

СЕМІОТИКА КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ

SEMIOTICS OF CULTURAL NARRATIVES

DOI: 10.18523/2617-8907.2025.8.115-123
УДК 008:[791.231/233-055.2](477)“1990/2000”

Марія Лігус

Докторка філософії з філософії,
старша викладачка кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національний університет «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-4091-323X>
m.lihus@ukma.edu.ua

Репрезентація 1990-х в українському жіночому кіно

У статті проаналізовано кінематографічну репрезентацію 1990-х у творчості Кіри Муратової та Ірини Цілик. Специфіку світогляду режисерок досліджено крізь призму діалектики настроїв надії та ностальгії в їхніх фільмах. Обґрунтовано, що у Муратової 1990-ті постають переважно як епоха колективного розчарування і занепаду цінностей, що спричинила ностальгію за цілісністю культури й внутрішньою свободою особистості. Натомість ностальгія Цілик за 1990-ми має терапевтичний характер і є конструктивним інструментом примирення минулого і сучасності.

Ключові слова: надія, ностальгія, ідентичність, культурна травма, Кіра Муратова, Ірина Цілик, візуальна культура, соціокультурні трансформації.

Постановка проблеми. 1990-ті роки — лімі-
нальний етап в історії України. Після відновлен-
ня незалежності у 1991 році українське суспіль-
ство переживало історичний оптимізм і водно-
час фрустрацію через економічну стагнацію
та соціальні виклики. Переважна більшість
українського суспільства сподівалася на швидкі
позитивні зміни в незалежній державі. Через
тривалу окупацію колективна пам'ять була поля-
ризованою, все ще мали силу радянські міфи,
а нова міфотворчість за формою часто нагадува-
ла радянські наративи (Гриценко 1998, 166–67).
Це був період, коли крах СРСР сприймався
як вікно до омріяного майбутнього і водночас
як апокаліпсис. Тож новостворена українська
державна і її культура опинилися в транзитному
стані: тоталітаризм залишився в минулому, але
майбутнє було невизначеним.

Транзитний стан української культури в пост-
радянську добу обумовив широкі дискусії про
колективну ідентичність. Ідеї окциденталізації
(європеїзації), національного відродження
та концепція «третього шляху» — балансування

між Заходом і Сходом — співіснували з маргі-
нальними проросійськими орієнтаціями і радян-
ською свідомістю. Належність до європейського
культурного простору уявлялася не лише як мрія
майбутнього, але й міфологізована мінута втра-
та, спричинена радянською окупацією. Зокрема,
така ностальгія за втраченою Європою як втра-
ченим домом мала яскравий прояв у літератур-
ній творчості представників «станіславського
феномену» у 1990-ті, передусім Юрія Андрухо-
вича, для якого «Європа», за словами Тамари
Гундорової, стає «об'єктом бажання постколоні-
ального українського індивіда — привидом,
естетизованим сховком, у якому можна укритися
від реальності» (Гундорова 2024, 72).

Попри еклектичність дискурсу ідентичнос-
ті, кризові процеси зламу 1980–1990-х років
спонукали українську інтелектуальну еліту
працювати над створенням оригінального за-
гального проекту національної ідентичності
для легітимації відродженої державності.
Пошуки консолідуючої національної ідеї підняли
на поверхню як колективні здобутки, так і

минулі травми. Травматичний досвід на межі 1980–1990-х був узагальнений метафорою «духовного Чорнобиля» — загроженості української культури й мови через тоталітарну культурну політику радянської влади (Гнатюк 2005, 148). Тому пріоритетним політичним завданням убачали декомунізацію і громадянську й культурну емансипацію — подолання комплексу меншовартості та демократичні перетворення.

Окрім суспільного підйому і згуртованості, 1990-ті роки позначені також суспільним розчаруванням і девальвацією цінностей. Згідно з Євгеном Головахою та Іриною Паніною, специфіка перехідного стану української культури того часу полягала в тому, що «шлях суспільства від тоталітарної ідеології до демократії виявився пов'язаним із необхідністю пройти через украї болісний етап своєрідного неототалітарного стану — тотальної безнормності та знецінення цінностей...» (цит. за Мінаков 2024, 100). На практиці «безнормність» втілювалася в економічній, політичній і правовій нестабільності. Тож фізичне виживання суспільства стало ключовою цінністю і потребою. Згодом на тлі такої безнадії посилювалася ностальгія за минулим, зокрема і радянським. Якщо на початку 1990-х в українському дискурсі національної ідентичності домінували антирадянські настрої, то вже в другій половині 1990-х впливовим став ностальгійний пострадянський проєкт. Він просував «радянську ідентичність в її квазіавтономному українському варіанті» (Гнатюк 2005, 91) і був позначений бажанням пострадянської людини повернутися до розміреного і спокійного життя, навіть якщо воно буде менш вільним. Прагнення спокою і комфорту тут і зараз на протигагу примарній свободі й непевному самовираженню визначало ностальгійні настрої частини українського суспільства другої половини 1990-х. Влада олігархічних кланів, авторитарні політичні тенденції за президентства Леоніда Кучми та низький рівень політичної культури призводили до невиконання державою своїх соціальних функцій, підживляли легітимність державного керівництва і посилювали колективну ностальгію. Характер такої ностальгії був не реваншистським, як у Російській Федерації, а радше соціально-економічним, бо стосувався переважно побутової культури.

