

УДК 791.43:94(477)

**ОРЛОВА Тетяна,**

доктор історичних наук, професор,
головний науковий співробітник сектору
наукової бібліографії та біографістики
Національної наукової сільськогосподарської
бібліотеки НААН (м. Київ, Україна)

orlova.knu@gmail.comORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4079-0049>

УКРАЇНСЬКЕ СЕЛО У ВІТЧИЗНЯНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

У сучасному глобалізованому світі перед всіма народами гостро постала проблема збереження національної ідентичності. Для українства ситуація ускладнюється російськими потужними намаганнями здійснити справжній геноцид, що відбувається не одне століття, а надто активізувалося від лютого 2022 р. У творенні національної ідентичності велику роль відіграють історія і культура, зокрема кінокультура. В Україні впродовж понад століття розвивається власний кінематограф, який прагне віддзеркалити нагальні суспільні проблеми, зокрема, збереження і розвитку національної свідомості. Історичний кінематограф виявляє фактори впливу на розвиток українства – давнього хліборобського етносу, чий генокод формувало село.

Кінематограф – частина державної надбудови, один із засобів здійснення історичної політики, що також відображає соціальну політику. У статті розглядається кінематографічний показ ролі та місця села у політиці держав, які існували на українських теренах від часів появи кіно як такого. За часів російського царату – деяка увага до української етнографічності, яка насамперед визначалася селом. Далі – радянські часи із колективізацією сільського господарства. Наводяться приклади впровадження політичної лінії у життя села, особливе місце займає картина О. Довженка «Земля». Всупереч настроям суцільної віктимізації наводяться приклади кінематографічної демонстрації опору, який чинило українське селянство тиску з боку більшовицької влади. Це стало можливим лише зі здобуттям державної незалежності Україною. До того часу чимало сторінок її історії були спотворені або недоступні. Серед них – Голодомор, який на міжнародному рівні визнаний геноцидом. Голодомор – головна історична травма українства. Проте

історія свідчить про стійкість і життєздатність українського народу, коли наполегливість і завзятість селянської натури поєдналися із звитяжністю і мужністю натури козацької.

Ключові слова: *Україна, національна ідентичність, село, селянство, кінематограф.*

UKRAINIAN VILLAGE IN UKRAINIAN CINEMA

In a current globalized world, all peoples face a burning issue of preserving their national identity. For Ukrainians, it is exacerbated by Russia's forceful attempts at actual genocide, carried out for more than one century, made even more active since February 2022. In shaping national identity, history and culture play a pivotal role, cinema culture particularly. Ukraine's own native cinema has been evolving for more than a century, aspiring to mirror urgent social issues, including those of preserving and developing national conscience. Historical cinema reveals the factors that have influenced the Ukrainian ethnos – ancient, agricultural, with its genetic code rooted in rural life.

Cinematography is part of public infrastructure, one of the ways of implementing historical policies, also reflecting social policies. The article surveys the cinematic display of the role and place of countryside in the policies of states existing at Ukrainian turf since the birth of cinema as such. Under Russian Tsarism – some attention to Ukrainian ethnography, defined foremost by country life. Next, the Soviet times marked with the collectivization of agriculture. Examples are given how political guidelines were implemented into country life, with particular attention to O. Dovzhenko's film «Land». Contrary to prevailing victim moods, there are cases of cinematic demonstration of resistance exercised by Ukrainian peasants against the Bolshevik oppression. This only became possible in the independent Ukraine. Before that, many pages of its history have been distorted or made unavailable, among them the Holodomor, internationally recognized as genocide. The Holodomor is Ukraine's core historic trauma. Still, there is historical evidence of its people's resilience and vitality, where the grit of countryfolks met the glory of the brave Cossack nature.

Keywords: *Ukraine, national identity, countryside, village people, cinema.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі світової історії перед кожною країною гостро постала проблема національної ідентичності. Національна ідентичність формується більшою мірою за рахунок соціалізації та культури народу, куди входять історія, традиції, пісні, живопис та кіно. В сучасній Україні важливе значення має формування національної свідомості. Національна свідомість – це усвідомлення державної, політичної, громадської територіальної

спільності, духовної єдності, етнічної й історичної спорідненості, психологічної, культурної самобутності та неповторності. З погляду процесів, що відбуваються в Україні, національна свідомість – це процес, який триває, пізнання нацією своєї сутності, соціально-економічних, політичних, історичних особливостей, свого права на рівноправні стосунки з іншими націями і народами, на вільне і самостійне існування. Велику роль у цьому відношенні відіграє кінематограф, зокрема історичний, який виявляє фактори впливу на розвиток українства – давнього хліборобського етносу, чий генокод формувало саме село.

Метою даної статті є показ віддзеркалення теми українського села у вітчизняному кінематографі від часів зародження останнього і дотепер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пропонована до уваги розвідка у заявленому ключі є цілком оригінальною. Наявні поодинокі публікації вітчизняних кінознавців присвячені тим чи іншим стрічкам, де фігурує тема українського села, наприклад, фільму «Земля» [1–2], «Тіні забутих предків» [3] або «Білий птах з чорною ознакою» [4–6]. Однак у таких студіях більше йшлося саме про кінематографію взагалі, ніж про українське село в кіно. З огляду на значення ролі кінематографічної культури для виявлення національної ідентичності, головним носієм якої впродовж століть було українське селянство, дослідження на заявлену тему являє собою науковий і практичний інтерес.

