

Осмилення тоталітарного минулого (30-ті роки ХХ століття) в українському ігровому кінематографі 1990-2000-х років

В.С. Сивачук

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Paper received 24.10.15; Accepted for publication 30.10.15.

Анотація. У науковій статті здійснена спроба простежити, як відгукнувся український ігровий кінематограф 1990-2000-х років на процес осмилення тоталітарного минулого, реабілітації жертв сталінізму і відкриття нових історичних фактів. Проаналізовані жанрово-стилістичні особливості (художній метод, драматургія, виражальні засоби) фільмів “антитоталітарного спрямування”.

Ключові слова: кінематограф, тоталітаризм, інтерпретація, художній метод, жанр, драматургія, виражальні засоби, екранізація, герой, антигерой

Чверть століття тому, як і сьогодні, кінематограф реагував на суспільно-політичні реалії. Якщо нині, на тлі розмов про «чисте мистецтво», ціла когорта молодих режисерів знімає про війну на Донбасі (як два роки тому знімали про події Майдану), то тоді, в перші роки Незалежності, кінематограф мислив категоріями демократизації і національного Відродження. За цей час з'явилося майже півтора десятка ігрових і документальних фільмів про темні сторінки радянської дійсності: червоний терор, репресії, примусову колективізацію, Голодомор, атеїстичну ломку традиційної української моралі.

Ці фільми різні за своїм художнім методом, жанром, аудиторією і, нарешті, самим підходом до трактування теми. Деякі режисери над усе прагнуть реалістичного відображення моторошних подій, інші шукають проблему (в т. ч. історичну) в людині. Отож, питання: який сенс у ретельному дослідженні антитоталітарних фільмів – переважно двадцятип'ятилітньої давнини, рідше – сучасних, котрі не завжди мають суто художню новизну? Відповідь проста. Процес осмилення історії не завершений. Звідси – запеклі дискусії на всьому пострадянському просторі про те, кого вважати Героєм, а кого – осуджувати чи, що подекуди складніше – забути. Антитоталітарне кіно (українське, як і будь-яке інше) може в художній формі – і що важливо – без нової політичної ангажованості показати сутність тоталітарної ідеології. Певною мірою це вже зробили кінематографісти інших пострадянських країн, до прикладу, Т. Абуладзе у фільмі «Покаяння», Ю. Кара у «Пирах Валтасара» чи М. Михалков у «Натомлених сонцем» (принаймні, в першій і основній частині трилогії).

У перші роки Незалежності український кінематограф відчув запит на нові історичні теми, при чому, не згори, а зсередини суспільства. У кіно, донедавна переважаному по лінії партійної пропаганди, спрацював «ефект пружини». Політв'язні у північних таборах, виснажені голодом селяни в нескорених українських селах з'явилися на екрані. В авангарді цього процесу зі зрозумілих причин опинилися документалісти [1]. Режисери ігрового кіно частіше спирались на літературні першоджерела, зокрема, твори раніше заборонених представників української літератури, відомих як «Розстріляне Відродження».

На жаль, ці фільми здебільшого невідомі не тільки глядачеві, але і багатьом критикам. Ретельний аналіз кіно 1990-х років, в тому числі, антитоталітарного

спрямування, дає відомий український кінознавець Л. Брюховецька в своїй монографії «Українське кіно 90-х. Приховані фільми» [1]. Вона розглядає нову інтерпретацію радянського минулого в кіно в контексті художніх тенденцій періодів Перебудови і Незалежності, вивчає стилістику, сильні і слабкі сторони найвідоміших фільмів. Хронологію і передумови до створення картин досліджує у фундаментальному виданні «Історія українського кінематографа» французький історик українського кіно Любомир Госейко [2]. Про міфологізацію і деміфологізацію в кіно пише в статті кінознавець Оксана Мусієнко; поява нового героя на пострадянському екрані цікавить критика Ірину Зубавіну [3]. Фільмографічну і оглядову інформацію про фільми цієї групи можна знайти в архіві популярного в Україні видання «Кіно-Театр».

