

Брюховецька Л. І.

«ВІЙНА КУЛЬТУР» ЧИ ЗАГРОЗА АСИМІЛЯЦІЇ? УКРАЇНСЬКЕ ПОЕТИЧНЕ КІНО ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНОГО САМОСТВЕРДЖЕННЯ

Проблема національної ідентичності залишається особливо актуальною нині, в часи глобалізації. Протистояння асиміляції української культури розглядаються на досвіді минулого, зокрема на досвіді такого феномену, як українське поетичне кіно, де національними були не окремі риси чи моменти, а сама суть художніх стрічок.

Наприкінці 1990-х у польському містечку Казімеж відбулася Міжнародна наукова конференція, присвячена проблемам національної ідентичності, на яку було запрошено фахівців із Польщі, України та Білорусії. Лунали терміни «криза культури», «війна культур» тощо. Тоді в мене виникла асоціація: якщо у XVII-XIX століттях могутність європейських держав визначалася виходом їх до моря, розвитком мореплавства, а відтак - завоюванням колоній, то в наш час ця могутність визначається потенціалом у завоюванні інформаційного й, насамперед, телевізійного простору. І так само, як на початку XX століття завершився розподіл світу між кількома найпотужнішими країнами, так наприкінці його відбувся розподіл телепростору і закономірно, що той, хто усвідомив цей процес, не хотів мігрувати і прагнув перерозподілу. Тож термін «війна культур» видавався правомірним.

Телебачення без найменших зусиль переносить глядача в будь-яку точку планети, розширюючи простір до максимальних обширів. Воно вносить суєтність у життя людини, ущільнює його, вмщує в собі максимум гнітючого (Роман Балаян, який родом з Нагірного Карабаху, ще на початку 1990-х сказав автору цих рядків, що телебачення його розтліває, змушуючи звикати до крові - не штучної, як у кіно, а реальної). ТБ скрізь і всюди. Крім однієї сфери, яку воно не охоплює, - інтелектуальне і мистецьке життя. Цього, як твердять «фахівці» з рейтингів, не любить глядач (що глядачеві любити - вирішує саме телебачення, яке вже понад півстоліття формує його). Цілком імовірно, що саме під впливом цієї «неуваги» мистецтво в сучасних найрозвинутіших країнах трансформувалося в індустрію розваг та додаток до індустрії споживання.

Отже, підтверджується передбачення Герберта Маркузе, висловлене 1964 року, що саморегу-

лювання сучасної індустріальної цивілізації здійснюється за допомогою формування стандартних, хибних потреб, які прив'язують індивіда до сучасного суспільства, потреб, які сам Маркузе називав репресивними. Таким чином формується модель одномірного мислення і поведінки [1].

На тій конференції представники кожної з країн-учасниць, крім хіба що Польщі (там громадськість впливає на формування програм ТБ), засвідчили: 1) поняття культури ототожнилися з поняттям телебачення, яке має найширше коло реципієнтів і найдієвіший вплив на людину, 2) телепростір відданий Голівуду і те, що він пропонує, відкидає людину назад, до стадії орангутанга.

Телебачення й інтернет поряд зі світовими монополіями стали визначальними факторами глобалізації, яка витворює позанаціональний світ, де важливішим буде не національне, а світове громадянство. Сучасні українські діячі культури застерігають: «Глобалізація уніфікує побут, вселяє в людські звичаї примітиви безнаціональної комерційної культури. Але в цьому нібито демократичному процесі зберігається гегемонія великих держав та їхніх економік. Щодалі, то більше підпорядковуються їм чужі території, відсуваються на узбіччя мови, традиції, історичні цінності, культури менших і економічно слабших держав і народів» [2].

Але відколи існує культура, в ній постійно відбуваються процеси інтеграції та розмежування. Якщо культура якогось народу у своєму розвитку буде постійно зважати на культуру іншого народу, а споживачі культури переконуються, що той народ створив більш вартісну культуру, то вони, без сумніву, приймуть останню. Іншими словами, другий народ асимілює перший. Телевізійна ера, де принципом інтеграції є експансія сильнішого (пригадаймо вислів одного із теле-

магнатів: «Якщо події не показано по телебаченню, значить її не було»), поставила під загрозу існування культури більшості народів світу, які через економічне становище не можуть здійснювати експансії і, що гірше, не можуть захищатися від експансії іноземної.

Тому в цих умовах, що здаються безнадійними, знання досвіду минулого надзвичайно важливе.

У несприятливі часи здається, що народ уже стоїть на краю провалля, що воно його вже поглинуло. Тоді творці культури намагаються зберегти культурну спадщину свого народу, його спосіб життя, звичаї, фольклор, історію, присвячуючи цій меті всю свою енергію і талант. Така діяльність об'єктивно служить національному рухові, хоча суб'єктивно вони цього, можливо, й не прагнуть.

