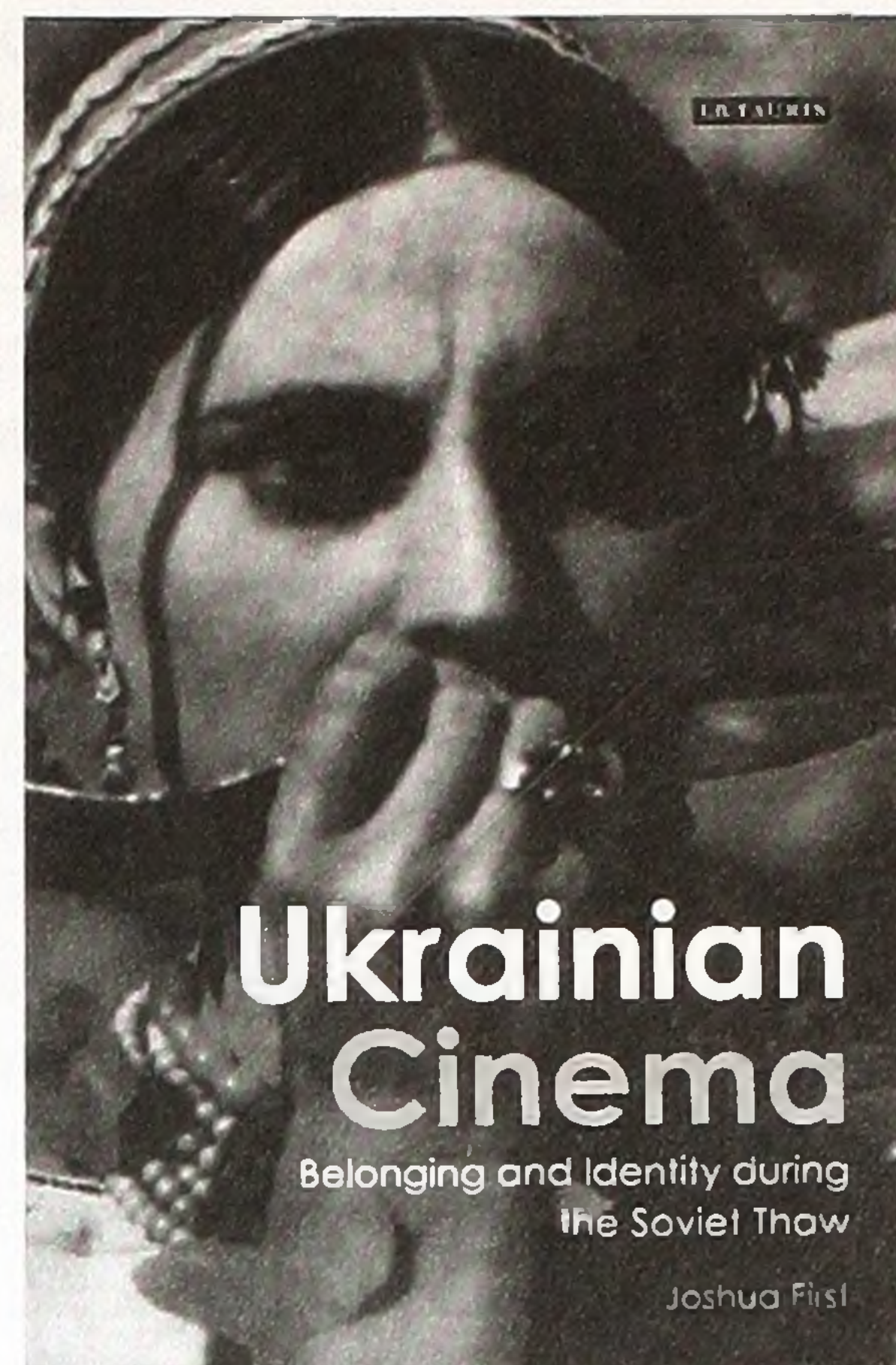


Революційне за формою, національне за змістом?

