



Клаус Марія Брандауер у фільмі «Друїди».
Режисер Жак Дорфманн. Франція, Канада, Бельгія. 2001.

ним патріотом, який видавав себе за подвійного агента? – на ці питання нема й, схоже, вже не буде відповіді. Брандауера й Сабо в такому міфологізованому образі зацікавили насамперед психологічні мутації, що відбуваються з людиною, котра торкнулася влади. Полковник – в інтерпретації авторів – людина честі й патріот, вся природа якого категорично відторгає обман, не вбирає фальшиві цінності, які безперервно культивує для нього епоха. Саме його природний «дар» викликає довіру до нього можновладців, швидко підіймає по ієрархічній драбині, однак, коли честь стає незручною, еліта охоче жертвує тим, хто не здатен розділити її спотворені цінності.

У третьому фільмі трилогії «Хануссен» (1988) на прикладі знаменитого циркача й екстрасенса Хануссена Сабо і Брандауер запропонували нові варіації вибору між персональним розвитком та деградацією в епоху історичних зламів. Вибір між бажанням заховатися в натовпі, стати як всі, або ж кинути виклик долі – не дає спокою Хануссену – людині, яку наближає до себе влада й якій нібито надає право користуватися безмежним правом вибору.

На всіх трьох фільмах Іштван Сабо працював зі сценаристом Петером Добаї й оператором Лайошем Котаї, а в головних ролях знімався Клаус Марія Брандауер. Кожен фільм іде 140 хвилин, і всі вони є видатними зразками історико-психологічного кіно. Всі три пронизані болючими, універсальними й, водночас, актуальними питаннями. Як звичайна людина стає співучасником, де кордони між особистими амбіціями й моральними рефлексіями на світові зрушення? Що людьми, зрештою, рухає?

Можна ще багато сказати, споглядаючи як історію всіх «кар'єр», так і долі видатних особистостей різних часів і народів, що їх з неймовірною майстерністю втілює на екрані Клаус Марія Брандауер. Однак закінчимо на тому, що сам актор, відповідаючи на питання про те, як він уявляє свою старість, з посмішкою відповів, що, скоріше за все, сидітиме в рідному австрійському містечку в кафе та, попиваючи пиво, між іншим, розповідатиме: «А потім я поїхав у Голлівуд і зіграв у фільмі про Агента 007. Й це було славно!» Втім, не тільки Голлівуд, а й уся його творчість – це славно.

Кіно як носій пам'яті: репрезентація спогадів, травм і втрат

Софія Опаленик

Мистецтво кіно є комплексною формою творчості, що поєднує в собі елементи майже всіх інших видів мистецтва та потребує широкого спектру навичок для його створення – від фотографії й оптики до роботи зі звуком. За даними *Енциклопедії Британіка*, кіно є надзвичайно ефективним засобом передачі емоцій і впливу на глядача¹. Завдяки ретельно продуманій композиції кадрів, розвитку сюжету, використанню звуку та інших засобів кіновирозності, глядач отримує можливість повністю зануритися у фільм, співпереживати персонажам і сприймати зображене як реальність. Кіно також виконує важливу соціальну функцію: воно слугує інструментом для осмислення та висвітлення суспільно значущих тем, таких як історія, ідентичність, глобалізація, колоніалізм тощо². Однією з ключових тем, яку дозволяє глибоко розкрити кіно, є пам'ять. Стабільність кінофільму – його здатність зберігатися в часі та відтворюватися знову і знову – перетворює його не лише на тривалу форму мистецтва, а й на своєрідний візуальний архів пережитих подій, досвідів й образів минулого³.

