

Травматичні моменти національної історії в сучасному ігровому українському кіно

Історична травма та її відображення в кіно – проблема складна та багатогранна. Окремою її складовою є специфіка самого національного кінематографу. Зокрема, в українському виділимо два моменти: по-перше, тривале перебування під повним контролем влади, коли низка важливих тем або напряму витіснялася з простору культурної пам'яті, або подавалася у визначеному системою ключі. По-друге, скромні об'єми кінотиробництва, через які практично кожен новий фільм стає подією. Особливо стосується це повнометражного ігрового кіно, на якому і хотілося б зосередити увагу.

Одна стаття про репрезентацію травми в кіно з промовистою назвою «Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиничної репрезентації» (авторка Ольга Папаш) містить посилення на тезу Франкліна Анкерсміта про те, що наявність самотньої репрезентації історичної події – це насправді відсутність інтерпретації¹. За іронією долі, саме описаний у статті випадок – репрезентація Голодомору в «Голоді-33» Олеся Янчука – по суті й лишається самотнім, якщо брати до уваги внутрішній український кінопродукт, а не знятий в копродукції чи силами діаспори (маємо, звісно, також «Поводиря» Олеся Саніна – але там Голодомор є радше тлом, аніж предметом репрезентації). Насправді, для українського кіно досі

¹ Папаш О. О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок самотньої репрезентації («Голод-33»). *Наукові записки НаУКМА*. Том 114. К.: 2011. С. 73–77.

характерна ситуація, коли знакова історична подія висвітлена у двох-трьох фільмах періоду Незалежності; п'ять-шість фільмів «на тему» вже можуть сприйматися як достатнє, якщо не надлишкове, її відображення. Це тягне за собою іншу проблему – надмірну увагу до кожного нового історичного фільму як репрезентації події та підвищену (якщо не завищену) міру відповідальності його творців, змушених фактично виступати в ролі «речників» своєї теми. Така ситуація породжує дещо нездорову атмосферу і в кіновиробництві, і загалом в суспільній та культурній сфері – втім, з іншого боку, оприявнюючи рівень суспільної зацікавленості у висвітленні тих чи інших значущих суспільних подій, в нашому випадку – травматичних.

Тут відкривається ще один проблематичний аспект: на думку дослідника Алана Міка, самі візуальні медіа чималою мірою впливають на наше сприйняття минулого і, отже, на суспільну консолідацію довкола історичної травми. Йдеться не про пряму «передачу травми» споживачам медійного продукту (хоча існує й така теорія), а про те, що медійні образи спроможні вражати глядача і таким чином впливати на нього, його погляди – зокрема в політичній сфері. Більше того: медіа спроможне впливати на закріплення в суспільній свідомості тієї чи іншої події як травматичної². Для українського кіно яскравим прикладом є вже згаданий вище випадок «Голоду-33» Олеся Янчука, телепрем'єра якого відбулася напередодні референдуму щодо проголошення незалежності України: про цей показ часто говорять як про такий, що вплинув на політичне рішення певної частини аудиторії (згодом в інтерв'ю часопису «The New York Times» режисер назве стрічку своїм «особистим внеском в український референдум щодо незалежності»³). Цей же момент знаменував інший важливий аспект функціонування колективної історичної травми у суспільній свідомості – її потенційну роль як фактора формування національної ідентичності, що й сталося загалом із темою Голодомору в історичному та суспільному дискурсі.

² Meek Allen. *Trauma and Media. Theories, Histories, and Images* / Allen Meek. – Routledge, 2010. Pp. 8, 195.

³ Film Shows Ukraine Famine // *The New York Times*. 1.12.1991. <https://www.nytimes.com/1991/12/01/world/film-shows-ukraine-famine.html>

Введення в кінообіг нових тем, пов'язаних з переломними моментами української історії, стало важливою рисою останніх десятиліть. Так, як відомо, здобуття незалежності стало поштовхом до появи в українському кінематографі цілої низки фільмів, присвячених раніше забороненим сторінкам вітчизняної історії (при цьому перші зразки з'явилися ще в радянський період, на схилку «перебудови»). Такі стрічки порівняно активно виходили у 1990-х – на поч. 2000-х, а події Революції Гідності й наступної війни породили нову хвилю кінематографічного переосмислення історії. Цікаво при цьому зіставити характер репрезентації травматичних подій національної історії у 1990-ті – поч. 2000-х з пізнішими.