Ольга Брюховецька



Рецензія на книжку **Joshua First**
«**Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw**».
London, New York: I.B.Tauris, 2015. – 251 p.

Історики не часто беруться за дослідження кіно, вважаючи сферу уявного не надто надійним свідченням щодо суспільства. Помітний виняток із цього правила – представник третього покоління школи анналів, французький історик Марк Ферро, який ще в 1970-х роках стверджував про можливість використання фільмів як історичних документів: «Якщо правда те, що не-сказане і уявне мають стільки ж історичної цінності, як Історія, то кіно, особливо ігровий фільм, відкриває королівський шлях до психо-соціо-історичних зон, яких ніколи не досягали дослідження "документів"»¹. При цьому йдеться не стільки про те, що Андре Базен називав «онтологією фотографічного образу», тобто не стільки про здатність кіно об'єктивно фіксувати реальність, скільки про його здатність візуалізувати уявне, надаючи йому статусу целулоїдного документа.

Книжка американського історика, доцента історії та міжнародних досліджень Університету Міссісіпі Джошуа Ферста «Українське кіно: приналежність та ідентичність під час радянської відлиги» є першим англomовним повноформатним дослідженням українського кіно. Свідомо чи ні, Ферст підхопив настанову Ферро: за цікавим збігом, обидва історики спеціалізуються на радянській історії, сфері, де тиск уявного на реальність був особливо сильним. Дослідження Ферста поєднує звичайну історію істориків з історією візуалізованого уявного, і це є його сильною стороною. Безперечно, паперові документи продовжують займати важливу роль у дослідженні Ферста: солідна архівна база розкриває інституційну кухню радянської кіноіндустрії, систему ухвалення рішень у сфері культури в період інтенсивних змін, а також публічні та внутрішньо-цехові дискусії довкола того, яким має бути українське кіно. Однак, у центрі дослідження не стільки українське кіно, скільки «національний зміст», для якого воно шукало способи візуалізації. Слід зазначити, що розширення меж історії у сферу уявного особливо доречно при розгляді національної ідентичності, принаймні

якщо дотримуватися розуміння нації як «уявленої спільноти» (Бенедикт Андерсон), у конструюванні якої чуттєвий, естетичний аспект відіграє надзвичайно важливу роль.

В основу книжки Ферста лягла його дисертаційна робота, захищена в Мічиганському університеті 2008 року під назвою «Сцени приналежності: кіно і національне питання в радянській Україні протягом довгих шістдесятих». Змінена на загальнішу назва книжки, до якої винесено «українське кіно», може здатись дещо оманливою, адже йдеться не про все українське кіно, а лише про окремий, хай і один із найяскравіших його періодів, а якщо ще точніше, про окрему, хай і ключову тенденцію цього періоду. З іншого боку, вона й поміщається в ширший контекст, тож, зрештою, хронологічні межі дослідження можна визначити як у безпосередньому вузькому сенсі (середина 1960-х – початок 1970-х), так і в загальнішому сенсі, додавши сюди як обрамлення сталінізм та застій. Все ж у словосполучення «українське кіно» із назви книжки напрошується прикметник «поетичне», яким зазвичай визначається українська кіновідлига. Однак, певною мірою, така усічена загальніша назва виправдана, бо, як уже зазначалось, у дослідженні йдеться насамперед про «національний зміст», і українське в цьому контексті набуває якісного характеру «українськості». Автор дослідження вважає культурною домінантою української кіновідлиги пошук способів візуалізації «національного змісту», національної ідентичності, а точніше, «національного характеру», і навіть «національного кольору-кolorиту», в ході яких революціонізувалась форма і мобілізувалась модерністська естетика. Книжка Ферста не стільки про кіно, зняте в Україні, скільки про своєрідну національну стадію дзеркала, яку розігрував кінематографічний екран у певний історичний момент, що маркований особливо активним пошуком «національного змісту».

¹ Marc Ferro. Cinema and History. – Wayne State University Press, 1988. – P. 82–83.