Українська культура перебувала перед загрозою асиміляції багато століть. У часи бездержавності митці, будучи українцями від народження, переходили у світ імперської культури. Однак цілковиті асиміляції найталановитіших не відбувалося - у творах зберігалася їхнє походження, воно відчувалося, незважаючи на російськомовність. Панівна нація імперії, як правило, прагнула інтегрувати представника того народу, який вона хотіла асимілювати. Яскравий приклад - українець Микола Гоголь, якому Росія надала свого, російського національного статусу. Джерела національної свідомості у творчість Гоголя Юрій Барабаш тлумачить як «останній і несміливий спалах ментальності козацько-старшинського шляхетства, яке, сходячи з історичного кону, намагалося <.. > сподучити лояльність до мачухи-імперії з автономістськими ілюзіями та прихованою ностальгією за Гетьманщиною» [3].

Майже в один час із Гоголем творив Тарас Шевченко, чия поезія набула рятівного для нації статусу. Розбуджена його голосом приспана національна свідомість і гідність наприкінці XIX століття привела до справжнього вибуху української культури. Це відбувалося у Західній Україні, що входила до складу Австро-Угорської імперії і де ставлення до національних меншин було лояльним, і в Україні, яка входила до складу Російської імперії. Національна ідентичність заявляла про себе в літературі - Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Старицький, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Іван Франко, Ольга Кобилянська, в театрі - родина Тобілевичів, Марія Заньковецька, в музиці - Микола Лисенко - усі видатні імена важко і перелічити. Піднесення культури продовжувалося, стимульоване українською революцією, яка спо-

нукала зростання національної свідомості в різних сферах суспільного життя.

Ми звернемося до кінематографа, якому належала важлива роль у формуванні нації. На початку 1920-х завдяки енергійній діяльності ВУФКУ (Всеукраїнське кінофотоуправління) було створено інфраструктуру українського кіно, в основу якого лягла технічна база російського дореволюційного кіно. 1923 року за постановами влади розпочинається процес українізації: становлення кіногалузї та українізація розвиваються паралельно (економічно і творчо кіногалузї була незалежною від союзного центру). Кінематографічне середовище в Україні тоді складалося здебільшого з фахівців або зарубіжних, або дореволюційних - відтак, українського в ньому не було майже нічого. Нові люди з'явилися на Одеській кінофабриці: «У кабінетах і гримерних зазвучала українська мова < . > прийшли такі митці, як Лесь Курбас, Амвросій Бучма, Марко Терещенко, Фауст Лопатинський» [4]. І потрібні були неабиякі організаційні зусилля, щоб за кілька років це середовище якісно змінилось і долучилося до творення фільмів представників титульної нації. До ВУФКУ та на Одеську кінофабрику прийшла плеяда молодих енергійних письменників - Михайль Семенко, Юрій Яновський, Микола Бажан, глибокий дослідник українського мистецтва, художник і архітектор Василь Кричевський, курбасівці: актори Йосип Гірняк, Степан Шагайда, Семен Свашенко, Петро Масоха, Амвросій Бучма та режисери - Лесь Курбас, хоч і на короткий час, та режисери з його творчої майстерні. Нарешті, прихід Олександра Довженка і створення фільмів «Звенигора», «Арсенал» та «Земля», що стали здобутками світового масштабу. Кіно акумулювало в собі значні творчі сили і його піднесення відбулося завдяки українському культурному відродженню.

Ясна річ, національне відродження в кіно давалося найважче - і не тільки тому, що середовище було русифіковане і прагнуло в стару форму комерційного кіно згідно з кон'юнктурою влади новий революційний зміст. Згадані фільми найвидатнішого українського режисера мали гіркий присмак для національно свідомих літераторів, які не пробачили Довженкові його «Арсеналу» (1929), сприймаючи його як зраду національним інтересам і апологію більшовикам. На перший погляд, це так, проте більш вдумливий аналіз відкриє в ньому квінтесенцію подій громадянської війни, а саме - насильство більшовиків над Україною: йдеться про епізод, у якому інтелігент-уенерівець не може вистрілити в більшовика - рука з пістолетом дрижить. Той

же, навпаки, вихопивши пістолет, не задумуючись, стріляє в інтелігента. Це - символічний епізод національної революції та її результатів. Це образ розправи жорстокого ворога над слабкою українською владою.

