацію жертв сталінських репресій. У 1987 році на державному рівні вперше було визнано факт голоду в Україні: член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України Володимир Щербицький у доповіді до 70-річчя проголошення УРСР порушив сталінське табу й вимовив слова «голод 1933 року». Звичайно, ця згадка була побіжною, на 5–6 рядків, і відповідальність за голод поклалася на погодні умови – посуху. Проте принципово новим, хоча й під тиском світової спільноти, було визнання самого факту, – раніше дозволялося згадувати лише про «нестачу продуктів».

Отож поступово визрівав ґрунт для сміливіших виступів і досліджень про те, що відбувалося в Україні в 1932/33 рр. Доповідь В. Щербицького фактично легітимізувала обережні згадки про голод. 18 лютого 1988 року газета «Літературна Україна» опублікувала доповідь Олекси Мусієнка на партійних зборах Київської організації Спілки письменників УРСР. Вітаючи курс нового партійного керівництва на десталінізацію, доповідач звинуватив «батька народів» у здійсненні в республіці кампанії хлібозаготівель, наслідком якої став голодомор 1933 року. Власне, термін «голодомор» у Радянському Союзі він вжив уперше. Через півроку, в липні 1988, відомий письменник з бездоганною комуністичною репутацією Борис Олійник несподівано заявив: «...А оскільки в нашій республіці гоніння почались задовго до 1937-го, треба з'ясувати ще й причини голоду 1933-го, який позбавив життя мільйони українців, назвати поіменно тих, із чиєї вини сталася ця трагедія»⁴.

На зняття табу з теми Голодомору першим відреагувало документальне кіно: в 1989 році вийшли фільми «33-й ... спогади очевидців» Н. Лактіонова-Стезенка та «Ой, горе, це ж гості до мене» О. Ковалю, кількома роками пізніше, вже в умовах державної незалежності України, – «Ліста» (1993) М. Мащенко, тетралогія «Українська ніч 33-го» (1994) Л. Мужука і В. Георгієнка. Ще раніше відгукнулася на висновки міжнародної комісії дослідження голоду в Україні українська діаспора. У 1983 р. у Канаді виходить перший у світі фільм тоді ще, за визначенням, про голод – «Незнаний голод» Т. Гукала, а 1985-му – документальна стрічка С. Новицького «Жнива розпачу» із залученням кінохроніки, архівних документів і свідчень очевидців.

В основі документального кіно завжди лежить факт. Після роботи міжнародної комісії під керівництвом Джеймса Мейса, яка намагалася пролити світло на події 1932/33-го років, у науковому і суспільному обігу з'явилися нові факти. А саме: тогочасне радянське керівництво взяло курс на примусову ліквідацію приватної власності на селі, чинило тиск і репресії проти заможних господарників; озброєні загони за вказівкою згори не лише виконували норми хлібозаготівлі, а й відбирали всі харчові запаси, придушували селянські бунти, – це зафіксовано на фотоплівці і в нотатках іноземних журналістів та дипломатів, – і навіть відрізали від зовнішнього світу цілі села.

Поступово ці ж факти з'явилися на екрані. Автори фільму «Жнива розпачу» ретранслюють уточнені й свіжі на той момент соціологічні дані про масштаби голоду, – у 1933 р. помирало 17 людей щохвилини і 1000 – щогодини. До речі, цими ж цифрами потім оперуватиме багато режисерів-документалістів. Ще один факт на підтвердження того, як ретельно приховувався від світу нібито природний голод, – радянська влада взимку 1933 р. заборонила іноземним журналістам подорожувати Україною. Лише найнадійніші «адвокати» СРСР за кордоном, – а до цієї групи потрапили лише кілька іноземних кореспондентів, – мали, умовно кажучи, дозвіл на вільне пересування Україною. У пізніших фільмах про Голодомор, зокрема, у стрічці «Живі» С. Буковського саме й показано процес відсторонення незалежної преси від роботи в УРСР і, навпаки, «екскурсії» потьомкінськими селами для лояльних журналістів і політичних діячів. Цікаво, що в приватному листуванні, що збереглося і пізніше стало надбанням громадськості, навіть вони натякають на серйозні продовольчі проблеми в Радянському Союзі і ремствування селян на владу.