Виклад основного матеріалу. Найвідоміша в Україні кінознавиця Лариса Брюховецька назвала кіно «обличчям нації» [7]. Кінематограф є мистецтвом, у якому закарбовано ментальний портрет нації. Він певним чином програмує людей. Дає наочну реалізацію ефемерним поняттям добра і зла, звертається до архетипів, образів і символів із колективної підсвідомості. Як показує історія, образи минулого у популярній культурі різних народів світу стали важливою складовою формування національних ідентичностей. Важливо підкреслити, що кожна нація має на чомусь ґрунтуватися, що без виховання певної історичної

свідомості громадян неможливе довготривале існування державних утворень. Жодне з мистецтв не дає такого повного уявлення про країну, як кінематограф. Відбувається кінопрезентація національної ідентичності. Кінематографічна форма допомагає суспільству розповісти про себе, показати себе світу. А світові допомагає зрозуміти спільноту та її культуру. Після розпаду СРСР Україна як держава і нація мала викристалізувати нову власну ідентичність, однак з низки причин реалізація цього завдання зустріла на своєму шляху чимало складностей. Це стосується і національного кінематографу.

Кінематограф відіграє важливу роль у культурній політиці держави, одне із завдань якої полягає у формуванні національної свідомості. Національна свідомість – це усвідомлення державної, політичної, громадської, територіальної спільності, духовної єдності, етнічної й історичної спорідненості, психологічної, культурної самобутності і неповторності. З погляду процесів, що відбуваються в Україні, національна свідомість – це процес, який триває, пізнання нацією своєї сутності, соціально-економічних, політичних, історичних особливостей, свого права на рівноправні стосунки з іншими націями і народами, на вільне і самостійне існування. Розмивання української національної самоідентифікації і свідомості є небезпечним для існування самої держави. Приклади настроїв значної частини мешканців Криму і Донбасу – тому підтвердження. Крім того, кажуть: «Люди – як хвилі», розуміючи під цим, що «хвиля» – то генерація. Чи матиме нове покоління національну свідомість – не порожнє питання. Важливо звернути увагу на те, що глобалізація деякою мірою сприяє проникненню в український соціум культурних і політичних принципів демократичної європейської спільноти, і це не може не бути позитивним процесом, але водночас це розмиває межу національної ідентифікації. Вплив закордонних фільмів на соціальну психологію сучасного українства є окремою темою.

Фільми відображають нашу культуру, одночасно слугуючи елементом, що її складають. Ми бачимо наше суспільство через кіно (у широкому розумінні слова). І ми бачимо кіно через призму наших норм, цінностей та інститутів. Кіно завжди впливало на суспільство і було тісно пов'язане з ним. Кінематограф – частина державної надбудови, один із засобів здійснення історичної політики. Саме кінематограф є одним з головних інструментів для формування ідеології у державі, установок і смислів про історію нації. Можливість кінофільмів створювати смислові образи неабияк впливає на формування соціальних поглядів не тільки про минуле, а й про сучасність. Кіно певною мірою формує зразки нашого часу, яким люди слідують. Безперечно, це мистецтво було і залишатиметься важливим методом впливу на людину. Крім усього іншого кінематограф відіграє важливу роль у формуванні національної пам'яті. Національна пам'ять є колективною пам'яттю про спільне минуле попередніх поколінь, яка формує уявлення про спільне сучасне і майбутнє теперішніх і наступних генерацій певної етнічної чи політичної спільноти.

В історичній пам'яті людства в ролі винахідників кінематографу закарбувалися французькі імена. Але слід зазначити, що двома роками раніше, ніж у Франції, цей феномен було винайдено в Україні. У 1893 р. головний механік Одеського Новоросійського університету Йосип Тимченко винайшов і сконструював прототип сучасного кінознімального апарату та апарату для кінопроекції. Проте на відміну від французів, винахідник свій апарат не запатентував. На думку деяких мистецтвознавців, часом народження власне українського кінематографу прийнято вважати 1896 р., коли харківський фотограф-художник Альфред Федецький зняв кілька документальних стрічок, які були показані на кіносеансі у Харківському оперному театрі. А. Федецького можна вважати першим українським оператором хронікально-документальних

фільмів. Так починалася історія українського кінематографу. Українські фільми знімалися на українській землі, в них відображалася історія українського народу.

На початку ХХ ст. українська тематика цікавила тодішніх кінематографістів. Так у фільмуванні на українську тематику активно працював Олекса Олексієнко (при народженні Алексєєв Олексій Михайлович). Він спеціалізувався на зніманні водевілів, побутово-родинних драм та комедій. Як правило, місце подій – українське село та його мешканці. Можна назвати такі стрічки: «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (1909), «Бувальщина, або На чужий коровай очей не витріщай», «Москаль-чарівник», «Кум-мірошник, або Сатана в бочці», «Сватання на вечорницях» (усі – 1910 р.), «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка», «Жидівка-вихрестка» (обидва – 1911 р.) та ін. Ці фільми стали найціннішими досягненнями українського кіно початку століття і були дуже популярними. А знята на плівку Данилом Сахненком театральна вистава «Наталка-Полтавка» протрималася на екранах до 1930 р.

Революційні події змінили стан справ. Більшовики, враховуючи неписьменність широких мас, розглядали кіно як найголовніший засіб комуністичної пропаганди. Врешті решт фільми стали інструментом «рихтування» свідомості «нової людини» з метою досягнення повної слухняності. Впродовж усього радянського періоду фільми запускалися у виробництво і прокат виключно з дозволу відповідних органів влади і явно чи приховано мали ідеологічну спрямованість. Під час громадянської війни створювалися агітаційні фільми, в яких показувалася переможна хода Червоної армії, «прозріння» і крах її супротивників. Разом зі тим з'являються перші короткометражні ігрові агітаційні фільми. На початку 1919 р. редакційно-видавничий відділ Наркомвоєну України розробив список тем для таких фільмів. Показовими є пріоритетні позиції – «Село, куркуль, середняк та бідняк», «Дрібнобуржуазна та куркульська сутність контрреволюції». Класовий підхід до

селянства – наочний. Тонкощі кіновиробництва поступалися агітаційним вимогам, а саме кіноманіпуляції колективною свідомістю громадян соціалістичної держави. Кіно важливим засобом культурної революції, адже дозволяло розмовляти з неписьменними масами доступною мовою.

