

## ІСТОРИЧНЕ КІНО В ДОСЛІДЖЕННЯХ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНІ ЧАСІВ ТРАНСФОРМАЦІЇ

*Гонтарська Ольга*

*The paper focuses on historical films and especially feature films as historical sources important in memory studies. Methodological challenges and notions as prosthetic memory are also mentioned here. The main aim is to raise interest and attention for the cinematic representation of the past in historical research. This study is an attempt to overview the role of government and mass culture in memory shaping. The above mentioned is used as a background and make a broader context for presenting the case of Ukrainian cinema of Post-Soviet period.*

**Key words:** *memory politics, prosthetic memory, cinematography, mass-culture, historical films, Post-Soviet transformation*

У 1920 р. Йоган Гейзинга висловився проти створення архіву документальних фільмів, оскільки для нього це були лише матеріали, які говорять про очевидні речі [1, 155]. У 1970-х рр. французький історик Марк Ферро, який займається фільмом як історичним джерелом, скаржився, що фільми недооцінюють як джерела [2, 29]. Незважаючи на те, що через 30 років він сам ствердив, що ситуація змінилася [2, 9], ця оптимістична оцінка, здається, перебільшена, беручи до уваги кількість робіт, присвячених методології досліджень кіно при вивченні історії та публікацій, які включають фільми, в тому числі ігрові, як джерела. Література, що з'являється у країнах Центральної та Східної Європи із цієї теми, майже непомітна.

Представлене тут питання – це лише початок обговорення особливості фільму як історичного джерела в контексті досліджень історії України в перехідному періоді з особливим акцентом на перший її етап – період 1991–2004 рр. Усі спостереження, подані тут, результат досліджень і методологічних пошуків у рамках підготовки докторської дисертації в Інституті історії Польської академії наук. Проект охоплює тему зображення історії в українському кіно часів незалежності і місця кіно в загальній дискусії про минуле. Спочатку вивчення українського кіно, зокрема історичних фільмів, планувалося обмежити 1991–2004 рр., оскільки для вивчення його в якості історичного джерела потрібна відстань часу. Однак, сутність нашого дослідження полягає у вивченні природи досліджень про пам'ять, на основі чого маємо намір захистити проект. На меті стояло зосередження на використанні методів дослідження, особливих для праці історика, але вже у процесі дослідження виявилось, що це завдання більш складне. Все тому, що методологічний інструментарій дослідження пов'язаний з фільмом і

кінематографією, а також і з періодом трансформації пострадянських країн необхідно практично створити з нуля.

Гайден Вайт, посилаючись на фільм як історичне джерело і пишучи про історіофотію, бачить необхідність зовсім іншого підходу до аналізу [3, 118]. Дослідники схильні спиратися на досвід таких наук, як культурна антропологія або навіть семіотика [4, 255]. Цим шляхом, здається, йдуть історики, які намагаються використати фільми як історичне джерело. Саме тому фільми часто стають предметом аналізу, відірваним від контексту, а не джерелом – це, на жаль, пастки міждисциплінарного підходу.

Вибір фільму як джерела для вивчення минулого змушує дуже ретельно обдумати і точно визначити предмет дослідження. У випадку історичних фільмів, створених у певний період, ми практично розглядаємо зображення минулого, новий наворот, лише розповідь. Для цього потрібна деконструкція, щоб зрозуміти зміст, який це несе, інакше дослідник може легко піддатися розповіді. На думку Лариси Брюховецької, видатного українського кінознавця, «масовий глядач чекає власних історичних уявлень або відкриття нової перспективи бачення давних подій. Професійний історик, що має авторитет у суспільстві або наділений формальним мандатом, оцінює історичний фільм під кутом зору його правильності. Правда має принципово свідчити про суспільну вартість фільму» [5, 32]. Ця думка не є лише одним прикладом. Таке ставлення з'являється доволі часто у текстах про роль істориків у дослідженнях кіно [6, 42]. Беручи до уваги та використовуючи нові джерела, підхід і схеми залишаються без змін. Треба постійно нагадувати собі, що питання історичної правди щодо відображень, нарративів та всього з ним пов'язаного і пам'яті – це просто помилка.