За словником Американського товариства психологів, пам'ять визначається як «здатність зберігати інформацію або репрезентацію минулого досвіду на основі розумових процесів навчання або кодування, збереження протягом деякого інтервалу часу та відновлення або реактивації пам'яті»⁴. Фільми слугують інструментами, що зберігають ці досвіди, кодують та реактивують їх. За теорією французького філософа та соціолога Моріса Альбюакса, індивід володіє двома видами пам'яті – індивідуальною та колективною⁵. З одного боку, спогади людини проявляються лише в межах її особистого життя, проте вона також є членом суспільства, що створює її спогади та до-

¹ Murphy, A. D., & Sklar, R. (1998, 23 серпня). Film | definition, characteristics, history, & facts | britannica. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/film>

² Martinez Rosario, D. (2017). Film and media as a site for memory in contemporary art. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 14(1), 157–173. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0007>

³ Murphy, A. D., & Sklar, R....

⁴ *APA dictionary of psychology*. (2018). APA Dictionary of Psychology. <https://dictionary.apa.org/memory>

⁵ Іщенко, Є. О. (2020). Концепція «місць пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять. *Питання культурології*, (36), 49–59. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221044>

свіди в його межах, і досвіди, що поєднують усіх членів цієї групи.

У зв'язку з цим доцільно згадати поняття «місце пам'яті», запроваджене французьким істориком П'єром Нора. На його думку, колективна пам'ять є надто широким і розмитим поняттям, тому він запропонував конкретнішу категорію – *lieux de mémoire*. Під місцями пам'яті він розуміє форми фіксації минулого, які виникають у відповідь на загрозу його зникнення⁶. Це символічні простори, в яких кристалізується і зберігається пам'ять, коли вона вже не живе природно в повсякденній свідомості. Як зазначає Нора, місця пам'яті – це «присутність минулого в теперішньому», яка вимагає штучної підтримки через архіви, ритуали, мистецькі твори, адже сам акт пам'ятання перестав бути спонтанним і став організованим.

Кіно, як форма мистецтва, здатне виконувати саме таку функцію – бути тим місцем, де колективна пам'ять знаходить притулок, набуває форми, зберігається і транслюється. Через наратив, образ, музику, повторювані символи або драматургію, фільми створюють простір пам'яті, що фіксує спільний досвід і водночас постійно його оновлює⁷. Саме тому кінематограф можна розглянути не лише як спосіб репрезентації спогадів, травм і втрат, а й як активний учасник процесу збереження та реконструкції пам'яті.

Як саме кінематограф виконує роль носія пам'яті, зокрема, індивідуальної – як особистого досвіду, що формується в межах соціального контексту, – та колективної, що охоплює уявлення суспільства про спільне минуле, передане через наративи, образи та символи? Як кіно репрезентує спогади, травми і втрати – і як ці репрезентації сприяють збереженню, осмисленню та трансформації пам'яті. Для цього буде розглянуто фільми «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Ілленка, «Сунічна галявина» Інґмара Бергмана, «Камінний хрест» Леоніда Осики та «Сьома печать» Інґмара Бергмана. «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Ілленка (1970, прем'єра 1971, кіностудія ім. Олександра Довженка). Режисер фільму – один із провідних представників українського поетичного кіно. Це була його третя режисерська робота після «Криниці для спраглих» (1965) та «Вечора на Івана Купала» (1968). Для оператора-постановника «Білого птаха» – Вілена Калюти – це був дебют у цій ролі. Ідея стрічки належала Івану Миколайчуку, який став не лише співавтором сценарію разом з Ілленком, а й виконав одну з головних ролей – Петра Дзвонаря. До акторського складу увійшли Богдан Ступка (Орест Дзвонар), Лариса Кадочникова (Дана), Михайло Ілленко (Георгій Дзвонар), Юрій Миколайчук (Богдан Дзвонар), Олександр Плотников (Лесь Дзвонар), Наталія Наум (Катерина Дзвонар), Василь Симчич (отець Мирон) та ін.

Події фільму розгортаються з 1937 року по 1947 та показують життя сім'ї Дзвонарів, що проживають на Буковині



Богдан Ступка, Іван та Юрій Миколайчуки у фільмі «Білий птах з чорною ознакою». Режисер Юрій Ілленко. 1971.



Лариса Кадочникова, Богдан Ступка у фільмі «Білий птах з чорною ознакою».

