

Косюк Оксана Михайлівна

кандидат філологічних наук, доцент

ORCID: 0000-0001-8093-1961

Волинський національний університет імені Лесі Українки

2.2. Особливості відтворення історії новітніми масмедіа

(на прикладі медіації Голодомору 1922-1923 рр.)

Лишитися незалежними у потоці вічності, коли одне натискання координатного пристрою дозволяє наблизити події столітньої давності, а простота й доступність створює ілюзію їх розуміння, не так то й просто. Інтеркультурна взаємодія, інтернет та соціальні мережі роблять чуже, невідоме й далеке близьким. Довкола кожної важливої події не згасають дискусії: на "старі" теми дивляться під різними кутами, ставлять нові запитання й часто отримують несподівані відповіді.

Міжпланетарний "квест" низки визнань Голодомору 1922-1923 рр. геноцидом української нації вкотре активував і цю страшну реалію, хоч в архівах української науки важко відшукати більш озвучену, опрацьовану й окреслену тему (книжкові інтернет-магазини засвідчують більше пів сотні тільки художніх та публіцистичних творів [20], не враховуючи театральних постановок, наукової та популярної літератур та фільмувань). Накопичення ресурсів спонукає вже не пошук новизни, а внутрішні верифікації, бо надлишок усталених інтерпретацій

виводить на яв альтернативні сприймання реалій, звільнюючи їх від тенденцій кожної наступної "сучасності".

Щоб перелічити всіх, хто досліджував Голодомор, не вистачить сторінок. Теоретичною базою нашої розвідки стануть праці учених, котрі працюють в площині медіацій історії цифровими засобами масової комунікації. Власне ця традиція починає свій шлях від студії "Київнаукфільм", де вже у перші роки незалежності нашої держави працювали над об'ємною науково-пізнавальною програмою "Невідома Україна", що заново відкривала національну історію. У цій студії також побачила світ одна з перших дискусійних стрічок вбитого журналіста Георгія Гонгадзе "Тіні війни", у якій автор показує солдатів Народної самооборони України, що воювали у Грузії упродовж 1992-1993 років. В преамбулі до фільму Гонгадзе зазначав: "У цьому фільмі я не претендую на абсолютну об'єктивність і зняв його на знак вдячності тим людям, які пролили кров за свободу й незалежність моєї Держави" [8]. Актуальні події в Україні та світі дали чи не найбільше тем та яскравих кадрів для розвитку кіно, у якому історична дилема "авторське-об'єктивне" в розумінні кожного режисера вирішується по-своєму, і найчастіше – не на користь реальних фактів та подій. Сподівання, що не тільки збройні конфлікти й експресивні політичні протистояння приведуть у рух механізми цього виду комунікації, подекуди звучить риторично.

Колекція Web of Science Core пропонує широкий діапазон актуальної полеміки про документальні аспекти історичної медіапродукції та можливий простір для вигадки. Вчені вступають у дискусії з приводу особливостей функціонування художніх, документальних та наукових фільмів, поліваріантних втілень аудіовізуальної фікційності, способів маніпуляції масовою свідомістю, стратегій кінодокументальної пропаганди тощо. Принагідно звертається увага й на медійні ресурси розпалювання міжнародних та національних конфліктів. Маріо Слаган (викладач кінознавства Лондонського університету королеви Марії, який працює на стику теорії кіно, історії й філософії) та Енріко Тероне (ад'юнкт-професор естетики у царині філософії кіно Університету Генуї й науковий співробітник в дослідницькій групі LOGOS Університету Барселони) пропонують цікаві роздуми у статті "Дискурс документальних досліджень та аналітичної естетики". Зокрема, вони відстоюють думку, що між реальністю і її втіленнями немає чіткої межі. Істинність чогось не залежить від того – вигадка це, чи ні, бо медіації тримаються не на сюжеті, а на темі [26]. Фантазія й внутрішній світ автора (котрий теж відштовхується від реальності) – провідна тема праць Грегорі Каррі, котрий розвиває свою концепцію на основі теорії комунікації Пола Грайса. За припущенням вчених, автор твору з власними намірами – повноправний учасник комунікативного акту. Але, оскільки кіно опирається на зображення і звуки, ця естетико-комунікаційна система не передбачає великих

можливостей прикидатися чи фантазувати. Усе залежить від міри відповідності теми й сюжету реальним подіям [26]. Роль кінодокументалістики у вирішенні актуальних проблем досліджують Кеті Борум Чатто Та Уїлл Дженкінс у статті "Від кіножиття до реальних соціальних змін: роль сучасного документального фільму про соціальні проблеми у державній політиці США". Вчені розглядають фільми про соціальні проблеми цифрової ери ("Sin by Silence", "Playground", "Semper Fi") й приходять до думки, що "документальний фільм позиціонується як "ситуативне знання" у контексті політичної реальності – розповідь, що представляє долі й життєвий досвід. Вплив кінодокументалістики, пояснюється двома визначальними характеристиками: творчою виразністю та відображенням істини" [24]. Як бачимо, попри найсучасніші наполегливі спроби українських та зарубіжних вчених дослідити репрезентативність медійного відтворення історії, реінтерпретацію Голодомору ще не опрацював ніхто.

Мета нашої розвідки – проаналізувати об'єктивність, якість та специфіку аудіовізуальних фільмувань історії (головно – трагедії Голодомору 1932-1933 рр.) у плані констатації фактів та маніпуляцій масовою свідомістю. Матеріал дослідження – найрейтинговіші документальні й, частково, художні стрічки та великі за обсягом відеопроєкти аморфного жанру, у яких зафіксовано тему Голодомору в Україні 1932-1933 р.р. Підставу для розгляду створюють пропозиції пошукової системи Google в

обміннику відеофайлів YouTube та вже наявні дискусії. Методологія розвідки базуватиметься на теоретичних основах одночасного взаємозв'язку та самодостатності явищ реальності і їх медіавтілень та логічних інтерпретацій. Здійснюючи дослідження, плануємо задіяти низку методів та підходів, серед яких визначальні – зіставлення й аналогія та порівняння (як конкретних сучасних, так і окремих давніх медіапродуктів, у найширшому розумінні цього слова). Важливими також стануть аналіз, синтез і моделювання (для тлумачення й оцінки завуальованих реалій). Оскільки дослідження базується на принципах об'єктивності, фактичності й історизму, важливо узгоджувати семіотичний, структурний і контент аналізи, щоб зафіксувати витoki історичних подій, ознаки їх спотворень та прийоми маніпуляцій масовою свідомістю.