Українське відродження тривало недовго - до 1929 року. З наступом тоталітаризму українізацію спішно згорнули, кіногалузь, незважаючи на протести українських керівників, централізували, тобто підпорядкували керівництву в Москві. В 1930-х роках набирає оберті каральна машина, яка чинить розправу і над непокірним українським селянством, що не хотіло колгоспів, і над українським культурним відродженням. Кіно вихолощується приписами ідеології та вимогами соціалістичного реалізму. Його методично й послідовно відчували від власного народу. Багатьох кінематографістів, зосібна молодих вихованців Довженка, репресували, сам же майстер змушений був переїхати до Москви.

Тільки в середині 1950-х років, після чвертьвікового насильства, справи пішли на краще: до роботи в кіно почали залучати українських письменників, ставили фільми за їхніми творами і за українською класикою. Однак це не давало бажаного результату: письменники були здебільшого необізнані зі специфікою кіно та його естетичними вимогами. Фільмами досить часто вважали зняті на плівку вистави або театралізовані ілюстрації до літературних творів. На кінець 1950-х українське кіно було фактично ізольоване від зовнішнього світу. Довженко помер у Москві, стероризований владою, яка не дозволила йому повернутися в Україну. Стагнація і рутинність панували на Київській кіностудії, руйнували новаторські ініціативи молодих, які туди потрапляли. Учні відомого режисера Ігоря Савченка Олександр Алов і Володимир Наумов після передчасної смерті майстра і вчителя закінчують фільм «Тарас Шевченко» і залишаються в Києві. Але далі революційно-романтичних стрічок «Тривожна молодість» та «Павка Корчагін» рушити не змогли, вони залишають студію і їдуть працювати до Москви. Випускникові ВДІКУ Григорію Чухраю, який виношував плани знімати «Сорок перший» за Борисом Лавренковим, реалізувати його в Києві не вдалося. Натомість йому пропонують працювати асистентом режисера у фільмі Т. Левчука «Триста років тому», ідеологічно-державному замовленні про Переяславську раду. Григорій Чухрай публічно критикував сценарій, а невдовзі виник скандал із провалом виробничого плану цієї картини, після чого бунтівник змушений був залишити Київську студію і поїхати на «Мосфільм» [5].

Прикро, що Київська кіностудія виштовхувала талановитих, але з огляду на нашу тему, поставимо питання інакше: яких рис набуло б українське кіно, якби там залишилися працювати Алов, Наумов, Чухрай? Втім, склалося так, як склалося.

Українське кіно після тривалої насильницької асиміляції поступово набирало національних рис. Але вирішальним для виходу українського кіно зі стагнації стало виділення кіногалузі з Міністерства культури і надання їй самостійного статусу. Директор студії ім. О. Довженка Василь Цвіркунов і голова Держкіно УРСР Святослав Іванов поставили на меті зробити українське кіно успішним і зробили це, добираючи творчі кадри і роблячи ставку на молодих. Обидва були обізнані з процесами у світовому кіно, пам'ятали славу українського кіно кінця 1920-х, прагнули ту славу відродити. Їхній старт збігається з реабілітацією кращих Довженкових фільмів, «забутих» за часи сталінщини. Обидва кінодіячі мали авантюрний (в хорошому розумінні) склад розуму, спонукали режисерів до творчого ризику. Недаремно кажуть: продюсер - виразник смаку тих прошарків публіки, з яких він сам виходить, а обидва були інтелігентами.

Аргументом у відродженні українського кіно могли бути тільки талановиті фільми. Результат продуманих і послідовних зусиль не забарився - з'явився перший незаперечний шедевр - «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова.

На превеликий жаль, початок відродження українського кіно збігся з фіналом хрущовської «відлиги» і зміною у вищих ешелонах влади в СРСР. 1963 року було визначено стратегію нової влади щодо національного питання: національні відмінності мали стиратися, щоб виникла нова спільність - радянський народ. Під уніфікацією національних культур однозначно малася на увазі їх русифікація. Такі настанови зобов'язували культуру, мистецтво, впливаючи на маси, формувати цю запрограмовану свідомість. Були визначені ідеологічні пріоритети в кіно: уславлення «Великої жовтневої революції», піднесення ролі партії, подвиги під час війни й подвиги трудові. Це означало тотальну ідеологізацію мистецтва, уніфікацію культури й асиміляцію національних культур. (Ось один характерний факт ідеологічного маразму часів застою: 1977 рік, в головній редакції Української Радянської Енциклопедії виходило друге видання УРЕ. В моєму віданні був розділ кіно. Коли я принесла для затвердження ілюстрації до статті «Кіномистецтво» головному редакторові Миколі Бажану, він відхилив кадр із «Тіней забутих предків» і моти-

увув своє рішення коротко: «Це етнографізм». Сказав це поет, інтелектуал старої школи - кому ж, як не йому належало б гідно оцінити кіношедевр? І що значить «етнографізм»? У фільмі використано багатство народної культури, але в цьому була глибока естетична та національна суть, яку неважко було зрозуміти освіченій людині. Це було звертання до істинних, а не закамуфльованих під соцреалізм традицій. Інша річ, що Сергій Параджанов тоді вже сидів у в'язниці, та на цей факт не прийнято було посилалися у розмові з підлеглими).

