

Сергій МАРЧЕНКО
старший викладач кафедри кінорежисури
та кінодраматургії КНУТКіТБ ім. І. К. Карпенка-Карого

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІСТОРИКО-ПІЗНАВАЛЬНОГО КІНО

Історія нині, можливо як ніколи раніше, стала ближчою. За роки незалежності з'явилося принципово нове коло фільмів — ігрових, документальних, науково-пізнавальних, що висвітлюють історію України. І хоч у радянський час звернень кінематографа до історії було багато, нині її відображення у кіно набуло якісно нового продовження.

Цей процес відбувається на тлі зростання загального інтересу до історії, характерного для другої половини ХХ ст. В контексті глобалізаційних процесів історична наука стоїть перед з'ясуванням світоглядної проблеми сенсу історії, виробленням наукового гуманістичного погляду на всесвітню історію як на універсальну цінність. Намагаючись збагнути закони історії, до цієї проблеми зверталися мислителі минулого й сьогодення. Нині підраховано, що кількість фахівців, зайнятих вивченням історії, за останні кілька десятиліть уже перевищує загальне число істориків від Геродота і до 1960 р. Якщо у минулі століття відгомін історії доносився до мас переважно з оперних і театральних сцен, з історичних романів та полотен живопису, то для ХХ ст. характерна екраноцентричність історії.

Історична тема стає однією із провідних у кіно, починаючи від його витоків. Подібно тому, як на початку ХХ ст. «великий німий» у пошуках тем звернувся до історії (екранізував задля розваги глядача сторінки художньої літератури, що відображала минулі події), так і нині історіотворення на пізнавальному екрані є творчим наслідком новітніх історичних досліджень, число яких з кожним роком продовжує зростати.

Заборонена історія

Для покоління, яке народилося у незалежній Україні, думки О. Довженка, занотовані у щоденнику в квітні 1942-го р., можливо здадуться метафорою. Але митця надзвичайно хвилювало, що «єдина країна у світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним — це Україна... Ніхто не хотів учитися на історичному факультеті. Посилали в примусовому плані. Професорів заарештовували майже щороку, і студенти знали, що таке історія, що історія — паспорт на загибель».

Ще зовсім недавно історія України як наука тотально блокувалася, доступ до історичних джерел для переважної більшості радянських людей був закритим. Дослідження сучасних українських істориків О. Апанович, М. Брайчевського, Я. Дашкевича та інших, які не корилися системі й намагалися об'єктивно висвітлювати минуле України, друкувалися мало, або й зовсім заборонялися. Дожовтневому періоду в «Історії Української РСР» (1977–1979), що вийшла у восьми томах, присвячено лише чотири томи. Під назвою «Історія України» було створено пропагандивний апарат, що деформував суспільну свідомість, а поняття «білі плями історії» є фальшивим — немає жодних білих плям, картину історії треба малювати заново. Вважалось, що справжньої історії до революції не було, був тільки її «переддень». Експозиції історичних музеїв лише на 30% представляли дожовтнєву історію, 70% відводилося під події, які відбува-

лися після 1917 р. Дожовтневою проблематикою в Інституті історії займалися одиниці. Шкільний курс історії України було розраховано лише на 30 годин, в українських школах як вітчизняна, вивчалася історія СРСР, а українська історія розглядалася як частина російської, радянської. Тож твердження, що нині державні службовці мали б складати залік з історії України, зовсім небезпідставне.

З одного боку, історична тематика в ігровому кіно початку ХХ ст. виступає своєрідним ферментом, сприяє становленню кінематографа як мистецтва. З іншого, поступ еcranоцентричності стає однією з спокус влади зображати події минулого у «політично доцільному» світлі. Починаючи з 20-х рр., ці процеси найвиразніше проявилися у радянському та німецькому кіно. Досліджуючи німецьке кіно того періоду, З. Кракауер помітив, що німці, наслідуючи італійців та французів, намагаються вразити увагу глядача відтвореним історичним середовищем на екрані й не шкодують грошей на декорації та пошиття костюмів за фасонами тогочасних убрань. Та головне завдання вбачають у зиску не стільки матеріальному — глядач все одно прийде і заплатить гроші — як у можливості психологічного впливу на глядача, застерігаючи його від небезпеки революційного перегляду поразки.

Дослідниця радянського кіно М. Туровська стверджує, що радянське кіно було рупором антирелігійної ідеології, яка на місце християнства підставляла культу своїх власних богів, свої власні догмати, своїх мучеників. І тому вважало своїм «обраним жанром» історико-революційний фільм. Історичні події, реконструйовані С. Ейзенштейном у фільмах «Панцерник «Потьомкін» (1925), «Жовтень» (1927), було використано для створення екранного міфу революції, а фактологічний перебіг відображених у фільмах подій до історизму має дуже опосередковане відношення. Як шедеври ігрового кіно, ці твори вивчаються багатьма кіношколами світу, однак, фільм «Жовтень», на думку В. Магідова, довгий час деякі кінофахівці вважали документальним, і цитати з нього багато поколінь режисерів у всьому світі використовували як нібито достовірні хронікально-документальні зйомки революційних подій, не зазначаючи, що це — кіномасовка. Цю думку також підтверджує й С. Дробашенко, який вказує, що фільми С. Ейзенштейна «Панцерник «Потьомкін», «Старе й нове», «Страйк» значаться у каталогах іноземних теоретиків мистецтва у розділі документальних картин.

Талановиті радянські фільми, що зверталися до романтики революції, часто мали майже гіпнотичний вплив. Режисер М. Хуцієв захоплено ділиться враженнями, що фільм братів Васильєвих «Чапаєв» (1934) для його покоління займав особливе місце, й асоціює цю картину з першим коханням, з джерелом натхнення. Дослідник А. Дубровін аналізує, чому сьогодні публіка не сприймає ті особливості психологічної зарисовки Чапаєва та його героїв. І знаходить пояснення, що ентузіазм, викликаний цим фільмом ідеально відповідав народній самосвідомості тієї пори, що нинішній глядач став диференційованішим за тодішню публіку, і це не може не позначитися на теперішньому сприйнятті екранних образів.

Радянські кінорежисери дуже часто не від страху, а щиро й талановито втілювали тоталітаристські ідеології. Покривало віри до зображуваного у таких стрічках довгий час приховувало суть проблем. Як пояснює дослідник Н. Хренов, у 1930-ті рр. адміністративно-бюрократичний апарат вимагає історичних аналогій, зокрема де б у минулому жорстко утверджувалася державність. У багатьох фільмах саме під таким кутом і конструюються історичні особи: «Чапаєв» (1934), «Щорс» (1938), «Петро Перший» (1937–1939), «Олександр Невський» (1938), «Богдан Хмельницький» (1941), «Суворов» (1941), «Котовський» (1943), «Іван Грозний» (1945) та ін., що більшою мірою відображають «час інтерпретатора», а не зображуваний історичний час.

Здавалося б, що от документальні фільми — літопис епохи. Справедливість тако-

го твердження й нині не викликає сумніву, але з урахуванням їх документальності й контексту часу, за якого вони були створені. Та цей вид кіно влада використовувала ще підступніше. Наприклад, документальний кінематограф кінця 1920-х поч. 1930-х рр. вже не стільки відображає, як сам поволі стає активним інструментом «творення історії». Механізми використання документального кіно розкриває Л. Малькова, аналізує «вклад» кінематографа у пропагандистську кампанію на прикладі фільмів «Шахтинська справа», «Справа про економічну контрреволюцію на Донбасі» (1928), «13 днів. Справа Промпартії» (1930), що фактично були розіграні на камеру й перетворені на «політичний хіт», котрий допоміг утвердитися Сталіну. Мільйони глядачів безумовно вірили у правдивість цих сфабрикованих подій, які побільшувалися документальним екраном, сіючи страх у масову свідомість. Іронічна фраза: «якщо факти проти нас — тим гірше для фактів» множилася у коридорах влади тих часів. Відомо, що українські кінодокументалісти, починаючи з 1933-го і упродовж кількох років не отримали жодного метра кіноплівки. Проміжок історії голодомору та репресій не повинен був мати кіновідчнення. Зате було знято тисячі хронікально-документальних та пізнавальних стрічок пропагандистського характеру, які нібито документували історію. Без знання історичного контексту, вони створюють викривлене уявлення про той час.