Перший і досі єдиний художній фільм про 1932/33 рр. був задуманий ще в Радянському Союзі, а вийшов уже в незалежній Україні – «Голод-33» О. Янчука. Не лише тема, нова сама по собі, а й авторська інтерпретація випереджала суспільну думку. Режисер показує не голод, а Голодомор – тобто спрямовану акцію на винищення за національною і соціальною ознакою. Щоправда, в назві фігурує саме слово «голод», – термін «Голодомор» як синонім геноциду почали вживати відносно нещодавно. О. Янчук і сценаристи Л. Танюк та С. Дяченко взяли за основу повість В. Барки «Жовтий князь». (До речі, письменник нібито особисто благословив кіношників на екранізацію.) Нова – з радянського погляду – інтерпре-

тація минулого була закладена вже в літературному першоджерелі. Сили зла, котрі організували Голодомор, у повісті і в фільмі уособлюють носії влади – каральні загони, які розганяють парафіян, розкрадають церковне майно, забирають їжу і розстрілюють непокірних селян. Наприкінці 1980-х років такий відвертий показ деструктивної державної політики не мав аналогів в українському кіно.

Особливості драматургії. Більшість документальних фільмів про Голодомор можна класифікувати як оглядові, або, застосовуючи термінологію ігрового кіно, – як епічні: вони показують трагедію цілої нації на прикладі п'яти–десяти людей (свідків 1933 року). Історичні хроніки 30-х років, котрі використовуються для ілюстрації або, навпаки, зіставлення із закадровим текстом, послаблюють камерність оповіді і посилюють оглядовість. Скажімо, у фільмі «Жнива розпачу» хронікальні кадри відтворюють тривалий відрізок минулого, – від громадянської війни, Жовтневого перевороту, політики «українізації», нарешті, проголошення першої п'ятирічки і до курсу на повну колективізацію села. У цій передісторії сценаристи ніби шукають пояснення подіям 1932/33 років. Власне, документальні кадри, фрагменти з ігрових фільмів 30-х років про радянське село, підібрані, як правило, за контрастом, і синхроні очевидців, утворюють відеоряд. До того ж очевидці представляють різні соціальні групи (а не лише селянство, як у переважній більшості фільмів): журналіст, студентка, сільська акушерка і навіть різні сторони «війни за хліб» – розкуркулені селяни і колішні колгоспники та комнезамівці.

Сценарії фільмів про червоний терор і Голодомор здебільшого побудовані за хронологічним принципом: причина – подія – наслідок. Та, звісно, одні автори дотримуються суворої хронології і показують обраний історичний відрізок «від і до», інші – дозволяють собі проспекції, ретроспекції і ліричні відступи. У «Живих» С. Буковського після знайомства з героями-очевидцями і коротких спогадів про Голодомор режисер повертає глядачів у період між двома війнами, коли Україна мала і втратила шанс здобути державну незалежність, і звідси виводить передісторію нищення селянства як опори національно-визвольного руху. Стрибки в часі він використовує не лише як композиційний прийом, а й візуалізує, – монтажник у кадрі перемотує хроніку і шукає потрібний часовий уривок. Та й героям картини документаліст дає більше свободи і, власне, можливостей говорити не лише «по темі», а й із при-

таманною їм простотою і безпосередністю реагувати на знімальний процес і сучасне життя.

Сергій Буковський будує свій фільм на трьох джерелах: а) на щоденнику британського журналіста; б) на свідченнях власне «живих», тобто очевидців; в) на хроніках та витягах із архівних документів. Тут можна розпізнати тенденції сучасного західного документального кіно: мінімум авторського тексту, полілогічна (а отже поліфонічна структура), контрастність звукового й відеоряду, метафоричність кадрів та музичного супроводу.

Режисер знайшов дуже вдалий і, гадаємо, психологічно вивіреним спосіб викладу інформації. Левова частка оповіді ведеться від імені британського журналіста Гарета Джонса, який у 1933 р. перебував в Україні, чи то пак в СРСР. З одного боку, ніхто не дорікне, що, мовляв, знову ми, українці, перебільшуємо свої історичні драми і напинаємо маску страдників, – іноземця в таких настроях ніхто не запідозрить. З іншого, оповідь – нотатки зі щоденника – ведеться від першої особи (їх зачитує син журналіста) і до того ж англійською мовою із синхронним перекладом! Можливо, хтось запитає, навіщо робити подвійну роботу: вкладати текст у уста іноземця, щоб потім за ним перекладати? Насправді ж, у такій формі, – мовою оригіналу з наступним перекладом, – щоденники Гарета Джонса сприймаються як першоджерело, як приватні, глибоко особистісні й позбавлені будь-якої кон'юнктурності нотатки мандрівника. А будь-який довільний переклад тексту, процитований українським диктором, знівельював би цей ефект приватності і звучав би фальшиво.