І все ж, цілісних досліджень українського антитоталітарного кіно на сьогодні небагато. Інші пострадянські республіки глибше вивчили цей зріз кінокультури і зробили відповідні висновки. Метою цієї статті є подальший аналіз змісту, форми і філософії українського кіно про тоталітаризм.

Отож, до першої групи “антитоталітарного” кіно можна віднести фільми, за визначенням Л. Брюховецької, про “репресивну машину в дії” [1]. Розсекречені документи і спогади колишніх політв'язнів підказували майже готові сюжети – із міцною фабулою, конфліктом і яскравими характерами. Щоправда, не всім режисерам вдавалось ці яскраві характери показати мовою кіно. Хтось намагався із максимальною достовірністю реконструювати події, хтось – докопатись до причин психологічної патології влади. Чимало сюжетів про дію репресивної машини прийшло в кіно із “реабілітованої” літератури. Скажімо, телефільм “Сад Гетсиманський” Р. Синька розповідає історію людини, яка потрапила в маховик репресивної машини. “Енциклопедія радянської тюрми”, як іноді називають роман І. Багряного, тепер була екранізована. Екранізація, як і літературне першоджерело, цінна своєю документальністю, – вона ретельно відтворює методи “роботи” карних органів: фабрикування справ, вибивання свідчень, “вербовку”, тюремний побут, малий і великий конвеєр. Не випадково в одній камері автори “селять” українців, євреїв, росіян та вірменів; науковців, робітників, селян і навіть військових, – інтернаціональна й різнокласова тюрма розкриває сутність тоталітарної системи.

За жанром цей фільм поєднує ознаки історичної драми й психологічного трилера. (Чимало українських

режисерів 1990-х років переносять жанри західного масового кіно на український ґрунт.) “Сад Гетсиманський” побудований за законами класичної драматургії. Переважає зовнішній конфлікт, типовий для тоталітарного кіно 30-40-х років: герой протистоїть зовнішнім силам. І все ж, конфлікт головного героя Андрія Чумака і репресивної системи в лицах енкаведистів – це не просто конфлікт грубої сили, а конфлікт моралі й життєвих цінностей. Внутрішній бій, – боротьба героя із самим собою, дилема “зламатись чи не зламатись”, – виписаний менш чітко. Подекуди, автор намагавсь візуалізувати внутрішні переживання Чумака. Щоправда, фрагменти внутрішньої мови (Андрієві сни) вкраплені в тканину фільму дещо штучно.

Більшість атрибутивних епізодів – допитів, тортур і тюремного життя – режисер зберіг і переніс на екран. Він знайшов баланс між достовірністю і натуралізмом. Показав насильство зі сміливістю і водночас лояльністю українського кіно 90-х років, – є виснажені напівголі люди, страчені й замордовані в камері і водночас немає “моря крові, відрубаних пальців і закривавлених шматків людської плоті”. На межі між документальністю й умовністю художнього кіно баланують сцени тюремного побуту. Іноді режисер знаходить вдале вирішення тюремних епізодів, наприклад, застосовує візуально-зоровий контрапункт. Щоправда, бракує метафор та інших каталізаторів глядацької уваги, які успішно використовують європейські режисери (той же С. Спілберг у “Списку Шиндлера”).