на кордоні з Румунією. Фільм – яскравий приклад того, як кінематограф здатен зберігати й транслювати колективну пам'ять. Через образи, символи та наративну структуру стрічка фіксує складні історичні реалії Західної України, де перетиналися впливи радянської, румунської, німецької та польської ідеологій. Події репрезентують не лише приватну історію однієї родини, а й колективну травму українського народу – життя в умовах політичного та ідеологічного розколу, примусової мобілізації, зради, втрат і невизначеності. Це помітно у сценах фільму. На початку брати Дзвонарі виступають як музики на ярмарку, а їхній батько змушений продавати їх, аби заробити хоч якісь кошти на життя. Це демонструє, як зовнішні обставини та політичні режими можуть руйнувати родинні зв'язки та культурні традиції. Це метафора втрати свободи й гідності, що переживали українські селяни під тиском різних імперських влад. Важлива також одна з наступних сцен, де жінка, стоячи босоніж на ярмарку, пропонує людям лелеку зі словами: «Візьміть лелеку, я не продаю, а добрим людям віддаю, мою хату вода забрала, а я вже стара, мені помирати час». Вона уособлює скрутні часи, спричинені як стихійними лихами, так і соціально-політичними катастрофами, які переживав український народ.

Кожен із братів Дзвонарів уособлює певний соціальний чи політичний вектор, що впливав на українське суспільство того часу, наприклад, Петро іде до Червоної армії,

⁶ Там само. С. 51–53.

⁷ Martinez Rosario, D. (2017). Film and media as a site for memory in contemporary art. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 14(1), 159. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0007>



Кадр з фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.

Орест – до УПА. Таким чином, фільм втілює драму вибору, яка постала перед тисячами українців у період воєн і окупацій. А головне, що цього вибору й не існувало. Він не був вільним, а радше змушував людину зробити той чи інший крок під тиском історичних обставин, наприклад, піти воювати за одну зі сторін у війні. Розпад родинного кола Дзвонарів стає метафорою розпаду спільноти, що втратила єдність через історичні катаклізми. Це також помітно у сцені, коли Лесь Дзвонар говорить про п'ять годинників, що показують різні години, символізуючи час різних держав та розбрат синів. А внутрішній конфлікт між братами репрезентує біль, який українське суспільство досі несе в колективній пам'яті – біль втрати, примусової асиміляції та насильства.

Візуальні та звукові образи фільму – пейзажі, притча про лелеку, пісні, сцена весілля, спалення домівки Дзвонарів, звичні будні українців того часу – формують особливу емоційну атмосферу, яка занурює глядача в простір пам'яті. Вони не лише ілюструють події, а й викликають відчуття болю і тривоги, які не мають точного хронологічного маркера, але глибоко вкорінені у свідомості кількох поколінь. Таким чином, фільм стає не просто відображенням минулого, а й засобом його переосмислення та збереження. Випущений у часи радянської влади, «Білий птах з чорною ознакою» вирізняється сміливим зверненням до тем, які тоді вважалися табуйованими. Зокрема, стрічка стала першою в українському кінематографі, де відкрито порушено тему Української повстанської армії (УПА). Автори змушені були йти на компроміс, аби уникнути цензури, проте навіть це не вберегло фільм від подальших заборон в радянсько-

му союзі, але надало популярності за його межами. Стрічка здобула Золоту медаль на VII Московському міжнародному кінофестивалі у 1971 році та зайняла 8-е місце серед 100 найкращих фільмів українського кіно.

Таким чином, вона є не лише важливою віхою в історії українського кіно, а й яскравим прикладом того, як художній твір може зберігати, осмислювати й транслювати колективну пам'ять. Через призму однієї родини фільм репрезентує глибокі травми, втрати й моральні дилеми, з якими стикалося українське суспільство у складні історичні періоди.

