

«Повернення спадщини» і «забута» історія в сучасному українському кіно

Анастасія Канівець

Стаття написана в рамках дослідження «Постколоніальні та деколоніальні процеси в українському кінематографі після Майдану та російсько-української війни» стипендіальної програми «Постколоніалізм» Інституту Пілецького в Берліні

Чи можна увявити собі кіно поза історичними війнами? Насправді, ні. Свідомо чи неусвідомлено, кінематограф мало не від початків брав участь у творенні картини минулого. Невипадково першим українським, кажучи сучасною кіноговіркою, блокбастером стала сахненківська «Запорозька Січ», спроба оживлення того славного козацького минулого, що йому імперія не лише була поклала край, а й згодом по можливості присвоїла та переозначила.

А проте більша частина історії українського кіно – це ще й історія колоніальної залежності і (подекуди небезпечного) балансування між свободою вислову і накладеними державною системою виробничими та ідеологічними обмеженнями. Вихід зі звичних рамок – політичних, економічних і, головне, світоглядних – стане завданням кінематографа вже незалежної України.

Зміна «оптики»

Радянський кінематограф був щирим, не сказати б цинічним, у своїй «виховній» спрямованості: «Кіно в руках радянської влади представляє величезну, неоціненну силу. Маючи виняткові можливості духовного впливу на маси, кіно допомагає робітничому класу і його партії виховувати трудящих у дусі соціалізму, організовувати маси на боротьбу за соціалізм, піднімати їхню культуру і політичну боездатність. Радянська влада чекає від вас нових успіхів – нових фільмів, що прославляють, подібно до “Чапаєва”, велич історичних справ боротьби за владу робітників і селян Радянського союзу, мобілізують на виконання нових завдань і нагадують як про досягнення, так і про труднощі соціалістичного будівництва»,¹ – такими словами Сталін вітав кінематографістів із 15-річчям радянського кінематографу. Настанова ця по суті не втрачала чинність до самої «перебудови». Тож зі здобуттям незалежності українським кінематографістам, вихованим на тому, що кінематограф є справою політичною, було зрозуміло: кіно незалежної України має подавати українську історію крізь українську ж оптику. Складність була в тому, що оптика ця сама ще формувалась – і у формуванні її в широкій суспіль-



Кадр із фільму «Фортеця Хаджибей». Режисер Костянтин Коновалов. Україна, Грузія, Туреччина. 2020.

ній свідомості свою роль мав відігравати... кінематограф. Цілком логічно, що ця новітня оптика передбачала передусім певну ідеологічну «корекцію», тобто, з одного боку, підсвічення заперечуваних або відкинутих на маргінес подій, з другого – перегляд подій, викривлених радянським режимом (що цілком допускало інше викривлення – але вже відповідне національній «лінзі»). Тож показовими стали три напрямки, котрі народилися на самому схилку радянської доби і стали ключовими в українському історичному кіно 1990-х. Перший – кінокартини про Козаччину, що раніше на радянському екрані з'являлися дуже обмежено і зображали частіше Хмельниччину зі зрозуміло якою подією як апофеозом («Козаки йдуть» Сергія Омельчука, 1991, «Гетьманські клейноди» Леоніда Осики, 1993, «Дорога на Січ» Сергія Омельчука, 1995 тощо). Другий – стрічки про радянські репресії, що про них намагалися говорити обмежено, а деякі (Голодомор) в принципі заперечували («Голод-33» Олеся Янчука, 1991, «Вінчання зі смертю» Миколи Мащенко, 1992, «Вальдшнепи» Олександра Муратова, 1996 і т. д.). Третій – ОУН і УПА, що їх в радянському кіно незмінно показували зрадниками народних інтересів і колаборантами і яким тепер належало зайняти своє місце в національному пантеоні («Останній бункер» Вадима Ілленка, 1991, «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили» Миколи Федюка, 1992, «Страчені світанки» Григорія Кохана і «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» Олеся Янчука, 1995 та ін.).

Після «хвилі» 90-х, яка взяла на себе місію переозначення і перетворення екранного образу національної історії, на-

¹ Ленин, Сталин, партия о кино. Москва; Ленинград, 1938. С. 33.



Роман Луцький у фільмі «Сторожова застава». Режисер Юрій Ковальов. Україна. 2017.