Передусім слід зауважити, що в царині масової комунікації, на відміну від історії, достовірність інформації залежить не тільки від змісту (фактів та експертоспроможності джерел), а й від форми (жанру втілення інформації). Це вже не живі історичні події, а їх ретрансляція. Існує три блоки жанрів: інформаційний: замітка, звіт, репортаж, інтерв'ю (акцент на фактичності й достовірності); аналітичний: кореспонденція, коментар, огляд, стаття, пресконференція, ток-шоу й усі різновиди рецензії (домінанта – розв'язання проблем за допомогою різного типу експертиз); художньо-публіцистичний: замальовка, есе, нарис та його модифікати – фейлетон і памфлет). Кожен із жанрів має вербальні

й аудіовізуальні втілення. Документальний фільм – об'єкт нашого прицільного зацікавлення – різновид нарису (з усіма атрибутами публіцистики: з одного боку – фактичністю, достовірністю, експертизою; з іншого – образністю, суб'єктивізмом, великою мірою фантазії та авторської майстерності.

Першим медійником, який назвав документальне кіно засобом об'єктивного відтворення, вважається соціолог та режисер – Джон Грірсон. Щоправда, він розділяв погляди попередників (Д. Вертова, М. Ромма, О. Довженка тощо) стосовно пропагандистських функцій документалістики, однак першим повернув кінокамери від екзотики до реального життя: робочих буднів, фізіологічних потреб, інвалідності, смерті, збройних конфліктів. Це можна відслідкувати за "Постскриптумом до історії кіно" [25]. З появою телерепортажу як жанру оперативного повідомлення в документальних фільмах функція інформування автоматично стала другорядною – на перший план вийшло формування громадської думки. Окреслена тенденція зберігається донині, хоча в основі будь-якої документальної стрічки обов'язково лежать суспільно значимі факти та події. Також у визначенні цього кіно акцентується достовірність, яка робить відзнятий матеріал цінним історичним документом, (до категорії документів, як твердить Міжнародний інститут інтелектуального співробітництва, належать "усе те, що може бути використане як свідоцтво, будь-яке здатне для вивчення та пересилання джерело інформації, а також те, що має юридичну силу" [15], або ж, згідно

із Законом України "Про інформацію", "передбачена законом матеріальна форма одержання, зберігання, використання й поширення інформації шляхом фіксації її на папері, магнітній, кіно-, відео-, фотоплівці, чи іншому носієві" [15]).

Історичні (як і журналістські) матеріали, на відміну від публіцистичних, оперують виключно фактами та експертизами, а коли йдеться про документальне кіно, слід пам'ятати – присутність авторського суб'єктивного чинника тут цілком доречна й зрозуміла, тому не варто плутати документальні стрічки з інтерв'ю, репортажами, оглядами, підбірками коментарів та рецензіями. Усі перелічені жанри також бувають доволі об'ємними, однак образність та фантазія в них абсолютно не допустима.

У документальних фільмах функція інформування – вторинна. Первинні глибоке дослідження теми, її аналіз, свідчення та емоції діючих осіб і самого автора фільму. Усе це подається в естетичному обрамленні. Незважаючи на атрибутивну химерність, художня публіцистика фактично цінна, якщо, окрім факторів естетичного штибу, містить розлогий набір інформаційного та аналітичного. Коли режисери подають матеріали у формі насиченого констатаціями фільму – результат вражає: наявність дієвих аргументів, незаперечних свідчень та правильно застосованих соціально-комунікаційних технологій комплексно переконує у правдивості того, що відбувається на екрані.

В усіх без винятку документальних фільмах застосовуються елементи журналістської праці: збір, фіксація інформації та її поширення, діють принципи оперативності, актуальності, суспільної значимості. Важливе також дотримання міжнародних стандартів та принципів професійної етики. Презентаційні аспекти документального фільму розширилися з появою конвергентних ЗМІ. Існує потужна аудіовізуальна платформа YouTube з можливістю публікувати відео як різновид документа, який захищатиметься авторськими правами (і, вочевидь, відповідальністю), однак транслюватиметься безкоштовно. Поширювати відео з цього ресурсу можуть і представники інших онлайнмедіа: як користувачі соціальних мереж, так і власники сайтів. Коли документалістику публікують на сторінках інтернет-ЗМІ, її супроводжує текст-опис, а часом і скриншоти. Таким чином аудиторія ще більше довідується про стрічку перед тим, як її переглянути. З одного боку це суттєво знижує кількість глядачів, відсіюючи випадкових. З іншого – зростає якість обізнаних реципієнтів і – пропорційно – міра відповідальності режисера.

Найбільш дискусійне питання – врегулювання авторського права та суміжних прав. Власники хвилюються стосовно втрати контролю над використанням оригінальної продукції у цифровому середовищі й побоюються зниження доходів. Користувачі, навпаки, апелюють до свободи слова та вільного використання контенту. Найбільш гостре питання – можливість вільного відтворення об'єктів авторського права в особистих цілях,

оскільки з розвитком цифрових технологій цілком можливо створити копії матеріалів без погіршення якості у дуже стислі терміни. Цим аудіовізуальні документи (у найширшому розумінні слова) відрізняються від паперових. Цифрове свідчення підробити простіше.

Ще одна серйозна проблема – система присутніх у документалістиці маніпулятивних дій, спрямованих на зміну поведінки соціуму. Беручи до уваги дискусійність та амбівалентність лексеми "маніпуляція", слід зазначити, що ми підтримуємо позицію негативного маркування терміна, оскільки первинне його значення – складні рухи фокусників, що створюють ілюзію реальності. Академічний тлумачний словник української мови уточнює: це "те саме, що махінація, шахрайство" [19]. Конотація підтверджує, що маніпулятивні дії мають деструктивний характер. Такий вплив ще називають інмутацією. В історичних та журналістських матеріалах маніпулятивність має зводитися до мінімуму, а от у кінодокументалістиці – цілком допустима як елемент образності та прояв індивідуальності автора.