Іншим прикладом репрезентації колективної пам'яті та травм є «Камінний хрест» Леоніда Осики, знятий у 1968 році за творами Василя Стефаника. Стрічка поєднує дві новели – «Камінний хрест» і «Злодій», створюючи цілісну й глибоко емоційну кіно-розповідь про внутрішній розпач, втрату і прощання з рідною землею⁸.

Фільм розповідає історію селянина Івана Дідуха (Данило Ільченко), який тяжко працює на кам'янистій землі, але змушений разом із родиною покинути рідне село та емігрувати до Канади в пошуках кращого життя.

Основними символами фільму є, власне, камінний хрест, встановлений Іваном Дідухом перед від'їздом, а також земля, що постає як уособлення дому, ідентичності та буття⁹. Камінний хрест, який герой залишає на околиці села, виконує функцію не лише прощання, а й акту пам'яті – спроби Івана закарбувати свою присутність у просторі, де він виріс та прожив життя. Це – знак, слід, матеріальне нагадування про людину, яка мусить покинути рідну землю, але прагне не зникнути з неї повністю. Оскільки еміграція у ті часи часто означала подорож без зворотного квитка, від'їзд Івана постає як метафора смерті, передусім – у свідомості його односельців, які проводжають його. У цьому сенсі хрест стає алегорією долі українців, які змушені були виїхати з рідного краю, і водночас – визнанням їхнього болю, втрати, викорінення. Крім того, фільм насичений універсальними значеннями, які виходять за межі локального, українського контексту: досвід прощання з домом, вимушене вигнання, еміграція без надії на повернення – все це резонує з багатьма людьми, хто колись був змушений залишити свою землю, своїх близьких, своє минуле. Земля ж у стрічці виступає майже повноцінним персо-

⁸ Чорний, О. (2023). Фільму Леоніда Осики «Камінний хрест» – 55. Головні новини з України сьогодні. Kyiv Post. <https://www.kyivpost.com/uk/post/26125>

⁹ Там само.

нажем, вона не просто тло подій, а сакральна сутність, з якою герої перебувають у постійному діалозі. Для Івана земля – не лише засіб для існування, а й частина його самого, простір, де закладено сенс життя. Вона вимагає надзусиль, але водночас також свята і незамінна. Її втрата – це не просто покидання території, а й розрив із життєвою основою, з глибинною ідентичністю. Для всіх українців земля була і є тим, за що вони готові боротися, жити та помирати. Образи цього фільму навіть зараз перекликаються з подіями, що відбуваються в сучасній Україні, вони є пам'яттю, яку ми поновлюємо, яку ми переосмислюємо і зараз відчуваємо. Сцену Іванового прощання з селом супроводжує читання панахиди, що вказує на метафоричну смерть сім'ї Івана для його односельців та на прощання Івана зі своєю землею.

«Камінний хрест» – це кінопам'ять, що зберігає наші спільні травми, допомагає осмислити їх і водночас формує зв'язок між минулим і сучасністю. Через образи праці, землі, прощання та хреста фільм говорить про досвід, який українці проживали раніше і який, на жаль, знову стає болючою реальністю. Тому цей твір не лише історичний – він є частиною живої колективної пам'яті, яка актуалізується з кожною новою втратою.

У фільмах Юрія Іллєнка та Леоніда Осика колективна пам'ять репрезентується через різні формати наративного і візуального осмислення: у «Білому птаху з чорною ознакою» в образі історичного та родинного розколу, спричиненого ідеологічним протистоянням, тоді як у «Камінному хресті» – як ритуал прощання з землею, що набуває форми сакралізованої втрати. Іллєнко фіксує пам'ять у конфлікті, Осика – в прощанні, проте обидві кінострічки вказують на глибинний досвід травми, спільний для української історичної свідомості. Саме існування таких фільмів як «місць пам'яті» є важливою частиною збереження колективної пам'яті українського народу, який століттями намагалися придушити та знищити.