Дослідник К. Огнев вказує що постановочний характер радянських довоєнних документальних фільмів очевидний навіть для найнеобізнанішого глядача. Впадає в очі пряма фальсифікація тих подій, особливо у кіноперіодичі кінця 1930-х рр. Дослідник простежує генезу та видозміни кінодокументалістики включно до 1970-х — поч. 1980-х рр., так званого «періоду застою», і наголошує, що псевдодокументальні стрічки є документами свого часу, котрі відображають не дійсність, а міфологію своєї доби, яка так само була своєрідною реальністю.

У назвах праць російських кінознавців, що досліджували радянське документальне кіно, часто існує узагальнююче слово «історія». Наприклад, «Зримая память истории» вже згаданого В. Магідова, В. Лістов «История смотрит в объектив», А. Федоров «Историко-революционный документальный фильм», тритомник «Шаги Советов. Кинокамера пишет историю», автор-упорядник О. Лебедев.

Розглянемо, яку ж саме історію «кінокамера пише», зокрема, про Україну? Перший том вийшов у 1979 р., останній — у 1985 р. У передмові зазначено, що «з мільйонів метрів хроніки автор намагався відібрати найбільш вражаючі кадри, які мають не лише інформацію, але й образне відображення часу». Кожен том — понад півтисячі сторінок. Та про українські документальні фільми, в усіх трьох томах, тут згадується на декількох десятках сторінок, що є нетотожно мало у відношенні до тієї частки, яка належала Україні у загальносоюзному житті. Такий підхід свідчить навіть не про ідеологічну зашореність, скільки про необ'єктивність науково-методичних засад автора. Видання охоплює кінодокументалістику з 1917-го по 1982 рр. Українські сторінки кінолітопису тут починаються з кадрів вступу радянських військ до Києва із текстівкою: «Трудящі Києва, що пережили німецьку окупацію, скоропадщину, петлюрівщину, радісно зустрічають Червону Армію...» Останнє цитування, що стосується українських документалістів — фільм «Командарми індустрії» (1982). Решта з наведених тут стрічок, кіносюжетів та кадрів свідчать про Україну як про республіку, де завжди усе гаразд: розквітають колгоспи, будуються шахти, домни, заводи... Ні слова про втрати від колективізації, про мільйони загиблих у голодоморах та репресіях — ніби їх у нас і не було. Більшість згадуваних фільмів звеличує Донбас, промисловість Східної України. А Західну Україну тут переважно зображено як місце лікувальних курортів і туризму. Певно, що назва «Кинокамера пишет историю» невинуватна. Що ж тоді було предметом уваги та об'єктом відтворення у хронікально-документальних фільмах, кадри з

яких довгий час вважалися «образним відображенням часу»? Під словом «історія» тут розуміється щось інше. Бо прочитати чи побачити літопис України (або якоїсь іншої радянської республіки, чи країни загалом) з наведених кадрів неможливо. Так само як і збагнути, чому СРСР, така квітуха й велетенська держава, якою її бачимо зі сторінок цього видання, за шість років після виходу останнього, третього тому, перестала існувати.

У загальноісторичному аспекті чому кіно, «найважливіше із мистецтв», неминуче стало «найкеріванішим з мистецтв», прояснює В. Фомін. Він наголошує, що у «вавілонській вежі» небувалою суспільства революціонери-перетворювачі спробували вистити таке ж небувале й мистецтво; що історію радянського кіно треба розуміти як глибоко трагічну; що юна кіномуза з самого початку опинилася відрізаною від джерел дореволюційної культури; що світоглядні, гуманітарні, історико-пізнавальні можливості кінематографа радянської доби були заблоковані машиною тоталітарної держави, яка перетворила кінематограф у свого ідеологічного лакея, і тому суспільство не мало можливості знати про себе правду.

Окремий труд В. Фомін присвячує розкриттю ідеологічних засад керівництва кінематографом, «творчій кухні», що свідомо трималася в тіні.

Поступ історії

Демократичні процеси, що мали розвиток після проголошення незалежності України, сприяли деідеологізації та науковому підходу до історії, виробленню нових підходів, принципів плюралізму у висвітленні різних її сторінок. Нині муза Кліо вже може впевнено почуватися у кожному домі. Не лише українські, а й провідні зарубіжні студії пропонують кінодослідження історії. Наприклад, на каналі «1+1»: «Хаос і злагода. Нацистське правління у Німеччині» («Chaos&Consent. The Naci rule of Germany», BBC/A&E Network Co-production, 1997), серіал «Колір війни» («Colour of War», TWI/Carlton Television, 1999) — український глядач побачив у вересні 2001 р.; «Битва за Атлантику» («The Battle of the Atlantic», BBC, 2002) у літку 2003-го.

Помітний сегмент займають російські історико-пізнавальні програми: «Намедни: 1961—1991. Наша ера», Л. Парфьонова, «Історичні хроніки з Ніколаєм Сванідзе», «Слідство вели з Леонідом Канівським», «Влада факту» (автор та ведучий А. Светенко) та ін.

«Материк історії» уже не вміщається у форматі окремих телепередач, про що свідчить хоча б рекламне повідомлення української компанії кабельного телебачення «Воля»: Канал Viasat History почав роботу в 2004 р. та виходить в ефір по 18 годин на добу. Популярність та аудиторія каналу в Північній та Східній Європі продовжують зростати. З 1 листопада 2007 р. телеканал починає транслювати 24 години на добу. Нині вже діють нові програмні блоки, які висвітлюють різноманітні історичні теми, зокрема для різних вікових категорій: «Історія для юних» (наприклад, «Мій щоденник», серіал, знятий на основі записів у щоденниках дівчат-підлітків, які прибули з різних країн до Америки, починаючи від XVII, до поч. XX ст. у контексті історичних подій); «Морська історія» («Магія затонулих кораблів»), «Доісторичний період» («Історія кам'яного віку»), «Історія про...» («Про замки та королів»), тематика яких оновлюватиметься щомісяця. Такий потужний «натиск» світової історії засобами кіно свідчить, принаймні, про дві речі: йде багаторівневий науково-дослідницький процес, і що у вигляді сценаріїв напрацювання істориків цілодобово потребує телевізія.

Ці процеси загальні, й цілком стосуються України. Сьогодні історія України повертає собі статус науки, і з кожним роком на книжкових полицях з'являються нові праці та науково-пізнавальні видання. Ось назви деяких: 15-томів «Україна крізь віки»

за ред. В. Смолія (1998); «Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття» (1997) Н. Яковенко; «Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.» (2002); «Нарис з історії середньовічної та ранньомодерної України» (2005); «Масовий терор як засіб державного управління в СРСР» (1999) С. Білокінь; «Галичина та Волинь в добу середньовіччя» (2001); «Історія української культури у п'яти томах» (2001); «Україна: віхи історії» (2001); 9-томів історичних документів «Тисяча років української суспільно-політичної думки» (2001); «Український літопис вбрання» (2003); «Історія трипільської цивілізації» (2004); «Історична геральдика українських міст» (2005); 5 томів «Енциклопедія історії України» (2005); «Україна: політична історія» (2007) Ю. Шаповал та ін.; серія історико-пізнавальних книг «Невідома Україна»: «Велике переселення народів», «Шляхами трипільського світу», «Аліпій — перший іконописець Київської Русі», «Українські дерев'яні храми», «Оборонні споруди України» (2008). Незабаром вийдуть 4 томи «Великий голод в Україні 1932–1933 років».