Зважаючи на виразну діалектику настроїв надії та ностальгії в українській культурі 1990-х, а також інтерес останніх років українських митців до пострадянської доби, видається перспективним аналіз цих емоційних полюсів тяжіння українського суспільства крізь призму фільмів, створених українськими режисерами в той час або тих, котрі ретроспективно звертаються

до нього. Тож *метою* статті є реконструкція бачення перехідної пострадянської епохи у творчості українських режисерок Кіри Муратової та Ірини Цілик, які по-різному осмислюють проблеми культурної ідентичності українців і цілісності культури в цей історичний період.

Стан наукової розробки проблеми. Чи не найбільш фундаментальними дослідженнями проблем і дискусій щодо української національної ідентичності, культурної пам'яті та роботи з колективними травмами в контексті постколоніальних студій є праці Олі Гнатюк (2005), Агнешки Матусяк (2020) і Тамари Гундорової (2024). Українські кінознавці також зверталися до цих питань у контексті картографування тенденцій розвитку національного кіно доби незалежності, серед яких найавторитетнішими є розвідки Лариси Брюховецької (2003) та Ірини Зубавіної (2007). Хоч авторки згаданих праць ґрунтовно висвітлювали культурологічні, літературознавчі та кінознавчі аспекти дискурсу доби 1990-х, діалектика надії та ностальгії в українському кіно не була фокусом їхньої уваги. Тому дослідження різних концептуалізацій 1990-х українськими режисерами сприятиме доповненню дискурсу постколоніальної рефлексії українського колективного досвіду 1990-х і посткомуністичної спадщини. Крім того, стаття актуалізує досі маргінальну в українській гуманітаристиці жіночу перспективу кінематографічного осмислення національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу

Діалектика надії і ностальгії в українській культурі 1990-х. Як було продемонстровано вище, в українській культурі 1990-х домінують настрої надії та ностальгії. Згідно з історикинею Іриною Склокіною, запит на ностальгію спричинений «відчуттям втрати чогось, що, можливо, існувало, а, можливо, чого і не було зовсім. Ця емоція виникає на фоні відсутності спрямованої орієнтації на майбутнє» (Склокіна 2017). Інакше кажучи, ностальгія у 1990-х з'являється на тлі фрагментації культури та характеризує не так минуле, як критичну свідомість тих, хто ностальгує. Вона є «тугою за уявним минулим, минулим, яким воно мало бути, а не таким, яким воно було насправді» (Koleva 2011, 425). У такий спосіб у ностальгійній свідомості минуле асоціюється із соціальною стабільністю та єдністю, а ностальгійне переживання допомагає впоратися з викликами сучасності й вибудувати тяглість минулого й теперішнього на рівні індивідуальної та колективної свідомості. Згідно з Д. Колевою, окрім специфічного переживання, ностальгія може також набувати інших форм, зокрема бути ядром

політичних стратегій та засобом культурного виробництва (Koleva 2011, 420). Наприклад, в Україні до 2022 року проросійські сили активно експлуатували символи радянського минулого, а російські кінофільми радянських часів систематично демонстрували на національному телебаченні.

Водночас посткомуністична ностальгія — не обов'язково романтизація радянської ідеології та бажання відродити радянську систему чи втекти в радянське минуле. Її доцільно розглядати як важливий інструмент альтернативного історичного мислення, що має критичний і політичний потенціал. Саме тому ностальгію не завжди отожднюють з ескапізмом. Як рефлексійне колективне переживання посткомуністичну ностальгію інтерпретує культурний соціолог Домінік Бартманські (Bartmanski 2011). Спираючись на концепцію культурсоціології Джефрі Александера, Бартманські аналізує символічний вимір міського простору посткомуністичних країн. Зокрема, дослідник показує, як певні публічні місця та іконічні знаки міського простору (наприклад, світлофорні чоловічки в Східній Німеччині чи неонові вивіски в комуністичній Польщі) набули символічного значення після їхнього демонтажу під час декомунізації. Локальні спільноти не сприйняли змін і забажали зберегти звичні символи міської культури. Таке прагнення їх зберегти, згідно з Дж. Александером, є симптомом іконічної свідомості, вкоріненої в досвіді, та колективної ностальгії: зникнення звичних фізичних об'єктів активувало індивідуальні й колективні спогади, а також ціннісні переконання та очікування (Alexander 2010). Розвиваючи ідеї Дж. Александера, Д. Бартманські наголошує на конститутивному для колективної пам'яті значенні ностальгії і пропонує інтерпретувати візуальні тропи, які викликають ностальгійні переживання, як символічні містки між минулим і теперішнім, що існують у суспільній свідомості та допомагають зберігати відчуття стабільності (Bartmanski 2011). Отже, спираючись на культурсоціологічну концепцію Бартманські, ностальгію можна визначити як адаптивний механізм, спосіб створення історичного наративу, суспільної солідаризації та критичної оцінки сучасних викликів.