Після аналізу колективної пам'яті та історичних травм доцільно звернутися до іншого виміру – особистої, інтимної та екзистенційної пам'яті. Цей аспект глибоко досліджує Інґмар Бергман у стрічках «Сунічна галявина» (1957) та «Сьома печать» (1957). У першій пам'ять постає не як спільно пережитий досвід, а як внутрішній простір самопізнання, емоційного осмислення та каяття. Якщо в «Білому птаху з чорною ознакою» пам'ять фіксується через війну, розпад родини, втрату культурної цілісності, то в Бергмановій стрічці вона розгортається у формі внутрішнього монологу, сновидінь і символічних образів.

Цей контраст засвідчує багатовимірність пам'яті та потенціал кінематографа як інструмента дослідження людського досвіду.

В одному зі своїх інтерв'ю Бергман вказував, що для створення «Сунічної галявини» надихався власними спогадами про життя свого батька та його зв'язків з близькими йому людьми. Над фільмом він працював разом з оператором Гуннаром Фішером та продюсером Алланом Еукландом. Головні ролі зіграли Віктор Шестрем, Бібі Андерссон, Інґрід Тулін та ін. Стрічка розповідає про 78-річного професора Ісака Борґа, який вирушає автомобілем зі Стокгольма до Лунда, щоб отримати почесну нагороду. Під час цієї подорожі, в супроводі своєї невістки Маріанни, Борґ занурюється у спогади, мрії та зустрічі, які змушують його переосмислити власне минуле та стосунки з близькими.

Однією з початкових сцен фільму є тривожний сон, де Ісак бачить себе в пустельному місті, бачить годинник без стрілок і власну труну – символи втрати контролю над часом і наближення смерті¹⁰. Занурюючись в історію, ми бачимо видіння та спогади Ісака про своє перше кохання,



Віктор Шестрем, Інґрід Тулін у фільмі «Сунічна галявина». Режисер Інґмар Бергман. Швеція, 1957.

дівчину Сару, що була його кузеною. Незважаючи на заплановані заручини Сари та Ісака, дівчина обирає його брата, більш енергійного, «живого» хлопця. З приходом цих снів, видінь та спогадів Ісак переживає травму втрати першого кохання та розуміння своєї закритості й без-

¹⁰ Eldin Joseph. (2021, 19 квітня). *Wild strawberries (1957) ingmar bergman | victor sjöström | bibi andersson* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TxBY5kmUZRO>



Смерть і лицар грають партію в шахи. Кадр із фільму «Сьома печать». Режисер Інґмар Берґман. Швеція, 1957.

емоційності. Фільм відкриває перед нами не лише відчуття втрати у традиційному розумінні, а й втрату самого себе – через зруйновані стосунки, нереалізовані емоції та втрачені життєві шанси.

Протягом подорожі Ісак зустрічає людей, які мимоволі стають провідниками його пам'яті. Зокрема, дівчина на ім'я Сара нагадує йому перше кохання. Вона подорожує з двома юнаками, які змагаються за її увагу, немов уособлюючи самого Ісака та його брата в юності. Також герой стикається з подружжям, що постійно свариться, – явний відгук на його стосунки з дружиною¹¹. Усі ці зустрічі підкреслюють, як особиста пам'ять пронизує теперішнє, а вибір людини завжди перебуває під впливом її соціального та емоційного досвіду. Таким чином, минуле не зникає, воно повертається, віддзеркалюється в людях, ситуаціях і наших реакціях, а отже, формує нас кожної миті.

Особливо промовистою сценою, що розкриває тему особистої пам'яті та забуття, є візит Ісака до його матері. Вона показує йому скриньку з речами своїх дітей, а також спільну фотографію Ісака з молодшим братом – символ збережених фрагментів минулого. Однак на запитання Ісака, чи може він забрати ці речі, мати відповідає: «Звичайно, це просто мотлох». Ця репліка виявляє її емоційну холодність, відстороненість і байдужість до власних спогадів. Вона ніби відкидає саму ідею цінності пам'яті, тим самим нівелюючи емоційний зв'язок із дітьми. Цей момент не лише пояснює витоки замкнутості Ісака, а й показує, як емоційна травма може передаватися з покоління в покоління. Сцена вражає своєю стриманою, але пронизливою драматичністю – вона демонструє, що пам'ять може бути не тільки засобом самоусвідомлення, а й джерелом болю.