Екранні репрезентації Голодомору

Симптоматично, одним з перших фільмів цієї хвилі став присвячений центральній травматичній події новітньої української історії «Голод-33» Олеся Янчука. Фільм одразу позиціонувався як свого роду кінематографічний політичний маніфест про події, які довгий час замовчувалися і, отже, були мало відомі загалу. Ця настанова визначила сам характер фінансування фільму: творці відмовилися від державних грошей і пішли шляхом збору коштів серед населення; таким чином кінострічка ставала у прямому сенсі «спільною справою», наочним втіленням єднання спільноти навколо пам'яті про спільну трагедію (щоправда, ця ідея втілювалася радше на символічному рівні, оскільки зібраних коштів виявилось недостатньо, і завершити фільм вдалося завдяки одному спонсору – «Лісбанку»).

Маючи дві основні мети – інформувати та вразити, картину вмирання однієї сім'ї стрічка представила засобами виразності, що їй були підпорядковані: від сповільненого темпоритму до чорно-білого візуального ряду, котрий місцями покликався на фото- й кінохроніку. З тих пір дискурс Голодомору міцно вкоренився і в науковому полі, і в суспільній думці, і став потребувати вже нових репрезентацій, менш прямого характеру. На жаль, якщо говорити про власне українські кінопроекти, єдиний ігровий повнометражний,

що дійшов до стадії реалізації, не дістав державної підтримки, і наразі його виробництво – в невизначеній ситуації. Але й те, що відомо про нього, демонструє певні тенденції. «Яків» Вікторії Трофіменко – історія голови колгоспу на Черкащині Якова Дробота, що в роки Голодомору врятував майже три тисячі людей⁴. Як бачимо, «Яків» мав ввести в екранну історію Голодомору нову проблематику: тут уже немає різкого поділу на представників системи як втілення державного насилля та представників «народу» як основної маси населення, що стає жертвою. Герой займає проміжне становище, водночас будучи представником владної системи (як фундатор і голова колгоспу) та використовуючи своє становище для допомоги селянам, чиє життя опинилося під загрозою через дії цієї самої системи. Характерний момент порівняно з «Голодом-33» – перехід від колективного героя до героя-особистості, причому історичної (якщо згадати про «Ціну правди» Агнешки Голланд, де головним героєм виступив журналіст Гарет Джонс, можна говорити про певну тенденцію).

Режисерка означила фільм як «свій “Список Шиндлера”». Вона має цілком чітке бачення фільмового посилу, зокрема з точки зору його теми як історичної травми: «Мені хочеться зробити історію про силу у важкі моменти. Бо ми здебільшого дивимось на Голодомор з точки зору віктимності. Я хочу подивитись на історію, розставивши акценти по-іншому. Розповісти не про те, як ми умирали, а про те, як ми виживали в тих умовах пастки... Дуже важливо пройти період усвідомлення, прожити цю травму і проговорити її з іншої точки зору. Головне, чого ми можемо навчитись в історії, – виживати [...] Нашим пращурам довелося пережити не один етап голоду, ми це все несемо на генному рівні, і якщо не переосмислимо, не відпустимо, на нас впливатиме це на підсвідомому рівні [...] Селу Якова вдалося об'єднатись і тому – врятуватись. Це те, що треба культивувати в собі – вміння об'єднатись, попри розбіжності та ідеологічні протиріччя. Це робить нас сильними і вартує проговорення на

⁴ Москвичова А. Врятував три тисячі людей у Голодомор: в Україні знімають фільм про Якова Дробота. *Радіо Свобода*. 22.10.2019. <https://www.radiosvoboda.org/a/film-pro-jakova-drobota/30230534.html>