Вочевидь важливо враховувати культурний контекст виробництва і переосмислення символічних об'єктів, які викликають ностальгію. Світлофорні чоловічки в Східній Німеччині, що їх аналізує Бартманські, створені в Німецькій Демократичній Республіці на початку 1960-х років, не були насадженими ззовні і не стали символами окупації, що змінили простір міської культури. Тому вони не мають негативного символічного

змісту як, наприклад, пам'ятники Леніну чи Пушкіну, встановлені за радянських часів в Україні на знак приборкання української державності й культури. Тож емоційна прив'язаність до звичних маркерів міського простору в сучасних Німеччині та Україні матиме різний характер. Особливо виразно бажання очистити публічний простір від радянських слідів проявилось на тлі російського інформаційного, а згодом збройного наступу на Україну, що як на рівні державної культурної політики, так і повсякденної культури спричинили хвилю декомунізації й унаочнили потребу переосмислення посттоталітарних травм.

Важливим простором осмислення таких ідентичнісних орієнтацій українського суспільства 1990-х є кіно, особливе значення в якому має жіночий погляд як такий, що підриває об'єктивістський спосіб репрезентації. Чи не найбільш яскраво ця перспектива представлена у творчості Кіри Муратової та Ірини Цілик. Фільми Муратової рамкують добу 1990-х: найбільш знаковий фільм режисерки і найвідоміший на Заході «Астенічний синдром» 1989 року символічно завершує радянську епоху, а «Лист до Америки», створений у 1999 році, є підсумком першого етапу пострадянської доби. Більшість персонажів цих фільмів Муратової втілюють абсурдність безнадійної епохи, яка розчарувала і саму режисерку. Вони егоцентричні, маргінальні, мають викривлену ієрархію цінностей, не хочуть чути одне одного та шукати згоди і тому скоюють злочини. Саме тому, міркуючи про становище людини й підваженість цінностей у фільмах 1990-х років, Муратова ностальгує за часом, коли авторитет цінностей та моральнісність були беззаперечною потребою людей.

На противагу Муратовій, Цілик у фільмі «Я і Фелікс» (2022) не так ностальгує, протиставляючи минуле і сучасність, як досліджує дорослішання своїх персонажів на світанку української незалежності. Хоч би яким складним був цей час для покоління, яке часто зростало без батьків і моральних авторитетів, Цілик бачить його не в похмурих тонах «чорнухи» (типового способу репрезентації 1990-х у пострадянському й російському кіно), а в різнобарвному спектрі можливостей. Режисерка не вважає посттоталітарні травми перешкодою для успішного майбутнього українського суспільства. На відміну від Муратової, яка не вірила в суспільний прогрес і не сприймала суспільний розвиток у національно визначених координатах, Цілик бачить органічний зв'язок поколінь українців і тяглість їхніх цінностей. Життєвий шлях самої режисерки переконує в цьому: у 1990-х Цілик

була підліткою, а нині ж як кінорежисерка, письменниця і культурна дипломатка активно розвиває українську культуру й популяризує її на міжнародних майданчиках. Невипадково епоха 1990-х у фільмах Цілик зображена з ніжністю як період формування покоління, що підлітками спостерігало розпад радянської системи, навчилося брати відповідальність за свої рішення і у 2010–2020-х роках з власних переконань захищає українську незалежність.

Фільми 1990-х Кіри Муратової як дзеркало епохи¹. У першій англomовній монографії, присвяченій творчості Муратової, Джейн Таубман наводить міркування режисерки про пострадянську дійсність, висловлені в одному з інтерв'ю. Зокрема, Муратова каже, що у 1990-х «почалася залежність від грошей, від глядача... Це спокуси, що йдуть із Заходу. Раніше моя команда та мої актори хотіли працювати зі мною за будь-яку ціну. Це не залежало від їхніх зарплат, оскільки вони дуже мало заробляли... Тепер вони можуть сказати мені: “Ти знаєш, я тебе люблю, з тобою чудово працювати, але у мене сім'я, діти, і я хочу заробити трохи грошей”» (Taubman 2005, 63). Мабуть, для Муратової це було прикритим розчаруванням. Тому мотивація її колег на фоні тектонічних змін 1990-х років спонукала авторку монографії назвати розділ, у якому наведено цю цитату, «Після апокаліпсису». Така назва ніби натякає, що для Муратової, як і для багатьох її сучасників, розпад СРСР став потрясінням. Хоч колапс тоталітарної системи був очікуваним, велика частина суспільства неначе втратила бажання відстоювати власні переконання у супереч новим соціальним викликам.

Проте закидати Муратовій ностальгію за радянською ідеологією і державою немає підстав. Навпаки, її творчість завжди контрастувала з радянським художнім каноном: режисерка відкидала будь-які ідеологічні приписи і через це була витіснена на маргінес радянського кінovиробництва. Зокрема, у 1970-х роках Муратову «дискваліфікували» з радянського кінематографу на 16 років, звільнивши з Одеської кіностудії. Її перші два самостійні фільми, «Короткі зустрічі» (1967) і «Довгі проводи» (1971), відклали «на полицю» — фактично заборонили до часів перебудови, а картина «Серед сірих каменів» (1983) зазнала цензурування, внаслідок чого Муратова навіть відмовилася від свого імені в титрах, замінивши його на вигаданого режисера-постановника «Івана Сидорова». Незважаючи

на цензурування творчості й неможливість повноцінно працювати за радянських часів, Муратова не поступалася своїм правом створювати авторське кіно й порушувала у фільмах соціальні норми і художні табу. Ще до прийняття у 1991 році українського громадянства вона називала себе радянським режисером з румунським паспортом, і хоч з 1961 року жила в Одесі, відчувала себе частиною радянського суспільства, а у 2000-х дивувалася, чому її фільми, усі російськомовні, вважаються органічною частиною українського багатоманітного культурного простору (Шевчук 2021). Повністю Муратова солідаризувалася з Україною лише у 2014 році, публічно засудивши російське вторгнення.