став період певного «затишшя»: кінематографісти від «патріотичного» (за всієї широти й умовності цього поняття) повернулися переважно в бік жанрового й фестивального кіно. Звісно, екранні переосмислення історії продовжували з'являтися: вийшли «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка (2001) і «Богдан-Зіновій Хмельницький» Миколи Мащенка (2006) (які, щоправда, за часом задуму і початку роботи відносяться ще до попереднього періоду), «Мамай» Олесь Саніна (2003) (показово, що два з трьох фільмів – не так зване «глядацьке кіно», а артхаус); продовжував працювати режисер Олесь Янчук – одна з ключових постатей напрямку («Залізна сотня», 2004, «Владика Андрей», 2008). Особливо виділимо два фільми, які, символічно, були створені незадовго до війни. «Той, хто пройшов крізь вогонь» Михайла Ілленка (2011) чітко позиціонував свою задачу: «Моїм завданням було зробити героя, українського героя. Бо в нашому кіно та культурі, візьму на себе таку сміливість сказати, український герой – фігура заборонена. Але це треба міняти, бо є голод за власним героєм, власною легендою»². Фільм, що претендував на роль національного блокбастера, привернув суспільну увагу, засвідчивши актуальність поставленої задачі. Разом із тим, цікаве спостереження Сергія Єкельчика: визнаючи «Того, хто пройшов...» «першим українським фільмом, що запропонував змістовну національну альтернативу російській міфології Другої світової війни», дослідник звертає увагу на те, що стрічка інкорпорує в себе також ще радянський за гезою героїчний міф «Великої Вітчизняної війни» (чим, щоправда, охоплює ширший глядацький загал, викликаючи інтерес зокрема тієї частини аудиторії, котра не готова була прийняти новітній наратив героїзації УПА)³.

² Підгора-Гвиздовський Ярослав. Український рембо. Український тиждень, 01.02.11. <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-rembo/>
³ Yekelchik Serhy. "Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War". Australian and New Zealand Journal of European Studies 5.2 (2013). 11–13.

У свою чергу, в цей же час ведеться робота над історичною драмою «Поводир» Олесь Саніна; завершено її буде у 2013 році, проте через події Революції Гідності і початку війни вихід стрічки на екрани було відкладено до листопада наступного року. Де в чому фільми перегукуються, їх навіть можна розглядати як своєрідну стихійну діалогію: тема репресій, мужній герой-борець, кроскультурність (у «Тому, хто пройшов...» герой війни після низки поневірянь стає вождем в канадійських індіанців, у «Поводирі» свідком і носієм пам'яті про репресії є син американського «спеца» Пітер Шемрок)... Іван Додока з ілленківського фільму є духовним сином Івана Кочерги з фільму Саніна, либонь, більше, ніж хлопчик Пітер: обидва воїни, яких світ «ловив, та не спіймав» (вони зберігають цілісність свого характеру і переконань), і яким місця на підрадянській Батьківщині не знаходиться. Обидва – постаї трагічні (хоч історія Додоки має умовно щасливий фінал) і обидва нагадують, що боротьба за українську ідентичність має екзистенційний характер. Що оприятинилося вже дуже скоро і що мало бути відзеркалено і срібним екраном.

Кінематограф воєнного часу: нові погляди на історію
 Якщо доти «екранні війни» з росією багатьом здавалися радикальними, а то й маловиправданими, – з початком війни і суспільний попит на таке кіно, і ентузіазм кінематографістів щодо створення відповідних фільмів помітно зросли. Розширився й діапазон тем: репресії, що (як на вітчизняні кіновиробничі масштаби) вже займали помітне місце в кінопросторі і були досить детально осмислені й пропрацьовані, відійшли на задній план. Натомість, за згаданою вище настановою Михайла Ілленка, помітнішим став український герой (як варіант – колективний герой), причому в різних часових площинах. І, звісно, важливим аспектом ідеологічної роботи українського кіно стали спроби історичного ревізіонізму, передусім – символіч-



Сергій Фролов у фільмі «Таємний щоденник Симона Петлюри». Режисер Олесь Янчук. Україна. 2018.

ного повернення тих подій та постатей історії, що були апропрійовані Росією.

Непрямо (хоча й неприховано) до екранного дискурсу російсько-українського протистояння долучилося кіно на матеріалі Київської Русі. Особливо цікавим у цьому контексті є фільм, рідкісний у нас за жанром – підліткове фентезі «Сторожова застава» Юрія Ковальова (2017) за романом Володимира Рутківського. Дитячий і підлітковий кінематограф в Україні відверто перебуває на маргінесі, і ще менше фільмів має справу з донесенням до юної аудиторії складних питань ідентичності. «Сторожова застава» робить це побіжно – та все ж робить. У стрічці йдеться про хлопця, що потрапляє в минуле і з богатирями Олешком Поповичем, Іллею Муромцем і Добринею Микитичем боронить Русь від половців. У фільмі помітне прагнення «українізувати» Київську Русь – підкреслено, що відомі за російськими билинами богатирі жили і діяли саме в Україні, – проте творці все ж зазнали критики за недостатню послідовну репрезентацію богатирів як українців. Зокрема, Юрій Винничук закинув «Заставі» брак суто українських ознак, більше того – вплив російської репрезентації Русі, зокрема, подібність зовнішнього вигляду русичів до росіян; все це, на його думку, сприяло тому, що в російськомовній прокатній версії всі українські ознаки фільму було втрачено⁴. Представники громадськості навіть опублікували відкритого листа до очільника Держкіно Пилипа Ілленка, висловивши тривогу щодо того, що стрічці бракує візуальних маркерів України. Вони вказували на загрозу того, що в світовому прокаті фільм буде зчитуватися як історія про росію (останньому сприяє зокрема те, що в англійській мові «Русь» і «росія» позначаються одним словом, і це сприяє контамінації понять)⁵. Збурення на-