екрані»⁵. Ця цитата, вельми розлога, містить низку принципів положень, що характеризує новітній підхід до травматичного досвіду: акцент на спротиві (хай і мирному) насилью, виживанні, настанова на єдність спільноти в умовах небезпеки, що загрожує її існуванню, а також усвідомлення колективної травми та її осмислення для мінімізації її негативних наслідків. Зміна акцентів насправду є важливою тенденцією. Дослідники не раз звертали увагу на те, що в «Голоді-33» помітний момент віктимізації⁶, людей представлено безсилими жертвами. В сучасному кінематографі, натомість, важливіше місце посідає мотив опору, причому опору в тій чи іншій мірі ефективного. Цей момент особливо виразний в західних інтерпретаціях теми: у «Гірких жнивах» Джорджа Менделюка подана картина збройного опору, а героям вдається втекти з села і досягти рятівного кордону, у «Ціні правди» Гарет Джонс досягає внутрішньої перемоги, опублікувавши матеріали про штучний голод в Україні. Присутній цей момент і у «власне українських» сюжетах: у «Якові» герой рятує односельчан, у «Поводирі», де Голодомор є не центральною, а проте лейтмотивною темою, герої впродовж фільму досить активно протистоять силам ДПУ як втіленню репресивної більшовицької системи. Тут варто згадати про концепцію «вцілілого», запропоновану Терренсом Де Пре: у своїй праці «Уцілілий: анатомія життя в таборах смерті»⁷ 1976 року він переглянув традиційне протиставлення постатей «героя» й «уцілілого» («survivor») та проаналізував останнього з точки зору того, як стратегії виживання самі стають формою опору,

⁵ Тема Голодомору – особиста історія для кожного: інтерв'ю з режисером та героєм фільму «Яків». Розмовляла Катерина Петренко. 24 канал. 23.11.2019. https://lifestyle.24tv.ua/tema_golodomoru_osobista_istoriya_dlya_kozhnogo_intervyu_z_rezhiserom_ta_geroyem_filmu_yakiv_n1238358?fbclid=IwAR3fpZTIDVEHOu03u02yVPuiNl6ZPTdstjscPg_ToeoXj7GhDVC1XloWSyY

⁶ Папаш О. О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33»). *Наукові записки НаУКМА*. Том 114. 2011. С. 73–77. Мензелевський С. «Гіркі жнива»: історія однієї кінематографічної галюцинації. *Українська правда*. – 27.02.2017. <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/02/27/222833/>. Кисла Ю. Український Голод 1932-1933 років на екрані: осмислення страждання. *Україна Модерна*. 26.11.2016. <https://uamoderna.com/md/kysla-holodomor-in-films>

⁷ Des Pres T. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press, 1976. 218 p.

причому не «точкового», а розтягненого в часі, по суті – нескінченного; окремий акцент автор робив на збереженні людяності й гідності, що дозволяє «уцілілому» зберегти своє «я» та вижити.

Виділимо ще один значущий аспект тематики Голодомору в кінематографі: мотив «донесення правди». У «Поводирі» він втілений в образі документів, що мають бути доправлені на Захід через посередництво Гарета Джонса, у «Ціні правди» сюжет безпосередньо побудований довкола постаті цього журналіста, який виносить у західний публічний простір інформацію про ситуацію в Україні. Цікаво, що в обох стрічках присутня саме постать Гарета Джонса, а не, скажімо, Малькольма Маггеріджа, котрий також публікував відповідні матеріали. Це можна пояснити зокрема тим, що особиста історія Гарета Джонса вписується в патерн «мучеництва», доповнюючи і підкріплюючи собою образ самого Голодомору.

Повертаючись до мотиву «донесення правди», його можна потрактувати в двох аспектах. Перший, більш очевидний: безпосереднє бажання «бути почутим», зробити свою колективну травму предметом міжнародного обговорення, вивести на рівень травми вже не вузько національного, а світового масштабу, як це сталося з Голокостом⁸. Другий аспект – як прояв бажання «проговорити» травму, побачити її проартикульованою саме в тексті як чомусь матеріальному, зримому, свого роду артефакті – офіційному документі («Поводир») чи статті в часописі («Ціна правди»).

І останній момент, на який ми звернемо увагу, – мотив порятунку на Заході. Він може виражатися як у згаданому вище мотиві «донесення правди», так і в безпосередній втечі, як-от у «Поводирі» й «Гірких жнивах». Відсутній цей мотив у першому фільмі на тему, «Голоді-33» за романом «Жовтий князь» Василя Барки, а також в останньому втіленому проекті, що заторкнув тему Голодомору, – серіалі «І будуть люди» Аркадія Непиталюка за однойменною епопеєю Анатолія Дімарова (2020), тобто знятих за літературними джерелами 1950–60-х років.