Отже, оскільки ідентичність Кіри Муратової була множинною, дослідження її різних граней вельми актуальне. Зокрема, показовим є вимір ностальгії, наявний у фільмах 1990-х років, найбільш знаковими серед яких є «Три історії» (1997) і «Лист до Америки» (1999). Зазвичай кінознавці ігнорують ностальгійний сентимент Муратовських фільмів пострадянського періоду й акцентують насамперед їхню соціально-критичну або загальну гуманістичну, ба навіть ідеалістичну тональність. У цих фільмах, як і в революційному «Астенічному синдромі», що його критики сприйняли символом завершення радянської епохи, Муратова не лише викрила деградацію суспільних відносин і цінностей, але й продемонструвала, як за нових обставин зменшується простір свободи і надії, ускладнюються соціальні зв'язки й втрачається почуття суспільної єдності.

Цей простір свободи й надії, який Муратова цінувала, звужується після краху радянського проекту, передусім у 1990-ті. Це парадоксально, бо Муратова художньо натякає на його нездійсненність у своїх ранніх фільмах. Так, її персонажі працюють на масштабних будівництвах, зводять багатоквартирні будинки, але так і не потрапляють до власного житла, як у фіналі фільму «Пізнаючи білий світ» (1978), де ударники комуністичного будівництва сидять біля під'їздів, але не піднімаються до своїх квартир. Персонажі Муратової також не можуть заселитися в одеські новобудови через проблеми з водопостачанням («Короткі зустрічі»). В образах такого незавершеного будівництва дослідниця Маша Шпольберг убачає алегорію соціалізму, який ніколи не зможе втілитися (Shpolberg 2021), адже тоталітаризм радянської держави прямо суперечив утопічній ідеї всезагальної рівності та свободи. Проте розуміння утопічності радянського проекту у фільмах Муратової все ж залишає простір

¹ Матеріали цього підрозділу опубліковано в статті авторки «Фільми Кіри Муратової 1990-х: між надією і ностальгією» в журналі «Кіно-Театр» (Лігус 2025).

для надії на альтернативу в його межах або ж поза його чинністю. Згідно з Оленою Дмитрик, у ранніх фільмах Муратової це передчуття подвійне — оптимістичне і водночас гнітюче: «(перед)чуття, що може обернутися переживанням кінця відлиги та початку періоду застою, і разом із цим передчуття невідворотних змін, що мають статися, проте (ще) не стаються» (Дмитрик 2014, 222). Це передчуття є вірою режисерки в універсальні цінності, які як регулятивні ідеї існують навіть в умовах несвободи.

У фільмах Муратової 1960–1970 років ця віра репрезентована в персонажах, які живуть у своєрідному контркультурному просторі. У «Коротких зустрічах» головна героїня Валентина одразу запрошує до себе додому Надю, яку випадково приймає за хатню помічницю, і віддає їй окрему кімнату власної квартири. Валентина — елегантна незаміжня емансипована жінка, інтелектуалка, яка живе в нетиповому для радянських часів помешканні. Багатокімнатна квартира Валентини в дореволюційному будинку — осередок вільного спілкування і самовираження героїв фільму, що нагадує салон: сюди час від часу повертається коханий Валентини геолог Максим, приходять різні друзі й знайомі, живе Надя, яка сподівається знову побачити Максима, у якого закохалася. Валентина сумлінно працює, не відступаючи від власних принципів, щиро кохає Максима, хоч і розуміє, що класичне подружнє життя для них неможливе. Концептуально цей фільм не надто вписується в радянську звичаєвість, однак формально корелює з уявленнями про високу мораль, яка у Муратової є абсолютно природною, а не нав'язаною ззовні.

У «Довгих проводах» контркультурним простором особистої свободи є дача друзів Євгенії, куди вона, також успішна й самодостатня жінка, приїжджає із сином-підлітком на гостину. Із дачного подвір'я видно море й довгу берегову лінію. Подруга, заохочуючи гостей відпочивати, звертається до Євгенії: «Ви бачите, яка в нас тут пустеля: нікого немає! Нікого!» Саме тут, за містом, головним героям вдається тимчасово забути про свої проблеми, вони відпочивають, фліртують і певний час насолоджуються спілкуванням одне з одним на тлі морських пейзажів. Протягом фільму Євгенія не соромиться демонструвати свою вразливість: її переживання й емоційна нестабільність через можливий від'їзд сина до свого батька стають головною сюжетною колізією «Довгих проводів». У своїй рецензії 1972 року Маркіян Винокуров писав, що режисерське рішення Муратової у «Довгих проводах» було неправильним, адже Муратова

проігнорувала принципи соцреалізму й потрапила в пастку «дрібної теми» (*Кіра Муратова* 2004). Проте очевидно, що така увага режисерки до особистих переживань героїні й дослідження стосунків матері й сина демонструють талант Муратової, її повагу до свободи і віру в гуманістичні цінності, якими неможливо знехтувати за жодних зовнішніх умов.