Ще одна причина винести на чільне місце назви книжки національний маркер «українське» стає зрозуміла в контексті поширеного сталінського ототожнення радянського і російського, що міцно вкоренилося на Заході. Наочною демонстрацією маргіналізації не-російських народів, які мають тенденцію до зникнення в такій редукованій географії, є те, що із двадцяти робіт у серії «KINO» (видавництво «I.B.Tauris»), що спеціалізується на радянському кінематографі, в якій вийшла книжка Ферста, вона є лише другою, присвяченою не-російській тематиці; перша – збірка статей про кіно Центральної Азії. Сконструйованість такого дисбалансу в розумінні радянського та його ідеологічні імплікації вже рефлексуються в англомовних академічних дослідженнях. Так, у піонерській в цьому напрямі роботі 2002 року «Національний більшовизм: сталіністська масова культура і формування модерної російської національної ідентичності, 1931–1956» Девіда Бранденберґера² розглядаються механізми і причини постання того, що автор називає «русоцентричним етатизмом». У роботі прослідковується, як на зміну ленінському інтернаціоналізму прийшли сталінські міфологеми: характеристика російського народу як «першого серед рівних», що володіє «керівною роллю» стосовно не-російських народів, при цьому останні позбавляються власного «змісту», в цій системі їм залишається лише «національна форма», що прив'язує їх до минулого. У цьому контексті Бранденберґер пропонує застосовувати постколоніальну термінологію, говорячи про «сталінський орієнталізм».

До книжки Ферста дослідження Бранденберґера має безпосередній стосунок, оскільки в ній ідеться про пошук третього шляху між «сталінським орієнталізмом», або тим, що Ферст називає «фольклорним модусом репрезентації», тобто музеєфікованим, прирученим, бутафорським етнічним іншим, і модернізаційною гомогенізацією-русифікацією, яка скасовує «національні пережитки». Строго кажучи, ці два варіанти є лише двома сторонами однієї імперіалістичної політики того самого «русоцентричного державництва», про яке писав Бранденберґер.

Таким третім шляхом і стало поєднання «національного змісту» з «революційною формою», що виводило на сцену неприрученого етнічного іншого, більшою мірою естетичну конструкцію, ніж записану реальність. Для позначення цього третього шляху Ферст вводить термін «етнографічний модус репрезентації», що був підхоплений і розроблений в дисертаційному дослідженні Джейджей Гурґи «Відгомони минулого: українське поетичне кіно і досвідний етнографічний модус»³, присвяченому українському поетичному кіно. Однак, попри те, що цей термін отримав подальше життя, все ж розрізнення фольклорного і етнографічного як штучного і справжнього, при тому, що сам Ферст намагається деконструювати ідею справжнього-автентичного, залишається проблематичним – у ньому зникає «революційна форма».

З іншого боку, пошуки «національного змісту» періоду відлиги, який досліджує Джошуа Ферст, неможливо зрозуміти поза ширшим історичним контекстом сталінської національної політики, спротивом якому і реакцією на який вони стали. Це передбачає ускладнення усталеного (само)розуміння відлиги, як різкого розриву зі сталінізмом, і врахування наявності спадковості між цими епохами, особливо на рівні невидимих структур мислення, що були некритично інтерналізовані й продовжували діяти після Сталіна. Подібна новітня тенденція присутня також у дослідженні Ферста. Як він показує, пошуки «національного змісту» здійснювались під гегемонією по суті сталінської ідеї національного характеру (згадаймо: саме сталінське визначення нації, що довго втовкмачувалося в голови радянських людей, до чотирьох складових «єдності» включає й національний характер). У своїй дисертації Ферст відсилає до виданої в 2004 році видавництвом Торонтського університету книжки канадсько-українського історика Сергія Єкельчика «Імперія пам'яті: російсько-українські відносини в радянському історичному уявленні», цитуючи її висновок про спадковість сталінізму і відлиги (ця цитата не збереглась у переробленому варіанті книги): «Шістдесятники підхопили реставрацію національного наративу не тому, що вони були націоналістами за природою, а тому, що вони вирости в Сталінській імперії пам'яті, і ця імперія не змогла виробити не-національної версії минулого»⁴. Йдеться тут про заміну класового розуміння суспільства на національне, яке відбулось за Сталіна, заміну, що залишилась далеко не очевидною для більшості радянських громадян, оскільки вона була так хитро перекручена у сталінському задзеркаллі, що ця відмінність втратила свої чіткі контури і потребує значно тоншого за бінарний інструментарій розрізнення для того, щоб їх прояснити. Скажімо, сумнозвісний радянський жупел «вульгарне соціологізаторство», яким нагороджували будь-які спроби справжнього класового аналізу, що виходив за межі поверхової риторики, є яскравим симптомом такої підміни.