Звісно, враховуючи малу кількість фільмів на цю тему, про конкретні тенденції говорити важко. Проте вони стають

⁸ У «Поводирі» цей момент розглянула Ю. Кисла: Кисла Ю. Український Голод 1932–1933 років на екрані...

більш явними, якщо порівняти їх матеріал із матеріалом фільмів, суміжних за тематикою. Так, показово, що у стрічках Олеся Янчука «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» і «Залізна сотня» перехід вояків УПА на території, контрольовані західними союзними силами, пояснюється бажанням не просто врятувати людей, а зробити їх речниками нації, що донесуть інформацію про їхню боротьбу та її мету «світові». Тут можна побачити подібну до присутньої в сюжетах про Голодомор артикуляцію історичної травми, цього разу поразки визвольних загонів, і разом із тим спробу свого роду колективної терапії через дистанціювання від більшовицької системи і акцентування уваги на національних визвольних силах як альтернативному, а по суті – «істинному», «вірному» шляху для національної спільноти.

Національні визвольні змагання та їхні поразки як предмет кіноосмислення

Перші та другі національні визвольні змагання, точніше, їхня поразка – другий травматичний момент, який став активно розроблятися в українському кінематографі. Найбільшої популярності набула тема УПА, що в числі найперших стала об'єктом кінематографічної репрезентації. Торкалися її ще в радянський період («Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка, «Високий перевал» Володимира Денисенка, «Провал операції "Велика ведмедиця"» Анатолія Буковського), і там упівці неминуче мали поставати антигероями. Перегляд їхнього образу розпочався вже на початку 1990-х: тільки в 1991–1992 створені «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» Миколи Федюка, «Останній бушкер» Вадима Іллєнка, «Вишневі ночі» Аркадія Микульського, трохи згодом, у 1995 році – одразу два фільми, «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» Олеся Янчука і «Страчені світанки» Григорія Кохана. У 2000-ні помітний певний спад інтересу до теми: виходять «Нескорений» (2000) та «Залізна сотня» (2004) Олеся Янчука, «Один в полі воїн» (2003) Геннадія Вірсти й Олега Мосійчука, і аж у 2016 – «Жива» Тараса Химича: вочевидь, тема стала сприйматися як більш-менш розроблена і менш актуальна.

У більшості фільмів помітна просвітницька, апологетична підоснова: розвінчання радянського міфу про УПА та створення нового, національного. При цьому, поруч із образом героїчних повстанців, лейтмотивом стала приреченість боротьби (показовими є назви перших двох фільмів на тему: «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» і «Останній бункер»). Бійці постають переважно як мученики, що трагічно гинуть або ж покидають батьківщину з уже згадуваною місією «донесення правди». Звернення до нових історичних героїв супроводжувалося пошуками засобів їх репрезентації. Зокрема, помітна тут присутність елементів агіографії⁹, що, втім, мала своїм наслідком односторонність образів. Характерний коментар Григорія Гладія, виконавця ролі Шухевича в «Нескореному». Розповідаючи про такі риси особистості історичного Шухевича, як веселість, жартівливість, галантність, увагу з боку жінок, актор додав: «У фільмі це пропущено. До речі, свідомо. Не було на це замовлення, оскільки запит був із Заходу, з Америки [...] і вони, звичайно, не хотіли, щоб показували якісь сумнівні речі, подвійні. Вони хотіли, щоб це був ясний характер. Щоб не виникало навіть питання: чи він був з Галиною в стосунках, чи не був? Був, але про це не прийнято говорити»¹⁰. Таким чином, відбувалося свідоме конструювання «героя-монумена», пов'язане, до речі, далеко не лише із «замовленням із Заходу»: за подібним принципом створювалися герої радянських фільмів, присутній він і в сучасному українському кінематографі (образ Данила Червоного в «Червоному» Зази Буадзе, 2017). Тут можна говорити про традицію героя епосу, котрий завдяки своїй умовності легше піддається символізації, проектуванню на нього колективних очікувань і сподівань. Загибель такого героя (Степана Бандери в «Атентаті. Осінньому вбивстві в Мюнхені», Юрія Шухевича в «Нескореному»), з одного боку, знаменувала поразку якоїсь стадії визвольного руху, з іншого – сприймалася як жертва на шляху до вищої мети. Тенденції до міфологізації історичних подій спостерігаються і в різкому розмежуванні на «своїх» і «чужих», з демонізацією останніх, і в послугову-

⁹ Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К.: ФЕНІКС, 2007. С. 58.