З'являються переклади визнаних творів західної історичної думки: «Європа: Історія» Н. Дейвіса (2000), «Доба соборів. Мистецтво та суспільство 980–1420 років» Ж. Дюбі (2003), «Історія європейської ментальності» (2004) під ред. П. Дінцельбахера, «Нариси з історії антропології. Школи. Автори. Теорії» (2008) Р. Дельєж та ін.

Поступ історії сприяє розвитку суміжних наук, дарує можливість реконструкції тотально розпорошеного історичного контексту. Приміром, у літературознавстві повному зазвучали Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка (І. Дзюба «Тарас Шевченко. Життя і творчість», 2008; Т. Гундорова «Франко — не Каменяр», 2006; О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій», 2007).

Певні кроки, зроблені у мистецтвознавстві, наприклад, на тлі дослідницької реконструкції історичних епох Київської Русі, ренесансу, барокко, класицизму, романтизму придали нового прочитання українському живопису: В. Овсійчук «Майстри українського барокко» (1991), «Українське малярство X–XVIII. Проблеми кольору» (1996), «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» (2001).

Процесу розширення історичної свідомості сприяють і численні виставки історичного живопису: «Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття» (21 червня — 24 серпня 2003р, Львівська галерея мистецтв); «Україна від Трипільля до сьогодення в образах сучасних художників» — 180 творів пересувної виставки, яку упродовж січня-березня 2008 р. побачили мешканці Києва, Львова, Донецька. Дві виставки, «Свята Русь — Україна: видатні особистості» та «Українці світу», де представлено галерею портретів духовних подвижників від доби Київської Русі до сьогодення, які було відкрито 26 липня 2008 р. на честь святкування 1020-ліття хрещення України-Руси.

Специфіка історіотворення засобами кіно

Кожен автор, приступаючи до роботи над історично-пізнавальним фільмом, неодмінно стикається з двоїстою природою цього виду кіно, вирішує, чи вдовольнитися рівнем інформаційності, запропонувати глядачу лише факти, і тоді фільм може стати дидактичним, схожим на ілюстрований підручник, чи, часом на шкоду інформативності, зазіхати на образний рівень?

Двоїста природа науково-популярного кіно певним чином корелює з двоїстістю самої історії, тіло якої перебуває на перетині науки та мистецтва, що відобразилося, зокрема, і у назві історичної науки французькою та німецькою мовами: *L'Art historique*, *Die historische Kunst*.

Загальновідомо, що історична свідомість підживлюється з фактологічних та художньо-образних джерел. Вважається, що художньо-образний рівень має сильніший вплив. Художній образ вривається у пам'ять іноді на все життя, а факт, може

і значущий, не підкріплений образом, з часом забувається. Б. Шоу зізнається, що Дюма-батько склав для нього французьку історію, так само як і опери Мейєрбера, а Є. Гофман, ніби заперечуючи письменнику, зауважує, що історію треба вивчати за підручниками, а не за фільмами. Обидва твердження настільки хибні, наскільки й справедливі, бо торкаються проблем двоїстої природи історії, співвідношення факту й образу в розгортанні її сторінок.

Сутність історії, на думку О. Шпенглера, вульгаризується, коли вона зводиться лише до переліку «дат» і «фактів». Коли її первісні форми будуть побачені, відчуті, окреслені, тільки тоді сутність історії може бути зрозумілою. Тоді кожен історичний факт, кожна думка, кожне мистецтво, кожна війна, кожна особистість у їх символічному значенні стануть доступними для розуміння. Повноцінна історія має постати як організм, у розвиток якого випадкове теперішнє спостерігача не вносить нічого від себе.

Історія — це події, що вже минули. Та на кіноекрані ці події розгортаються тут і тепер. Спостерігаючи за ними, глядач стає ніби їх спільником, свідком. Кінематографіст емпірично, кожен по своєму, намагає специфіку розгортання історичної теми на пізнавальному екрані, мусить розповісти її неупереджено, знайти у матеріалі відповідні пластичні елементи для конструювання зорового ряду, гармонізувати межі інформативності й образності.

Про творчий процес історіотворення на кіноекрані розповідає Є. Гофман. Режисер в інтерв'ю зізнається, що коли він працював над серіалом «Україна. Становлення нації», зібрав унікальну кількість — понад сто годин — зображального матеріалу, знятого за чотири з половиною роки по архівах та музеях України й світу. Але й цього матеріалу іноді виявлялося мало. Його нестачу на екрані треба було чимось заповнювати. І лише тривалий попередній його досвід роботи у документальному кіно допомагав стискати матеріал, шоразу знаходити нове зображальне вирішення. Іноді використовувати кадри з ігрових історичних фільмів, врешті, самому з'являтися у кадрі, коментувати події.

Проблему у загальноестетичному підході щодо відтворення минулого на екрані досліджує Л. Козлов. Він стверджує, що історичне минуле як об'єкт відтворення та предмет зображення, не «тотожні» між собою. Це минуле подумки утворює гігантську ретроспективу, що починається буквально вчора й тягнеться у сиву давнину. Зауважує, чим глибше кінематографіст занурюється в історію, тим «розрідженіша» та «відеосфера» конкретного часу, що його треба реконструювати на екрані, тим розмитіші береги й туманніші ознаки, що вже невіддільні пам'яті сучасної людини. Якомога точніше знання ознак відтворюваного минулого часу та найглибше проникнення в його атмосферу — не лише ідеал, але й норма серйозної роботи режисера та сценариста. Проблематичність цього завдання полягає у фатальній для миття складності бути «подвійним сучасником» — своїх персонажів, і сучасником глядачів. У щасливих випадках режисер стає переконливим для глядачів у такій подвійній якості.

Ця думка перегукується з положенням Й. Гейзінги про межі тлумачень історії: як історію уявляли колись, і як її уявляють тепер. Історична подія — подія, що минула й лишила по собі слід в людській пам'яті, в документах та свідченнях. Картина історичного явища, як об'єкта дослідження втрачена, оскільки час її буття минулий, а час, у якому перебуває дослідник, теперішній. Робота історика з матеріалом минулого являє пошук співвідношення між двома самосвідомостями: час інтерпретатора настільки ж історичний, обмежений своєю традицією, як і час твору, пам'ятника, що інтерпретується. Для історика «реконструювання» минулого як предмету історичної

науки не дано, а процедура історичного дослідження завжди є конструюванням. За його переконанням, у процесі історичного пізнання йдеться не стільки про співпереживання, скільки про своєрідний контакт з минулим. І головне завдання історик Гейзінга вбачає не в передачі умонастроїв колишньої епохи, а в тому, щоб зробити зрозумілими її взаємозв'язки. У прагненні до контакту з минулим позначається особлива властивість людської природи: це стан *Aus sich Heraustreten* — переживання істини.

Історик, описуючи картини минулого, користується словом як засобом художньої творчості і, на переконання Н. Дейвіса, мусить дбати про передачу своєї інформації не менше, ніж про її збір та оформлення, звертається до уваги читача, намагаючись проникнути у його свідомість. Саме в цьому аспекті своєї праці історики мають багато спільного з поетами, письменниками і митцями. Відтворення історії на екрані, по суті, — реконструкція неіснуючого. Науковцями помічено, що історичне дослідження набагато ближче до візуальних мистецтв, аніж до літератури, до історичного роману. Вивчення історії є, більшою мірою, «зображенням», ніж «вербалізацією» минулого. На перший план вчені висувають ідею близькості історіографії до візуальних мистецтв.