Як відомо, за сталінською формулою радянська культура мала бути «національною за формою, соціалістичною за змістом». Що це насправді означало, навряд чи хтось міг пояснити: «національна форма» просто зводилась до уніформи – костюма чи декоративного елементу, що урізноманітнював монотонність типового соцреалістичного сюжету «boy meets tractor». Можна сказати, що дослідження Ферста розкриває можливості для цікавого перевтілення цієї сталінської формули: «зміст» стає національним, а «форма» – якщо не соціалістичною, то революційною (не слід забувати, що в певний історичний період ці терміни не були протилежністю).

Дослідження Ферста зосереджується на короткому періоді десталінізації, який для українського кінематографа виявився чимось протилежним за «довгі шістдесяті» (термін британського історика Артура Марвіка, який призначався для Західної Європи і який Ферст спробував перенести на український контекст, ввівши його у назву своєї дисертації, відмовившись, однак,

² David Brandenberger. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. – Cambridge and London: Harvard University Press, 2002. – 400 p.

³ JJ Gurga. *Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode*. – PhD thesis, University College London (UCL), September 2012.

⁴ Joshua First. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s*. – PhD thesis, University of Michigan, 2008. – P. 25. Режим доступу: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf

від нього в книжці). Справді, відлига довго оминала Київську кіностудію, що в 1957 році отримала ім'я Олександра Довженка. Весна прийшла сюди із запізненням, якщо порівнювати з іншими студіями, де знакові прориви почали з'являтися одночасно з розвінчанням «культу особи» на XX з'їзді КПРС. Якщо радянська кіновідлига розпочалась із виходом таких фільмів як «Весна на Зарічній вулиці» (1956) Фелікса Миронера і Марлена Хуциєва, «Летять журавлі» (1957) Михайла Калатозова, «Карнавальна ніч» (1957) Ельдара Рязанова, «Балада про солдата» (1959) Георгія Чухрая, «Іванове дитинство» (1962) Андрія Тарковського, то «справжній перелом» на студії Довженка відбувся лише в середині шістдесятих, з виходом фільмів «Сон» (1964) Володимира Денисенка і, особливо, «Тіні забутих предків» (1965) Сергія Параджанова. А вже через вісім років, із відставкою в 1972-му році першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста, за якою не забарились у тому ж році відставка хрещених батьків українського поетичного кіно – голови Держкіно Святослава Іванова і директора студії Довженка Василя Цвіркунова, а також у 1973-му році арешт Сергія Параджанова, українська кіновідлига закінчилась. Принаймні на цьому її закінчує Ферст, хоча вона мала своє пост-життя в таких фільмах періоду застою як «Пропала грамота» (1973) Бориса Івченка і «Вавилон ХХ» (1979) Івана Миколайчука, які в дослідженні американського вченого не згадуються.