Слава Богу, в Україні встигли вийти фільми, що склалися в окремих художній напрям, який дістав назву поетичного кіно. Митці українського поетичного кіно, маючи усього лише кілька сприятливих років, своїми сміливими роботами не тільки здолали стагнацію українського кіно, а й вразили міжнародну публіку (кілька переконливих фактів: 28 нагород фільму «Тіні забутих предків», дві - фільмові «Камінний хрест» на Всесоюзному КФ за кращу чоловічу роль та за кращу операторську роботу, золота медаль на Московському МКФ фільму «Білий птах з чорною ознакою»). Творці тих фільмів були випускниками Всесоюзного інституту кінематографії, засвоїли уроки майстрів, мали широкий кругозір і великі амбіції творити кіно не гірше, ніж у передових кінематографічних країнах Європи. Їхня діяльність в українському кіно радикально змінила ситуацію, вивела його із задушливої естетичної обмеженості на простори світові, притому, що було воно яскравим національним феноменом. Українське поетичне кіно як мистецький та національно визначений феномен було у художньому сенсі значно сильнішим, ніж тогочасне кіно російське. В Росії були поодинокі митці-автори (Андрій Тарковський), які відстоювали власне світобачення і стиль, але напряму як естетичного феномену там не склалося.

Доки не настало тотальної русифікації, українське кіно зверталося до української літератури - як до класичної, так і сучасної, втягувало у свою орбіту письменницькі сили.

Великою цінністю поетичного кіно була наявність у цій течії творчих індивідуальностей. Український режисер Леонід Осика захоплювався майстерністю італійських неореалістів. Він вийшов із міського середовища (київського), яке нагадувало зображуване в італійських фільмах, був дитиною важких повоєнних літ і добре розумів такого героя, як маленький хлопчик з «Викрадачів велосипедів» Вітторіо Де Сікі. Він переймався стражданнями звичайної, нічим не примітної людини. І коли йому до рук потрапи-

ли новели Василя Стефаника, він зрозумів, що саме це відповідає його запитам. Не тому, що не було інших задумів чи пропозицій. Могло здатися, що мову цих новел важче зрозуміти, ніж мову його інститутських колег Геннадія Шпаликова чи Віктора Мережка, чії сценарії він мав намір ставити (з різних причин ці задуми не здійснилися). Та він уже встиг попрацювати асистентом режисера у фільмі «Сон» Володимира Денисенка, встиг потоваришувати з Іваном Миколайчуком, стати свідком сенсаційного успіху «Тіней забутих предків». Стефаник давав шанс виявити власну національну ідентичність, як і «Тіні забутих предків», хоча найменшою мірою молодий Осика орієнтувався на яскраву зображальну естетику фільму Сергія Параджанова.

Студент кінофакультету Київського інституту театрального мистецтва Роман Балаян обирає для своєї дипломної роботи новелу Марка Черемшини, який, як і Василь Стефаник, писав діалектною мовою, писав про гуцулів та їхні трагедії - короткометражний фільм «Злодій» виходить 1969 року і засвідчує цікаві пошуки молодого режисера, його символічну мову, прагнення виразити архетипічні, навіть біблійні алюзії у скромному наративному просторі. Про цей фільм Януш Гайда відгукнувся як про незвичний, як про «метафоричну оповідь, багату на символи, дивні асоціації, лапідарні фрагменти» [6].

Юрій Ілленко - українець, який жив у Москві, де і закінчував ВДІК. Проте його корені були в Україні - і несподівано його українська суть проявилася в операторській роботі в «Тінях забутих предків». Багатьох вразили зображальна мова, яка гармоніювала з природою, акторськими обличчями, багатством народного мистецтва. Тому нічого дивного немає в тому, що далі він звертається до кіноповісті Івана Драча, поета, чії експресивні й експериментальні поезії порушували спокій в літературних колах, а оскільки йому цього не пробачили, той змушений був на якийсь час емігрувати в царину кіно, де й прижився як сценарист. І хоча обидва - Драч та Ілленко - були експериментаторами, їх важко було уявити однодумцями. Проте робота над текстом українського поета, зйомки його кіноповісті «Криниця для спраглих» в селі на Черкащині та ще й залучення до роботи у фільмі талановитого й органічного українського актора, носія курбасівської традиції Дмитра Мілютенка також вплинули на естетичні уподобання та формування національної ідентичності кваліфікованого оператора і режисера-початківця Юрія Ілленка.