Британець, попри тиск, умовляння й залякування Кремля, подорожував Україною у 1933 році і, на відміну від решти іноземних колег, бачив не лише потьомкінські села. Свої мандрівні нотатки він дивом переправив родині, а сам так і не повернувся з відрядження з СРСР... Гарет Джонс пише, що селяни в Україні голодують, що люди починають відверто нарікати на владу, що найбільш невдоволених відправляють на Соловки, що матері в розпачі кидають дітей у потяги, які прямують у міста...

Те, що не доказав журналіст, доказують живі свідки. Синхрони очевидців – всюди «на своєму місці». Вони не дублюють закадровий текст і не руйнують логіку викладу. Скажімо, ось автор розповідає про смерть В. Леніна і ротації у владі: на політичній шахівниці з'являється нова фігура – Й. Сталін. І далі – синхрон: яким пам'ятають Й. Сталіна свідки 1933 року. Наприклад, такий: «Сталін?.. Він був файний чоловік. Високий, із

вусами. Бо Ленін був лисий. А Сталін – то файний чоловік...» Так говорить про «батька народів» якась бабця. Звісно, така характеристика – не для підручника з історії. Вона дає уявлення, якими наївними категоріями судив про владу народ.

Натомість фільм «Ой, горе, це ж гості до мене» за своєю стилістикою випадає з ряду оглядових фільмів. Це – 24 години із життя жінки. Проте не цвейгівської жінки з інтимними переживаннями і екзистенційними проблемами, а української селянки з моторошним життєвим досвідом. Ользі Павлівні, – так звати єдину героїню картини, – 82 роки. Вона прокидається зі сходом сонця і з «брехунцем», слухає гімн Радянського Союзу і під звуки ранкової гімнастики розпалює грубу. Можливо, не було б у цій історії нічого драматичного, якби героїня не пережила Голодомор, арешт чоловіка і смерть дитини від рук канібалів. Тепер вона живе одна-однісінька в пошарпаній хатині з лампадкою й сухими квітами. У фільмі майже не помітно втручання сценариста, здається, камера тільки те й робить, що фіксує звичний плин життя старої жінки. Проте не все так просто. Радіо, – а це, нагадаю, радіо горбачовської перебудови, – транслює новелу реабілітованого автора Миколи Хвильового «Я (Романтика)». Історія засліпленого фанатизмом чекіста, який зважується на вбивство власної матері, проектується на життя Ольги Павлівни. Звичайно, у неї немає такого «м'ятежного сина», проте стан колективного божевілля й нігілізму, назви і дати, згадані в новелі, спонукають героїню до емоційного співпереживання. «Микола Хвильовий скінчив життя у 1933 році», – байдужим голосом повідомляє диктор. – «Я осталась одна в 33-му році», – згадує своє Ольга Павлівна. Тут і далі вона перебуває в постійному діалозі з текстом М. Хвильового. Іноді вона відповідає на почуте репліками (у новелі йдеться про трійку ЧК, Ольга Павлівна згадує арешт свого чоловіка), іноді мовчанням, жестами і мімікою. Камера уважно стежить за реакціями героїні. До речі, у стрічці майже немає зовнішнього руху, – вона майже вся знята в одному приміщенні (за винятком кількох кадрів). Вся дія зосереджена на обличчі головної героїні. Паралельно з героєм М. Хвильового вона переповідає в довільній формі «шматками свідомості» свою історію – спочатку розкуркулення, арешт чоловіка, голодування і, нарешті, жорстоке вбивство доньки божевільними від голоду односельцями. Настає вечір: обидві історії – літературна й реальна – наближаються до своєї розв'язки. Прихід сусідів перериває монолог Ольги Павлівни. Потім гості йдуть, вона

знову залишається сама у своїй напіваварійній хаті. По радіо грають той самий гімн того ж таки Радянського Союзу, – тепер, щоправда, на сон грядущий. Здається, режисер готовий поставити три крапки в цій циклічній історії. Проте сама героїня резюмує все сказане так: «Що було, того боялися. що буде – те побачимо».

Види документальної зйомки. За понад 115 років арсенал документального кіно збагатився новими виражальними засобами і прийомами. Майже всі відомі нині види й методи документальної зйомки були відкриті й випробувані ще в 20-х роках минулого століття: репортаж (оперативна зйомка з місця події), кіноспостереження (відкрите і прихована камера), організована зйомка. Із поширенням телебачення до цього списку додався синхрон, і лише останнім десятиліттям завдячуємо методом так званої «реконструкції подій». Зрештою, ще Дзига Вертов показав безмежні можливості документальної камери, «кіноока», яке проникає в усі усюди і фіксує «життя знезацька».