Щодо ролі істориків під час виробництва фільмів, то їм часто доводиться змиритися з рішенням продюсерів, огляди кінострічок – це вже простір журналістики. Справжня праця і завдання – це дослідження нарративів і спроби їхньої контекстуалізації. Переконавання про нашу, як глядачів, дослідників і навіть істориків, повну здатність деконструювати розповідь фільму дуже ілюзорні. Джон О'Коннор визначив сфери, в яких фільми можуть розглядатися як джерело: для вивчення історичних фактів – якщо йдеться про документальне кіно, для вивчення соціальної історії та історії культури, історії фільму та кіномистецтва, але в кінці найважливіший простір – для досліджень історичного нарративу, історичної розповіді, таким чином фільм і стає джерелом для дослідження пам'яті [7, 94].

Що стосується минулого, найпоширеніший феномен – це ідентифікувати історію з її представленням у кіно. Це явище, «prosthetic memory», описала, зокрема, Алісон Ландсберг [8, 2]. Цей тип пам'яті, однак, не збігається з колективною пам'яттю. Вона є «оброблена» через вплив

індивідуального досвіду, походження, соціальної сфери, освіти аудиторії, глядача. У найпростіших словах – історичне зображення фільму може, залежно від помічених факторів, спровокувати зовсім інший погляд на події з минулого. Питання, яке практично не з'являється у наукових текстах, але до якого я ще буду повертати ситуацію, коли кінематографія позбавлена такої влади, щоб творити не тільки колективну пам'ять, а й викликати *prosthetic memory*.

Весь час відсутня глибша думка: чію пам'ять фільм як джерело відображає, чи має намір відображати, і чи ця розповідь ідентична з історичною пам'яттю суспільства та часів. Є й наступне питання – хто для творців є насправді реальним одержувачем фільму – влада, аудиторія чи середовище експертів, кінознавців та іноземних відвідувачів фестивалів [6, 45]. Це розділ, ця схема, яка відрізняє культуру недемократичних країн, капіталістичного простору, де править ринок, і творів, які виробляються з думкою про широку міжнародну аудиторію глядачів, спрощена, і пострадянський простір на це яскраво вказує. Цю ситуацію ілюструє українське історичне кіно в 1990-х – на початку 2000-х – це і розповідь про період трансформації, і про перетворення історичної пам'яті в Україні. Це період, у якому формувалася свідомість всього покоління молодих українців. Невдача українського історичного кіно пояснюється не лише його непривабливою формою, а й нерозумінням творців ролі масової культури. Цікаво, що якщо для Алісон Ландсберг масова культура виступає важливим інструментом освіти і навчання про цінності, це явище однозначно позитивне [8, 11, 80], Іван Дзюба взагалі цього не брав до уваги, кажучи: «Масова культура – це дуже небезпечне явище, бо це не якась контркультура, а просто безкультур'я. Масова культура живиться ринковими відносинами. Ринкові ж відносини у сфері культури вкрай небезпечні – тим, що в цьому випадку культура починає орієнтуватися на масовий попит – часто примітивний. Іде рівняння не на вищі, а на нижчі запити» [9, 49]. Річ не стільки в тому, щоб сперечатися, хто має рацію, а в тому, щоб подивитися на інший підхід до інструментів, які мають здатність творити ідентичність та впливати на культурну пам'ять. У згаданий час зростала конкурентоспроможність американських, західноєвропейських і, у першу чергу, російських фільмів, також історичних кінострічок, які можемо сміливо зарахувати до масової культури через широкий доступ і кількість глядачів. Проблеми з дистрибуцією українських історичних фільмів протягом перших 20 років існування держави найкраще ілюструють розрив між владою, кіномитцями та суспільством.