В українському кінематографі 1990-х років можна знайти різні варіації теми репресій і поневолення людини. У фільмі “Секретний ешелон” Я. Лупія жертвою режиму стає жінка. Доля жінки в лабетах репресивної машини, – в радянській тюрмі і на засланні, – менш розкручена в літературі й кіно. У “Секретному ешелоні” цілий потяг українських жінок силоміць вивозять на північ. Нібито для облаштування банно-прального комбінату, а насправді – спеціального борделю для військовослужбовців. (До речі, режисер разом порушує тему депортації – примусового виселення з власної домівки.) Головну героїню, шкільну вчительку з невеликого містечка, звинувачують у співчутті “ворогам народу” в довоєнні роки і антирадянській діяльності в школі (вона нібито вирвала з підручника “не ті” сторінки). За це їй загрожує виселення з України і доля повії у військовому містечку... У “Секретному ешелоні” можна розпізнати пригодницький фільм майже в чистому вигляді. “Міцний” (фабулярний) сюжет зав’язаний навколо переслідування (герой прагне наздогнати потяг із політв’язнями і врятувати дружину). Як і Андрій Чумака із “Саду Гетсиманського”, Святослав із “Секретного ешелону” уособлює майже голлівудський тип героя – він віртуозно вислизає з рук ворога, сам-один перемагає загони енкаведистів і бандитів. Гонитви і сутички, чергування перемог і поразок героїв загострюють інтригу. До того ж, фільм має ліричну лінію і показує майже ідеальні взаємини між головними героями. Закритий фінал з перемогою добра над злом теж притаманний художній моделі “кіно для всіх”.

Паралельно з темою сталінських репресій виникає тема реабілітації (і героїзації) жертв репресій. Кіно відкривало для масової аудиторії заборонені імена і намагалось розвіяти радянські стереотипи про видатних

українців. Скажімо, фільм “Із життя Остапа Вишні” Я. Ланчака розповідає про епізод, який замовчувався або однобоко тлумачивсь в офіційній біографії Павла Губенка, – десять років заслання за сфабрикованим звинуваченням. Відомий письменник-пересмішник не уникнув північних таборів, попри свою популярність і “благодійність” в СРСР. Стрічка “Владика Андрей” О. Янчука трактує постать митрополита Андрея Шептицького з національних позицій. О. Янчук, приміром, спростовує міф про нібито співпрацю патріарха з фашистами в роки Другої світової війни. З фільму видно, що митрополит переховував у себе євреїв, зокрема, дітей головного раввина Львова, і лише вік та суспільний авторитет врятував його від фашистської розправи.

Фільми про репресованих і реабілітованих виводять на екран нового героя – жертву тоталітарної системи – і нового антигероя – ката. Український кінематограф, котрий, як і все суспільство, постійно перебуває в пошуку національного героя, в цей період більше схильний до героя-страдника (борці із тоталітаризмом), ніж до героя-лицаря (козаки) [3].

Новий антигерой – представник тоталітарного режиму. Режисери по-різному трактують цей образ – як джерело, інструмент і навіть жертву терору. До речі, образ “верховного ката” практично відсутній в українському ігровому кіно 1990-х. Зате воно змальовує рядових “фанатиків смерті” – озвірілих, маніакальних і безжалісних людей. Щоправда, такий безпеліційний портрет антигероя дають фільми Р. Синька, Я. Лупія і О. Янчука. Натомість О. Муратов у фільмах-екранізаціях Миколи Хвильового і М. Машенко у “Вінчанні зі смертю” заглиблюються у психологію чекіста як фанатика революції.

Отже, наступний рівень осмислення тоталітаризму – психологічний. Режисери шукають витoki зла, агресії й жорстокості й від конкретних історичних фактів переходять до позачасових філософських і моральних категорій.

Революційний і постреволюційний фанатизм як психологічне явище досліджує М. Машенко у фільмі “Вінчання зі смертю”. Головний герой, – не мученик, не жертва, – а сам кат, чекіст. Принаймні, стає ним до кінця фільму. “Вінчання зі смертю” показує процес деградації людини – з простого юнака у фанатика революції. Режисер прагне простежити, як в людині відмирає все людське і сумнівна “вища мораль” виправдовує масштабний злочин. Внутрішня (моральна деградація головного героя) і зовнішня (розстріл весільного потягу) дії йдуть паралельно. Зовнішній конфлікт “Я-ВОНИ” переростає у внутрішній “Я-Я”. Перші, умовно кажучи, 15 хвилин герой протистоїть ворожому середовищу, решта фільму – самому собі. Ми бачимо кожен міліметр моральної капітуляції головного героя. Режисер і актор візуально показують переломний момент, момент вибору в його характері.