Політика «воєнного комунізму», прийнята за часів громадянської війни, практично знищила економіку. Більшовики, керуючись ленінською настановою «відступити, аби потім швидше піти вперед», перейшли до НЕПу – нової економічної політики. Це було певне послаблення заради сприяння підприємству, зокрема, у сільському господарстві. Також проголосили курс на «українізацію», оскільки виявилось, що саме від України значною мірою залежить продовольче забезпечення нової влади. Політичний курс на українізацію з його концептом «царської Росії – тюрми народів» з ентузіазмом підхопили українські митці. Настає час українського Ренесансу, зокрема в кінематографі.

Видатним українським кіномитцем світового рівня є Олександр Довженко, а його шедевром є фільм «Земля», знятий за власним сценарієм у 1930 р. Ця 89-хвилинна німа чорно-біла стрічка є віддзеркаленням складних історичних процесів, які відбувалися не тільки в Радянському Союзі, а й у світі в цілому. Дехто з істориків кіно вважає її як суто агітацію за колективізацію, оголошеною у 1929 р. З такою точкою зору не можна погодитися.

Український культуролог Василь Скуратівський аналізує цей фільм на широкому історичному тлі [8]. Згадується Карл Маркс, який зазначав, що усю світову історію можна витлумачити під кутом взаємин міста і села у плані розгортання цих взаємин у великому історичному часі. В. Скуратівський розглядає це розгортання: «...Велика Жовтнева перших її сезонів – це, отож здійснення тодішнім містом своїх революційних планів: передовсім за матеріальний, демографічний та інший рахунок взагалі-то зневажуваного тим

містом села. П'ятимільйонна Червона армія 1920-го року – а з кого ж вона зрештою складалася? Передовсім із мобілізованих туди селян. Хто ж продуктово забезпечував те незліченне військо – і взагалі незліченний державно-бюрократичний апарат «воєнного комунізму»? Знов-таки селянство. Фактично теж мобілізоване у своєму селі, у своєму господарстві – нещадною «продрозверсткою» містян, а фактично – чи не повною ними конфіскацією, присвоєнням того господарства» [8, с. 104].:

Далі В. Скуратівський ставить запитання: чому ж, незважаючи на той опір, яке селянство намагалося чинити владі «григор'ївщинами»-«махновщинами», воно не змело ту експлуатацію, а перетерпіло її? І відповідь: «Та з огляду на «чорний переділ» землі 1917 – 1918-го у потаємній своїй надії, що те лихо, те нестерпне державне ярмо якось колись та й зникне, а «приватизована» земля все-таки залишиться за селянином...» [8, с. 105].

Відомо, що впродовж 1921–1928 рр. оголошена нова економічна політика (НЕП) передбачала більше свободи підприємницькій діяльності, зокрема на селі. І «...частково емансипований український селянин аж закидав тогочасне місто продуктами... водночас у ті роки і партійна, й інтелектуальна еліта міста, однак замислилася: так а що ж далі робити з тим частково емансипованим радянським селом? У світлі нечуваних у світовому часі своїх обіцянок доби Великої Жовтневої? Що далі?» [8, с. 105].:

Доречно згадати, по-перше, більшовицьке гасло: «Земля – селянам», а по-друге, ленінську тезу про те, що дрібна буржуазія, себто селянство, для більшовиків являє більшу загрозу, ніж буржуазія велика, бо «немає такого дрібного власника, який не хотів би стати великим». Загрозу для влади являв самий феномен приватної власності, що давав певну підставу для свободи. Треба було повністю поневолити людей, поставивши їх в залежність від того, що дасть або дозволить влада. Крім того – ідея перемоги пролетарської революції на чолі

з Москвою у всьому світі. Але на глобальному рівні провідна роль – за розвинутими індустріальними державами. Було взято курс на прискорену індустріалізацію, яка вимагала колосальних ресурсів – матеріальних і нематеріальних. Насамперед «товарного хліба», який легше відібрати у «колективізованого», насправді вдруге покріпаченого села, ніж купувати у одноосібних власників дрібних господарств.

Про довженківську кінострічку В. Скуратівський написав: «Фільм у напрямі і свого задуму, і свого виконання створюється у контексті грандіозного і космічного, і станово-класового пафосу грандіозної ж переміни самих умов людського існування. Переміни, яка остаточно приведе людину до самої себе, до своєї родової сутності, до Космосу... І відповідна робота розгортається впродовж усього 1929-го, коли всі соціальні механізми країни працювали вже в зовсім іншому напрямі! Отак і постав цей абсолютний шедевр, створений вже за умов абсолютного демонізму історії, що в ній грандіозний гуманістичний проект був абсолютно витіснений тим демонізмом» [8, с. 108].

На київські екрани стрічка вийшла 8 квітня, а вже за 9 днів була знята з показів, як офіційно пояснили, через «натуралізм та замах на звичаї». Фільм може здатися агітаційним, однак режисер, навпаки, за допомогою мистецтва виявляє своє істинне ставлення до комуністичного ладу. Імовірно, тому доля фільму в СРСР склалася саме так [1]. За кордоном цей фільм став сенсацією, він демонструвався у багатьох країнах світу, зокрема в Голландії (Нідерландах), Бельгії, Греції, Аргентині, Мексиці, Канаді, США, дістав широке визнання. На П'ятій всесвітній виставці, що проходила у Брюсселі у 1958 р., за голосуванням міжнародного журі – 117 істориків та кінознавців з 26 країн світу, цей фільм увійшов в число 12 найкращих фільмів всіх часів і народів [9]. Пізніше фільм внесли до сотні кращих кінотворів всіх часів і народів. В Радянському Союзі фільм був реабілітований тільки у 1958 р.

Радянські критики настільки облаяли фільм, що О. Довженко постарів за кілька днів. Він зазнав не тільки визнання і світової слави, а й, починаючи з 1930 р., постійних підозр і звинувачень то в пантеїзмі й захисті куркульства, то у зневірі й очорнительстві і, найгірше, – в «буржуазному націоналізмі». Це – моральний терор. Зокрема за те, що Митець захищав український народ і українське село.