На важливі наслідки цієї ситуації у 2012 р. звернув увагу Андрій Портнов: «Цікаво, що українське кіно не пропонує відповіді російським викликам. (...) повноцінного ігрового кіно в Україні дотепер немає. Коли ж фільми так знімають, вони не доходять до широкого глядача (...)» [10, 86].

Тут ми підійшли до теми колоніального спадку радянської культурної політики, яка лише в часи української незалежності породжувала почуття, що спроби і твори, вироблені в Україні, принципово гірші за іноземні – західні чи російські. Польська дослідниця Агнешка Матусяк у своїй статті про українське кіно звертає увагу на «необхідність подолання стереотипу «меншини» та врегулювання тоталітарної стигми колоніальної спадщини (...) і, як наслідок, компенсацію історичних втрат через запровадження плюралістичного культурного дискурсу, заперечення монолітної картини загальної радянської культури та стимулювання процесів ідентифікації» [11, 142]. Принаймні, за період до Майдану не вдалося перекласти цього на справжню силу у формуванні історичної пам'яті одержувачів. Важливе виявилось не тільки «що», але і «яка» була форма розповіді. І тут ключем може бути історичний фільм у дуже сучасній формі, як частина масової культури.

Тут торкаємося теми незалежності кіно та інструментів історичної політики; «(...) як тільки правителі усвідомлюють собі функцію, яку може мати кіно, вони намагаються взяти його під контроль та використовувати його для своїх цілей (...) як на Заході, так і на Сході, правителі приймають однакове ставлення. Це їх об'єднує. Незалежно від того, представляють вони Капітал, Ради чи бюрократію, вони прагнуть підпорядкувати собі кіно», – як писав вже згаданий Марк Ферро у 1970-х рр. [2, 18]. Однак, він, як і інші дослідники, вірив у можливість зберігання незалежності кіно та спроможність кінематографії створити «проти-історію», неофіційну історію, яка частково «відмежується від архівів» [2, 11]. Це явище, на його думку, дозволяє виразити пам'ять переможених (індіанці, євреї). Навіть якщо ми припускаємо, що ця пам'ять, цей нарратив починає бути присутнім у кіно, важко погодитися з твердженням, що це пов'язано з незалежністю. Швидше, завжди є пов'язане політичною ситуацією і впливом нових популярних і прийнятих владою чи капіталом трендів.

Необхідно згадати про речі, на перший погляд очевидні та добре відомі. Якщо йдеться про історію та культуру східної та центральної Європи, час трансформації відрізнявся чітко. А те, що відбувалося у країнах центральної Європи, у багатьох випадках важко порівняти, з чим змагалися країни, в яких був радянський досвід. Протести та заклики кінематографістів у 1996 р. в Україні, які можемо побачити у документальному фільмі «Прощай, кіно» Ізраїля Гольдштейна, зображує реальність часів ранньої трансформації, коли ці заклики зіткнулися з поглядами політиків. У представників влади була повна відсутність інтересу і повна відсутність розуміння ролі і завдань кіномистецтва в державній політиці. Вказували на абсурдальний, беручи до уваги виклики трансформації у просторі змін історичної пам'яті та ідентичності, приклад схеми фінансування кіноіндустрії США.