⁴ Винничук Юрій. З Росією в черепі. *Збруч*, 03.01.2018. <https://web.archive.org/web/20180517070356/https://zbruc.eu/node/75072>.

⁵ «Сторожова застава» у світовому прокаті: Русь переназвуть Росією. *Україна молода*, 02.11.2017. <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/117382>.

вколо «Застави» підкреслило значення кожного фільму в умовах скромної української кіноіндустрії і підвищену увагу до української кінопродукції та її меседжів в умовах російської інформаційної агресії.

У двох інших стрічках події розгортаються на Західній Україні в переддень або під час монголо-татарської навали. «Король Данило» Тараса Химича (2018) – незалежний проект, що, за задумом режисера, мав замінити попередню, радянську версію життя Данила Романовича. Вже назва стрічки є політичним меседжем, адже титул «король» підкреслює дотичність історичної постаті, а разом із нею всієї країни, до західної історичної і культурної традиції (момент тим показовіший, що основні події сюжету розгортаються до отримання королівського титулу). Задуманий фільм був ще до війни, але знімався вже під час неї. У розмові з авторкою режисер розповів, що хотів створити притчу, алюзію на сучасність.

Наступного року вийшов «Захар Беркут» Ахтема Сеїтаблаєва за однойменною повістю Івана Франка. Звісно, фільм не міг не зчитуватися у контексті війни: зокрема, впадають в очі такі паралелі, як опір чисельно переважаючому ворогу зі Сходу та протистояння демократичної спільноти авторитарній; це додає підтекстом ідею цивілізаційного протистояння. У свою чергу, фільм «Захар Беркут» чітко артикулює ідею, що Україна поділяє західну систему цінностей, входить до європейського, а не до російського «євразійського» світу, і загалом є таким собі «форпостом Заходу». Цікаво, що саме виробництво фільму та його міжнародні амбіції також працюють у рамках цієї ідеї: він знімався англійською мовою та із західними акторами в головних ролях, співрежисером Ахтема Сеїтаблаєва став Джон Вінн та ін. Низка країн придбала права на показ стрічки, що було важливим не стільки навіть у фінансовому, скільки в ідеологічному аспекті. З іншого боку, українські глядачі докоряли авторам за орієнтованість на голлівудські стандарти і брак власне національного «обличчя» твору⁶. В цілому, окрім натяків і паралелей із сучасною війною, важливим підтекстом теми Київської Русі стає її символічне «повернення» як своєї історичної спадщини, «привласненої» росією. Відбувається цей процес і з конкретними особистостями: так, боротьба за означення митців українського походження чи місця проживання як українських, а не російських знайшла й екранне відображення. У стрічці «Малевич» (2024) режисерка Дарія Онищенко послідовно зчищає з постаті митця штамп «російськості», роблячи акцент на українській стороні його біографії і пропускаючи історію кризі призму сучасної війни. Фільм є для авторки зокрема інструментом для культурної дипломатії: його активно показують за кордоном, зокрема в дипломатичних представництвах.

Тривають пошуки і таких собі альтернативних образів іс-

⁶ Як приклад: Ігор Грабович, «„Захар Беркут“: забагато мелодрами та замало національної специфіки», *Детектор медіа*, 15.10.2019. <https://detector.media/kritika/article/171549/2019-10-15-zakhar-berkut-zabagato-melodramy-ta-zamalo-natsionalnoi-spetsyfyki/>. Переглянуто 15.08.2022.