У «Пізнаючи білий світ» осередком природності й справжності є гончарна майстерня, саме її образ мисткиня протиставляє масштабному соціалістичному будівництву, в якому беруть участь герої фільму. Гончар, наче противник штучного радянського колективізму, працює сам і живе за принципами органічної солідарності. Головний герой Михайло, персонаж актора Леоніда Попова, розуміє гончаря: він підглядає за його роботою, надихається вправністю його рухів та ностальгує за простотою і щирістю такої роботи. Михайло звертається до гончаря «батьку», що дивує присутніх і підкреслює розрив між дійсністю та свого роду природним станом суспільства, що в сучасності є примарним і недосяжним. Тож Муратова ностальгує не за радянським режимом, який стандартизував людину, відривав від органічного життєвого світу й морально тиснув, а за оазами свободи, які існували навіть за радянських часів і вирізнялися на тлі тоталітарної системи. Розуміння Муратовою нежиттєздатності радянського проєкту й небажання відкрито виступати проти нього не суперечать одне одному. Вважаючи, що люди завжди однакові, а змінні лише історичні декорації, Муратова не вірила в суспільний прогрес і тому не вбачала потреби в радикальній опозиції системі.

Натомість у 1990-х, на думку Муратової, соціально-політичні трансформації і очікуваний транзит у західний світ, який для радянських людей довго існував за залізною завісою, пригнітили моральну стійкість пострадянського суспільства. Збитий моральний компас не допомагав опиратися спокусам. Тож ціннісний вимір дій втратив значення, а самі цінності опинилися під більшою загрозою, ніж раніше. Невипадково у «Трьох історіях» діагноз новій епосі Муратова вкладає в репліку Офи (Рената Литвинова): «Я не люблю чоловіків. Я не люблю жінок. Я не люблю дітей. Мені не подобаються люди. Цій планеті я би поставила нуль». У цьому ж фільмі бачимо, як на різних рівнях міжособистісна комунікація не працює. Порозуміння немає навіть між найближчими людьми, персонажі не чують одне одного та не шукають близькості.

У фільмі «Лист до Америки» приватний культурний простір практично зникає. Головний герой Олег, власник квартири в одеському будинку, не живе в ній, а здає в оренду. Орендарка маніпулює Олегом та відмовляється платити і звільняти помешкання. Побутова невлаштованість і безнадія викликають в Олега ресентимент. Щоправда, він спрямовує його не на своє оточення, а на далекого Іншого — колишню подругу, яка емігрувала до Сполучених Штатів. Олег записує для неї відеопослання, яке адресує також усім пострадянським емігрантам. У своєму зверненні, як зазначає Таубман, Олег пишається «своєю бідністю, лінощами, обманом і приниженням» (Taubman 2005, 91). Він протиставляє благополуччю життя в Америці нестерпному життю «тут», у пострадянській Україні. Наприкінці фільму Олег разом з оператором декламує вірш «Мандрівникові» Сергія Четверткова, сценариста і колеги Муратової, який втілює персонаж Олега у фільмі. Актори поступово збільшують напругу й агресивність інтонації. Їхнє послання завершується погрозою далекому Іншому: «Не пиши. Якщо повернешся — вдаємо ременем твоєї дорожньої сумки». Декламаторів вірша дратує вдавана, на їхню думку, ностальгія емігрантів за батьківщиною, де морально деградоване суспільство досі не може жити вільно і бачити красу вільного світу. Тож насправді емігранти-мандрівники втекли від мороку й безнадії.

Наприкінці фільму оператор плює в об'єктив камери, і цей плювок є своєрідною крапкою в кінотексті. Олег не чекає на відповідь з-за океану. Цей персонаж, за словами Лариси Брюховецької, є уособленням драми «втраченого покоління» 1990-х — передусім освічених креативних молодих людей, які переживали матеріальну скруту, професійну нереалізованість та часто ставали прохачами (Брюховецька 2003, 139). Муратова викриває несамодостатність, ресентимент і безнадію непересічних людей у 1990-х. Такі люди в радянських умовах могли бути носіями високої моральності та внутрішньої свободи, однак кризова ситуація краху СРСР і невизначеності майбутнього стає для багатьох із них моральною та економічною пасткою.

Отже, порівняно з ранніми фільмами Муратової в її доробку 1990-х оприявнюється вимір ностальгії. Це можна пояснити тим, що Муратова стала свідком фундаментальної зміни в українській культурі — поступової трансформації колоніальних та антиколоніальних настроїв щодо радянської системи в постколоніальну критику. Варто зазначити, що Муратова стала саме свідком, а не учасницею, а провідницею цих змін і погонів,

адже осмислення культури і дійсності в національних координатах їй не притаманне. Водночас творчість Муратової цікаво відбиває строкаті процеси 1990-х. Як зазначає літературознавець Марко Павлишин, утвердження постколоніальної оптики в 1990-х парадоксально провокувало ностальгію за структурами пройденної епохи щодо призначення культури (Павлишин 1994). Саме така ностальгія за цілісністю культури, що базується на універсальних людських цінностях, притаманна українській режисерці Кірі Муратовій.