Режисер, що береться за кіносценічне відтворення історії, має розв'язати парадокс: зобразити неіснуюче. Розповіді у кіно — це відтворити в уяві глядача певний світ, розгорнути ряд подій. Скажімо, історичний час Ярослава Мудрого, Хмельницького чи Мазепи минув, але завдяки кінематографічним можливостям, режисер може занурити у те середовище глядача, дати йому відчуття атмосфери історичного часу. І якщо історик, відтворюючи картини минулого, використовує слово, описує події та явища, залучає увагу читача за допомогою словесних образів, працює у сфері ідеального, то праця режисера, все ж принципово відмінна від праці історика. Кінематографіст має справу, в основному, з матеріальним відображенням, зримою «реконструкцією» на екрані вже неіснуючого світу. Не випадково в одному з визначень природи кінематографа домінує запропонована З. Кракауером теза про «реабілітацію фізичної реальності», маючи на увазі зображення чогось конкретного, об'єктивно нині існуючого (рукопису, предмету археології, споруди, фотографії, кінохроніки, актора тощо), на чому об'єктив кінокамери може сфокусуватися, проекспонувати плівку або інший носій інформації. Фахово написаний істориком текст — матеріал ще недостатній для кінематографіста, завдання якого — створити це неіснуюче, реконструювати подію. Діяти на екрані може очевидець подій, актор або вчений. Слід історії події, портрети осіб могла зафіксувати фотокамера: у такому випадку фотографія виступає як свідчення. Коли ж подію зафільмувала кінокамера — діючим елементом на екрані стає документальна хроніка. У «дофотографічну епоху» події фіксувалися на граворах, полотнах, у текстах. За допомогою кіно можуть «оживати» герої з полотен, актор за кадром озвучує їхні голоси — думки, сумніви, сподівання. Врешті, на кіноекрані можуть діяти й неодухотворені речі — книги, газетні статті. І навіть географічне місце, де відбувалася подія, наголошене автором: «Ось тут, на цьому місці відбулася битва...», набуває майже магічної самодостатності, сприяє народженню «історичного почуття», яке (за Гейзінгою) багато хто вважає чи не єдиним істинним моментом осягнення історії.

Витоки вітчизняного історичного науково-популярного кіно беруть початок з пізнавальних картин радянського періоду. Зокрема, до цього кола можна зарахувати фільм «Рукописи Пушкіна» (1937), що вийшов до сторіччя смерті поета. Та переважна більшість тематики звернених у минуле картин була суттєво звужена до сегменту вже згадуваних історико-революційних фільмів, що знайшли «прописку» не стільки

у науково-популярному, скільки у документальному кіно. У роботі над такими фільмами вироблялися прийоми міфологізації минулого та виразні засоби його кінотворення на екрані. Глибші методологічні засади творення історико-пізнавального кіно сягають понад двох тисячоліть, адже майже кожен історик, починаючи від Геродота, має намір якомога правдивіше і водночас образніше популяризувати свою розповідь, а отже, ставить собі завдання знайти найвиразнішу форму розгортання історичного факту та його втілення у словесному образі, міру об'єктивного та суб'єктивного.

Ці загальноприйнятні для істориків наміри ще в 1911 р. узагальнив М. Грушевський у передмові до видання «Ілюстрована історія України». Історик наголосив на необхідності дати громадянству книгу, написану легко й доступно, оживлену зоровими образами минулого, уривками давніх творів, фотографіями предметів старого побуту, портретами давніх українських діячів, картами та хроніками подій. Автор розумів складність свого завдання відобразити на сторінках усе багатство українського життя від дописемної доби до наших часів, був переконаний, що автентичний старовинний предмет вводить сучасну людину у минуле далеко жвавіше, аніж довгі описи і фантазії; і що стара гравюра, малюнок, незалежно від того, що на них зображено, дають віршець тодішньої мистецької техніки й художнього розуміння.

Ці вимоги вже тоді могли слугувати методичними орієнтирами для авторів «розумного» кіно про історію, та процес пізнавального історіотворення почеться значно пізніше. Про можливість науково-популярного кіно пізнавати гуманітарну сферу ще навіть не йшлося у доктрині цього виду кіно, прийнятій на XIII Конгресі Міжнародної асоціації наукового кіно (МАНК), що проходив у Лондоні-Оксфорді у 1959 р.

Гене́за історіотворення на Київнау́кфі́льмі

Естетичне переосмислення науково-популярного кіно, здійснене на межі 50–60-х рр. XX ст. творчим колективом Київнау́кфі́льму, і особливо режисером Ф. Соболевим, сприяло прориву цього виду кінематографа у гуманітарну сферу. Ця кіностудія випускала щорічно 400 назв кінопродукції, переважно технічного, інструктивно-навчального спрямування, і можливо тому перебувала під меншим контролем політичної цензури. Саме на цій студії починають з'являтися новаторські картини масового екрану, що вирізняються сміливими поглядами на суспільство та людину: «Мова тварин» (1967), «Чи думають тварини?» (1970), «Сім кроків за горизонт» (1968), «Біля джерел людства» (1976) — Ф. Соболева, «Індійські йоги. Хто вони?» (1970) — А. Серебреннікова та ін. До 60-ліття НКУ-Київнау́кфі́льм (2001) студія випустила Анотований каталог фільмів, що увібрав лише частину фільмів (242 назви), які були зняті у 1957–2001 рр. Цю колекцію дослідник С. Тримбач без перебільшення назвав кінематографічною енциклопедією культури, науки, побуту, панорамою духовного поступу народу, нації в широкому історичному форматі. Анотації та кадри більшість цитованих фільмів читач може знайти на сайті студії.

У часи «відлиги» на Київнау́кфі́льмі з'являється перша хвиля картин про минуле: «Українські художники передвижники» (1957, В. Гомоляка) — про С. Святославського, П. Мартиновича, М. Кузнецова, К. Костанді, Є. Буковського, П. Пимоненка. Історія, що долинала з пізнавальних кіноекранів у радянський час — переважно історія давня: «Скіфи» (1966, І. Стависький), авторське захоплення майстерністю скіфських ювелірів, які у золоті передали пластику образів людини, оленя, коня, зброю; «Камінний живопис» (1967, Г. Кохан) — мистецтво мозаїки, що ніби з глибин віків перейшло на фасади сучасних будинків; «З часів Марії Оранти Київської» (1968, В. Хмельницький) — подорож київськими церквами, що були свідками історичних подій; «Довічні свідки» (1967, С. Снітко) про унікальну архітектуру дерев'яних церков Верховини й

Закарпаття; «Ольвія» (1969, О. Рижевський), розповідь археолога про античне місто, засноване греками в VI ст. до Р. Х. на березі Бузького лиману; «Застави богатирські» (1972, Л. Удовенко) про фортеці Острог, Межибож, Хотин; «Автографи стародавньої Русі» (1975, А. Мікульський) — три новели про археологічні знахідки на Подолі у Києві. Провідна думка цих стрічок: історію як пам'ять про минуле, треба берегти.

Тема історії Києва розвинулася у зв'язку з підготовкою урочистостей та відзначення у 1982 р. 1500-ліття Києва, дати досить умовної на думку багатьох істориків. Тоді вийшло декілька картин: «Київ. Відкриваючи загадки історії» (В. Скворцов), «Київська симфонія» (Ф. Соболев), «Київ — столиця Радянської України» (А. Себрєнников), «Київ — столиця Української РСР» (В. Марченко). Виробництво останніх двох фільмів, практично з однаковими назвами, є прикладом маніпуляції: перший — призначений лише для демонстрації за кордоном під час святкування 1500-річчя Києва у радянських представництвах — для зарубіжних гостей, другий — для показу всередині країни для громадян СРСР.