Природно увійшов у світ українського мистецтва Сергій Параджанов. Як переконливо довела це у документальному фільмі «Нехай святиться ім'я твоє» режисер Наталя Акаймова, він прилучився до українського духу завдяки видатному операторові Данилу Демуцькому, людині високоосвіченій, зі своїм світобаченням і вмінням виявити патріотизм у високопрофесійній роботі. Після сенсаційного успіху «Тіней» Параджанов мріяв подарувати Києву, місту, яке любив, фільм «Київські фрески»; бачив його як своєрідний експеримент і хотів бути повноправним автором, виразивши суб'єктивне бачення і власні почуття. На жаль, після довгих митарств фільм йому не дозволили поставити і творчий азарт Параджанов спрямував на постать Саят Нови, обдарувавши студію «Вірменфільм» незаперечним шедевром.

Ще один режисер, який після Київського інституту театрального мистецтва стажувався в Олександра Довженка у підготовчій роботі над фільмом «Поема про море», став носієм традиції класика українського кіно. Володимир Денисенко поставив «Сон» про молодого Шевченка, нагадавши про велич генія, який вийшов із найупослідженішого кріпацького середовища і піднявся до найбільших висот духу, про його мужність і сміливість у творчості, про відсутність страху перед сильними світу цього, які могли його покарати, але не могли викреслити зі свідомості людей його рядків. І ще одна сторінка з історії України боліла йому - час Другої світової війни. Про трагедію армії, яка обороняла Київ і потрапила в оточення, йдеться у фільмі «На київському напрямку», про справжню ціну партизанської боротьби - у фільмі «Совість» (забороненому).

У другій половині 1960-х років Україна дедалі голосніше заявляла про себе, про свою історію і культуру - українське кіно привернуло увагу кінематографістів інших республік, його почали наслідувати (як результат творчого освоєння національно виразної мови з'явилися фільми «Благання» Тенгіза Абуладзе, «Табір іде в небо» Еміля Лотяну, «Лютий» Толомуша Океева та інші).

У Києві вийшли фільми за гоголівськими творами - «Вечір на Івана Купала» та «Пропала грамота». Українська поетеса Леся Українка постане у фільмі «Іду до тебе», ближча українська історія оживе у «Білому птахові з чорною ознакою», давня - у «Захарі Беркуті». Палітра, зміст і форми національного кіно розширювалися, доповнюючись анімаційною стрічкою Ніни Василенко «Слово про Ігорів похід», дотепною

анімаційною серією Володимира Дахна про козаків, українською казкою «Ох» Давида Черкаського, документальним фільмом «Відкрий себе» Ролана Сергієнка про Григорія Сковороду - і це далеко не все. Фільми ці стали міцним заслоном проти асиміляції, український глядач міг не тільки насолоджуватися ними, а й пишатися визнанням на міжнародних фестивалях, пильною увагою зарубіжних фахівців.

Історія світового кіно знає чимало творчих напрямів, які виникали не стільки як результат самовиявлення режисерів, скільки через необхідність рятувати честь кіно як мистецтва («Авангард», «Нова хвиля», «Молоде німецьке кіно»), «завдяки» суспільним «замовленням», коли кіно мусило виконувати консолідуючу місію (італійський неореалізм). В Україні треба було рятувати кіно від ідеологічного гніту.

Питання національної ідентичності, національної гідності виходили на перший план, надто в письменницьких колах. Але прямо про це говорити було небезпечно, - можна було висловитися метафорично, через історичні паралелі або ж звернувшись до народного мистецтва, яке офіційно підтримувалося, було допущеним ідеологами до музеїв, до урочистих церемоній як вияв лояльності до українського. Проте українські кінематографісти відкинули лакувально-концертний варіант народного мистецтва, їх вабило те, що існувало в реальності, ще не було витіснене цивілізаційним поступом. Там, у житті, воно було цілісним, не роз'єднаним по розділах і не розкладеним по полицках. Кераміка, ткацтво, вишивка вільно сполучалися в житлах, одязі, інтер'єрі. Фільм «Тіні забутих предків» став відкриттям саме такого мистецтва. Це була система цінностей, світ цілісний, побачений свіжим поглядом митця, захопленого автентикою. Почвість Коцюбинського не випадково припала до душі Сергію Параджанову та Юрію Ілленку - вона відповідала їхнім настроям, давала можливість прояву естетичного зухвальства, відкривала простір для пошуків нового.