У своєму дослідженні Ферст фокусується на найбільш канонічних творах українського поетичного кіно. Однак його варіант дещо відрізняється від того, що прийнятий в українській кінокритиці (зокрема, канон встановлений Ларисою Брюховецькою в засадничому збірнику «Поетичне кіно: заборонена школа»⁵), – він долучає сюди й роботу Василя Ілляшенка над фільмом «Перевірте свої годинники» (1966), що, як провал, був з нього викреслений (щоправда, згодом Лариса Брюховецька присвятила окрему розвідку перебігу подій довкола невдалої дебютної спроби Василя Ілляшенка⁶). Включення цього факту важливе не лише тому, що невдачі теж є частиною історії і вони говорять про певне явище не менше, ніж успіхи, а й тому, що цей фільм додає історії українського поетичного кіно певної симетричності і дозволяє побачити, яким чином трансформувалась артикуляція «національного змісту» і «революційної форми» від прориву «Тіней» через експериментаторство ранніх спроб, у яких «революційна форма» – не завжди вдало – домінувала над «національним змістом» (проби до фільму «Київські фрески» (1965) Сергія Параджанова, заборонений фільм «Криниця для спраглих» (1966) Юрія Іллєнка, невдача з задумом «Перевірте свої годинники» Василя Ілляшенка, який, заново поставлений Леонідом Осикою, вийшов під назвою «Хто повернеться – долюбить» (1966)), через збалансованість форми і змісту у фільмах «Камінний хрест» Леоніда Осики (1968) і «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка (1968), до відмови від «революційної форми» на користь більшої доступності для масового глядача – як спроби збереження «національного змісту» у фільмах «Білий

птах з чорною ознакою» (1971) Юрія Іллєнка і «Захар Беркут» (1972) Леоніда Осики.

Ферст робить цікаві висновки із того факту, що добра половина фільмів канону поетичного кіно пов'язана з Карпатами, ба більше, одна із паралельних і, на жаль, не до кінця реалізованих ліній його дослідження зосереджується саме на карпатській темі в українському кіно як просторовому вияві «національного змісту». Щоправда, вдале формулювання такого переосмислення місця як змісту – «ландшафт виявився ключем, прототипом і навіть методом»⁷ – Ферст знаходить в Юрія Іллєнка стосовно некарпатської локації, яку режисер знайшов для фільму «Криниця для спраглих», але загального принципу пошуку «національного змісту» в територіях, віддалених від центру як географічно, так і символічно, це не спростовує, а, навпаки, тільки підтверджує: центральна Україна, що її відшукав Іллєнко для свого фільму, була геть не схожою на її звичний образ, не випадково зйомки фільму завершували в Узбекистані. Нетривіальність трактування карпатської теми як певного паломництва у пошуках власного «змісту» в роботі Ферста пов'язана з тим, що він також як контраст долучає в поле зору й карпатські фільми, створені за ортодоксальною сталінською формулою, в яких «соціалістичний зміст» поєднується з «національною формою» – як до появи її перетворення в поетичному кіно («Олекса Довбуш» Віктора Іванова, 1959), так і після («Карпати, Карпати» Тимофія Левчука, 1976), щоправда, далеко не вичерпуючи всього списку. Крім того, Ферст приділяє значну увагу культурному контексту карпатських фільмів, зокрема, розглядає цілу хвилю карпатофілії, що пов'язана з етнографічними і туристичними відкриттями Гуцульщини, поміщаючи цей контекст, на жаль, дещо пунктирно, у філософську проблематику критики гуссерлівської філософії як «жargonу автентичності», яку здійснив Теодор Адорно. Задум Ферста, що цілком заслуговує на детальнішу розробку, очевидно, полягає в тому, щоб продемонструвати на прикладі карпатських фільмів, які відкривали етнографічного іншого, що автентичність є завжди сконструйованою зовнішнім поглядом, який накладає на реальність свою дискурсивну рамку. Пунктирність аргументації щодо цього важливого для пошуків «національного змісту» питання пов'язана із тим, що цілий фрагмент дисертації, в якому автор найщільніше наближається до розробки критики автентичності, було вилучено з книги (хоча українські читачі мали можливість познайомитись із ним на сторінках журналу «Кіно-Театр»⁸). У цьому фрагменті Ферст робить сміливий жест, порівнюючи карпатські фільми поетичного кіно, насамперед «Тіні забутих предків», з німецьким гірським фільмом кінця 1920-х – початку 1930-х років, а саме з парадигмальним для цього жанру фільмом Ленні Ріфеншталь «Блакитне світло» (1932). Це порівняння Ферст здійснює на рівні того, що він називає виробничною драмою, тобто подорож знімальної групи фільму «Тіні забутих предків» в Карпати уподібнюється до подорожі головного героя фільму «Блакитне світло», який несе деструктивно-експлуататорське сяйво прогресу в невинний і замкнутий на собі гірський світ автентичності. Попри те,