Маніпуляція має структуру, подібну до звичайного комунікативного акту, та зазвичай складається з чотирьох елементів: об'єкта, суб'єкта, каналу транспортування інформації й мети. Вислід впливу – підтвердження, утвердження, спростування або зміна образу, наявного у свідомості реципієнта. Негативна зміна поведінки, за визначенням О. Холода, переструктурує

систему цінностей особистості і заподіює їй шкоду [22, с. 38-47]. У праці "Комунікаційні технології" серед деструктивних маніпуляційних технологій вчений виокремлює технології розбалансування, руйнування та знищення. І подає їх детальну класифікацію, яка стосується усіх сфер виробництва культури та формування суспільної пам'яті.

Дослідниця і критик масмедіа Наталія Лігачова серед технологій маніпуляції виділяє ті, якими послуговується власне телебачення, і документалістика, зокрема. 1. Використання стереотипів. Подання соціального об'єкта у спрощеному схематизованому вигляді. Стереотипне уявлення з часом фіксується у свідомості й практично не піддається перевірці досвідом. 2. Заміна імен, або "наклеювання ярликів". Це, як правило, негативно забарвлене оціночне судження. 3. Повторення інформації. Коли повідомлення повторюється з достатньою частотою для закріплення у масовій свідомості. 4. Ствердження. Телебачення часто замість дискусії аргументів подає бездоказові "аксіоми", презентуючи тільки одну думку, вигідну для когось. 5. Постановка риторичних запитань. Телебачення може поставити аудиторії просте на перший погляд запитання, але наділити його відповідним контекстом, який зорієнтує глядача у потрібному для маніпулятора напрямі. 6. Напівправа. Полягає в об'єктивному і детальному висвітленні незначних деталей і, натомість, замовчуванні важливих фактів або в загальній фальшивій інтерпретації подій. Така подача допомагає зберегти довіру

аудиторії. 7. "Спіраль замовчування", або маніпулювання опитуванням громадської думки. Підбір коментарів повинен переконати громадян у підтримці більшістю суспільства тієї чи іншої тенденції або політичної позиції. Цей метод базується на закономірностях масової психології, змушує людей з іншими поглядами приховувати їх, щоб не опинитись у соціально-психологічній ізоляції. 8. Анонімний авторитет. Посилання на нього надають інформації солідність та правдоподібність. 9. "Буденна розповідь". Інформація про гострі політичні події, соціальні конфлікти або трагічні події подається у діловому та спокійному тоні, що сприяє індиферентності сприйняття її населенням. 10. Ефект присутності. Досягається за допомогою спеціальних технічних прийомів, імітуючи реальність. 11. Ефект первинності. Намагання телебачення передати інформацію першим. Оперативність подачі інформації може використовуватись як маніпулятивний прийом, який не дає можливості аудиторії осмислити отриману інформацію, оскільки вона одразу витісняється новою, зовсім не пов'язаною з попередньою. 12. Констатація факту. Бажане подається як факт, який вже відбувся. 13. Відволікання уваги. Допомагає переносити увагу суспільства від важливих подій на менш значущі та знижувати психологічний опір. 14. Використання очевидців події. Спеціальний підбір людей і монтаж з необхідним смисловим рядом. 15. Принцип контрасту. Використовується, коли треба надати негативну інформацію про політичних опонентів, але

тактика прямих звинувачень здається дуже відвертою. 16. Психологічний шок. Новини про надзвичайні події, які викликають психологічний шок в суспільстві, руйнують всі рівні психологічного захисту і дозволяють впроваджувати в свідомість інспіровані схеми. 17. Створення асоціацій. Об'єкт інформаційних повідомлень в очах громадськості прив'язується до негативних стереотипів масової свідомості. 18. Інформаційна блокада. Блокування невігідної інформації, затримання її або викладення у сприятливому для подання контексті [13].

Ми беремо за основу пропонований перелік, однак виділяємо ще деякі прийоми, необхідні для розрізнення маніпуляцій у документальних проєктах. "Загравання із глядачем" – коли історію із однієї сюжетної лінії обривають на цікавому/суперечливому моменті – і раптово переходять до іншої. Це працює, як у телевізійних серіалах: глядач із нетерпінням чекає, чим же закінчиться обірвана сюжетна лінія і не надто замислюється над новою інформацією. Ця технологія особливо небезпечна тим, що глядач неусвідомлено починає симпатизувати об'єкту, якого так довго очікував побачити. Ще одна неналежно опрацьована техніка – "викликання співчуття". Персонажі, яких шкода, автоматично отримують позитивне маркування. А співпереживання і, як наслідок, – почуття вини створюють атмосферу довіри.

Пропонуємо також звернути увагу на "нагнітання" – прийомі, в основному притаманному ігровим стрічкам, який однак часто застосовується й у документальних: з кожним кадром

збільшується напруга, аж до моменту, коли глядач вже, не думаючи, просто співпереживає (очевидно, це запозичення з перської і тюркської традицій [11, с. 311–322]).

А тепер розглянемо реальні приклади використання маніпулятивних соціально-комунікативних технологій та маркерів образності й фактичності у сучасних взірцях та імітаціях документальних фільмів. Об'єктом аналізу, як ми уже зазначили, стануть стрічки про Голодомор в Україні 1932-1933 років, оскільки це найголосніша (до повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 року) національна тема межі тисячоліть. Проблема по-різному "засвучала" у художній літературі, кінематографі та власне – документалістиці.

У царині художньої творчості тему оприлюднив Микола Куліш. Однак у його п'єсі "97" [12] йшлося про голод 1921-1922 років на Херсонщині. І це можна сприймати як попередження із фіксацією усіх можливих деградацій людяності, спровокованих трагедією. Драматичний твір не містив документів, проте засвідчив неперевершений рівень ощадної образності. Автор поплатився сповна: 3 листопада 1933 року був розстріляний в урочищі Сандармох, Карелія, СРСР.