¹⁰ Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 90-х. К.: АртЕк, 2003. С. 335.

ванні впізнаваними образами, переважно біблійного походження (наприклад, мотиви пекла у «Вінчанні зі смертю» Миколи Мащенка на матеріалі репресій¹¹). Слід зазначити, що досить високий рівень символізації простежується і в інших сюжетах, пов'язаних із історичними травмами. Тут можна провести паралель із впливом психотравми на свідомість особистості: таким людям часто притаманна схильність до історій із домислами, з розрізненими спогадами, що мають символічний підтекст¹².

За іншим принципом побудовані «Страчені світанки», в яких акцент перенесено на «жорстокість часу», коли джерелом насилля виступають обидві сторони; відсутнє тут і чітке розмежування «хороших» українців і «поганих» радянців: радше, джерелом травми, поруч із колоніальною залежністю, виступає суспільний розкол на лояльних до радянської системи та її супротивників. Подібним чином організовано «Вишневі ночі», в яких універсальний мотив «Ромео і Джульєтти» слугує історії про трагічне (а власне, неможливе) кохання між офіцером НКВС і зв'язковою УПА.

Спробою нового підходу до теми УПА стала «Жива», з її акцентом не на визвольних змаганнях, а на долі людини у війні та на мотиві не стільки війни, скільки виживання; зазнавши поразки у боротьбі, потрапивши до таборів, героїня зрештою здобуває головну перемогу – життя. Таким чином, як і в сюжетах про Голодомор, бачимо перехід до спроби подолання травми через формування оптимістичного, а не трагічного, сприйняття подій.

Слід зазначити, що про самі табори у фільмі лише згадано. Зміни в репрезентації репресій радянської влади – одні з найвиразніших при порівнянні кінематографа 1990-х і сьогодення. Так, раніше домінувала відверто просвітницька функція, і на екрани виходили такі фільми, як «Із життя Остапа Вишні» Ярослава Ланчака (1991), «Вінчання зі смертю» Миколи Мащенка (1992), «Сад Гетсиманський» Ростислава Синька (1993) тощо, котрі детально розкривали дію репресивного

¹¹ Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К.: ФЕНІКС, 2007. С. 66.

¹² Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор *Україна Модерна*. 22.11.2013. <https://uamoderna.com/md/216-216>

апарату більшовицького режиму й покликані були вразити глядача жорстокістю його системи. Натомість у фільмах останніх років репресії слугують вже тлом і покликані радше розкрити особистість героя; важливим аспектом стало посилення моменту розважальності, розробка теми у жанрах пригодницького кіно, бойовика («ТойХтоПройшовКрізьВогонь» Михайла Ілленка, 2011, «Червоний» Зази Буадзе, 2017).

Сторіччя Української революції 1917–1921 років актуалізувало цю тему, тим більше, в умовах нової війни з Росією. Передвісником тут став знову ж таки «Поводир» Олеся Саніна, робота над яким велася ще до подій Майдану і війни; на увагу заслуговує зокрема те, що фільмовий сюжет зв'язує в один вузол події українських визвольних змагань та їх поразки, більшовицьких репресій та Голодомору; виразним мотивом стало національне зрадництво та розбрат, втілені в образі працівника каральних органів (ДПУ) Володимира – таким чином, фільм став спробою одночасної репрезентації кількох національних травм.

До сторіччя Української революції в кінематографічному плані з'явилося дві стрічки на відповідну тему, кожна з яких при цьому зверталася не стільки до революції та досвіду національної незалежності, скільки до поразки обох. «Таємний щоденник Симона Петлюри» Олеся Янчука (2018) по суті повторював матрицю «Атентату» й «Нескореного» з центральною постаттю національного лідера, приреченого на загибель; «Крути 1918» Олексія Шапарєва (2018) базувалися на міфології «юнаків, принесених на вівтар вітчизни». Спробою запропонувати героїчний наратив став «Чорний ворон» Тараса Ткаченка (2019) за романом Василя Шкляра, проте і тут сам історичний матеріал фільму визначив настрої певної приреченості: навіть після фінальної перемоги над чекістами творці не могли запропонувати своєму герою нічого кращого, ніж на чолі загону мчати кудись вперед, у невідомість, під «Веселі, брате, часи настали...» «Океану Ельзи» (щоправда, як твердить закадровий голос Василя Шкляра, інформації про загибель отамана у чекістських архівах немає – тобто глядачеві дають зрозуміти, що він вижив, як то й належить легенді). Показово, що подібний фінал має «Червоний»; загалом, у фільмах про протистояння радянському світу для героя можливі три фінали: загибель, еміграція чи мандри порожнім, по суті, ворожим простором.