Постколоніальна рефлексія у фільмі Ірини Цілик «Я і Фелікс». У 2020-х українські режисери й режисерки у своїй творчості часто звертаються до епохи 1990-х. Цій добі присвячені фільми Олега Сенцова «Носоріг» (2021), Антонію Лукіча «Люксембург, Люксембург» (2022), Філіпа Сотніченка «Ля Палісиада» (2023), Анни Буряцької «Назавжди-Назавжди» (2023), Тоні Ноябрьової «Ти мене любиш?» (2023) та ін. Чільне місце серед них належить Ірині Цілик, яка у фільмі «Я і Фелікс» (2022) з ностальгійною ніжністю відтворює цю добу — період дитинства й дорослішання не лише головного героя фільму — хлопця Тимофія, але й самої режисерки. Хоч дія фільму розгортається переважно у 1990-ті, Цілик конструює образ цієї доби крізь призму сучасного українського досвіду. Це досвід одинадцятирічної російсько-української війни, в контексті якого 1990-ті асоціюються з буремним, але мирним довоєнним життям. Саме тому для сучасних глядачів масштаб тодішніх соціально-економічних негараздів, міжпоколінневих непорозумінь, відсутності батьків поруч та особистих драм не видається апокаліптичним. Оптика Цілик суттєво відрізняється від Муратової, якій закидали негативну оцінку 1990-х, хоч режисерка це заперечувала, як і будь-які інші приписувані їй історичні діагнози.

Для Цілик фільм «Я і Фелікс» є своєрідною самотерапією, роботою з власною і колективною постколоніальною пам'яттю, у процесі якої Цілик (свідомо чи ні) презентує 1990-ті як важливий етап формування модерної свідомості українців. Візія Цілик у фільмі життєствердна: режисерка не прагне викреслити період 1990-х з пам'яті, бо спогади про нього приносять вітху, повертають у дитинство, допомагають досягнути сучасні події та виклики й найголовніше — спонукають ословити посттоталітарні травми. Їхня рефлексія — крок до прийняття через проживання й осмислення. Ностальгійність фільму «Я і Фелікс» допомагає вписати особисті історії в ширший історичний контекст, осмислення якого сьогодні стає терапевтичним, бо в цих історіях кожен може впізнати себе.

«Я і Фелікс» — фільм за мотивами автобіографічного роману Артема Чеха «Хто ти такий?» (2021). Назва роману проблематизує питання ідентичності, яке гостро постало перед українцями у 1990-ті. Це питання повсякчас ставить Тимофію, головному герою фільму, Фелікс — коханий його бабусі — перед тим, як забути в алкоголі. Це саме питання він адресує і собі. Питаючи Тимофію, Фелікс підважує здатність підлітка зрозуміти його біль. Адресуючи це питання собі, Фелікс зізнається в безсиллі впоратися з власними травматичними спогадами.

Фелікс — ветеран афганської війни з посттравматичним стресовим розладом. Він намагається знайти розраду в коханні до Тимофієвої бабусі Ліди, а подеколи і в піклуванні про Тимофію, для якого заміщує фактично відсутнього батька. Проте найчастіше Фелікс знаходить полегшення в алкоголі. Він також має власну сім'ю — дружину й доньку, друзів-ветеранів і постійні справи — як легальні, так і протизаконні, що лякає батьків Тимофію, але причаровує хлопця. Саме тому Фелікс постійно зникає, однак повертається до родини Тимофію, проводить із ним час, напучує, заохочує та підтримує в складні періоди для підлітка. Невипадково згодом Тимофію називає себе Феліксовим онуком, хоч відчуває до нього і вдячність, і огиду. У дитинстві Тимофію не розуміє чи не замислюється, чому Фелікс воював в Афганістані, чому вбивав і катував, а зараз п'є до нестями й не може після восьми років війни нарешті мати спокійне цивільне життя. У світогляді дитини, яка зростала в незалежній Україні, «тільки дебіли йдуть на війну», а життєві обставини апріорі мають бути результатами вільного вибору людини. Тимофію сміється, почувши, що Фелікс виправдовує свою службу в радянській армії та вбивства на війні непохитністю наказу. Йому невтямки, як можна таких військових вважати гідними людьми і чому вони не мали вибору.

Пірва між досвідом Тимофію і Фелікса зникає лише у фіналі фільму, коли дорослий чоловік Тимофію — захисник у лавах Збройних Сил України. Його бабуса померла, а зв'язок із Феліксом втрачений вже багато років. Тож їхнє порозуміння й примирення відбувається на ментальному рівні, у свідомості головного героя, який тепер, мабуть, оповідає про своє дитинство вже з цієї нової перспективи, усвідомлюючи трагедію Фелікса, який був змушений воювати. У цьому контексті радянське вторгнення в Афганістан опосередковано протиставлено боротьбі України проти агресії Російської Федерації, де українські добровольці є втіленням національної гідності й спротиву

на відміну від радянських військових — учасників війни за злочинною директивою радянської влади. Якщо в Радянському Союзі не було можливості порушити рішення партії і відмовитися від співучасті в агресивній війні, то нині українці не мають морального вибору в інший спосіб: жертвою російської агресії стала сама Україна, тож відмова захищати державність означає відмову від власного майбутнього. Вступивши до Збройних Сил, Тимофію згадує Фелікса і, мабуть, переосмислює його вразливість. У розмові з однолітком, молодим чоловіком, який тепер орендує квартиру Тимофієвої родини, він нагадує головному герою себе в дитинстві. Як колись Тимофію не розумів Фелікса, так нині його однолітку чужий Тимофію військовий досвід, хоч вони — представники одного покоління.