Вважається, що стилістика, створена майстром, поклала початок напряму, який визначають як «українське поетичне кіно» – шедевру світової культури. Період розквіту цього феномену припадає на другу половину 1960-х – першу половину 1980-х рр. Тобто це період «розвиненого соціалізму» в СРСР, зміцнення пролетарського інтернаціоналізму, творення «нової історичної спільноти – радянського народу», що засновувалося на одній мові (російській) і одному адміністративному центрі (Москві), а людські ресурси постачалися за рахунок інших народів. Насправді мало місце продовження русифікації народів колоніальної імперії.

Передумови виникнення українського поетичного кіно були пов'язані з політичними змінами в Радянському Союзі, а саме XX з'їздом КПРС (1956 р.) та розвінчанням культу особи Й. Сталіна. Ці процеси зумовили послаблення та зменшення ідеологічного тиску, відкрили можливості для звернення до нової проблематики. В умовах часткової лібералізації суспільного та культурного життя («хрущовська відлига») поява поетичного кіно виявилася логічним явищем. Вона відбивала зміни уявлень про людину, яка вже не уявлялася сталінським «гвинтиком». Також посилювалося прагнення діячів культури відтворити український колорит у кінострічках та втілити національну ідею.

У таких умовах з'являється і квітне українське поетичне кіно, яке за своїм змістом та принципами вирізнялося від офіційного радянського, адже на противагу трафаретам «соціалістичному реалізму» увага акцентувалася на

індивідуальності та неповторності зображення подій та героїв. Ідейно-тематичну основу становило бажання показати у фільмах ідеали та цінності, набуті народом упродовж його історії. У поетичному – національному кіно мали відобразитися такі компоненти, як етнічна самосвідомість, самоназва, мова, територія, риси психологічного складу, культура, побут, спільне походження тощо [10].

Провідне місце в школі українського поетичного кіно займає творчість Сергія Параджанова і його фільм «Тіні забутих предків» (1964 р.). Повість Михайла Коцюбинського, в якій розповідалося про двох закоханих з ворогуючих родів, про розпач після смерті коханої, про марні зусилля знайти внутрішню рівновагу, спровокував інтерес до Карпат у С. Параджанова, який захоплювався українською культурою. Народне мистецтво (прикраси, одяг, хатне начиння, споруди, звичаї, пісні), до того часу обійдене увагою кінематографа, значною мірою урбанізованого, верталося в культурний обіг, актуалізувалося. Фільм дає повне уявлення, як гірський народ – гуцули – господарюють, випасають вівці, прикрашають власне житло, як носять одяг, як співають, веселяться, страждають. У фільмі є майже всі обряди – церковні відправи і служби, молитви, похорон і весілля. Фольклор став прапором тотожності, знаком приналежності до національної спільноти.

Критик Михайло Блейман, який потім теоретично обґрунтував заборону «поетичного кіно», після прем'єри написав захоплену рецензію, в якій наявний такий палкий антиколоніальний пасаж: «Фільм допомагає нам зрозуміти, як і чому в Європі у ХХ столітті, у відносно цивілізованій Австро-Угорщині з її потужним державним апаратом, із великим досвідом національного примусу, з продуманою системою германізації, зберіг себе маленький народ, зберіг свою мову і мистецтво, звичаї і національний характер. Етнографи-расисти вважають такі явища курйозом і пояснюють їх несприйнятливістю «нижчих рас» до справжньої цивілізації. Це, звісно, тільки злісна нісенітниця. Уся річ у тім, що

маленький народ, що не має сил скинути гнобителів, бореться з ними єдиним доступним йому способом – він дбайливо і наполегливо зберігає себе, обстоює кожну, нехай і малу рису своєї національної самобутності» [3].

Про «Тіні...» кінокритики писали, що фільм про «неісторичний народ» виявився таким яскравим, що радянська «сучасність» ставала блідою копією. Це був не етнографічний зоопарк, кастрована національна відмінність, яка вироблялась для підтримки імперіалістичної ієрархії (де на вершині – великий російський народ, а нижче – «братні народи»), а повнокровна, «дика» культура. Мертве оживало. Реанімована Гуцульщина, що була внутрішньою відмінністю, стала універсальною відмінністю, відмінністю як такою, з котрою ототожнювалась етнічна, національна відмінність, що прагнула самобутності. Це суперечило лінії творення «нової історичної спільноти – радянського народу», що насправді було варіантом русифікації.

Фільм «Тіні забутих предків» суперечив ідеологічним настановам комуністичної влади, яка прагнула придушити будь-який опір. Зокрема, той, що чинило їй українство. Радянська агітаційно-пропагандистська машина, складовим елементом якої слугував кінематограф, не могла замовчати українське повстанство. Понад 80% українських повстанських загонів називали себе сотнями та куренями Армії УНР та йшли в бій під гаслом «За вільну Україну!» А їх нараховувалося до 200 загонів, чисельністю від 150 до 7 тисяч бійців, переважно це були селяни [11].

Радянський кінематограф підкреслював анархістсько-кримінальний характер українського повстанства загалом. У таких фільмах, як «Ходіння по муках», «Невловимі месники» або «Весілля в Малинівці» отаман показувався розхристаним шибайголовою, а його повстанці – зграєю п'яниць, крадіїв і гульвіс. Грандіозної реклами в фільмах радянського періоду набув Нестор Махно – анархіст, багаторазовий союзник червоних. На цьому тлі отамани Зелений,

Бурлака, Гальчевський, Деркач, Григор'єв залишалися за кадром. Тобто в народній пам'яті – тільки махновці у спотвореному вигляді. Ледь не єдиним отаманом-самостійником, згаданим у радянському кіно, став карикатурно показний у фільмі «Ад'ютант його превосходительства» отаман Євген Ангел. Вже у незалежній Україні тема отаманщини представлена в іншому світлі в екранізації роману Василя Шкляра «Чорний ворон» (режисер Тарас Ткаченко, 2019 р.).