І зовсім не є перебільшенням слова Юрія Ілленка: для тих, хто хоч трохи починає пізнавати контекст світового мистецтва, є цілком очевидним, що цей фільм виявився етапним, переломним моментом у всьому світовому культурному мисленні. Він здійснив могутній вплив на духовність ХХ століття. Він утвердив доміную авторського почуття і віру в силу зорового образу, а не слова.

Національна приналежність фільму була принциповою, навіть виключною. Її не можна було не помітити. Разом з тим це твір загальнолюдського

значення. «Тіні забутих предків» не можуть бути каталогом давньої культури, - писав Рафал Маршалець, - бо зображають людську любов, розпач і ненависть. Це так, ніби творці фільму підпорядкували життя героя життю його рідної культури; пов'язали напруженість його біографії з розквітом і занепадом країни, в якій він живе» [7]. Докладніше значення «національних рис і почуттів» тлумачив Іван Дзюба: «Фільм своєю глибиною і, як б сказав, «інтенсивною», продуктивною, мужньою національністю протистає як лженаціональним маскарадним профанаціям, провінційній рутині і солодкоголосцю запічно-сентиментальних хуторян, так і безстатевим позанаціонально-міщанським кінопокручам, всесоюзній вульгарності й номенклатурному «космізму» циніків від канцелярійного «загальнолюдства». В якостях національної психіки та естетики він розвиває корінні загальнолюдські мотиви, вічні питання життя і смерті, які власне і «матеріалізуються», істотно збагатившись, у цьому своєму національному побутуванні. Тому досить нікчемною справою було б паспортизувати окремі «національні моменти» чи «національні риси»: національна тут сама суть, національне саме життя, сама правда народних характерів і доль» [8].

Українське кіно зуміло мобілізувати кращі сили не тільки кінематографічних професій, а й письменників (Василь Земляк, Олександр Сизоненко, Іван Драч, Дмитро Павличко), композиторів (Мирослав Скорик, Леонід Грабовський, Володимир Губа), художників (Федір Манайло, Георгій Якутович, Лідія Байкова, Людмила Семікіна) - без такої мобілізації «Тіні забутих предків», як і наступні фільми поетичного кіно, не з'явилися б.

Фільми поетичного кіно стали явищем естетики, стилістики, пробуджували почуття національної гордості. Найповніше відчув це польський кінокритик Януш Газда, визначивши риси, характерні для цих фільмів: «захоплення давньою народною традицією, захоплення фольклором, прагнення до того, аби елементи фольклору й народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм, схильність до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту, культ прекрасних речей, в яких криються людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас і ліризм, естетична рафінованість і віра в силу образів фільму - в мистецтво мислячого зображення» [9].

Для того, щоб відстояти честь кіно як візуального мистецтва, а заодно розширити можли-

вості кіномови, українські кінематографісти звернулися до тих джерел (Коцюбинський, Гоголь, традиційне народне мистецтво), в яких змішані реальність і вигадка, дійсність і уява. Плідно розвиваючи їх, вони вийшли на рівень неоміфологічної свідомості, характерний для культурної ментальності ХХ століття. Характерно, що в ролі міфу, який «підсвічує» сюжет, починає виступати не тільки міфологія у вузькому значенні, а й історичні перекази, побутова міфологія, історично-культурна реальність попередніх років, відомі й невідомі тексти минулого. Завдяки цьому кращі фільми українського кіно, які в середині 1960-х років становили художній напрям, самі уподібнились міфу за своєю структурою. Головною рисою цієї структури і стала гра на стику між ілюзією та реальністю.

Яскраві, талановиті «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», створені наприкінці 1960-х, не могли не увійти в суперечність із настановами нового керівництва країни. Ортодоксальна радянська критика звинуватила фільми Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осика в архаїзмі через їхню схильність до притчі та метафоричну мову, яка трактувалась як щось незрозуміле глядачеві. Але в цьому й полягала унікальність українського кіно. І традиція поетичної та неоміфологічної свідомості у ньому сьогодні не вичерпалась, а навпаки, залишається плідною.

Відомо, що з початком застою поетичне кіно жорстоко викорінювалось - поряд із ще раніше забороненою «Криницею для спраглих» на полицю лягли «Вечір на Івана Купала», «Пізнай себе», «Пропала грамота» - фільми, що стали окрасою українського кіно. Та все-таки розголос про них пішов по світу. А головне, вони порятували українське кіно, ширше - культуру від асиміляції, виконавши важливу націєтворчу місію.

У незалежній Україні культурний розвиток - і сам по собі, і як фактор консолідації нації - ігнорується владою. І. Франко розумів націю як єдність культурного й політичного первня народу. Але «якщо застосувати таке розуміння самого поняття нації до нашого нинішнього становища, то пересвідчимось, що <...> політична діяльність наших державних органів майже цілковито присвячена вирішенню соціальних, суспільно-економічних проблем. Чіткої і твердо спрямованої політики на підтримку національної мови, культури, літератури, освітньої та книговидавничої системи, в нас немає» [10].