Інші історичні травми в сучасному українському ігровому кіно

Згадані вище теми – центральні в суспільному дискурсі і, відповідно, в кінематографі України. Разом із тим, останній звертається і до інших болючих моментів, на які була багата історія ХХ ст. (травматичні події попередніх століть та їхня репрезентація в кінематографі може стати темою для окремого дослідження, але наразі ми залишимо їх осторонь з огляду на значну історичну дистанцію).

На тлі розробки екраном нових, відкритих після розпаду СРСР тем, помітний спад інтересу до німецько-радянської війни. Якщо Друга світова війна загалом як час дії присутня у низці фільмів, власне боротьбі радянської армії проти німецької присвячені лише відзняті ще до війни в копродукції з Росією «Сапери» Бориса й Василя Щербакових (2008) та «Незламна» Сергія Мокрицького (2015). Кожна з цих стрічок покликається на образи війни в радянському та пострадянському культурних полях і загалом працює на ще радянському міфі «Великої Вітчизняної війни» (хоча остання стрічка своєю темою – жінка в професійній армії – несподівано набула злободенності в умовах війни вже нинішньої). Втрату темою актуальності можна пояснити кількома причинами. Висока її популярність в часи СРСР дала масив кінофільмів різного характеру і якості, що породило відчуття надмірної розробленості і, відповідно, втоми від неї; до того ж, образ «Великої Вітчизняної» сприймається як експропрійований СРСР, згодом – Росією. Таким чином, відмова від героїчного канону Другої світової війни як «Великої Вітчизняної» стала одним з кінематографічних симптомів віддалення України від радянської (ширше: російської імперської) спадщини. В свою чергу, українські кінематографісти взялися за розробку раніше мало- і неохоплених сторінок війни. Ключовим предметом зображення стала діяльність УПА; остання заступила собою образ радянської армії в напрямку героїчного змалювання воєнних подій і запропонувала образ власне української сторони у світовій війні. Проблемним моментом лишалося те, що Другі визвольні змагання завершилися поразкою (хоч і лишили помітний слід в суспільній свідомості і таким чином зробили свій внесок у здобуття незалежності). Звідси – поєд-

нання героїзму й трагізму, характерне для екранної репрезентації УПА. Серед інших прикладів – створена в 1990 році «Українська вендета» Володимира Крайнева за твором Анатолія Дімарова, що на матеріалі Другої світової війни показує розбрат всередині самої спільноти. Нацистська присутність тут стає тлом, окупанти слугують сюжетним тригером, сам же конфлікт розгортається між односельцями – жінкою, що втратила сина, і його вбивцями, представниками місцевої окупаційної адміністрації. Особливістю кінострічки на тлі радянського кіно про Другу світову війну стала відмова від ідеологічної підоснови та мотивації персонажів: ними керують виключно особисті причини. Сам же мотив розколу суспільства на лояльних представників панівної владної системи, борців проти неї та «мовчазної більшості» лишався лейтмотивним і надалі (втім, маючи також свою традицію, й історичну, й кінематографічну).

Все більш помітне місце стали посідати фільми, що репрезентують історичні травми національних меншин на території України. Ахтем Сеітабаєв створив дві стрічки, присвячені драматичній долі кримських татар в роки Другої світової війни. «Хайтарма» (2013) розповідає про їх депортацію у 1944 році, «Чужа молитва» (2017) – про Голокост та знову ж таки депортацію, причому в першому фільмі додатковим джерелом травми слугує те, що герой – Амет-Хан Султан – сам є військовим радянської армії. У свою чергу, єврейська тематика в українському кіно має справу з двома травмами: це Голокост (в 1990-ті відображений у фільмі «Ізгой» Володимира Савельєва, в 2010-ті – у згаданій вище «Чужій молитві»), а також мотив погромів періоду Російської імперії та революції 1917–1920 рр. Прикметно, що останні посідають у сюжеті відверто другорядну роль («Мир вашому дому!» Володимира Лерта, 2017), а то й з'являються лише як згадка («Пісня пісень» Єви Нейман, 2015, «Антон і червона химера» Зази Урушадзе, 2021); з іншого боку, саме ця обставина свідчить про глибину культурної травми, яка «проривається» у в цілому сторонніх сюжетах. Цікавий матеріал для осмислення в цьому ключі пропонує «Таємний щоденник Симона Петлюри», що в сюжеті про вбивство Симона Петлюри Самуїлом Шварцбардом поєднав одразу два травматичні моменти – єврейські погроми та вбивства очільників українського визвольного руху