Ідея боротьби проти радянської влади проходить ще в одному шедеврї українського поетичного кіно – фільмі «Білий птах з чорною ознакою», знятому у 1970 р. режисером Юрієм Ілленком, сценаристом і актором Іваном Миколайчуком. Події фільму відбуваються з 1937 по 1947 рр. на Буковині (нині – Чернівецька область), в українському селищі на річці Черемош, прикордонному з Румунією. У селі живе родина Леся Дзвонаря: Лесь, його дружина Катерина, перший син Петро, другий син Орест, третій син Георгій та четвертий Богдан. Голод 1930-х і румунізація населення призвели до повсюдного зубожіння. Троє старших синів разом з батьком грають в невеличкому оркестрі, ходять в батраки до «господарів». 1940-го р. окупація Румунії завершується і до влади приходять совети. Вони знищують прикордонний стовп, який розділяв територію України та Румунії, і тим самим завойовують прихильність місцевих, які колись ризикували власним життям, постійно перетинаючи цей кордон, займаючись контрабандою. Переганяючи річкою Черемош ліс, брати зустрічаються із ватажком УПА-ОУН(б), який агітує Петра, Ореста та Богдана долучатися до лав бійців і боротися з окупацією советів. Образи упівців не виглядали спрощеними і карикатурними, як це робилося в деяких радянських фільмах, а навпаки – живими і, навіть, романтизованими. Упівець Роман так говорить в одному з епізодів картини: «Я – гуцул! І воля моя, як ці гори – висока! Як цей Черемош – прудка і горда!» До УПА-ОУН(б) долучився Орест. Цю роль

феноменально виконав тоді мало відомий актор Богдан Ступка. Створений ним художній образ вривався в пам'ять глядачів на все життя. Загальновідомо, що історична свідомість підживлюється з фактологічних та художньо-образних джерел. Вважається, що художньо-образний рівень має сильніший вплив.

В Україні фільм у 70-ті рр. минулого століття наробив великого галасу: до кінотеатрів стояли кілометрові черги бажаючих придбати квитки. Той, хто побачив цей фільм тоді, запам'ятав його назавжди. Але через певний час фільм тихо відправили у «забуття» – просто не демонстрували у кінотеатрах і на телебаченні. У 2016 р. у Києві показали стрічку, відреставровану за голлівудськими стандартами.

Фільм «Білий птах з чорною ознакою» належав до школи поетичного кіно. До цієї ж школи належав режисер Леонід Осика. Він зняв чимало фільмів, зокрема, «Кам'яний хрест» (1968 р.). Фільм зроблено за новелами Василя Стефаника та сценарієм Івана Драча. Це розповідь про історичний факт, зафіксований у однойменній новелі письменника – від'їзд до Америки першого емігранта з Галичини, яка тоді перебувала у складі Австро-Угорської імперії, Івана Ахтемійчука. Письменник розумів, яким горем виявилася для галицьких селян розлука з рідною землею, де ще панував патріархальний лад і традиційна культура. Саме в цьому ракурсі й подавалася історія Івана Дідуха.

Кінознавці назвали цей фільм «Анти-земля»: ця земля не годна стільки бід витримати. Людина не годна, і земля не годна, обидва не годні. Л. Осика виводить на екран героїв новел Василя Стефаника – простих селян, зав'язлих у звичайних побутових проблемах і дилемах, чиє життя стає до жаху ординарною трагедією. Ця земля забрала в них вже занадто багато здоров'я і неоправданих надій, аби далі лишатися на ній і прирікати свій рід на таке саме існування. Разом з тим у цю землю влило надто багато років, любові і сподівань, аби можна було легко звідси поїхати. Вимушеність прощатися з рідним краєм заради кращого

життя стає маленькою смертю [12]. Разом із тим тема еміграції, яку розпочав Л. Осика, має багато дотичних тем і проблем, які позначилися на українстві як тоді, так і зараз.

Обставини життя українського селянства впродовж століть були дуже важкими. Навіть тоді, коли було встановлено владу «робітничого класу і колгоспного селянства». Радянська пропаганда постійно тлумачила про зловісних «ворогів», які прагнуть знищити «найпрогресивніше в історії людства суспільство». Серед традиційних ворогів комуністичного ладу помітне місце займав «куркуль». Постать його була невизначена і, – що вигідно для влади, оскільки дозволяло найширші тлумачення. У 1920–1930-х рр. «куркуль» набуває значення «заможний селянин». Поняття це стало витвором ідеологічної радянської машини. Існували лише приблизні критерії, за якими вираховували «куркулів», причому по факту заможним вважався селянин, якщо володів двома-трьома коровами і 10 га орної землі на родину [13, с. 86-87]. Наприкінці 1929 р. Й. Сталін проголосив курс на «ліквідацію куркульства як класу». Від економічного критерію відмовилися і «куркулем» називали «носія певних політичних тенденцій». До означеної категорії могла потрапити родина, у якої, наприклад, були баян або чоботи. Або та особа, яка несхвально висловлювалася на адресу влади та її політики. В Україні поняття «куркуля» і «націоналіста» були пов'язані. Ходило словосполучення «куркульські петлюрівські елементи».

Не забудуть про «куркуля» і в роки Голодомору. Злісний класовий та ідеологічний ворог і шкідник у сталінській картині світу, він якнайкраще підходив на роль винуватця. Не стільки навіть голоду, якого не визнавали, а зриву хлібозаготівель. Адже хліб став єдиною «валютою» радянської влади, яка закуповувала за кордоном обладнання для здійснення індустріального прориву – основи військової могутності у встановленні «влади комунізму на всій земній кулі». Будучи фактором спротиву радянській політиці на селі, «класовим

ворогом», селянин-господар став об'єктом атак на різних «фронтах», включаючи мистецький. Зажерливий, підступний, безжальний, розумний, впливовий і опозиційний – куркуль із засобів масової інформації та художніх творів мав стати виправданням жорсткої політики уряду щодо селянства, неоголошеної війни проти нього.