Особливо яскраво це проявляється у кіно-і телепросторі. Кінотеатри, відеоринок, телеба-

чення у нас віддані іноземним власникам. Українського фільму там немає. І як би ви не доводили, що фільми в Україні, хоч і нечисленні, все ж виходять, ніхто не вірить, оскільки глядачі їх не бачать.

В Україні проблема кінопрокату стала не тільки проблемою культури, а й показником державної спроможності навести лад у своєму домі, показником сили (безсилля?) держави. Неозброєним оком видно, що кіно, яке безроздільно панує на наших екранах, чуже нам не тільки територіально, а й тим, що призводить до деградації людини (час від часу влада наводить цифри наркоманів серед молоді, пияцтва і злочинності неповнолітніх - і вони вражають). Те, що зарубіжне кіно приносить, - а це, найперше, агресивність і жорстокість, - суперечить базовим цінностям і, насамперед, цінностям духовним. Не множить воно патріотів своєї країни, не сприяє єдності й порозумінню. І різні міністерства наші - сім'ї та молоді, охорони здоров'я, освіти, культури - проблемами морального здоров'я дитини не переймаються. Та навіть якщо підходити до кінопрокату з позицій економіки, то й тут держава мала б підтримати свого кіновиробника, а підтримавши, вкласти бодай якісь кошти для розгортання державної кіномережі, аби українські фільми потрапляли до глядача, і тим самим реанімувала б колись прибуткову галузь.

Після Другої світової війни було укладено кабальну для французької кінопрокату «Угоду Блюма-Бірнса», згідно з якою частка голлівудських стрічок у Франції збільшувалась удвічі, порівняно з довоєнною. Важке становище французької кінопрокату спричинило протести у глядачів. Було організовано «Комітет захисту французького кіно», під тиском якого уряд у 1948 році ухвалив «Закон про допомогу», що дещо поліпшило становище кіновиробництва (якщо 1947 року створено 75 фільмів, то в 1948 - 100). Послідовно захищала своє кіно й Великобританія.

Чому ж українці - від рядових громадян до найвищих чиновників уряду - не захищають власного кінопрокату?

Після Помаранчевої революції з'явилася певність: Україна відродилася як країна сучасної демократії, тож має відродитися і її національна культура, зокрема кіно, яке акумулює в собі реальне життя країни, передає внутрішній стан людини і яке здатне, зрештою, явити духовний потенціал суспільства та впливати на культурну атмосферу в цілому. Кіно з найбільшою повнотою могло б розповісти світові про Україну. Адже робило воно це у 1920-х і в 1960-х, щоправда, режим кожного разу холоднокровно нищив його,

знецінював здобутки. Та то ж була антинародна влада. Відгомоном її, останньою розпавою над українським кіно став Указ 1992 року щойно призначеного прем'єра України Л. Кучми про ліквідацію «Укрдержкінофонду». Тоді ж кінотеатри перевели у комунальну власність, знявши з них статус закладів культури. Кінопрокат як галузь економіки та культури фактично перестав існувати для влади, українські фільми остаточно зникли з екранів. Держава, перевівши кіно на мінімальне фінансування, не створила правових механізмів його підтримки, тобто іноземний товар правив бал, а податки з його реалізації не спрямовувались на користь вітчизняного кіно, як би це мала вирішити влада. На провідній кіностудії України повним ходом розгорнулося виробництво російських телесеріалів. Кінопрокат, як і багато чого в економіці України, став додатком до виробництва російського, поглинувши кращих наших фахівців.

Це становище в будь-який момент можна легко виправити, за прикладом тих само французів. Для цього треба прийняти давно підготовлений Закон «Про збір на розвиток українського кіно». Про те, що ситуація в нашому кіно може швидко нормалізуватися, свідчить короткий період 2000 року, коли держава повністю профінансувала кіно за Державним бюджетом. З'явилися фільми «Нескорений», «Молитва за гетьмана Мазепу», «Мамай», «Богдан Зиновій Хмельницький» (перша версія), «Другорядні люди».

Щоправда, це аж ніяк не позначилося на політиці прокатників. Члени Американської кіноакадемії проявили значно більше прихильності до нашого «Мамаю», аніж українські прокатники, які не пустили його на великий екран. В Україні за рік 180-200 іноземних фільмів одержують прокатні посвідчення і щоб цей товар продати, створено не тільки мережу приватних кінозалів, а й мережу реклами на телебаченні, в метро, у глянцевих журналах. Звичайно, як бізнесові структури вони сплачують податки, і держава мала б розпорядитися ними розумно і з вигодою для власної культури, в інтересах своїх громадян. Але державної волі на це не стало ні у Верховній Раді, ні у представників «помаранчевого» уряду.