Щоправда, критика дорікає авторові за дещо гіперболізований емоційний стан героя [1]. Думаю, після на експресивність, – яка, до речі, когось заважає, а когось, навпаки, втягує у фільм, – властива не лише режисерові, а й виконавцю головної ролі Олегу Савкіну, якому доводилось втілювати в кіно полюси добра і зла.

У фільмах “Танго смерті” і “Вальдшнепи” О. Муратова за повістями Миколи Хвильового постають такі

характерні для нього образи розчарованих героїв революції. Це комуніст Карамазов, революціонер і анархіст Анарх, – колись беззастережно віддані революції, а тепер уражені сумнівом і, можливо, каяттям? Фанатики-революціонери в інтерпретації “романтика революції” і О. Муратова не можуть сприйматись як однозначно негативні герої. Вони, скоріше, трагічні, – ідеї виявились утопічними, мета – нездійсненою, а перемога – ілюзорною.

У фільмі “Танго смерті” санаторійна зона – це модель постреволюційного суспільства. Із фанатизмом, нетерпимістю, розчаруваннями, класовими заобонами і комплексами. Звісно, в більш сконцентрованій формі. Пролетар Метранпаж “с пристрастием” шукає класових ворогів, жінки-чекістки дають волю своїм статевим інстинктам, романтики на кшталт Хлоні ридують над долею світової революції, а герої-фанатики на кшталт Анарха болісно переживають “загибель богів”, себто комуністичних ідеалів. В санаторійній зоні за великим рахунком нічого не відбувається, – проте напади люті, хтивості та істерії створюють нервово-напружену атмосферу. Вона компенсує дещо млявий сюжет. (За словами Л. Брюховецької в процесі екранізації проза М. Хвильового втратила пружність, а головна сюжетна лінія загубилась в другорядних деталях.) [1]. Раптові приїзди “воронка” як відголоски червоного терору затмарюють і без того неспокійне життя санаторійних мешканців, а крики санаторійного дурня довершують емоційне тло середовища. Це не відкрите протистояння протилежних сил, як у “Саду Гетсиманському” чи “Секретному ешелоні”, а замаскована гра на витривалість.

Із розчарованим героєм революції ми зустрічаємось і в наступному фільмі О. Муратова “Вальдшнепи”. Режисер мав сміливість завершити незакінчену повість апологета українського ренесансу. Як і “Танго смерті”, “Вальдшнепи” поєднують драматургію дію та драматургію думки. Власне, фільми пронизує спільний морально-етичний мотив – чи можна виправдати вбивство нібито високими ідеалами. Головний герой – заслужений комуністичний діяч “у відставці” – міркує над вічною проблемою усіх революціонерів: співвідношення мети і засобів. Проте він відганяє міщанську, на його думку, мораль, яка ставить над усе людське життя. Для Дмитра Карамазова жалість і співчуття, – якщо вони заважають меті, – ознаки людської слабкості. Він ненавидить свою дружину, бо вона “не може вбити людину”. В цьому герої дивним чином поєднались риси фанатика-комуніста, вільнодумного інтелігента й ніцшеанця. Внутрішня дилема, яка поступово переростає в конфлікт, мучить Дмитра Карамазова протягом усього фільму. “Вальдшнепи” розповідають про перші чистки всередині партії напередодні масових політичних репресій.

У фільмі “Вальдшнепи” режисер спробував деталізувати образ фанатика-революціонера (Анарх – Карамазов). Решта – здебільшого повторюють образи героїв “Танго смерті”. Проте філософія Дмитра Карамазова до кінця не зрозуміла, – він досі приймає насилля як метод революції, а, виходить, не приймає лише її результат?