Образ куркуля з'явився в радянському кіно вже у 1920-х рр., але особливо непримиренно зображували його в роки колективізації і напередодні Голодомору. В кінематографі України у заявках на 1929/1930 виробничий рік протиставлялися, з одного боку, активні, класово свідомі незаможники, з іншого – куркулі та «елементи», які підпали під їхній вплив. Виникла загрозлива картина негативного впливу куркулів майже на всі сфери сільського життя – від створення колгоспів до землевпорядкування і організації машино-тракторних станцій. Навіть більше: через вплив на відповідальних працівників діяльність ворожого класу позначалася навіть на «викривленні радянської політики». Так, у плані фільму О. Довженка «Земля» значилося таке: «Боротьба двох світоглядів: куркулівського й незаможницького докола тракторизації села. Вимирання реакційного, релігійно-патріархального світогляду. Буйне зростання радянсько-творчих сил у селі. Переможна пісня новому життю, заплідненому наукою й технікою соціалістичного будівництва» [14]. Радянська влада конче потребувала зомбування свідомості мас гаслами про щасливе майбутнє життя при соціалізмі, який мав розбудовуватися прискореними темпами. А тому будівництву загрожувало безліч «ворогів», з якими треба було нещадно боротися. Слід взяти до уваги: на початку ХХ ст. середній термін життя в усьому світі, а на теренах колишньої Російської імперії особливо, був досить нетривалий – приблизно 30 років. Отже, велику частку населення становила молодь – найпіддатливіша щодо пропагандистського зомбування, нетерпляча і нестерпна до тих, хто думає і діє не так. Не даремно героєм став підліток Павлик Морозов, який протистояв

своєму батькові-куркулю. Також слід зазначити, що саме молодь виявилася найактивнішим кіноглядачем.

У 1937 р. режисер Іван Пир'єв дебютував як український кінорежисер фільмом «Багата наречена», знятому на Київській кіностудії. Стрічка розповідала про щасливе українське колгоспне життя. І це за часів жорстоких репресій і наслідків Голодомору. Провідна ідея – успішність аграрної політики більшовицької влади, в центрі якої колективізація на селі.

В українській фільмографії є стрічка, яка інакше показує тогочасні процеси. Це – «Вавилон ХХ», знятий Іваном Миколайчуком у 1979 р. Фільм зроблено за мотивами роману Василя Земляка «Лебедина згряя» і відображає події подільського села 1920-х рр., де робляться перші кроки колективізації. В одному з інтерв'ю І. Миколайчук сказав: «В одній з уже видрукованих рецензій на «Вавилон ХХ» я прочитав, що у мене відтворено «ідіотизм селянського життя». Сказано це схвально, однак я не згодний з подібним потрактуванням. Бо наш фільм не про це. «Ідіотизм сільського життя» можна розуміти по-різному. Ми хотіли, аби в кадрі було саме життя села 20-х років – таким, яким його витворив багатовіковий плин розвитку народної культури... Люди заговорили різними мовами – між багатьма пролягла безодня тисячоліть. Адже свідомість одних нерідко випереджає свідомість інших у часі – люди живуть поруч, але це люди різних епох» [15, с. 16]. Фільм показує: в країні революція, але ніякої єдності в народі немає: одні вже забігли у світле (як їм здається) майбутнє і вже будують комуну, де торжествує принцип єдності і братерства. Іншим добре і в далекому патріархальному минулому. В першому випадку наперед виступає більшовицький месія, тракторист Василь. В другому – філософ Фабіан. Усі події відбуваються в селі під назвою Вавилон, і він нагадує той деревній, міфічний Вавилон, який загинув від багатомовності, від неструктурованості життя. Порятунком один – зберегти прадавні форми життя.

Хоча і не абсолютизувати ті форми [15, с. 17]. Як було заведено, фільм піддавали критиці в процесі виробництва. Відповідно його кілька разів переробляли. Сама назва, «Вавилон ХХ», викликала гнів можновладців від кіно, адже образ соціалістичної держави як многоязикового Вавилону сприймався як натяк на його можливу швидку загибель. Через декілька років потому це й сталося.

Українство має не одну історичну травму. Чи не найголовніша – це Голодомор. Довгий час про нього навіть згадувати було небезпечно. Але від початку 1990-х рр. раніше заборонені сторінки вітчизняної історії одержали висвітлення у кінематографі. Медійні образи спроможні вражати глядача і таким чином впливати на нього, на його погляди – зокрема в політичній сфері.

Для українського кіно яскравим прикладом є випадок з фільмом «Голод-33» режисера Олеся Янчука. Телепрем'єра відбулася на загальнодержавному телеканалі УТ-1 в ніч перед всеукраїнським референдумом про незалежність 1 грудня 1991 р. За сюжетом стрічки, селянська родина намагається вижити під час голодомору. В кінці фільму Андрій, єдиний у родині, кому вдалося не вмерти, запитує худючого старого (якого, до речі, зіграв колишній в'язень ГУЛАГу), котрого він випадково зустрів, куди поділися всі люди: «Діду, то чума забрала всіх?» А той відповідає: «Ні, синку, то не чума. То государство. Тікай звідси!» Це застереження «тікати звідси» чітко адресувалося ширшій українській аудиторії, аби голосувала за незалежність від Радянського Союзу. Жодна інша художня стрічка в українській історії не стала настільки впливовою. Показ дійсно подівав на політичне рішення певної частини аудиторії. В інтерв'ю часопису «The New York Times» режисер назве стрічку своїм «особистим внеском в український референдум щодо незалежності» [16].