Потім уряд змінився, але інтереси бізнесу переважають над інтересами культури, моралі, патріотизму. Отже, і власники кіномережі, і власники телеканалів продовжують зберігати статус-кво, а державна ідеологія, національна культура остаточно зникли зі сфери інтересів влади.

Колись британець-документаліст Джон Грісон слушно сказав: американці кожен кінотеатр

за рубежем зробили своїм консульством. Українські кінематографісти, як бачимо, не знайшли притулку навіть у своїй державі, у своїх кінотеатрах. То, може, за кордоном ми щось показуємо? Ще до 2006 року, хоча й скупо, але це мало місце: «Тир», «Молитва за гетьмана Мазепу», «Йшов трамвай № 9» на Берлінале, де останній дістав «Срібного ведмедя», нагорода в Каїрі фільму «Шум вітру», «Мамай» уперше в історії України номінувався на «Оскара». «Проти сонця» нагороджено в Клемон-Феррані, коротенька дипломна стрічка «Подорожні» здобула найвищу нагороду в номінації короткого метра в Каннах. 2003 року в найбільших містах США було проведено ретроспективу О. Довженка, 2005 - фестиваль українського кіно в Бостоні. Це не всі факти, але так чи інакше вони свідчили: українське кіно таки пробивається на світові обшири.

Являти світові Україну мав би «помаранчевий» уряд, особливо беручи до уваги зрослий інтерес до України. Цього не сталося. Навпаки, кіногалузь, як сирота, залишилась на кілька років без фахового керівника. Зате Міністерство культури за вісім місяців діяльності спромоглося видати дивний наказ про об'єднання усіх кіностудій Києва у концерн «Довженко-фільм», не вважаючи за потрібне пояснювати навіщо (щоправда, він не набрав чинності). Коли кореспондент «Дзеркала

тижня» запитала в міністра культури О. Білозір «Адже в мистецтві мають працювати професіонали?», у відповідь почула: «А яка професія в міністра культури?» Мовляв, і без професії можна керувати всіма професіоналами.

2005 року за підтримки держави випущено мінімальну кількість повнометражних фільмів. Українське кіно виштовхнуло на територію короткого метра. А три повнометражні можна згадати поіменно: «Украдене щастя» як кіноваріант телесеріалу, «Татарський триптих» і «Секонд-хенд», які в художньому плані залишали бажати кращого, а щодо останнього, то з ним навіть незручно виходити до глядача.

2006 року було проведено опитування серед студентів НаУКМА про ситуацію в українському кінопрокаті. Вона не задовольняє більшість опитаних, які вважають, що дистриб'юторам потрібно розумніше добирати фільми. Аби на екранах було українське кіно, слід виділяти державні кошти, необхідно встановити державний протекціонізм над українським кіно у виробництві і в прокаті. Важливий фактор поліпшення прокатного репертуару - підвищення культурного рівня українців. І хоча громадськість не має бути осторонь (водночас вирішальне слово - за професіоналами-експертами), прозвучала і зневіра у тому, що можна щось змінити.

1. Юдин А. Парадоксы великого отказа // Герберт Маркузе. Эрос и цивилизация. - М.: АСТ, 2002. - С. 525.
2. Павличко Д. Иван Франко - будівничий української державності // Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / Упоряд. Д. Павличко.- К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.- С. 20.
3. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко.- К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.- С. 391.
4. Бажан М. Майстер залізної троянди // Патетичний фре-

- гат / Упоряд. В. Панченко. - К.: Факт, 2002. - С. 179.
5. Чухрай Г. Мое кино. - М.: Алгоритм, 2002. - С. 96.
6. Газда Я. Українська школа поетичного кіно // Поетичне кіно: заборонена школа.- К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. - С. 186.
7. Marszalek R. - Film.- 1966.- № 49.
8. Дзюба І. День пошуку // Поетичне кіно: заборонена школа.- К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001.- С. 23-24.
9. Газда Я. Вказ. праця.- С. 186.
10. Павличко Д. Вказ. праця.- С. 25.

L. Bryukhovetska

«WAR OF CULTURES» OR THREAT OF ASSIMILATION? UKRAINIAN POETICAL CINEMA AS A FACTOR OF NATIONAL SELF-APPROVAL

The national identity problem stays vital today, in times of globalization. The resistance to the assimilation of the Ukrainian culture is considered with regard to the past, specifically to such a phenomenon as the Ukrainian poetic cinema, where national were not only some features or moments, but also the very essence of the films.