Лише згодом тема історії Києва набуде глибшого звучання: «Пам'яті полеглих будинків» (1988, О. Самолєвська), «Сліди покоління у пам'ятниках Києва» (1989, Л. Борисова), «Київ. Місто на семи холмах», (1991, Л. Удовенко), «Зійди на гори Київські» (1992, В. Соколовський), «Київ» (1992, Л. Удовенко) про татаро-монгольську навалу, Печерський, Братський, Межигірський монастирі та ін.

Втілення історії Києва на екрані сприяло виробленню кіномови, що згодом набуло розвитку у кіносеріях про історичні міста та містечка, про пам'ятки та маєтки. Такі фільми починають з'являтися наприкінці 1980-х: «Подорож до кам'яної казки» (1989, Л. Гілевич), архітектурні пам'ятки Кам'янець-Подільського, Меджибожа, Сутківців, Хотина; «Золоте намисто України», тематичний серіал одночастинних фільмів: «Володимир-Волинський» (Г. Юнда), «Глухів» (Ю. Бад'янов), «Козелець» (К. Крайній); «Кременець» (В. Соколовський), «Новгород-Сіверський» та «Острог» (Т. Золоєв), «Седнів» (С. Полешко), «Дике Поле» (В. Кордун), «Місто Юр'їв. Біла Церква» (Є. Гончаров), «Лучеськ великий на Стиру» (1991, М. Ткачук), «Хотин» (К. Крайній); кіноальманах «Культурна спадщина», п'ять випусків, зокрема, про збереження культурно-історичного середовища Києва, Качанівки, Берестечка, Хортиці, святкування 500-ліття козацтва; «Козацькі могили» (Ю. Бад'янов) про храм-пам'ятник загиблим козакам під Берестечком; «Бровари» (1991, С. Лисенко); «Перлина Поділля» (1992, А. Мокроусов) про Кам'янець-Подільський; «Подорож у втрачене минуле» (1995, Д. Богданов) — про родовий маєток Галаганів у Сокиринцях; «Густиня» (1996, Д. Богданов) про Густинський монастир; «Каплиця Боїмів» (1994, Л. Удовенко); «Бачу тебе, Буковино!» (1992, К. Крайній).

Опосередковано тема історії присутня у фільмах з етнографії та фольклору, присвячених розвитку народних промислів, звичаїв та обрядів, прикладного мистецтва. Такі стрічки і раніше виходили на Київнаукфільмі, та їх побільшало у переддень та після проголошення незалежності: «У світлі народно-прикладного мистецтва» (1989, Л. Гілевич) про народне мистецтво Опішні, Решетилівки, Косова, Петрівки; «Скарби музеїв Києва» (1991, М. Донець), «Дійові особи» (1991, К. Крайній) про самобутній стиль українського портретного живопису XVII–XVIII ст.; «Ошкулаг» (1991, А. Борсюк) про народного скульптора Марію Глушко; «Козак — душа правдива» (1991, М. Дзенькевич) — культурологічна розвідка про походження образу козака Мамая; «Гніздо» (1992, О. Фролов) про колекцію живопису Галаганів, яку врятував В. Мурашко; «Сумне і світле свято наше» (1991, К. Крайній), де мова йде про Різдво, Великодень, Трійцю у селі Нежанковичі на Галичині; «Фестиваль «Берегиня» (1991, В. Кордун) — кінонарис про міжнародний фольклорний фестиваль 1991 р. у Луцьку;

«Секрети української національної кухні» (1992, А. Олевський); «І свій шлях широкий» (1992, Т. Матусевич) поетичні роздуми про український національний характер; «Сходи до неба» (1992, Ю. Макаров, М. Бернадський) — орнамент на рушнику як уявлення предків про Всесвіт; «Сорочка-вишиванка» (1992, Г. Давиденко) — магія вишивки у віруваннях народу; «Диво калинове» (1992, М. Донець) — народознавство у школі: ремесла, обряди, витоки народної душі; «Мольфар з роду Нечаїв» (1992, М. Ткачук) про народного цілителя з карпатського села Верхній Ясенів Михайла Нечає; «3 вуст в уста» (1991, В. Петров) весільний обряд та обжинки у с. Грінки на Полтавщині.

Узагальнено історія України простежується у фільмах, об'єднаних у рубриці культура та мистецтво, що відображають творчі біографії митців Т. Яблонської, К. Білокур, О. Шовкуненка, М. Глушенка, О. Саєнка, М. Реріха, М. Врубеля, М. Волошина, К. Малевича, І. Репіна, О. Семерні, Г. Нарбута, О. Екстер, скульптора В. Бородая, співака І. Козловського; про народних художників родини Примаченків, про майстра гобеленів М. Баник; про українське бароко, архітектуру Растреллі і Григоровича-Барського, школу монументального живопису М. Бойчук та її послідовників, про самобутність декоративного народного мистецтва та авангард 1990-х, про музей Т. Шевченка у Києві тощо.

З'являються біографічні фільми, що намагаються охопити епоху через життя та діяння історичних осіб, письменників, митців: «Обличчя на полотні» (1986, Л. Анічкін) про Д. Яворницького, який став прообразом козацького писаря в картині І. Репіна «Запорожці пишуть листа...»; «Микола Куліш» (1990, С. Супрунюк); «Богдан Хмельницький» (1991, С. Супрунюк); «Райські острови Гетьмана Сагайдачного» (1991, М. Ткачук); «Гетьман України Юрій Хмельницький» (1992, С. Супрунюк); «Олександр Олесь» (1991, С. Полешко); «Що я люблю, у що вірю, на що надіюся» (1991, Ю. Іванов); «Гетьман Іван Мазепа» (1992, К. Крайній); «Чесність з собою. Історія України очима В. Вінниченка» (1992, Р. Плахов-Модестов); «Григор Тютюнник» (1992, С. Полешко); «Володимир Самійленко» (1992, Т. Золоєв); «Микола Вороний» (1992, Н. Богданенко); серія фільмів Л. Анічкина про долю письменників, засланих на Соловки: «Драй Хмара. Останні сторінки» (1990), «Моя адреса: Соловки. Пастка» (1991), про Л. Курбаса; «Моя адреса: Соловки. Тягар мовчання» (1991), про М. Куліша; «Моя адреса: Соловки. Навіщо перекладати Вергілія?» (1992), про М. Зерова; «Моя адреса: Соловки. Не вдарте жінку навіть квіткою» (1992), про трагічну долю репресованих жінок. «Олександр Довженко. Роздуми після життя» (М. Донець, 1992); «Українці. Любов» (А. Ящишин, 1992), про долю інтелігентів, що боролися з тоталітарним режимом — Михайла Сороку та Катерину Зарицьку, Ірину та Ігоря Калинців, Леоніда та Івана Світличних. «Учитель! Перед іменем твоїм...» (В. Сегада), про Софію Русову; «Я вибираю...» (С. Сергійчикова), про М. Куліша, Л. Курбаса й театр «Березіль»; «Що я люблю, у що вірю, на що надіюся» (1991, Ю. Іванов) про творчість Ю. Федьковича; «Перший роман Михайла Булгакова» (1993, Д. Богданов), про першу дружину Тетяну Лапу; «Чужий серед своїх» (1994, Р. Плахов), про спробу співпраці В. Винниченка з радянською владою у 1919–1920рр.; «Сергій Параджанов. Відкладена прем'єра» (1995, Ю. Репік), про трагічну долю митця в Україні; «Т. Шевченко. Надії» (1995, Л. Анічкін), про роки заслання поета в Оренбурзі; «Благодарю і молосю» (1996, Л. Удовенко), про життя та діяльність митрополита А. Шептицького; «Любов небесна» (2001, Ю. Терещенко) про М. Волховську, вдову П. Масохи, який знімався у О. Довженка.