⁵ Лариса Брюховецька (упор.). Поетичне кіно: заборонена школа. – К.: АртЕк, 2001. – 464 с.

⁶ Лариса Брюховецька. Кінорежисура: міра витривалості («Звірте свої годинники» – «Хто повернеться – долюбить»). Сценарій і фільм // Вісник КНУТКТ ім. Карпенка-Карого. – 2011. – Випуск 8. – С. 161–172.

⁷ Joshua First. Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw. – London, New York: I.B.Tauris, 2015. – P. 135.

⁸ Джошуа Ферст. Український Bergfilm? Карпатська мандрівка та національна ідентичність // Кіно-Театр. – 2015. – № 2. – С. 13–14.

що цей фрагмент скорочено в книжці, розділ, присвячений «Тіням», майже повністю зберігає свою першопочаткову назву – «Карпатська подорож Сергія Параджанова».

Одне з найцікавіших спостережень Ферста якраз перебуває на межі між екранним простором і простором реальним, воно стосується паралелі між гібридною, суб'єктивно-об'єктивною точкою зору камери всередині фільму «Тіні забутих предків» і подвійним жестом відчуження/присвоєння Гуцульщини, що здійснюється у фільмі Параджанова в рамках пошуку «національного змісту»⁹. І хоча Ферст розглядає її в дусі концепції «кіно поезії» Пазоліні, нам ніщо не заважає, додавши ще один рівень, цю паралель перенести на колективну ідентичність, звернувшись до іншого влучного спостереження Ферста щодо дуальної природи «національного змісту» у фільмі Параджанова: «Україна стає Гуцульщиною, одночасно собою й іншою»¹⁰. У цьому контексті доречно згадати Лаканову концепцію стадії дзеркала, згідно з якою ідентичність від самого початку містить у собі розкол між власним розчленованим, нескоординованим тілом, як воно відчувається і переживається зсередини, і його цілісним відображенням у дзеркалі. Переносячи це зі сфери індивідуального уявного у сферу його суспільного аналогу (жест, який, безперечно, не позбавлений певної спекулятивності), можна сказати, що «Тіні» стали дзеркальною стадією для формування української національної ідентичності, і вони змогли відіграти цю роль якраз тому, що діалектичний розрив між внутрішнім і зовнішнім, між своїм і чужим, в них уже закладено в сам текст.

Інша справа, що далеко не всі глядачі могли і були готові впізнати себе в цьому образі іншого. Фільм неодноразово провокував витіснений, невідрефлексований, і від цього ще токсичніший, радянський расизм. Чого варта легендарна фраза завідувача відділом ідеології ЦК КПУ Юрія Кондуфора, що, мовляв, «фільм хороший, якби не ці папуаси». Ферст знаходить ще більш яскраве свідчення неприйняття фільму і того образу власного національного я як чужого, який він пропонує глядачам, – листа інженера з Дніпропетровська, який описує свій досвід перегляду «Тіней», що, схоже, мало не викликали в нього блювотний рефлекс: «Якщо хочете дізнатись, що сталося зі мною під час перегляду «Тіней далеких предків», візьміть миску доброго українського борщу, покладіть у нього півкілограма меду і спробуйте з'їсти це за півгодини... Це скаже про стан мозку на наступний день»¹¹. Вибір слів тут симптоматичний у своїй гастрономічній метафориці: цього глядача буквально вивертає від того, чим його «годують» з екрана, і така оральна метафора відсилає як до чуттєвої, навіть не візуальної, а вже тілесної основи «національного змісту», так і до більш архаїчної за дзеркальну метафору екрана-грудей, яку свого часу розробляв Жан-Луї Бодрі¹².