Війна і її постколоніальна рефлексія є важливим лейтмотивом і книжки Чеха, і фільму Цілик. Квінтесенцією болю українських поколінь, понівечених у загарбницьких війнах Росії, стає фраза «Хай буде проклята ця війна», яку Фелікс вигукує під тягарем важких спогадів щоразу, коли напивається. Режисерка не взяла цю фразу в сценарій фільму, тому від персонажа Юрія Издрика її не чути. Непроговореність цього травматичного досвіду Цілик демонструє травмованість поколінь війною — в Афганістані та російсько-українською. Неартикульованість травми свідчить про досвід тоталітарного насильства, яке затиснуло своїх жертв «у комунікаційній порожнечі “поміж” змогою і незмогою говорити про пережитий досвід» (Матусяк 2020, 12). Тож не лише агресивність й алкогольна залежність Фелікса свідчать про його травмованість, але і його безпорадність, нездатність просити про допомогу та мовчання, «вписане в парадоксальність одночасного бажання забуття й етичного обов'язку пам'ятання з наміром “ніколи знову”» (Матусяк 2020, 12) — усі ці самообмеження є наслідками пережитих травматичних подій.

Водночас Цілик показує 1990-ті не такими темними, як їх часто стереотипно сприймають. 1990-ті — не лише доба економічної скрути й аморальності, беззаконня скоробагачків чи інерції державних структур і політик. Це ще і час надії. Надії на «вихід з мовчання» (Матусяк 2020) і подолання трансгенераційної травми, носієм якої був Фелікс і став Тимофію. Травматичні події не минули Тимофію в дитинстві, вони також стали випробуванням і в дорослому віці. Водночас Тимофієві вдалося увібрати Феліксові шляхетські переконання й неконформістську позицію, яку сам Фелікс не зміг відстояти за радянських часів. Попри виклики буремних 1990-х

і досвід війни, моральний компас Тимофія орієнтований на гуманістичні цінності — ті універсальні цінності, які Муратова вважала загроженими після розпаду СРСР, а можливо, і втраченими свого часу. Для Цілик вони не втрачені навіть під час війни. Отже, надія є чи не ключовою сенсовою домінантою її фільму «Я і Фелікс».

Висновки. Як у будь-якій творчості, на режисерську перспективу завжди впливає її історичний та культурний контекст. У фільмах Муратової 1990-ті представлені переважно як епоха колективного розчарування та занепаду цінностей, що природно штовхає глядача в ностальгію за часом цілісної культури. На відміну від підходу Муратової, Цілик ретроспективно осмислює дитинство свого покоління у 1990-х з метою художньої колективної

самотерапії. У поколінні 1990-х Цілик бачить революційну надію, яка сьогодні зміцнює наш оптимізм. Цю надію часто підкріплює ностальгія, органічно присутня в національному світогляді. Цілик надає їй конструктивного вираження, вписуючи ностальгійні переживання минулого в контекст сучасності, у такий спосіб акцентуючи тяглість української історії. Наприклад, нині ностальгія має потужний прояв у роботі з пам'яттю — колективних зусиллях із відновлення втраченої і забутої культурної спадщини. Якщо для Муратової ностальгія є радше симптомом переживання кризи, що може спровокувати ескапізм, то для Цілик вона — інструмент примирення минулого і сьогодення та витворення дискурсу української культури доби незалежності.