Історичний контекст присутній у фільмах з соціології та філософії — автори переосмислюють думки Толстого та Леніна про соціалізм, добро і зло «Голос» (1991, С. Лобановський); розмірковують про віру, втрата якої стала одним із наслідків руй-

нування соборів «Надвечір'я» (1992, С. Лосєв); досліджують природу влади «Жезл» (1992, Г. Давиденко, О. Давиденко) та «Дерево під вікном» (Р. Ширман); ведуть глядача шляхами космогонічних уявлень праукраїнців «Відгомін забутого неба» (1998, С. Марченко).

До тем, що не могли повноцінно втілитися у радянський час, належать фільми з релігійної тематики. Такі картини починають з'являтися в часи горбачовських змін, зокрема, напередодні святкування 1000-ліття хрещення Русі: «Дзвони» (1987) та «Духовні школи російської православної церкви» (1987, обидва — С. Лосєв). На початку 1990-х рр. автори розмірковують про віру, що в усі часи надихала архітекторів і живописців на творчість, фільм «Мистецтво та релігія» (1991, Л. Клюєва); виводять на екран трагічний місіонерський шлях О. Мєня, популяризатора богословських книг у країні тотального атеїзму «Хрест отця Олександра» (1991, М. Левенко); подорожують по православних монастирях України «По тихим обителям» (1992, Д. Богданов); оповідають драматичні сторінки життя та діяльності А. Шептицького «Благословляю і молось» (1996, Л. Удовенко); про добротність віруючих різних конфесій «3 іменем єдиним» (1998, М. Бурнос, Р. Плахов-Модестов).

Тема тоталітарного минулого та репресій є однією з найбільючіших. Її відображено у стрічках «Табірний пил» (1990, Г. Давиденко), «Сталінський синдром» (1990, Р. Ширман). Режисер О. Роднянський пропонує авторський погляд на історію СРСР як на послідовність безмірних кровопролиттів, воєн та переворотів — «Прощавай, СРСР» (1991–1992) та «Прощавай, СРСР-2» (1994). Режисер Віктор Олендер драматургію фільмів «Пасажири з минулого століття» та «На незнайомому вокзалі» (2001) будує на розповідях одного з найстаріших операторів України І. Гольдштейна, використовує його хроніку, зняту від повоєнних літ до сьогодення.

З кінця 1980-х поч. 1990-х рр. кінематографісти починають глибше висвітлювати різні сторінки історії.

1990: «Жива легенда століть» (Л. Анічкін) про історію Хортиці; «Капусник» (Т. Золосєв), 50-ліття Київнаукфільму; «Істина зробить вас вільними» (Л. Удовенко), про диктатуру й культуру; «Моя батьківщина Крим» (Р. Плахов-Модестов), про долю кримсько-татарського народу після їх депортації; «Над Трахтемировим високо» (Д. Богданов), — козацька історія Трахтемирова; «Під знаком біди» (К. Крайній), свідчення очевидців про голод 1932–1933 рр.; «Шляхами Захара Беркута» (Л. Анічкін).

1991: «Українці. Віра. Надія. Любов» (В. Шмотолоха) фільм I «Українці. Віра», частина перша та друга — про Українську автокефальну церкву; фільм II «Українці. Надія», частина перша та друга — проголошення незалежності, установчий з'їзд НРУ, демократичні перетворення; «Через давнину — у прийдешність», фільм I: «Переяславські криниці», про 19 музеїв Переяслав-Хмельницького; фільм II: «Світло київського Гелікону», історія Києво-Могилянської академії (1991, обидва — Б. Бойко); «Пристрасті навколо символіки» (1991, В. Гненний), генеалогія державної символіки на пам'ятках часів Київської Русі.

1992: «Історія України для школярів» (Ю. Іванов), історія за підручником М. Грушевського; «Остарбайтери. Суд дітей» (В. Хмельницький), «Справа про «возз'єднання» (С. Супрунюк) про радянську фальсифікацію історії, «березневі статті» та події 1654 р.; «Третя влада» (І. Пономарьов), історія правової та судової систем в Україні; «Українці. Віра. Надія, Любов», фільм III: «Українці. Любов» (А. Ящишин).

Поряд з відображенням сторінок загальної історії, у трьох повнометражних фільмах втілюється історія українського німого кіно: «Народження українського кіно» (1990), «Становлення українського німого кіно» (1991), «Розквіт українського

німого кіно» (1992, режисери А. Серебренніков та Л. Серебреннікова, студія «Кінематографіст»).

Більшість авторів торкалися забутих імен, заборонених тем, найболочіших моментів історії. Інші, не менш визначні епохи, події та імена з історії України залишаються поза пізнавальним екраном.

Серіал «Невідома Україна. Нариси нашої історії»: задум, виробництво, прем'єра, показ по телебаченню, подальша доля

Напередодні проголошення незалежності більшість опублікованих, згаданих вище досліджень з історії України ще не були написані. 5 грудня 1988 р. в актовому залі Академії суспільних наук на вул. Грушевського, 4 (тоді це була вул. Кірова) відбувається знакова подія — історик С. Білокінь виголошує доповідь, де наголошує на перевиданні творів М. Грушевського. Партноменклатурні історики проти, перепо-внений зал наукової інтелігенції — за. То був час, коли читати книги з історії України М. Грушевського, О. Субтельного, Д. Дорошенка та інші, привезені переважно з-за кордону, вже не вважалося смертним гріхом. Такі книги ще були рідкістю, хоча періодика («Пам'ятки України», «Старожитності» та ін.) дещо вже тоді друкувала. Науково-популярний кінематограф, виходячи з природи свого призначення, одним із перших у галузі аудіовізуальних мистецтв взявся за усунення прогалин історичних знань.

Ідея кіноверсії історії України висить у повітрі. Ще у радянський час, попри спротив тодішньої партноменклатури, до роботи над першими начерками майбутніх 20-ти повнометражних художньо-публіцистичних фільмів приступили на «Укркінохроніці», у програмі «Історія України», художнім керівником якої (наказом по студії № 94к від 26 квітня 1990 р.) було призначено режисера Олександра Ковалю. Науковими консультантами передбачалися тодішні провідні історики Інституту історії АН УРСР. Швидкоплинність зміни тогочасних подій, бум преси, суспільна переорієнтація поглядів на історію радянського зразка певним чином загальмовують початок кіновиробництва того проекту.

Тим часом режисер В. Шмотолоха стає директором Київнаукфільму. Аргументує, що ця студія більш придатна для виробництва фільмів науково-освітнього характеру, реорганізує її у Національну Кінематеку України — Київнаукфільм і спрямовує на виробництво пізнавально-історичного серіалу «Невідома Україна». Є. Шаботенко, автор багатьох сценаріїв цього серіалу, керівник першого тоді творчого об'єднання, у нещодавньому інтерв'ю розповів про величезну пошукову роботу, що передувала виходу серіалу у 1990–1991 рр. Стара влада вже зникла, нова ще не зміцніла, архіви були відкриті, творчі працівники мали змогу там працювати. Та бракувало візуального матеріалу. Державний архів кінофотофонодокументів зберігав ідеологічну продукцію, а кіносвідчень, які хоча б трішечки відступали від комуністичної ідеології, там не було. А про час визвольних змагань — взагалі майже нічого. Матеріали доводилося буквально по крихтах вибирувати. Друга проблема — ідеологічна й професійна невідготовленість творчих працівників щодо сприйняття цієї історії. Давалися знаки цілковита відірваності від історичної дійсності 1914–1922, 1929–1933 рр., згодом — перекручена історія Другої світової війни. Але і те, що відкривалося, справляло шокуєче враження.