«Сунічна галявина» постає глибоко особистим дослідженням пам'яті не через історичні події чи соціальні катастрофи, а через внутрішню подорож героя до самого себе. Берґман показує, як травма, емоційна відчуженість і нездатність до близькості можуть формувати людину не менше, ніж сус-

пільні потрясіння. Особиста пам'ять у цьому фільмі – це й джерело болю, і можливість для трансформації.

Інший фільм Берґмана – «Сьома печать» – також репрезентує особисту пам'ять, цього разу вже не персонажа, а самого автора. Стрічка глибоко пронизана екзистенційними роздумами про сенс життя, страх смерті, природу віри та мовчання Бога¹². Ці теми, як зазначав сам Берґман, виникли з його власного дитинства, що минало в середовищі суворой лютеранської моралі та внутрішніх сумнівів щодо релігії. У центрі сюжету – подорож лицаря Антоніуса Блока та його зброєносця Йонса, які повертаються додому після тривалого хрестового походу. Їхній шлях розгортається у час епідемії чуми, що охопила Європу, й переплітається з історією мандрівної акторської трупи, яка виступає перед населенням, намагаючись підтримати дух в часи страху та хаосу. Кожен із героїв уособлює різні позиції у ставленні до віри, смерті та Бога.

Антоніус Блок постає як людина внутрішнього роздвоєння – він втратив здатність повністю вірити, але й не здатен її заперечити. Його постійний діалог з Богом, від якого він не отримує відповіді, змушує його задумуватися про зречення від цієї віри. Тобто він є уособленням сумніву. Йонс, навпаки, є переконаним атеїстом. У його репліках часто звучить іронія, скепсис і тверезе бачення реальності. Наприклад, коли вони знаходять тіло мертвого чоловіка, лицар запитує, чи сказав той щось, на що Йонс відповідає: «Ні, але був дуже промовистим», – маючи на увазі красномовність самого мовчання – як доказ відсутності божественного голосу. Інший персонаж, жонглер Йоф, є втіленням простої, безумовної віри. Саме він здатен бачити видіння, пов'язані з божественним втручанням, зокрема, видіння Діви Марії та Ісуса Христа, що гуляють сонячною галявиною. Попри недовіру його друзів, Йоф у них не сумнівається, він не шукає доказів – його віра чиста і наївна, але саме вона дає йому надію та захист.

Однією з центральних метафор фільму є знаменита сцена гри в шахи між лицарем і смертю. Блок відтягує свою смерть, намагаючись знайти сенс, який дозволить йому примиритися з власним кінцем. Гра – це засіб не лише продовжити життя, а й прагнення зрозуміти, чи існує щось за межами тіла, мови та часу. Ця сцена є спогадом самого режисера з дитинства, коли він сидів у церкві і дивився на малюнки, зображені на стінах. Саме на них і будувався фільм, що вказує на важливість цієї стрічки для самого режисера, для його життя, віри та спогадів.

Крім того, іншим важливим елементом фільму, який режисер також пов'язує з собою, є мистецтво. Через образи акторів він осмислює роль мистецтва як форми продовження життя. У світі, де смерть присутня фізично (як персонаж), де люди відчайдушно шукають сенс або втрачають надію, мистецтво виступає єдиним простором,

¹¹ Там само.

¹² Pfeiffer, L. (2010, 23 серпня). *Wild strawberries | swedish drama, drama classic, bergman | britannica*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/topic/Wild-Strawberries>

який залишається – після трагедії, поразки, навіть смерті. У сценах, де трупа готується до вистави або виконує свій номер, помітно, що саме мистецтво дозволяє не лише підтримати інших, а й зберегти частинку людського у нелюдських обставинах. Крім того, саме актори уникають смерті та продовжують свій шлях далі. Цей фільм є важливим не лише для розуміння, як режисер відтворює свої спогади і травми, він також підтверджує теорію «місця пам'яті», яка перш за все відображається крізь ідею акторської трупи у фільмі, і самого цього фільму як «місця пам'яті» для Бергмана.