Найцікавіше, що проти незначного визнання в суспільстві і невеликого впливу історичного українського кіно на формування пам'яті можна з впевненістю сказати, що воно є джерелом для вивчення змін ідеї, нових тенденцій історіософських і нових дискурсів, які почали доходити і зростати в Україні. Достатньо звернути увагу на прірву, яка відділяє фільм Олесь Янчука «Голод–33», знятий за романом «Жовтий Князь», і стрічку, зроблену за схемами голлівудських постановок «Гірки жнива». Другий згаданий фільм – це спроба (успішна чи ні, це інша річ) створення картини про Голодомор для ширшої аудиторії, для молодого глядача, для якого історія України не обов'язково відома навіть на базовому рівні. Яка відстань розділяє фільми «Вінчання зі смертю» та «Поводир». Як змінилася картина Татарів та Євреїв у кіно, які жили на території України, завдяки таким фільмам як: Мамай (2003) Олесь Саніна чи картинам Ахтема Сеїтбалаєва. Нарешті, як змінювалась розповідь про війну від пізньорадянської історії Великої вітчизняної війни до розповіді про війну на території України у різних аспектах, не обов'язково лише про боротьбу Української Повстанської армії.

Який є зараз загальний стан історичних досліджень українського кіно від 1991 р.? У Польщі тема української кінематографії у кіномистецькому середовищі чи наукових працях практично не представлена. Інтерес до української кінематографії з'явився в Англії, де фестиваль українських фільмів у Кембриджському університеті відбувається протягом кількох сезонів. Серед праць, присвячених цій темі, можемо назвати книги Любомира Госейки [12], Лариси Брюховецької [5; 9], Ірини Зубавини [13].

Питання про прийом українських історичних кінопродукцій є проблемою джерел. Ніби банальні речі зростають тут до рангу серйозної проблеми. Як відстежити настрої та враження глядачів з 1991 р. та наших часів? Якщо взяти до уваги огляд, то він буде представником лише невеликої групи експертів-кінознавців і людей культури. Тут виникає ще одне надзвичайно цікаве питання, не враховане в працях, присвячених методології – аналізуючи сприйняття фільмів протягом останніх 15 років, ми маємо джерело у формі Інтернету. Це один із багатьох просторів, які треба досліджувати.

Підсумовуючи, можна сказати, що українське кіно, особливо історичне, періоду незалежності дотепер залишається явищем, якому дослідники не надавали достатньої уваги. Через відсутність підтримки з боку влади і розуміння сили масової культури у формуванні історичної пам'яті зростала роль іноземних кінострічок. Більше того, за допомогою кіно на українському просторі зростав і вплив російської історичної політики. Хоча українське історичне кіно важко брати до уваги як фактор формування історичної та культурної пам'яті, воно демонструє тенденції

змін у способі зображення історії, віддзеркалює різні світогляди та наративи. Відсутність кіно (його мінімальна роль) у суспільному житті та відносин фільм – пам'ять все ще потребують досліджень.

#### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Strupp Ch., Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. С. 249, цит. за: Burke P., Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001. С. 224.
2. Ferro M., Kino i historia. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011. 292 с.
3. White H., Historiografia i historiofotia. Film i historia: antologia. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. 359 с.
4. Witek P., Metodologiczne problemy historii wizualnej. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Вип. 7. Київ: Інститут історії України, 2013. С. 244–260
5. Брюховецька Л. І. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії. Київ: Задруга, 2014. 493 с.
6. Olejniczak W. Film fabularny jako źródło historyczne. *Media audio-wizualne w warsztacie historyka*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008. С. 25–52.
7. O'Connor J. Image As Artifact. The Historical Analysis of Film and Television. Melbourne: Robert E. Krieger Publishing Co., 1990. цит. за: Rozbite lustra historii. Rozmyte ślady historii. *Metodologiczne problemy audiowizualnej koncepcji źródła historycznego. Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*. Łódź: Ibidem, 2010. С. 91–106.
8. Landsberg A., Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004. 240 с.
9. Брюховецька Л. І. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ: АртЕк, 2003. 382 с.
10. Портнов А. Історії для домашнього вжитку. Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті. Київ: Критика, 2013. 344 с.
11. Matusiak A. *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej*. Porównania. 2007. В. 4. С. 139–146.
12. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995. Київ: Кіно-Коло, 2005. 464 с.
13. Зубавіна І. Б. Українське кіно часів «перебудови»: зміна долі. Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. 862 с.