НКУ-Київнаукфільм на початку 1993 р. отримує бюджетне фінансування і за рік випускає близько півтори сотні серій науково-пізнавальних фільмів, з них 12 фільмів циклу «Золоте стремено» з історії української армії, історії українського права, 12 — з історії лікарської справи в Україні, та 104 фільми (у 108 серіях) «Невідома Україна. Нариси нашої історії».

Уперше в українському кіно постає серіал, що охоплює майже всю історію України від неоліту до прийняття незалежності. Кожен його фільм починається титром: «Національна кінематека України студія Київнаукфільм презентує науково-пізнавальну програму «Невідома Україна» нариси нашої історії». Далі йде число фільму та його назва. Зауважимо, що презентується саме науково-пізнавальна програма, а не науково-популярна. Заміна слів не випадкова. Студія науково-популярного кіно НКУ Київнаукфільм популяризувала усталені в науці й техніці предмети та явища. Щодо предмету історії України, термін «популяризація» — неточний, і поки що недоцільний, оскільки йдеться про боротьбу за українську історію, за її об'єктивне й неупереджене пізнання та висвітлення.

Наголос у назві «Невідома Україна» на першому слові — невідома. Фільми пояснюють джерела пізнання історії України, які народи населяли територію, як виникла українська нація, які історичні події відбувалися тут віддавна і дотепер. Працюючи над серіалом, десятки кіногруп їздили по Україні, знімали місця історичних подій, археологічні розкопки, фортеці, пам'ятки, піднімалися у небо над давніми поселеннями. Мемуари, фото, видані діаспорою книги, думки вчених зарубіжних країн — розсипана мозаїка фактів та свідчень складалася у фільми, все бралось до уваги й неупереджено висвітлювалося на екрані, але тепер уже очима історика незалежної держави. Призначення серіалу — розширити світогляд глядачів, донести правдиву історію України учням, вчителям, студентам, допомогти у лекційній роботі професійним історикам.

Після прем'єри у грудні 1993 р. в Будинку кіно про серіал схвально відгукнулася преса:

«... Науково-пізнавальний цикл «Невідома Україна» — непересічне явище культурного життя. Для багатьох поколінь українців історія була незвіданою, фрагментарно-куцою, і от вона, зусиллями учених, письменників, кіномитців, акторів, художників постає в своїй трагічній величі уся — з часів прадавніх до моменту присяги Президента Л. Кравчука».

«...Серіал «Невідома Україна» — високий клас не тільки в професійному плані, а й свідчення того, що історії України ми й справді не знаємо. Автори знайшли світоглядну золоту середину, показали історію, а не служанку чиїхось ідеологічних забаганок, старих міфів чи термінових методологічних перелицювань. Головна ідея серіалу — Україна була, є і буде».

«...Йдуть переговори з Державною телерадіокомпанією про виділення часу на голубих екранах як для «Невідомої України», так і для інших науково-популярних фільмів. Готується перезапис серіалу на відеокасети, і не виключено, що його буде дубльовано мовами національних меншин, які проживають в Україні. На презентації було показано сім фільмів з програми «Невідома Україна». Зал в Домі кіно був переповненим».

Сила впливу деяких фільмів серіалу проявилася вже у перших публічних показах. Демонструючи серію стрічок українських національних визвольних змагань 1917–1921 рр. у кінотеатрі «Росія», упродовж березня, початку квітня 1994 р. (напередодні виборів до Верховної Ради, на запрошення клубу виборців Ватутінського району Києва), я був свідком як більшість залу сприйняла показане надзвичайно прихильно. Демонстрування стрічок відбувалося щонеділі о 10-й годині ранку. На наступному перегляді від громади було навіть направлено листа тодішньому Президенту України Л. Кравчуку з проханням негайно сприяти розповсюдженню серіалу «Невідома Україна». Та інша ж частина присутніх, що називали себе комуністами, не готова була змиритися з історичними фактами на екрані, почала ображати членів кіногрупи, і врешті,

демонстративно покинула зал. Згодом, після кількох подальших показів, без належної аргументації, громаді виборців було навіть відмовлено у конституційному праві збиратися у кінотеатрі...

Годі й шукати якоїсь постанови чи рішення районної адміністрації щодо цієї заборони, але прихована причина, вочевидь, крилася у сміливому погляді на висвітлення історії України у цих, уперше оприлюднених стрічках. То був переддень приходу Л. Кучми, який згодом озвучив тезу, що «українська ідея не спрацювала». Відтак, усе, що працювало на цю ідею — зокрема, національне кіновиробництво, позбавлялося не лише державної підтримки, а й голосу.

Різні погляди на певні історичні події серед мешканців європейських країн — не новина, але це не заважає їм жити нині в мирі, злагоді й порозумінні. Ще сто років тому німецький історик Т. Моммзен наголошував, що кожен, хто пише історію, а надто історію сучасності, має обов'язок політичного виховання, мусить допомогти своїм громадянам визначити своє ставлення до майбутнього держави.

Суспільну терапію, на думку авторів «Невідомої України», мало би виконати об'єктивне та наукове відображення історії на пізнавальному екрані. Певно, якби серіал був перекладений російською мовою, мовами національних меншин, нині ми б мали освіченіше й толерантніше суспільство. Старий партійний апарат, що десятиліттями блокував усе українське, нікуди не зник. Поміркованість тодішньої влади не посприяла своєчасному виходу серіалу в світ, і його поклали на полицю.

Лише через три (!) роки, починаючи з 5 жовтня 1996 р. (і до сер. 1997 р.), без належної реклами, фільми серіалу малопомітно пройшли один раз по комерційному телебаченню каналу ICTV, телевізійний сигнал якого розповсюджувався далеко не на всю Україну. Значну частину фільмів представляв, зокрема, історик Ю. Шаповал, який перед показом шоразу запрошував істориків, політиків. Серіал виходив у ефір щосуботи о 18 год., мав рейтинг, зокрема, на поч. квітня 1997 р. 0,4 та аудиторію 10 тис. чол., з повтором о 7:30 наступної суботи, рейтинг 0,1 та аудиторію 3 тис. чол., що в масштабах України не можна вважати масовим показом.

Представляючи один із фільмів «Невідомої України», Є. Марчук зауважив (канал ICTV, 15 лютого 1997 р.), що майбутні історики, скажімо, років через п'ятдесят, вивчаючи телевізійні програми та інші ЗМІ про сучасний стан в Україні, не матимуть реального відображення історії, бо не маємо його навіть ми, сучасники. На об'єктивність висвітлення інформації у ЗМІ й нині впливає цензура, але не така, як була раніше, а фінансова, економічна, від якої дуже серйозно залежить об'єктивізм ЗМІ щодо висвітлення сьогодення, а значить, подальший розвиток демократичного процесу.

Нині серіал «Невідома Україна» ніби й не забороняють. Його показують десь між 3 та 4 годинами ночі, періодично по кілька серій на каналі «Новий». Студія-виробник власними силами намагалася поштучно робити копії фільмів на касетах VHS, розповсюджувала їх по школах, але у масштабах держави така робота виглядала краплею у морі. Мені не раз доводилося пересвідчуватися на конференціях, клубних переглядах, серед наукової, вчительської, студентської аудиторій що серіал «Невідома Україна» хтось бачив — одну чи кілька серій, але не знає де подивитися решту? І таким чином, сподіваного впливу на глядача фільми серіалу не мають.