«Сунічна галявина» та «Сьома печать» – це два різні, але глибоко особисті фільми Інгмара Бергмана як різні виміри пам'яті та втрати. Якщо «Сунічна галявина» зосереджена на інтимній ретроспекції, спогадах і внутрішній трансформації через зіткнення з власними травмами, то «Сьома печать» звертається до універсальних питань людського буття – страху смерті, пошуку сенсу та духовної порожнечі. Обидва є своєрідними подорожами: одна – крізь особисті спогади, інша – через алегоричне осмислення життя та віри в умовах катастрофи. В «Сунічній галявині» пам'ять працює як інструмент самопізнання та переосмислення емоцій минулого, тоді як у «Сьомій печаті» пам'ять вкорінена у релігійній і культурній традиції, стаючи основою для екзистенційного запитання про присутність Бога в момент кризи.

Попри відмінності, обидві стрічки демонструють, як глибоко особиста історія може стати універсальною через мову кіно. Через символи, сни, розмови зі смертю або мовчання матері Бергман створює фільми-пам'яті – інтимні простори осмислення втрат, де особисте постає як спільне, а спільне – як глибоко внутрішнє. Обидві картини є прикладами того, як кінематограф може не лише зберігати пам'ять, а й створювати її – формувати нові шари сенсу для майбутніх поколінь. Тому і «Сунічна галявина», і «Сьома печать» є кінематографічними «місцями пам'яті», що утримують у собі водночас індивідуальні спогади митця і загальнолюдські тривоги.

Отже, кінематограф постає не лише як мистецький інструмент відтворення реальності, а й як повноцінний носій пам'яті – колективної та індивідуальної, історичної та емоційної, документальної та символічної. У фільмах Юрія Іллєнка та Леоніда Осика пам'ять фіксується через наративи історичних травм, політичних розколів та втрат, які залишили глибокий слід у свідомості українського народу. Ці стрічки не лише зберігають болюче минуле, а й допомагають його переосмислювати, актуалізуючи в сьогоденні. Натомість у Бергмана пам'ять постає як внутрішній, екзистенційний простір – простір сумнівів, особистої втрати, пошуку сенсу та примирення з власною смертністю. Таким чином, кіно як візуальна форма мистецтва здатне охопити всі рівні людського досвіду – від конкретних історичних подій до найглибших емоційних переживань – і зафіксувати їх у часі, транслюючи для наступних поколінь. У цьому полягає його унікальна функція як «місця пам'яті», що водночас зберігає, осмислює й формує спільну культурну свідомість.

Мультикультуралізм у 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 Пилецького в Берліні

Як Україна є багатонаціональною державою, так і українське кіно не є «моноетнічним». Звісно, можна сперечатися з приводу того, наскільки повно представники різних етнічних спільнот представлені на українському екрані, – і важко не погодитися з тими, хто скаже, що присутність їхня недостатня (якщо в принципі можна говорити про «достатність» у цьому контексті).

Багатоликий мультикультуралізм

Мультикультуралізм в українському кіно проявляється по-різному. Це і кіно на матеріалі історії та культури етнічних меншин, це і фільми, власне створені представниками цих меншин (перше і друге можуть поєднуватися – але не обов'язково). До першої категорії як приклад можна зарахувати «Антоня й червону химеру» Зази Урушадзе (2021),



Кадр із фільму «Хайтарма». Режисер Ахтем Сеїтаблаєв. Україна, 2013.

до другої – «Хайтарму» (2013) та «Чужу молитву» (2017) Ахтема Сеїтаблаєва і «Додому» (2019) Нарімана Алієва.

Це – і фільми, що звертаються до проблематики мультикультуралізму і відрефлексовують роль різних етносів в українській історії та власне у націєтворенні. Найперше