торії України: поступово екранізуються маловідомі її сторінки, що по-новому підсвічують національне минуле. З ідеологічними штампами у сприйнятті історичних «своїх» і «ворогів», точніше, з їхнім подоланням працює «Фортеця Хаджибей» Костянтина Коновалова (2020). Завойовницькі війни Російської імперії у Північному Причорномор'ї в Україні звикли сприймати кризь російську оптику, в якій українські козаки в складі загальноросійського війська билися з турками. У «Фортеці» ж росіяни є ворогами, а головний герой – козак (очікувано), проте задунайський, допомагає рятувати з російського полону турецького пашу. Друзі-помічники героя – дочка паші, українська дівчина й грузин, себто у фокусі опинився кавказько-малоазійський вектор історичних відносин України. Створений фільм був також у копродукції з Грузією й Туреччиною і в останній навіть здобув на Best Istanbul Film Festival нагороду за найкращий повнометражний фільм – як гідний представник культурної дипломатії.

Окремим напрямом «іншої» історії України можна вважати фільми на матеріалі національних меншин; цю тему ми докладніше розглянули в попередньому номері⁷, тут же згадаємо найбільш показовий зразок – грузинсько-українсько-литовського «Антоня й червону химеру» Зази Урушадзе (2021). У фільмі про дружбу німецького й єврейського хлопчика у степах України привідкривається маловідома широкою загалу сторінка вітчизняної історії – німецькі колонії, що існували на українському Півдні з кінця XVIII ст. і були поступово винищені радянською владою.

Варта згадки також регіональна (передусім не-радянська) історія на екрані: ціла низка кінострічок нашого воєнного часу показує Західну Україну передвоєння (Першої світової) й міжвоєння, висвітлюючи не-радянську українську історію. «Віддана» Христини Сиволап (2019) за романом Софії Андрухович «Фелікс Австрія» показує дещо утопічну картину австро-угорської доби, де лише легким пунктиром означено міжнаціональну проблему і зокрема становище українців як «людей нижчого сорту». «Екс» Сергія Лисенка (2017), що звертається до трагічної історії оунівського нападу на пошту в Городку, показує непросту сторінку в історії українсько-польських відносин – втім, тут вони не подані настільки непримиренними, як російсько(радянсько)-українські у переважній більшості фільмів. «Шляхетні волоцюги» Олександра Березаня (2018) працюють із «львівським» міфом; обидві стрічки мають пригодницький характер і помітну «кримінальну» складову, але в першому випадку політичного, а в другому – авантюрного плану. Загалом, у «західно-українських» фільмах помітніший «жанровий» (мелодраматичний у «Відданій», гостросюжетний в «Ексі», комедійний у «Волоцюгах») компонент. Певним апофеозом жанрового кіно став кіномюзикл «Гуцулка Ксеня» Олени Дем'яненко (2019), який, майстерно перекладаючи опе-



Кадр з фільму «Крути. 1918». Режисер Олексій Шапарев. Україна. 2018.

рету Ярослава Барнича на мову кіно і з необхідною долею іронії працюючи з міфом «гуцульським», уже наприкінці, як годиться фільмові воєнного часу, додає титр, що налякає на майбутню драматичну долю героїв стрічки. Всі кінокартини відзначаються певною долею «екзотизму», зумовленого як національним колоритом, так і в певному сенсі статусом «іншого» на тлі масиву стрічок на радянському матеріалі. Цікаво, що стрічки, які працюють з більш чи менш давньою історією (згадані «Захар Беркут» і «Король Данило», «Довбуш» Олеся Саніна) цього «екзотизму» не мають, вписуючись у загальні рамки вітчизняного історичного кіно.

Наостанок згадаємо про найбільш очевидний напрям історичної ревізії – який, втім, досі посідає досить скромне (порівняно зі значенням самої події) місце на екрані. Йдеться про короткий період української незалежності у 1918–1920 роках, що у 2018 році, з нагоди сторіччя IV Універсалу, постав одразу в двох фільмах – «Крутах. 1918» Олексія Шапарева і «Таємному щоденнику Симона Петлюри» Олеся Янчука, присвячених відповідно знаковій події і знаковій постаті доби. Фільми (і особливо «Крути», оскільки фільм Янчука органічно продовжив його присвячену визвольним змаганням ХХ сторіччя творчість) продемонстрували нову історичну й політичну кон'юнктуру, запропонували українську екранну альтернативу історії, в радянській і пострадянській оптиці послідовно означуваній як «громадянська війна», тепер ж представлений як війна українсько-російська.

Підсумуємо. З початку Незалежності український кінематограф, за всього традиційного для себе браку ресурсів, послідовно опрацьовував національну історію, розробляючи «національну» її оптику. Війна активізувала цей процес; більше того, у пошуках нових тем кінематографісти стали звертатися до все більш несподіваних і недосліджених сторінок української історії, знаходячи паралелі між подіями минулого і сьогодення, що взаємно пояснюють одне одного.

⁷ Анастасія Канівець. Мультикультуралізм у сучасному українському кіно. *Кіно-Театр*, №4. 2025. 35-39.