На жаль, документалісти 90-х років інколи віддаляються від маніфестів «кіноків», «розкріпаченої камери» і відтворення повнокровного життя. На історичному екрані панує чорно-біла кінохроніка. Звісно, режисерів, які по-новому інтерпретують радянські хроніки і роблять фільми, даруйте, не за камерою, а за монтажним столом, можна зрозуміти: історичний жанр – як форма відтворення того, що вже минуло, – заганяє авторів у певні жанрові рамки. У цей період кіностудії випускають «добротні» фільми з новими фактами і новим прочитанням історії, але без експресії документальної камери. До того ж хроніка, – як фіксація, за словами О. Муратова, переважно ритуальних, колективних форм і виявів людської поведінки, – як правило, показує мільйони і не помічає «маленької людини». І все ж кінець кінцем режисери придумують, як розширити жанрові рамки й знайти застосування для оригінальної зйомки: вони вирушають на пошуки живих свідків.

Взагалі, останніми роками синхрони свідків втрачають своє допоміжне призначення відносно авторського тексту, стають основним джерелом змістової та емоційної інформації та композиційним прийомом. Тепер, коли про Голодомор і репресії написано і знято чимало, важливо не стільки, *що* повідомлено, а *як*. Не випадково ж С. Буківський називає свій найновіший фільм про Голодомор «Живі» і надає «плоті і крові» інформації про події понад 80-річної давнини.

Кінематографісти також компенсують дефіцит відеоматеріалів дотичними або контрастними

кадрами з ігрового кіно, пейзажами, організованою зйомкою, рідше – так званою «реконструкцією подій». Щоправда, всі вони не замінюють, а скоріше, імітують документальність. Тому існує чимало застережень до методу відтворення подій – не лише технічного, а й морально-етичного характеру. в науково-популярному кіно виникає ризик певної схематичності, а в документальному – ще й пересмикування фактів. До того ж у фільмах на такі чутливі теми, як репресії та Голодомор, може йтися щонайбільше про реконструкцію якихось деталей чи атрибутів, а не самих подій. Українські режисери дуже рідко практикують цей метод. Наприклад, у фільмі «Живі» під спогади свідків про непосильні хлібозаготівлі у кадрі з'являється виробничий процес у борошняному цеху, – звісно, відзнятий уже нині, – складування мішків із борошном. Проте це не стільки відтворення, скільки асоціативний ряд. Тут-таки знаходимо приклад організованої зйомки: племінник Гарета Джонса перед камерою озвучує щоденники свого дядька. До речі, таке «зрине», а не закадрове відтворення текстів не лише компенсує дефіцит відеоінформації, а й наголошує автентичність і достовірність першоджерела.

Як відомо, в документальній практиці масмо ще один вид зйомки – кіноспостереження. Саме за ним, – безапеляційно стверджував Дзига Вертов, – майбутнє документального кіно. Справді, не лише ідеологові «кіноків», а й режисерам 60-х–70-х років вдавалося побудувати весь фільм на спостереженні за героями. Скажімо, у стрічці «Взгляньте на лице» П. Когана («Ленфильм», 1966) прихована камера стежить за обличчями відвідувачів, які прийшли глянути на лице «Мадонни» Леонардо да Вінчі. Десять хвилин безперервного спостереження. Отримуємо цікавий психологічний експеримент. Прихована зйомка тут цілком виправдана, адже вона дає можливість помітити суб'єктивні реакції від споглядання шедевру. Так само методом спостереження за поведінкою людини в колективі Ф. Соболев створює фільм «Я та інші».

Умови спостереження, – а воно неодмінно відбувається в теперішньому часі, – дещо звужує простір для маневрів режисерів та операторів історико-документального кіно. Звісно, немає можливості спостерігати за подією, яка давно відбулася. (До того ж, епохальні історичні події не минають за один день.) Зате є можливість спостерігати за відображенням події у поведінці і свідомості людини. Саме так роблять автори фільму «Ой, горе, це ж гості до мене». Вони встановлюють камеру

в оселі жінки, яка пам'ятає розкуркулення, Голодомор, війну і депортацію, і обходяться без хронік, фотодокументів, коментарів науковців тощо. Метод спостереження дає можливість глядачеві прожити день сільської довгожительки. Монолог героїні, який подекуди нагадує потік свідомості, стає джерелом передусім експресивної інформації. Звісно, це зовсім суб'єктивний погляд на історію. Проте він має право на життя.