Голод 1933-го на світовому рівні одним із перших озвучив український письменник-емігрант Василь Бака-Очерет. Алюзійну до книги Об'явлення 6:8 повість "Жовтий князь" він написав на основі спогадів родини та респондентів з ДІ-ПІ (повоєнних таборів переміщених осіб на території Західної Німеччини та

Австрії). Книга мала кілька екранізацій. Найзнаковіша – художній фільм Олеся Янчука "Голод-33" [23]. Оскільки у стрічці вповні використано видовищний аспект, вибірковість цитування та "приклеювання ярликів", він явно не претендує на об'єктивність, однак це дуже оригінальний спосіб показати трагедію очима дитини – таке бачення навіть у документалістиці має право на образність.

Документалістика про Голодомор не досліджується ретельно ще й тому, що перша спроба вразити світ виявилася дискусійною. Про це згадує в публікації "Радянська реакція на відзначення у Канаді 50-ї річниці Голодомору" Р. Б. Сіромський. У 1984 році за сприяння міністерства культури Канади тамтешні режисери українського походження С. Новицький та Ю. Луговий пустили у прокат фільм "Жнива розпачу". Про те, що стрічка потрапить на екрани СРСР, навіть не йшлося – побоювалися міжнародного скандалу (М. Горбачов ще не став Генеральним секретарем ЦК КПРС та не розпочав процес "перебудови"). Однак фільм переглянули до 60 млн. реципієнтів в усіх країнах світу – і жахнулися (ефект перевершив вплив друкованого слова, яке вже пів століття ширилося на теренах Європи, Америки та Австралії). Радянське Посольство у Канаді подало скаргу, назвавши творців фільму фальсифікаторами й посібниками фашизму, і розгорнуло "експертну" інформаційну спецоперацію "Фарисеї" з публікаціями заперечень та компроматів у ряді лояльних закордонних газет. "Спецоперація" несподівано дала результат. Голова КДБ УРСР С.

Муха зазначив: "Канадська газета "Глоб енд мейл", опублікувала статті, які переконливо доводять, що епізоди хроніки фільму "Жнива відчаю є підробленими" [18, с. 205]. І це дійсно виявилось правдою: режисери використали хроніку з голодного Поволжя 1921 р. та фрагменти документування блокади Ленінграда 1941-1944 рр. Навіщо вони це зробили – достеменно не відомо. Швидше за все, їм просто не вистачило документів аудіовізуального формату, бо радянські архіви були закриті й уся інформація про злочини режиму перебувала під грифом "секретно", а індивідуальні свідчення діаспори не мали сили належного впливу. Зрештою, як ми уже сконстатували, документальний фільм як різновид публіцистики має право на вигадку, образність, емоційну насиченість тощо. Однак компіляція кинула довгу тінь на українську кінодокументалістику та посіяла недовіру серед споживачів інформації.

Станом на сьогодні в обмінниках файлів особливою популярністю користується творчий проєкт "Живі" режисера Сергія Буковського (2008). Фільм стовідсотково документальний. Він розповідає про Голодомор та реакцію на нього світової спільноти. Стрічка має кілька сюжетних ліній. Перша – історії людей, які пережили великий голод 1932-1933 років і тепер діляться спогадами. Наступна лінія – історії українців на Заході, "під Польщею", котрі приймали у себе втікачів від голодної смерті. І третя – розповідає історію британського журналіста Гарета Джонса, який став свідком подій (до речі: цей журналіст

згадується у багатьох художніх та документальних стрічках на тему Голодомору). Фільм розпочинається рядом титрів для іноземного глядача – йдеться про статистику: 17 людей помирали в Україні кожної хвилини. 1000 – кожної години та 25 000 щодня. ("Факти", очевидно, базуються на словах экс-президента Віктора Ющенка про 25 мільйонів жертв). Цікаво, що ще у 2010 році СБУ оприлюднила остаточну кількість жертв Голоду на Україні – 10 063 000 осіб. Більше 3-х мільйонів складають власне смерті від голоду, і дещо більше 6-ти мільйонів – обрахунок ненароджених. Ні у стрічці режисера, ні в її описі немає посилання на документи, якими користувалися автори. Отже, це "вибіркове цитування". Далі у кадр потрапляє і сам экс-президент, який говорить про смерті від голоду у його рідному селі. Тут технологія проєкції авторитету колишнього глави держави змушує глядача не перевіряти попередню інформацію, бо "якщо навіть Президент так думає", то у словах кінодокументалістів не може бути омани. Спогади очевидців теж викликають у глядачів неабияке співчуття (експресивна маніпуляція). Однак навряд чи це було головною метою авторів. Попри викликані емоції, герої діляться надзвичайно важливими для розуміння історії фактами минулого. Ймовірно, емоції тут – "побічний ефект". Важливо, що, окрім спогадів потерпілих і коментарів журналіста, у фільмі також з'являються задокументовані спогади та думки іноземних експертів. Це акцентує розслідувальний характер фільму.

Особливістю стрічки є незвичайне використання прийому "наведення рум'ян": ті, хто вижив після Голодомору, спочатку говорять уривки фраз на кшталт: "Мати доїть уже... То в 5 подоїла, а тепер у 11 (каже син жінки, котра пережила голод), – То ти розкажуй про голод, а не про корову (відповідає йому з-за кадру мати)". Такі кадри зазвичай не входять до кінцевого продукту, а відсіюються у процесі монтажу. Однак автор залишає їх, і так ніби підтверджує реальність усього, що відбувається. Як вислід, фільм, хоча й оперує неперевіреними (або не озвучено перевіреними) даними, усе ж пропонує об'ємну інформацію для роздумів про трагедію українського народу [2].

На противагу "Живим" кардинально інше враження справляє відеопроект радіо "Свобода" "Скільки насправді загинуло від Голодомору? І чи був він штучним?". Вже на початку повідомляється, що "жертви голоду стали політичним інструментом" і дані про смертність та локалізацію проблеми, як правило, – аморфні. Далі озвучується статистична експертиза агронома-економіста Степана Соснового, який, начебто, одним із перших офіційно фіксував жертв Голодомору, і – на підтвердження – демонструється копія реального документа з радянського архіву. Принагідно розповідають також про голод в інших регіонах СРСР, трагічну долю самого репресованого Соснового та дискусію з приводу озвучених ним даних. Під час транслявання показуються фотодокументи, звучить закадровий голос коментатора. Але оскільки в кадрі немає жодної "живої"

людини – це дуже специфічний проєкт, про статус якого можна сперечатися. Незаперечно лиш, що окреслена візуалізація, принаймні, тяжіє до об'єктивності та мінімалізує емоції й приватні судження свідків та потерпілих [3].