більшовицькою агентурою. Тут історію подано з української точки зору, основною метою були реабілітація Петлюри та розвінчання більшовицького міфу про більший порівняно з іншими учасниками т. зв. «громадянської війни» в Україні антисемітизм української сторони (хоча показана також особиста мотивація Шварцбарда, котрий під час одного з погромів втратив племінника). Загалом, фільм цікавий зокрема як звернення до «незручного» питання міжетнічних конфліктів. Тему етнічних меншин та їхньої драматичної долі в період великих історичних конфліктів розробляє й «Антон і червона химера», там дія розгортається на території німецької колонії в Україні в період «воєнного комунізму». Жителі німецького поселення переживають ті самі випробування, що й інші жителі України: продрозкладку, придушення спротиву, аж до знищення всього села; разом із тим, тут виникає мотив знищеного культурного світу, лише невелика кількість нащадків якого лишилися носіями і історичної пам'яті своєї культурної спільноти, і її колективної травми. В цілому, екранні репрезентації історій етнічних меншин стають важливими не лише з точки зору культурного багатоголосся України, але й як свого роду голос внутрішнього «іншого», що розширює рамки українського досвіду власним. Крім того, вони зачіпають больові точки всередині самого суспільства, що розпадається на «своїх» та «інших»: так, якщо не антагонізм, то, принаймні, конфлікти між «слов'янським» (власне українська етнічна приналежність в таких випадках далеко не завжди означена) та «іншим» населенням в тій чи іншій формі фігурують майже в кожній зі згаданих стрічок. В свою чергу, такий прийом дозволяє особливо наочно виділити репрезентованих на екрані представників меншини, підкреслити їхню ідентичність та окремішність від титульної нації.

Своє відображення в кінематографі одержала і така ключова травматична тема новітньої історії, як Чорнобиль. Першим ігровим фільмом на цю тему (і наразі єдиним, що безпосередньо репрезентує історію аварії, її суспільної рецепції та перших наслідків) став «Розпад» Михайла Белікова (1990). Заразом кінострічка стала метафорою суспільного та історичного переламу. Як прокоментував її сам режисер і співавтор сценарію: «Адже чотири роки тому вибухнув не лише чорнобильський реактор, а й моральні та етичні цінності радянського

суспільства. Ось ми й хотіли осмислити цей процес, бо ж нині кожен з нас опинився на грані катастрофи, на межі життя і смерті через зсув, розпад якихось кардинальних понять і категорій. Чорнобильську трагедію ми розглядали не тільки в минулому, а й з позицій сьогодення, майбутнього»¹³. Ідеться тут передусім про світоглядні зміни – проте саме вони уможливають скорий розпад СРСР.

«Розпад», як і загалом згадані фільми, напрямую репрезентують травматичні події, або ж належать до так званої «реалістичної репрезентації»¹⁴. Деяко особливе положення займають кінострічки пізнішого часу, що працюють з «чорнобильською» темою, – «У суботу» Олександра Міндадзе (2011, копродукція Росії, України, Німеччини й Білорусі) і «Брама» Володимира Тихого (2017). У першій передано передусім атмосферу неunikності, неможливості втекти від катастрофи: впродовж усього фільму герой, що випадково дізнався про аварію, намагається вирватися з Прип'яті, проте з різних причин (переважно підкреслено дрібних і абсурдних) не може цього зробити. У «Брамі» репрезентовано не стільки саму «чорнобильську» травму, скільки слід радянського минулого – від біографії баби Прісі до скриньки Вовчика з артефактами радянської доби. Сама ж Чорнобильська зона у «Брамі», на відміну від «Розпаду» і «В суботу», постає не метафорою часу й суспільних відносин, а «простором у собі», який існує за власними законами і не стільки несе загрозу для зовнішнього світу, скільки загрожений сам.