Фільм був знятий в Центральній Україні в регіонах, які зазнали трагедії 1930-х рр. Подається хроніка сталінської кампанії примусової колективізації та голоду, який та спричинила через розповідь про окрему родину селян, які

повільно вмирають один за одним в країні, яку часто називали житницею Європи. Від самого початку фільм презентує Голод з постколоніальної перспективи – як спланований режимом терор «примусової конфіскації [українського] продовольства і худоби». Ці ресурси згодом йшли на експорт, а прибуток – для фінансування індустріалізації СРСР. Сьогодні зрозуміло, що не тільки індустріалізація була метою, заради якої нищилися мільйони. Ймовірно, на початку 1990-х рр. історики ще не дійшли до вищого рівня аналізу, який показує не тільки «друге видання кріпацтва», але й справжній геноцид українського народу. Хоча у фільмі викривається тоталітарна суть радянської влади, яка безжально нищила людей заради свого зміцнення. Через 90 років російське керівництво, ведучи війну проти України, наслідує сталінському: терор і використання продовольчого фактору. А людей не жаліють – ані чужих, ані своїх.

Серед головних рис українського національного характеру – не тільки поетичність, але й почуття гумору, що допомагало виживати у найскладніші часи. Українська комедія часто являла собою відображення реальності й рефлексією на актуальні теми. Кінознавець Станіслав Битюцький вважає: «Комедійне кіно в Радянському Союзі неодноразово ставало чудовою можливістю провозити контрабандно приховані мотиви, питання національної ідентичності й рідну мову». За його словами, комедія була тим жанром, де можна вставляти національні посили чи замальовки, але частіше за все вони мали бути самоіронічні, щоб план обійти цензуру таки спрацював» [17]. Для цього найлегше було використовувати літературну класику. Найпопулярніший, звичайно, Микола Гоголь. Його почали екранізувати ще в 1909 р. й надалі робили це постійно: за часів Російської імперії, у 1920-х рр. чи за сталінського тоталітаризму або в 60-ті рр. ХХ ст., коли в Україні після хрущовської «відлиги» з'явилося поетичне кіно. І якщо для Москви твори Гоголя розглядалися як

можливість «посміятися над хохлами», то для українських режисерів це був шанс звернутися до українських мотивів – історії, національних тем, поговорити українською мовою в час, коли таке важко уявити на екрані.

Неодноразово – і за часів радянської влади, і вже у незалежній Україні екранізувалися «Ніч перед Різдом» та «Сорочинський ярмарок», де центральними персонажами виступали мешканці села. Сучасним втіленням на екрані відомого твору Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» став серіал «Спіймати Кайдаша» режисера Олександра Тіменка (2020 р.). Події розгортаються від 2005 до 2014 р. в українській провінції, де проживає сім'я, у якій ростуть два брати. Подорослішавши, хлопці знаходять собі дівчат, але втручання батьків у їхні стосунки псуєть закоханим життя. А навколо – сільське життя, його врівноважені стабільні будні. Змінюється лише світовий контекст, адже відбувається Помаранчева революція, доленосні вибори президента й урешті-решт війна.

Історія України сповнена війнами, руйнаціями, стражданнями. Відомий український публічний інтелектуал, історик Ярослав Грицак пише: «Для окремих історичних регіонів, де більшість населення залишалась поза впливом фабрик чи університетів, – як-от у Східній Європі, – дві світові війни й пов'язані з цими війнами революції та репресивні режими стали наймасовішим вторгненням модерності у місцевий традиційний світ українських сіл чи єврейських штетлів (містечок). Щобільше: вони привели до майже повного зруйнування їх» [18, с. 39–40]. Від лютого 2022 р. знов велика війна, у якій українство бореться не тільки за своє виживання, але й за свободу свою і усього демократичного світу. Головні сили у цій боротьбі – звитяжність і мужність козацької натури у поєднанні із наполегливістю і завзятістю натури селянської.

Список використаних джерел та літератури

1. «Земля» Довженка. Фільм, що змусив світ говорити про українське кіно. URL: https://espreso.tv/article/2015/04/08/quotzemlyaquot_dovzhenka_film_scho_zmusy_v_svit_hovoryty_pro_ukrayinske_kino
2. Ксаверов С. Фільм, що так і не став пропагандою. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/film-shcho-tak-i-ne-stav-propagandoiu/>
3. Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків». URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561
4. Пономаренко С. «Білий птах з чорною ознакою»: українська кінофреска ХХ століття. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=42&idg=341>
5. Ярема Г. «Білий птах з чорною ознакою» – як роз’ятрена драма рідного краю. URL: <https://wz.lviv.ua/far-and-near/450543-bilyi-ptakh-z-chornoju-oznakoju-iak-roziatrena-drama-ridnoho-kraiu>
6. Брюховецька Л. «І воля моя, як ці гори, висока!». Фільму «Білий птах з чорною ознакою» – 50 років. *Кіно–Театр*. 2020. № 6. С. 36–38.
7. Лариса Брюховецька. Кіно як обличчя нації. URL: https://zn.ua/ukr/ART/kino_yak_oblichchya_natsiyi.html
8. Скуратівський В. Із нотаток довкола «Генеральної лінії» і «Землі» // Скуратівський В. З кінознавчого записника. Статті в журналі «Кіно-Театр». *Кінематографічні студії*. Випуск сьомий. Київ: «Кіно-Театр», «АРТ-КНИГА», 2017. С. 104 – 109.
9. День українського кіно: коротка історія про 130 років. URL: <https://gazeta.ua/articles/culture/den-ukrayinskogo-kino-kоротка-istoriya-pro-130-rokiv/791903>
10. Брюховецька Л. І. Історія українського кіно. П’ять років із ста. *Мистецтвознавство України*. 2001. Вип. 2. С. 255.
11. Семеній А. О., Бут О. М. Образ ворога у радянському українському кіно 1919–1939 рр. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/9246>
12. Камінний хрест. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/kaminnyy-hrest/>
13. Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор / Пер. з англ. Київ: «Либідь», 1993. 280 с.
14. Канівець А. «Ступати заважають». Образ куркуля в радянському кіно напередодні Голодомору. *Кіно–Театр*. 2020. № 1 (141). URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2418
15. Українська історія в кінофільмах / За ред. Волошенюк О. В., Іванова В. Ф. Київ: ЦВП, АУП, 2018. 80 с.
16. Голосувати за незалежність людей підштовхнув фільм про Голодомор. Згадуємо українське кіно. URL:

https://gazeta.ua/articles/culture/_golosuvati-za-nezalezhnist-lyudej-pidshtovhnuv-film-pro-golodomor-zgaduyemo-ukrayinske-kino-1990h/1046698

17. Як українці сміялися в кіно. Історія комедії. URL: <https://www.ukrainer.net/istoriia-komedii/>

18. Грицак Я. 26-й процент, або як подолати історію. Київ: Фонд Порошенка, 2014. 136 с.