Функція слова в публіцистичних фільмах. Текст, який супроводжує зображення в документальному кіно (а іноді буває і навпаки: зображення супроводжує текст), виконує інформаційну, пропагандистську та естетичну функції. Зрештою, на те й публіцистика, щоб переконувати, полемізувати і кінець кінцем пропагувати певні ідеї чи цінності. Інша річ – як і з якою метою.

Звісно, можна давати оцінки в авторському тексті і, даруйте, робити висновки за себе, за героїв і за глядача. Проте за 70 років «ідеологічного зомбування» люди втомилася від прямої і безапеляційної пропаганди. Відтак сучасні режисери-документалісти уникають оцінок і висновків від першої особи, а натомість дають виговоритись своїм героям. У закадровому тексті домінують «голі» факти, які говорять самі за себе і дають підстави глядачеві зробити правильні висновки. Скажімо, у фільмах «Жнива розпачу» і «Живі» – до речі, між ними відстань у понад 20 років – повідомляється, що у 1933 році в Україні від голоду щохвилини помирало 17 людей і 1000 – щогодини. Ніякої патетики. Чиста соціологія. Або далі: автор цитує історичні документи про так зване «розкуркулення». і тут же, на противагу офіційній інформації, цей аспект державної політики інтерпретує одна зі свідків. «Що таке куркуль? – перепитує бабця. – Ось ми мали дві корови, пару коней, всенький інвентар...» Розумне чергування суто фактологічної та експресивної інформації, підтекст, контрасти посилюють публіцистичну силу стрічки.

У фільмі «Ой, горе, це ж гості до мене» всі прийоми красномовства вкладені у вуста героїні. «Мовчи, глуха, менше гріха», «Що було, того боялись, що буде – побачимо», – весь час приказує 82-літня Ольга Павлівна. Ці примовляння, співзвучні українській ментальності, характеризують і героїню, і те, що їй довелося пережити. Після всього – голодування і убивства доньки голодними сусідами – жінка не соромиться називати речі своїми іменами: «Видно, так було зроблено, щоб умирали... Бандіти!.. Хату розкидали. Чоловіка забрали... Я лишилася на лиху годину...».

Загалом тренд сучасної документалістики (навіть друкованої) – збереження мовних особливостей персонажа: діалектизмів, просторіччя, жаргонізмів, а в пострадянській мовній практиці – ще й русизмів.

Отож, український кінематограф у художній формі відгукнувся на процес переосмислення і деміфологізації тоталітарного минулого, зокрема, Голодомору 1932/33 років. У цій статті ми простежуємо, як нові історичні факти, – як то страшна «соціологія» Голодомору, документально підтверджені інструменти, методи і цілі знищення селянства та інтелігенції, відповідно, у 1933-му і 1937 роках, – інтерпретуються на документальному екрані. Новий факт як основа будь-якого документального фільму і чутлива історична тематика, значною мірою визначають жанр і стилістику документальних стрічок. За двадцять років – відколи в кінематографі сформувався інтерес до цієї теми – документалісти навчилися не лише використовувати інформаційні й публіцистичні властивості хроніки, а знаходити і організовувати новий матеріал, насамперед, «живі» свідчення очевидців. Інакше кажучи, документальне кіно про репресії, Голодомор та інші прояви тоталітарної політики «еволюціонувало» від документального першопрочитання фактів і простої фіксації на плівці свідчень очевидців до стрічок з продуманою драматургією, динамічним сюжетом і авторською стилістикою. Цей процес цілком закономірний: у перші роки «історичного прозріння» було важливо оприлюднити нові історичні факти. Перші фільми про Голодомор (звісно, тоді цей термін не вживався), як якісна публіцистика й історичні журналістські розслідування, виконували передусім інформаційну й просвітницьку функції. Зрештою, цього було достатньо: вони скидали на свідомість дезорієнтованого (перебудовчими процесами) й подекуди непідготовленого глядача масив нової і приголомшливої інформації. Перші документальні стрічки про Голодомор та репресії переносять на екран нові факти про причини, масштаби й наслідки примусової колективізації; знімають мітки «ворога народу» з діячів української культури і пояснюють причини конфлікту між художником і владою. Така «концентрована» інформативність визначала жанрову природу, структуру і стилістику фільмів: дикторський текст, рідше авторський коментар, перемешувався спогадами очевидців. Нині ж українські кінематографісти переймають прийоми західної документалістики, як-то: мінімізація авторського тексту, «контраст-

на гра синхронів», використання так званої «реконструкції подій» тощо.

¹ Зубавіна І. Українське кіно часів «Перебудови»: Зміна долі / Ірина Зубавіна // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 313–317.

² Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко ; пер. із франц. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с., іл.

³ Брюховецька Л. І. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с., іл.

⁴ Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 964 с.