Загальні зауваження

Переважна кількість українських кінострічок на історичному матеріалі, особливо ХХ ст., так чи інакше працюють з історичними травмами. Це зумовлено як специфікою епохи, в якій війни чергувалися (а то й поєднувалися) з репресіями, так і з самою «місією» історичного кіно. В країні зі скромними можливостями для кіновиробництва вихід кожної «костюмованої» стрічки стає свого роду подією, тож від кінофіль-

¹³ «Розпад». *Культура і життя*. 20.05.1990. № 20. С. 5.

¹⁴ Lowenstein A. *Shocking Representation* / A. Lowenstein. – Columbia University Press / New York, 2005. P. 4.

му переважно очікують не лише розважальності, але й суспільної цінності, передусім – трактування минулого в актуальному для країни ключі. Ця обставина, природно, безпосередньо пов'язана з колоніальним минулим, коли історичне знання – зокрема кінематографічна його репрезентація – було підконтрольне владному режиму. Таким чином, українське історичне кіно в основній своїй масі поєднує антиколоніальні й постколоніальні тенденції, з одного боку, напряду відкидаючи колоніальну спадщину, з іншого – намагаючись переосмислити її та в такий спосіб подолати.

Поняття травми тут стає одним із ключових. Звернення до травматичних моментів минулого не лише найвиразніше демонструє негативні наслідки колоніального режиму, але й допомагає оприятити та відрефлексувати больові точки в колективному несвідомому. Кінематограф при цьому стає потужним інструментом: так, дослідники Джулія Б. Кьоне, Мікаель Ельм і Кобі Кабалець запропонували метафору екранного мистецтва як щита Персея: воно дає змогу показати жакливе («голову Медузи Горгони»), не загрожуючи глядачеві, а дозволяючи йому засвоїти (та застосувати) показаний образ¹⁵.

Опрацюючи травматичні моменти минулого, український кінематограф зазвичай послуговується методом реалістичної репрезентації, напряду відображаючи події. Такий підхід критикують за певне «зниження» теми та загалом неможливість передати власне травматичний досвід. Утім, таке анти- й постколоніальне кіно, як українське, має свою специфіку: як бачимо, переважна кількість історичних стрічок працює з десятиліттями замовчуваними темами (на відміну від активно репрезентованої в радянський період німецько-радянської – «Великої Вітчизняної» – війни, що в сучасному кінематографі наразі втратила актуальність). Отже, можна говорити про те, що низка травматичних моментів української історичної пам'яті в екранному – і не лише екранному – просторі виходить з латентного стану і принаймні проговорується. Головне – уникнути означених Полом Рікером пасток «надміру пам'яті» та «нестачі пам'яті»: перша результує в

¹⁵ Köhne J. B., Elm M., Kabalek K. Introduction. The Horrors of Trauma in Cinema / J. B. Köhne, M. Elm, K. Kabalek // The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization / Ed. by Michael Elm, Kobi Kabalek and Julia B. Köhne. – Cambridge Scholars Publishing: 2014. P. 2.

«примусове повторення», тобто постійне гостре переживання травми, нездатність відмежуватися від минулого, інша – в «стирання» з колективної пам'яті «небажаних» спогадів про минуле, що може слугувати маніпуляціям масовою свідомістю¹⁶.

Цікаво простежити динаміку репрезентації історичної травми у вітчизняному кінематографі. Звісно, вона не є абсолютною: скажімо, Олесь Янчук, ключова у цьому напрямку постать, по суті, продовжує працювати у вже обраному колись ключі «національної мартирології». Проте поруч із тим все помітніша тенденція до переосмислення національної історії та її болючих точок: на зміну віктимізаційному підходу приходить звернення до ідеї опору системі шляхом не загибелі, а виживання. Доля таких героїв часто лишається невизначеною, проте головною лишається ідея перемоги над системою з незрівнянно більшими ресурсами та збереження не лише життя, а й власного «я».

¹⁶ Ricoeur Paul. *Memory-Forgetting-History* / Paul Ricoeur. *Meaning and Representation in History* / Ed. by Jorn Rüsen. London: Berghahn Books, 2006. P. 9–19.