References

1. «Zemlya» Dovzhenka. Film, shho zmusyv svit hovoryty pro ukrayinske kino [Dovzhenko's «Land». The film that made the world talk about Ukrainian cinema]. URL: https://espresso.tv/article/2015/04/08/quotzemlyaquot_dovzhenka_film_scho_zmusy_v_svit_hovoryty_pro_ukrayinske_kino [In Ukrainian].

2. Ksaverov, S. Film, shho tak i ne stav propahandoyu [A film that failed to become propaganda]. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/film-shcho-tak-i-ne-stav-propagandoiu/> [In Ukrainian].

3. Bryuhovecka, O. Poetychnyj materializm. «Tini zabutyh predkiv» [Poetic materialism. «Shadows of Forgotten Ancestors»]. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561 [In Ukrainian].

4. Ponomarenko, S. «Bilyj ptah z chornoyu oznakoyu: ukrayinska kinofreska XX stolittya [«The White Bird Marked with Black»: Ukrainian film-fresco of c. XX]. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=42&idg=341> [In Ukrainian].

5. Yarema, H. «Bilyj ptah z chornoyu oznakoyu» – yak roz'yatrena drama ridnoho krayu [«The White Bird Marked with Black» as a raw drama of mother land]. URL: <https://wz.lviv.ua/far-and-near/450543-bilyi-ptakh-z-chornoju-oznakoju-iak-roziatrena-drama-ridnoho-kraiu> [In Ukrainian].

6. Bryuhovecka, L. (2020). «I volya moja, yak ci hory, vysoka!». Filmu «Bilyj ptah z chornoyu oznakoyu» – 50 rokiv [And my will is as high as the mountains! «The White Bird Marked with Black» film's 50th anniversary]. *Kino–Teatr*, no. 6, pp. 36–38 [In Ukrainian].

7. Larysa Bryuhovecka. Kino yak oblychchya nacyi [Cinema as the face of the nation]. URL: https://zn.ua/ukr/ART/kino_yak_oblichchya_natsiyi.html [In Ukrainian].

8. Skurativskyj, V. (2017). Iz notatok dovkola «Heneral`noyi liniyi» i «Zemli» [From notes on «The General Line» and «Land»]. In: Skurativskyj V. Z kinoznavchoho zapysnyka. Statti v zhurnali «Kino–Teatr» [From a cinema connoisseur's notebook. Articles in «Cinema-Theater» magazine]. *Kinematohrafichni studiyi – Cinematographic Studies*, issue 7. Kiev, (pp. 104–109) [In Ukrainian].

9. Den ukrayinskoho kino: korotka istoriya pro 130 rokiv [Ukrainian Cinema Day: a short story of 130 years]. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_den-ukrayinskogo-kino-korotka-istoriya-pro-130-rokiv/791903 [In Ukrainian].

10. Bryuhovecka, L. I. (2001). Istoriya ukrayinskoho kino. Pyat rokiv iz sta [The history of Ukrainian cinema. 5 years of 100]. *Mystectvoznavstvo Ukrayiny – Art Studies of Ukraine*, issue 2, p. 255 [In Ukrainian].
11. Semenij, A. O., & But, O. M. Obraz voroha u radyanskomu ukrayinskomu kino 1919–1939 rr. [The image of the enemy in Soviet Ukrainian cinema of 1919–1939]. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/9246> [In Ukrainian].
12. Kamynnyj hrest [The Stone Cross]. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/kamynnyj-hrest/> [In Ukrainian].
13. Konkvest, R. (1993). Zhnyva skorboty: Radyanska kolektyvizaciya i holodomor [Harvest of sorrow: Soviet collectivization and the Holodomor / translated from English]. Kyiv [In Ukrainian].
14. Kanivec, A. (2020). «Stupaty zavazhayut». Obraz kurkulya v radyanskomu kino naperedodni Holodomoru [«Blocking the pace». The image of the kulak in Soviet cinema before the Holodomor]. *Kino–Teatr*, no. 1 (141). URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2418 [In Ukrainian].
15. Voloshenyuk, O. V., & Ivanova, V. F. (Eds.). (2018). Ukrayinska istoriya v kinofilmah [Ukrainian history in motion pictures]. Kiev, 80 p. [In Ukrainian].
16. Holosuvaty za nezalezhnist lyudej pidshthovhnuv film pro Holodomor. Zhaduyemo ukrayinske kino [A film on the Holodomor has moved people to vote for independence. Remembering Ukrainian cinema]. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_golosuvati-za-nezalezhnist-lyudej-pidshthovhnuv-film-pro-golodomor-zhaduyemo-ukrayinske-kino-1990h/1046698 [In Ukrainian].
17. Yak ukrayinci smiyalysya v kino. Istoriya komediyi [How Ukrainians laughed in movies. The history of comedy]. URL: <https://www.ukrainer.net/istoriia-komedii/> [In Ukrainian].
18. Hrycak, Ya. (2014). 26-j procent, abo yak podolaty istoriyu [The 26th percent, or How to overcome history]. Kyiv, 136 p. [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 06.02.2026 р.

Стаття прийнята до друку: 19.02.2026 р.

Стаття оприлюднена: 20.03.2026 р.