Що ж до зображальної культури трилогії, то, за словами І. Зубавіної, О. Муратов у кожній частині використовує новий прийом – “виріуваний кадр у “Вальдш-

непах” нагадує стару світліну або дагеротипію, а сміслові прийомом у фільмі “Геть, сором!” обрано подвійну експозицію, що можна тлумачити як метафору зародження подвійних моральних стандартів” [3].

Таким чином, режисер підходить до моральної характеристики постреволюційного суспільства в останній частині трилогії – фільмі “Геть, сором!”. Добре радянське кіно привчило нас протиставляти “розпущений” спосіб життя “буржуазного” Заходу й високоморальні, майже платонічні взаємини в радянському суспільстві. Насправді ж, – показують автори фільму, – в перші роки після Жовтневого перевороту моральні й етичні норми були розхитані і майже знівельовані. Емансиповані партійні діячки віддають перевагу вільним стосункам, а шлюб трактується як соціальний спосіб задоволення природних інстинктів. Не випадково молода провінціалка, героїня фільму “Геть, сором!”, навіть переступивши через себе, не стає своєю в розбещеному місті.

І, нарешті, ще одна тема антитоталітарного кіно – Голодомор 1932-33 років. Перший і на сьогодні єдиний художній фільм про 1932-33 рр. був задуманий ще в Радянському Союзі, а вийшов уже в незалежній Україні – “Голод-33” О. Янчука. Не лише тема, нова сама по собі, а й авторська інтерпретація випереджала суспільну думку. Режисер показує не голод, а Голодомор – тобто спрямовану акцію на винищення за національною і соціальною ознакою. Щоправда, в назві фігурує саме слово “голод”, – термін “Голодомор” тоді не вживався.

О. Янчук і сценаристи Л. Танюк та С. Дяченко взяли за основу повість В. Барки “Жовтий князь” і знайшли вдале співвідношення драматургії дії і драматургії думки. Вони зосереджують увагу на історії родини Катранників, відсікають другорядні лінії і знаходять зорові відповідники для літературних метафор. Стрічка показує поступове нищення однієї української сім’ї. Як казав хтось із класиків, сказати про всіх – ні про кого не сказати, а сказати про когось одного – це сказати про всіх. Долю однієї сім’ї можна спроектувати на долю всього народу. Тим більше, що головна тема – винищення голодом – відлунює в історіях другорядних персонажів.

Режисер знайшов потрібний реалістично-метафоричний спосіб відображення. Як відомо, свідки й дослідники розповідають моторошні подробиці про голод 1932-33 років, – як просто посеред вулиці помирили люди, а підводи не встигали забирати тіла; як матері знаходили дитячі останки в казані у канібалів. О. Янчук уникнув такого моторошного, фізіологічного натуралізму і показав жахи 33-го через символи та узагальнення. Скажімо, в картині кілька разів з’являється один “експресіоністичний” кадр – старе самотнє дерево з розлогим гіллям. Воно ніби символізує дерево роду Катранників. До кінця стрічки дерево обступають свіжі хрести... Дуже сильний епізод – останній спільний обід Катранників. Діти ретельно, зосереджено і з недитячою серйозністю підтримують ручками ложки з їжею. А дорослі в цей час розігрівають напівголодну уяву розповідями про вечерю партійного керівництва – такий собі банкет під час чуми. Під назви дорогих найдків родина доїдає останні їстівні запаси... Далі ще один кадр: настає ніч і непропорційно великі, страшні люди

з багнетами (автори зумисне спотворюють пропорції) переступають і ніби хочуть вирвати з корінням оселю Катранників. І, нарешті, символічний фінал: косарі в масках косять хліб нового врожаю. Хлібне поле всіяне людськими тілами, – тих, хто не дійшов додому і впав від голодної смерті просто посеред поля. Виходить, що новий хліб – в прямому й переносному сенсі – зійшов із людських кісток.