Експертне враження справляє також російськомовний фільм Руслана Тарасова та головного режисера київського бюро радіо "Свобода" Наталії Неделько "Голодомор. Світ знав, але мовчав". Він головню про те "які історії повезли у світ українські емігранти". У стрічці присутні всі маркери якісного збору інформації: юридично виважені фактичні фотодокументальні й живі свідчення, аргументовані експертизи, баланс думок тощо. Закадровий голос звучить неемоційно й відсторонено – і додатково засвідчує посередництво й невторчання [7]. Це особливо відчутно на фоні пропагандистської "агітки" сучасних істориків, політологів та журналістів, репродукованої "Українер" та зорієнтованої, вочевидь, на школярів [14], у якій все вибудовується на звинуваченнях, приклеюваннях ярликів, епатажних свідченнях. І, тим не менше, це таки документальний фільм, котрий містить реальні свідчення та експертизи у вигляді живих коментарів, паперових документів, хроніки, специфічного закадрового мовлення тощо. Використавши увесь набір маніпуляцій, картина буквально стала в опозицію до об'єктивності і, ніде правди діти, блискуче виконала пропагандистську функцію. Образність у ній теж на дуже професійному рівні, як і в продукті цього ж виробника "Врятувати цілий хутір під час голодомору", в

якому беруть інтерв'ю лиш в однієї екзальтованої жінки, котра спершу читає поезію Шевченка, а вже згодом дуже емоційно ділиться спогадами. Матеріал не виходить навіть на рівень банального інтерв'ю, оскільки містить анахронізми, мову ворожнечі, і, звісно ж, потребує ретельного фактчекінгу [5].

Абсолютно полярні до попередніх враження справляють інтерв'ю "Вижила в Голодомор та врятувала сусідського хлопчика" [4] (до речі, теж виробництва попередньо аналізованого каналу "Ukrainian") та свідчення "Діти великого голоду" [10]. у документальному фільмі Суспільного (UA: Перший). В обох медіапродуктах герої діляться дитячими спогадами, вступають у дискусії і таким чином наче складають пазли загальної картини. Перевагою зазначених матеріалів слід вважати об'єктивність (хоча подекуди герої й не стримують сліз, однак це виглядає щиро й невимушено). Наприкінці документальної стрічки один із потерпілих навіть повідомляє, що публічно прощає односельчан, які разом з комуністами чинили насилля, бо не хоче "забирати у могилу" важкі звинувачення. Окрім спогадів, стрічка "Діти великого Голоду" містить елементи реконструкції та експерименту: жінки описують "рецепти", демонструють приготування "страв", які рятували їх у важкі часи; чоловік показує вміст холодильника та схрони, де закопували харчі тощо. Влучно вмонтовано у сюжет тематичну хроніку.

Останнім, у 2019 році, сколихнув світ фільм Агнешки Холланд "Ціна правди" (спільне виробництво України, Британії та

Польщі). На кінематографічних сайтах вказано, що за жанром це біографія, драма, історія, трилер. Отже, щонайменше, за двома параметрами (біографія та історія) картину можна ідентифікувати як документальну, хоча заявлена фактичність головно стосується особи британського журналіста Гарета Джонса та світової політичної ситуації періоду становлення європейського фашизму й культу особи Сталіна на теренах Радянського Союзу. Роль журналіста прекрасно зіграв один із найпопулярніших акторів сучасності – Джеймс Нортон. І все, що стосується англійських реалій, теж, вочевидь, реконструйовано бездоганно. Однак з українським не усе так добре, як би хотілося: образи людей та місцевостей штучні, сцени награні й пафосно-символічні, маркери документалізму абсолютно відсутні. Натомість дуже якісно звучить музика (універсальна й етнографічно стилізована), а хронікальний закадровий голос влучно розставляє усі крапки над "і"; вражають також британські пейзажі: море, чайки, каміння; ефектно вплітається у сюжет мотив божевілля й дитячої неусвідомленої жорстокості. Словом, усе ретранслюється в найкращому голлівудському стилі. Історія у фільмі, в прямому й переносному сенсах, балансує на межі алегоричності й символізму, принагідно використано усі можливі різновиди маніпуляцій [21].

У цьому контексті, на наш погляд, набагато вдалішим в плані достовірності й висвітлення теми, слід вважати художній фільм Олександра Прошкіна (радянсько-німецького виробництва)

"Микола Вавилов" [16], що вийшов на екрани ще 1990 року. Звісно, тема голоду в Україні там фігурує принагідно – як ілюстрація краху генетики та кар'єри видатного ботаніка, селекціонера, географа, генетика і хіміка Миколи Вавилова, академіка СРСР та УРСР, очільника Всесоюзної академії сільськогосподарських наук, Всесоюзного інституту рослинництва та Інституту генетики НАН СРСР; вченого планетарного рівня, члена величезної кількості міжнародних спеціалізованих та наукових організацій. Однак, незважаючи на фрагментарність, Голодомор у фільмі зафіксовано і документально, й художньо: академік Вавилов (якого професійно зіграв литовський актор Костас Смorigінас) приїжджає в Україну до свого опонента – заангажованого системою псевдонауковця Трохима Лисенка (котрого не менш талановито відтворив Богдан Ступка) і на власні очі бачить те, що відбувається. На відміну від журналіста Джонса, вчений Вавилов не стає учасником сльозливих символічно-знакових сцен, він просто на все дивиться – і стиль німого кіно відбиває в обличчі головного героя весь жах реальності. Сцена німого споглядання чинить потужний психологічний вплив, еквівалентний візуальній констатації з маркером "no comments".