Дослідження Ферста детально демонструє, яким чином в українському кіно відлиги поєднувались «національний зміст» з «революційною формою». Наступним кроком має бути

питання, чому це відбувалось, чому в цей історичний період «національний зміст» потребував саме «революційної форми». Ось один із можливих способів актуалізувати це питання, що частково вже окреслене в дослідженні Ферста. В умовах дійсної залежності периферії від центру будь-яка спроба пошуку третього шляху між імперською модернізацією («соціалістичний зміст») і «фольклорним модусом репрезентації» («національна форма») від самого початку приречена, оскільки, як не крути, свідомість визначається буттям, а отже для звільнення недостатньо самої зміни свідомості без зміни буття. Може, тому пошуки виходу з цього імперського тупика в українському кіно і в культурі загалом завжди були оповиті серпанком меланхолії і приреченості. Це дисонувало із оптимістично-афірмативним тоном радянської культуріндустрії, що не просто гарантувала світле майбутнє в одній, окремо взятій країні, виправдовуючи ним усі жертви її кривавого минулого, а й не терпіла відмінного, невизначеного, незрозумілого, негативного, і всьому намагалась надати позитивної однозначності. Саме мобілізація модерністської естетики, «революційної форми» могла схопити не стільки «національний зміст», скільки його саму неможливість.

Чи означає це, що в епоху Незалежності, коли «національний зміст» вже наче закріплено на рівні буття, його поєднання з «революційною формою» втратило свій сенс? Ферст делікатно зачіпає це питання у висновку, намагаючись не давати на нього прямої відповіді. Однак сьогодні це питання не менш актуальне, ніж раніше. Не стільки тому, що дискусії про те, яким має бути національне кіно, не припиняються на тлі ще інтенсивніших пошуків позитивного «національного змісту», скільки тому, що філософські імплікації поєднання останнього з «революційною формою» ще не до кінця осмислені. Незалежно від того, наскільки глибоко була інтерналізована ідентитарна сталінська концепція нації, необхідною складовою якої є «національний характер», є сенс у тому, щоб поставити саму ідею «національного змісту» під питання. Відмова від «національного характеру» не обов'язково передбачає скасування національних відмінностей, злиття народів і створення якоїсь міфічної наднаціональної єдності, як це уявляють і сталіністи, і націоналісти. Вона може також означати прихід неідентитарної моделі, за якою відмінність є первинною щодо ідентичності. І якраз українська кіновідлига дає можливість побачити її в дії. Не лише Україна (не)тотожна Гуцульщині, але й сама Гуцульщина, якою її побачив Параджанов, не тотожна собі. Згадуючи свою «карпатську подорож», Параджанов писав: «Кожне село могло б створити у себе краєзнавчий музей, нітрохи не схожий на сусідній, але різницю вам би вдалось відчути дуже і дуже нескоро»¹³. Таким і є погляд художника на світ: він завжди шукає відмінності, не есенціалізуючи їх. Проблема, отже, не у втраті «національного змісту», а в тому, що його проблематичність залишається не до кінця усвідомленою. Саме ця ідея, що лежить в основі дослідження Ферста, робить його актуальним сьогодні, не лише як історичну розвідку, але як відповідь на пекучі проблеми сучасності.

⁹ Joshua First. *Ukrainian Cinema*. – P. 100–101.

¹⁰ Ibid. – P. 135.

¹¹ Ibid. – P. 113.

¹² Jean-Louis Baudry. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema // Film Theory and Criticism. Introductory Readings / Ed. by L. Baudry, M. Cohen*. – New York, Oxford: Oxford UP, 1999. – P. 760–777.

¹³ Сергей Параджанов. *Вечное движение // Искусство кино*. – 1966. – № 1. – С. 63.