З іншого боку, не можна применшувати документальну цінність фільму. Автори в реалістичній манері відтворюють історичні реалії: повне пограбування селян озброєними загонами, терор, голодні черги за хлібом у місті, поширення чуток про канібалізм, зрештою, марні спроби селян відвоювати свій хліб.

Отож, український кінематограф 1990-2000-х років у різній художній формі відгукнувся на процес переосмислення і деміфологізації тоталітарного минулого – новими темами й новими інтерпретаціями. Хтось із авторів обмежився новий фактологічним матеріалом і новими ідеологічними акцентами, а хтось прагнув не тільки констатувати, а й зрозуміти тих людей і той час. Із фільмів О. Муратова і М. Машенка ми бачимо, як революційний фанатизм (і класові упередження) зсередини руйнує людину. О. Янчук чи не вперше

показує не голод, а саме Голодомор.

Водночас, український кінематограф перших років незалежності, до якого ми відносимо й згадані вище фільми, не виробив єдиного естетичного канону. Місце соцреалізму у розмаїтій, плюралістичній і дещо дезорієнтованій пострадянській культурі не посів новий художній метод. Отож, естетична платформа і жанрова природа фільмів про тоталітарне минуле неоднорідна. Тут важко розпізнати “класичні” жанри в чистому вигляді. На думку критиків, українське кіно 90-х – це сплав популярних, переважно західних форм із українською “начинкою”, себто змістом. Драматичне протистояння ката і жертви нагадує психологічний трилер, а втеча політ’язня із секретного ешелону – пригодницький фільм. Дехто з авторів застосовує більш широкі і, так би мовити, класичні жанрові визначення до фільмів про репресії і терор – соціально-політична, історична чи психологічна драма. Проте українське анти-тоталітарне кіно збіднює недостатньо переконлива художня форма. Радянським режисерам, як ми пам’ятаємо, вдавалось вкладати ідейний зміст в експресію кадрів або в традиційно розважальні масові жанри. Українському анти-тоталітарному кіно свою художню формулу ще належить знайти.

ЛІТЕРАТУРА

- [1] Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х – К.: АртЕк, 2003. – 384 с.: іл.
- [2] Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995. – К.: Кіно-коло, 2005. – 464 с., іл.
- [3] Зубавіна І. Українське кіно постперебудовного періоду. Зміна долі // Нариси з історії кіномистецтва України / Ред-

- кол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 313 – 371.
- [4] Мусієнко О. Кіно і міфологеми тоталітарної доби // ww2-historicalmemory.org.ua/docs/ukr/Moussienko.doc

REFERENCES

- [1] Briuhovetska, L. Hidden Films: Ukrainian Cinema 1990-th. K.: ArtEk, 2003. – 384 p.
- [2] Goseiko, L. The History of Ukrainian Cinema. 1986-1995. – K.: Kino-Kolo, 2005. – 464 p.
- [3] Zubavina, I. Ukrainian Cinema of “Perestroika” // Short Stories

- of the History of Ukrainian Cinema / Ed. V. Szdoreenko et al. Institute Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. – K.: Intertechnology, 2006. P. 313-317.
- [4] Moussienko, O. The Cinema and the Mifologems Totalitarian Period // ww2-historicalmemory.org.ua/docs/ukr/Moussienko.doc

Comprehension of totalitarian history (30-years XX century) in Ukrainian cinema 1990-2000 years

V.S. Syvachuk

Abstract. In the article an attempt is done to research how Ukrainian cinema 1990-2000-s has answered to process of the modern comprehension of totalitarian the pas, acquittal victims and opening new historical facts. The genre-stylistic characteristics (artistic method, dramaturgy, expressive facilities) of those films are considered.

Keywords: cinema, totalitarian, interpretation, artistic method, dramaturgy, expressive facilities, screen version, hero, antihero