Як і "Ціна правди", мінісеріал "Микола Вавилов" ідентифікує й зводить до спільного знаменника фашистський та соціалістичний режими і засвідчує знецінення й знищення людини у горнілі масовізації, голодоморів і політичних репресій. Однак "Ціна правди" репрезентує пошук істини за посередництвом

свідчень (журналістської діяльності), а мінісеріал показує, що у суспільстві абсурду навіть найнезаперечніші факти втрачають будь-яку вагу і сенс; тому знакового радянського вченого знищують, а незалежний британський журналіст таки розповідає світові правду, хоч це йому теж мало не вартує життя. Обидва герої – реальні люди, це додає фільмам фактизму. Тому, за силою впливу на суспільну свідомість, стрічки впевнено конкурують із чистою документалістикою, а також історією, журналістикою та власне – наукою. Це особливо помітно у контрасті з документальними фільмами українських та грузинських виробників ("Голодомор 1932-1933 років, Постгеноцидний синдром", "Окупація Голодомор").

У грузинському медіапродукті "Окупація Голодомор", створеному у 1918 році [1], відразу повідомляють, що стрічку не варто переглядати реципієнтам до 16 років та особам із "нестійкою психікою". В українському (виробництва каналу UA:ПЕРШИЙ) у преамбулі візуалізують війну на Донбасі 2014-2015 років (хоча трагедія Голодомору сталася у 1932-1933 роках). Таким чином грузини готують "до найгіршого", а українці проводять наскрізну аналогію між Голодомором та сучасною війною на сході України та повномасштабним вторгненням 2023 року. Отже, в обох випадках з перших кадрів "умикається" маніпуляція видовищністю та "цитатами з правди".

У "Голодоморі 1932-1933 років..." [6] почергово, у контексті відібраної хроніки, в кадрі з'являються три людини: публіцист

Олександр Крамаренко, директор Українського інституту національної пам'яті Володимир В'ятрович, доктор історичних наук Віктор Король. Олександр Крамаренко наполегливо вмонтовує у свідомість глядачів наступні меседжі: "спочатку відмирають віра в Бога, патріотизм, національна свідомість, а потім – інстинкти, навіть "такий потужний, як материнський: матері стали їсти власних дітей", "Після пережиття голоду інстинкти поновлюються, але моральні чесноти – ні", "воювали проти російської (хоча насправді – вже радянської) агресії 1918-1920 років", "Френсіс Фукуяма стверджує, що національне відродження має розпочатися з усвідомлення "хвороби нації" – Голодомору". Тим часом Володимир В'ятрович вводить у контекст національні трагедії, не зовсім дотичні до основної: політичні репресії ("щоб знищити національну свідомість – потрібно знищити еліту"), розстріл кобзарів, заселення територій Донбасу представниками інших національностей, котрі, на його думку, стали "носіями радянської ідентичності". Зрештою Віктор Король завершує "сеанс навіювання", пропонуючи явно неперевірену, подекуди навіть анекдотичну, інформацію про Постишева, Будиного тощо (і розповідає усе це відповідним тоном). На відміну від репрезентативного, створеного після Другої світової війни, "Звичайного фашизму" М. Ромма, де закадровий (і теж подекуди іронічний) голос накладався на хроніку, тут він "існує" наче сам по собі. І ця невидима субстанція насамкінець пояснює, чому мешканці Донбасу "віддали свої голоси за Віктора

Януковича". Фільм настільки неприховано маніпулятивний, що замість наукового висновку теж хочеться вставити модальність "no comments" (але тут вона виконуватиме значеннєво протилежні функції).

У грузинському варіанті "Окупація Голодомор" як перебивка постійно використовується свастика, вмонтована у п'ятикутну зірку та звучать фрази: "політична євгеніка", "створення абсолютно іншої людини", "страшніше, ніж холокост" тощо. Серед експертів відомий політик Левко Лук'яненко, широко знані доктори історичних наук Юрій Шаповал та Станіслав Кульчицький, свідки Голодомору. Демонструється справді вартісна хроніка. Здавалося б, усе виважено та фактично. Тільки от не зрозуміло, чому експерти й очевидці напоказ розмовляють ламаною російською, якщо є органічними носіями української мови, і навіщо на завершення фільму вмикається виступ діючого президента РФ із фразами, які до теми розмови мають дуже опосередковане відношення. Щодо постійних звернень до особи Сталіна, то вони цілком зрозумілі, однак ведучий чомусь "забуває" сказати, що Сталін (Йосип Джугашвілі) за національністю не росіянин чи єврей, а – грузин. Загалом маніпулятивність цього фільму хоч і не така показна, але теж цілком очевидна.

На особливу увагу заслуговує аудіовізуальна рубрика "Історія без міфів. 10 запитань історичу" (своєрідна підбірка рецензій у форматі кінодокументалістики), у якій докторка історичних наук, провідна наукова співробітниця Інституту історії України

Національної академії наук України, представниця науково-дослідного та освітнього консорціуму вивчення Голодомору при Канадському інституті українських студій Університету Альберта Людмила Гриневич як приклад читає наочну лекцію "Голодомор – найстрашніший злочин комуністичної імперії". У першому розділі доповіді визначаються причини масових голодів минулого століття. Зауважено: якщо смертність тотальна – в цьому завжди присутня вина органу виконавчої влади. Найвищий ступінь злочинності, коли голод використовують як зброю. Авторка також дослідила, що більше 80% заморених проживали у комуністичних країнах, решта – в складі імперій. Другий розділ відповідає на запитання, наскільки Голодомор досліджений та презентує модерні концептуальні підходи у монографіях, збірниках документів тощо (кількість яких стрімко зросла після скасування системи спецкорів та відкриття архівів). Зрештою Гриневич резюмує: після накопичення конкретних історичних знань вчені прийшли до узагальнень та поглиблених досліджень геноцидної природи голодоморів в Україні, Казахстані, Центральній чорноземній області СРСР. В основі всіх трагедій лежали ключові ідеологеми практики марксизму й комунізму: заперечення приватної власності – експропріація майна, примусова колективізація (колгоспи), ідея перманентної класової боротьби, войовничого атеїзму й пролетарського інтернаціоналізму, що протистояли так званому буржуазному націоналізмові й вели наступ на патріотизм. У третьому розділі, враховуючи об'єкт,