Структура та зміст серіалу «Невідома Україна»

Серіал знімався на одній студії, одним колективом, в один і той же час. Ця обставина дає змогу простежити специфіку (характерну і для історико-пізнавальних фільмів інших студій) відтворення історичного матеріалу засобами науково-популярного кіно, прийоми та способи «матеріалізації» минулих подій і фактів, які в своєму

екранному вигляді мають бути реальністю, відтворювати історичну достеменність і, водночас, кінематографічну образність.

Зйомки велися за класичною кінотехнологією на 35 мм кольоровій плівці, і лише згодом були переведені на відеострічку. Ще на рівні сценарного опрацювання серіалу було вирішено, що кожен історичний період тематично буде представлений 12-ма фільмами, які б уміщалися на одній стандартній 180-хвилинній відеокасеті VHS з метою тиражування та подальшого розповсюдження. З цих, суто технічних міркувань, було враховано відносно коротку тривалість кожного фільму — 14,5 хв. (та 6 картин по 29 хв.). Така постановка задачі вимагала вироблення певного стилю сценарної організації матеріалу, драматургічного співвідношення зображення та звуку, пошуку монтажних композицій, розробки лаконічних зображальних прийомів. У результаті, увесь серіал вмістився на дев'яти відеокасетах, кожна з яких відповідала певному історичному періоду.

1993 р., рік виходу серіалу, був піком виробництва, коли усі потужності студії ще діяли. Починаючи з 1994 р. кінотовиробництво скорочується. Лише 19 фільмів значиться в усіх рубриках Анотованого каталогу НКУ за 1996–1999 рр. Порівняймо, за 1990–1994 рр. без врахування серіалу «Невідома Україна» — було знято 82 фільми. (Зауважимо, що ці цифри демонструють лише тенденцію, не є абсолютними, бо до каталогу увійшли не усі фільми.)

Напрацьований у серіалі досвід сприяє кінотворенню історії. У 1994 р. виходить цикл з історії кіно України, присвячений 100-річчю кінематографа: «Великий німий заговорив» (В. Марченко), «Документальне кіно України. Перші кроки» та «Документальне кіно України. Роки 1930–1940» (Е. Головня), «Документальне кіно України. Роки 1939–1945» (В. Марченко). Виходить також аналогічний цикл, присвячений історії науково-популярного кіно.

Студія продовжує розробляти пізнавально-естетичні засади сучасної комп'ютерної графіки, що втілюються у проектах режисера Р. Плахова-Модестова, (який був автором кількох стрічок серіалу «Невідома Україна»). Це «Країна в центрі Європи», фільм I «Роздоріжжя», фільм II «Термінал» (1999), сучасний погляд на переваги географічного положення України. Згодом від цього ж автора виходять: «Витоки. Повесть минулих літ» (2001) — філософський погляд на історію України від часів Київської Русі; «Ще як були ми козаками. У колі першим» (2002) про події, що передували Переяславській Раді, та «Ще як були ми козаками. У колі другим», (2003) — про Переяславську Раду та події після неї.

У 2005 р. виходить фільм «Книга» (В. Прокопенко) — про історію створення у середині XVI ст. Євангелія у Пречистенському Пресопнецькому монастирі.

Межа між науково-пізнавальним та документальним кіно стосовно специфіки відображення історії часом дуже умовна, стосується більшою мірою естетичних, авторських чи студійних засад (на якій саме студії фільм випущено). Неігрові фільми, що висвітлюють історію, іноді з'являються і на студіях ігрового кіно, наприклад, на Національній кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка хронікально-документальний фільм «Алла Горська» (2001, О. Левченко) про життя відомої художниці та громадської діячки.

Режисер А. Микульський знімає серію фільмів «Я камінь з Божої пращі», яку починає на «Укркінохроніці», «Ольжич» (1996), а закінчує на НКУ-Київнаукфільмі: «Доба жорстока як вовчиця» та «Незнаний воїн» (2000). Режисер М. Ткачук — узагалі поза державними студіями, власними силами знімає серіал про опір українських політв'язнів у таборах ГУЛАГу «Загадка Норильського повстання».

На межі 1980–1990-х рр. власний погляд на історію України проєктують і кіно-

документалісти «Укркінохроніки». Цей вид неігрового кінематографа засобами художньої публіцистики також почав наголошувати на кричущих фактах історії, що десятиліттями замовчувалися. Ще в 1989 р. режисер М. Лактіонов-Стезенко випускає повнометражний фільм «33-й... Спогади очевидців». Того ж року ця тема поповнилася ще одною картиною О. Ковалю «Ой, горе, це ж гості до мене». Про голодомор довго замовчувалося, тож тема невичерпна і має продовження — режисер С. Буковський на студії «Листопад Фільм» за підтримки Міжнародного благодійного фонду «Україна-3000» закінчує нині роботу над документальною стрічкою «Живи», що демонструватиме свідчення людей, які пережили голод у Полтавській, Рівненській, Харківській, Луганській, Вінницькій, Чернігівській, Тернопільській, Сумській, Житомирській областях України.

Професійні студії не в змозі охопити усі сторінки історії, що відкриваються у нових дослідженнях. Історично-пізнавальні стрічки власними силами вже виробляють історики-археологи «Батурич. Розкопки гетьманської столиці» (2001, В. Коваленко, В. Мезенцев, реж. О. Чорний, за підтримки Міжнародної Канадійсько-Української археологічної експедиції у м. Батурич). Знімають і кінолюбители, наприклад, «Володарі старого замку» (2001, В. Белов та ін., народна аматорська студія «Волинь»).

Врешті, проблема втілення історії України на науково-пізнавальному екрані виявляється не лише суто українською проблемою — Є. Гофман знімає чотири документальні фільми «Україна. Становлення нації» (закінчені в 2007 р.), які на одному подиху дивляться й поляки. А трохи раніше, за сприяння президента О. Квасневського, у Польщі було знято повнометражний документальний фільм про спільну боротьбу, навесні 1920 р., воїнів Війська Польського та українських формувань під проводом С. Петлюри проти Червоної армії «Трудне братерство» (1998, JerzyLubach).

Загальнонаціональну важливість історико-пізнавального кіно підтверджує й те, що режисери А. Мікульський, С. Буковський, М. Ткачук за свої історико-пізнавальні фільми стають лауреатами Національної премії ім. Т. Шевченка (відповідно, у 2002, 2004, 2008 рр.).

Виробництво науково-пізнавальних картин про історію як правило відбувається паралельно з осмисленням цієї історії. Про знахідки та прорахунки на цьому шляху, про неоднозначність поглядів істориків та кінематографістів на стиль фільмів, зокрема з історії Визвольних змагань («Невідома Україна», «Непрошені» та ін.), йшлося на науковій конференції «Часи УНР, Гетьманату, Директорії в документальному кіно», яку 19 лютого 2008 р. провів Центр кінематографічних студій НаУКМА.

Малі обсяги кіновиробництва документальних фільмів змушують наших молодих кінорежисерів шукати собі роботу за кордоном. Кінорежисер Г. Яровенко стверджує, що всю Європу й навіть Росію вже давно охопила хвиля документального кіно — саме воно сьогодні наймовірніше цікаве й продуктивне. У Росії, незважаючи на те, що виробництво документальних стрічок у десять разів дорожче, ніж у нас, виходять документальні стрічки «Росія початок», «Кінофальсифікації», «Анекдоти епохи», «Світло зірки» — й це лише декілька назв. Режисер нарікає, що український документальний кінематограф нині фактично заблокований, зокрема й тому, що керівництво українських великих телеканалів, яке могло бути б замовником документальної продукції не робить цього, бо у цього керівництва застаріле уявлення про потреби глядача щодо документального кіно.