хронологію, наміри організаторів, наголошено, що Голодомор – геноцид: жертвами ставали усі мешканці України, однак вістря спрямовувалось саме на етнічних. Загалом, на думку авторки, це не явище, а процес. Варто розмежовувати власне 1932-1933 рр. та епоху Голодомору: грудень 1927 – кінець 30-их рр., що увібрали розкуркулення, депортації, розстріли... Авторка документально підтверджує наміри творення голоду (та пізніше його заперечення) і зауважує, що нескінченні бої з повстанцями, запровадження другої редакції воєнного комунізму остаточно знищили часткову лояльність українців, тому – їх і заморили голодом, а територію анексували й наповнили переселенцями. Розділ чотири "Що нам відомо про механізми настання Голоду?" акцентує на тому, що йдеться аж ніяк не про одномоментне вилучення продовольства (інакше мали б лишитися страхові запаси до двох річних врожаїв). Процес дестабілізації розпочався з грудня 1927 року, а в 1932-1933 рр. систему благодійності знищили докорінно: на фоні нереальних планів заготівель (1 млрд. 800 млн. хліба) неможливо було позичити навіть солі. Акцентується також, що Україні примусово накиннули зернову спеціалізацію, а Середній Азії – бавовняну, але вилучали все: картоплю, мед, горіхи тощо. Розділ п'ять пояснює, яку роль відіграла у підготовці геноциду пропаганда. Наводяться приклади газетно-журнальної карикатури і плакатів: куркуль на плакатах наділяється рисами української національної ідентичності. Так вибудовується смисловий код: куркуль іманентно націоналіст (репрезентант найзгубнішої ідеології

пролетарської доби). Шостий розділ "Призвідці голодомору: хто вони" пропонує градацію відповідальності за злочин. Авторка наголошує, що діяла ціла вертикаль злочинців: керівники, виконавці, співучасники (організатор – союзницька влада і сам Генеральний секретар ЦК ВКП(б), Й. Сталін та його найближче оточення: Л. Каганович – Член Організаційного бюро ЦК КП(б)У; А. Мікоян – нарком торгівлі, С. Косіор – Генеральний секретар ЦК КП(б)У. Виконавці: В. Чубар – Голова Раднаркому УСРР Г. Петровський – Голова ВЦВК, відповідальний за виконання хлібних заготівель у Донецькій області. Співучасники: червоні бригади представників комітетів незаможних селян). Кожен складник вертикалі (яка теж візуалізується) передбачає, на погляд авторки, різні ступені відповідальності. Підрубрика сім засвідчує форми спротиву політиці голоду: ще з 1930 року вся Україна (близько мільйона протестантів) була охоплена масовими заворушеннями (і це в умовах абсолютної відсутності опозиційних політичних сил та ЗМІ). Економічні гасла під час протестів поєднувались з політичними. Цілі натовпи селян йшли на кулемети, співаючи "Ще не вмерла Україна". Стало зрозуміло – в разі польського наступу, українці перейдуть на бік Пілсудського (про це, за словами доповідачки, Сталіна офіційно повідомив військовий теоретик О. Свечин). Підрубрика вісім "Якими були наслідки Голодомору" розповідає, що, за підрахунками Інституту демографії, заморено 3, 5 млн. українців (з ненародженими – 4, 5 млн.). У Києві на вулицях валялися сотні тіл, їх здебільшого

закопували у Бабиному Ярі, деякі віддавали студентам для експериментів. Скрізь висіли плакати: "Здесь категорически воспрещается производить похороны". Насправді визначити точну цифру загиблих важко (хоч часто йдеться навіть про 10 млн.), бо людей просто закопували як тварин. Але цифра, на думку Л. Гриневич, для визнання злочину геноцидом і не важлива: "Зникає людина – зникає цілий світ. А тут стільки світів було знищено" [9]. Окрім того, трагедія мала страшний психологічний вплив – відбулася сакралізація влади, котра наділялася неймовірною силою. І, на погляд тих, хто вижив, могла зробити з людиною усе, що завгодно. Дев'ятий розділ розповідає, як радянська влада приховувала свої злочини. Авторка демонструє документи заборон реєстрації причин смерті. За допомогою ЗМІ, науковців, кіно формувалися картина, протилежна до реальності. Все робилося для того, щоб перекрити й спотворити її. Фрагмент десять пояснює, чому для України важливе визнання Голодомору геноцидом. Йдеться про те, що у 30-их рр. влада безлічі країн усе прекрасно розуміла, але боялася зіпсувати зв'язки з Радянським Союзом ("взяв гору принцип економічної та політичної доцільності"), тому "довіряли" тенденційному В. Дюранті, а не об'єктивному Г. Джонсу. Сьогодні ж, на думку Л. Гриневич, визнання Голодомору – свідчення суб'єктності України, яке "нам давно заборгували" [9]. Лекція дуже чітко структурована: текстова преамбула стисло розкриває подальший зміст, відповідь на кожне

з десяти запитань можна переглянути окремо, під лекцією бачимо 1156 коментарів. Ознаки маніпуляцій відсутні.

На неутручанні європейських держав роблять акцент учасники відеодискусії (теж у кінодокументальному форматі) "Розсекречена історія: чому Європа мовчала про Голодомор?". Вони розповідають, що під час трагедії Україну відвідували не лише закордонні журналісти, а й політики. Їх завозили у село "Красний луч" на кордоні з Румунією, а дорогою скрізь влаштовували "масовки": з вулиць забирали жебраків, розганяли черги за хлібом. Перед потягом, що обслуговував закордонні делегації, як правило, рухалася дрезина з охороною. Після постановочних поїздок експерти збирали пресконференції й оголошували, що "голод в Україні – брехня" [17]. Фігуранти полеміки цілеспрямовано маніпулятивно нав'язують думку, що Європа, хоч опосередковано, але теж причетна до Голодомору. І з цим важко не погодитись, зважаючи на численні хронікальні підтвердження. Що важливо, крім українських експертів у дискусії беруть участь представники діаспори.

Отже (попри намагання перейти на інший рівень якості інформування та наблизитись до реальних подій), аудіовізуальні медіації (особливо – кінодокументалістика) й до сьогодні містять вигадки, суб'єктивізм, маніпуляції тощо, які чинять потужний вплив на свідомість аудиторії (зокрема зацікавленої темою голодоморів, живих свідків якої вже немає). Цифрові втілення та реальна історія не ідентичні за своєю природою. Фільмування

історії містить численні спотворення, які, зважаючи на потужний вплив сучасних електронних ЗМІ, вмонтовують в уяву глядачів суб'єктивні авторські бачення, пропаганду та ідеологічні наративи. Найбільш точними можна вважати записи лекцій істориків (у яких хроніка й презентації – лиш доповнення) та репортажі, а пальму першості в плані фейкотворчості слід віддати органічній публіцистиці в авторському вияві документальних фільмів. До окресленої ситуації слід готувати й аудиторію, щоб вона самостійно визначала жанр продукту, регулювала ступінь довіри і рівень сприймання історії, пропущеної через аудіовізуальний канал комунікації.

На підставі вивчення й аналізу донедавна недоступних загалу хронологічних фільмувань у публікації репрезентовано погляд на способи спотворень новітньої історії, яка незмінно потрапляє в простір електронних масмедіа. Питання, яке викликає найбільші дискусії, – статус документа: чи варто його присвоювати усім без винятку аудіовізуальним фіксаціям? Наші напрацювання й висновки слід вважати полем для майбутніх наукових досліджень та одним із пріоритетних напрямів вдосконалення документального продукту як варіанту і способу відтворення історії.

1. Ахобадзе Леван. Оккупация Голодомор. Документальний фільм. *YouTube*. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QMks4QjFrjU>

2. Буковський Сергій. Живі. Документальний фільм. *YouTube*. 2008. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oE_jDtePXhA&ab_channel=%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B5

3. Вбиті голодомором. Документальний фільм. *YouTube*. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WCE2CPocslM>

4. Вижила в Голодомор. *YouTube*. URL: <https://ukrainer.net/maria-hurbich/>

5. Врятувати цілий хутір під час голодомору. Документальний фільм. *YouTube*. 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=avnyxwcrqFM&t=21s&ab_channel=Ukra%D1%97ner

6. Голодомор 1932-1933 років. Постгеноцидний синдром. Документальний фільм. *YouTube*. 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bHFo_8cthSY&ab_channel=UA%3A%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%B9

7. Голодомор. Світ знав, але мовчав. Документальний фільм. *YouTube*. 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j2F_PKWw7Pg

8. Гонгадзе Георгій. Тіні війни. Документальний фільм. *YouTube*. 1993. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MVQHlJ-onQ>

9. Гриневич Л. Голодомор – найстрашніший злочин комуністичної імперії.10 запитань історика. [Лекція]. *YouTube*. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PnkYh-nL95E&ab_channel=%
10. Діти великого голоду. Документальний фільм. *YouTube*. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PGhXgtUq1e0>
11. Косюк О. Іранський кінематограф як еквівалент журналістики у системах масової комунікації та культури: частина перша. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 34 (73). № 2. Київ. Видавничий дім "Гельветика". 2023. С. 311–322.
12. Куліш Микола. 97. П'єса. 1924. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1086>
13. Лігачова Н., Черненко С., Іванов В. Телебачення спецоперацій. Маніпулятивні технології в інформаційно-аналітичних програмах українського телебачення: моніторинг, методи визначення та засоби протидії. Рекомендації щодо принципів відкритої редакційної політики телеканалів. – К.: *Телекритика*. 2023. 266 с.
14. Носок Микола. Що таке Голодомор? Документальний фільм. *YouTube*. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LbPq0lzKjBk>

15. Палеха Ю. І., Леміш Н. О. Загальне документознавство. Офіційні визначення поняття "документ". [Pidru4niki]. 2009. URL: https://pidru4niki.com/1717020951363/dokumentoznavstvo/ofitsiyini_viznachennya_ponyattya_dokument
16. Прошкин Александр. Николай Вавилов. Художественный фильм. Серия 6. *YouTube*. 1990. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pdRDvZllxbs>
17. Розсекречена історія: чому Європа мовчала про Голодомор. Суспільне. Новини. Документальний фільм. *YouTube*. 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=t7UJMuyuJYI&ab_channel=%
18. Сіромський Р. Радянська реакція на відзначення у Канаді 50-ї річниці Голодомору. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2022. Випуск 55. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/269598-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-639087-1-10-20230417.pdf>
19. Словник української мови: хроніка. 1980. URL: <http://sum.in.ua/s/khronika>
20. Ткачук Т. Книги про Голодомор 1932-1933 років: підбірка до Дня пам'яті. *Book24*. 2019. URL:

<https://book24.ua/ua/blog/knigi-o-golodomore-1932-1933-godov-podborka-ko-dnyu-pamyati/>

21. Холланд Агнешка. Ціна Правди. Художній фільм. *Kino-Teatr*. 2019. URL: <https://kino-teatr.ua/film/mr-jones-49212.phtml>

22. Холод О. Комунікаційні технології [текст] підручник. — К.: Центр учбової літератури. 2011. 313 с.

23. Янчук Олесь. Голод-33. Документальний фільм. За романом Василя Барки "Жовтий князь". Документальний фільм. *YouTube*. 1991. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cgXQCJ0XoDk>

24. Borum Chattoo Caty, Jenkins Will. From reel life to real social change: the role of contemporary social-issue documentary in U.S. public policy. *Communication & Media Studies and Language & Linguistics. Media, Culture & Society*. 2019. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443718823145>

25. Cousins Mark. Dear John Grierson: A Postscript to The Story of Film (rough cut). 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YamlocxI7uc>

26. Slugan M., Terrone, E. Documentary Studies and Analytic Aesthetics in Conversation. [*Studies in Documentary Film*, Volume 15, Issue 2. 2021. URL: <https://www.tandfonline.com/toc/rsdf20/15/2?nav=toCList&>

Косюк Оксана Михайлівна

кандидат філологічних наук, доцент

ORCID: 0000-0001-8093-1961

Волинський національний університет імені Лесі Українки

+380503780815, o_kosuk@ukr.net