Список використаної літератури

- Брюховецька, Лариса. 2003. *Приховані фільми. Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк.
- Гнатюк, Оля. 2005. *Процання з імперією: українські дискусії про ідентичність*. Пер. з пол. Андрій Бондар та ін. Київ: Критика.
- Гриценко, Олександр. 1998. «Своя мудрість»: Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні. Київ: УЦКД.
- Гундорова, Тамара. 2024. *Транзитна культура і постколоніальна травма*. Київ: Віхола.
- Дмитрик, Олена. 2014. «Світ відчуттів: гаптична візуальність у фільмах “Крила” та “Короткі зустрічі”». У *Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наукових праць*, редактори Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна. Київ: Ін-т культурології НАМ України.
- Зубавіна, Ірина. 2007. *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Фенікс.
- Кіра Муратова. 2004. Сост. Галина Лазарева и Владимир Миненко. Одесса: Астропринт.
- Лігус, Марія. 2025. «Фільми Кіри Муратової 1990-х: між надією і ностальгією». *Кіно-Театр* 1: 36–8.
- Матусьяк, Агнешка. 2020. *Вийти з мовчання. Деконіальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою*. Пер. з пол. Андрій Бондар. Львів: ЛА «Піраміда».
- Мінаков, Михайло. 2024. *Пострадянська людина та її доба. Спроба філософського осмислення пострадянської епохи*. Київ — Мілан: Лаурис — Коїв'ї.
- Павлишин, Марко. 1994. «Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі». *Слово і час* 4–5: 65–71.
- Склокіна, Ірина. 2017. «Ностальгія пов'язана із браком позитивного бачення майбутнього». Інтерв'ю Катерини Яковченко. *Korydor*, 19 листопада. <https://korydor.in.ua/ua/stories/iryna-sklokina.html>.
- Шевчук, Юрій. 2021. «Мова в сучасному кінематографі України». *Zbruch*, 26 січня. <https://zbruch.eu/node/102930>.
- Alexander, Jeffrey C. 2010. “Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning.” *Thesis Eleven* 103 (1): 10–25.
- Bartmanski, Dominik. 2011. “Successful Items of Failed Time: Rethinking Post-Communist Nostalgia.” *Acta Sociologica* 54 (3): 213–31.
- Koleva, Daniela. 2011. “Hope for the Past? Postsocialist Nostalgia 20 Years Later.” In *20 Years After the Collapse of Communism: Expectations, Achievements and Disillusions of 1989*, edited by Nicolas Hayoz, Leszek Jesien, and Daniela Koleva, 417–34. Peter Lang.
- Shpolberg, Masha. 2021. “Deconstructing Socialism in Early Films of Kira Muratova.” *Frames Cinema Journal* 18: 291–95.
- Taubman, Jane A. 2005. *Kira Muratova*. London & New York: I.R.Tauris.

References

- Alexander, Jeffrey C. 2010. “Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning.” *Thesis Eleven* 103 (1): 10–25.
- Bartmanski, Dominik. 2011. “Successful Items of Failed Time: Rethinking Post-Communist Nostalgia.” *Acta Sociologica* 54 (3): 213–31.
- Briukhovetska, Larysa. 2003. *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990-kh*. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
- Dmytryk, Olena. 2014. “Svit vidchuttiv: haptychna vizualnist u filmakh Kryla ta Korotki zustrichi.” In *Mizhdysyplinarnе piznannia zakonimirostey suchasnoho ekrannoho dyskursu: zb. naukovykh prats*, edited by H. P. Chmil, I. B. Zubavina. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Hnatiuk, Olya. 2005. *Proshchannia z imperiieiu: ukrainski dyskusii pro identychnist*. Translated by Andrii Bondar et al. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Hrytsenko, Oleksandr. 1998. “Svoia mudrist”: *Natsionalni mifolohii ta “hromadianska relihiia” v Ukraini*. Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].
- Hundorova, Tamara. 2024. *Tranzytyna kultura i postkolonialna travma*. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
- Koleva, Daniela. 2011. “Hope for the Past? Postsocialist Nostalgia 20 Years Later.” In *20 Years After the Collapse of Communism: Expectations, Achievements and Disillusions of 1989*, edited by Nicolas Hayoz, Leszek Jesien, and Daniela Koleva, 417–34. Peter Lang.
- Lazareva, Galina, and Vladimir Minenko, eds. 2004. *Kira Muratova*. Odesa: Astroprint [in Russian].
- Lihus, Mariia. 2025. “Filmy Kiry Muratovoi 1990-kh: mizh nadiieiu i nostalhiieiu.” *Kino-Teatr* 1: 36–8.
- Matusiak, Agnieszka. 2020. *Vyity z movchannia. Dekolonialni zmahannia ukrainskoi kultury ta literatury XXI stolittia z post-totalitarnoiu travmoiu*. Translated by Andrii Bondar. Lviv: LA “Piramida” [in Ukrainian].
- Minakov, Mykhailo. 2024. *Postadianska liudyna ta yii daba. Sproba filosofskoho osmyslennia postradianskoi epokhy*. Kyiv and Milan: Laurus — Koiv’i [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, Marko. 1994. “Kozaky v Yamaitsi: postkolonialni rysy v suchasni ukrainskii kulturi.” *Slovo i Chas* 4–5: 65–71 [in Ukrainian].

- Shevchuk, Yurii. 2021. "Mova v suchasnomu kinematohrafi Ukrainy." *Zbruch*, January 26. <https://zbruc.eu/node/102930> [in Ukrainian].
- Shpolberg, Masha. 2021. "Deconstructing Socialism in Early Films of Kira Muratova." *Frames Cinema Journal* 18: 291–95.
- Sklokina, Iryna. 2017. "Nostalhiia poviazana iz brakom pozytyvnoho bachennia maibutnoho." Interview by Kateryna Yakovlenko. *Korydor*, November 19. <https://korydor.in.ua/ua/stories/iryna-sklokina.html> [in Ukrainian].
- Taubman, Jane A. 2005. *Kira Muratova*. London & New York: I.R. Tauris.
- Zubavina, Iryna. 2007. *Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

Mariia Lihus

PhD (Philosophy),

Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities

National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-4091-323X>

m.lihus@ukma.edu.ua

Representation of the 1990s in Ukrainian Women's Cinema

Abstract

This article analyzes the 1990s as a liminal period in Ukrainian history and culture, focusing on how collective hope and nostalgia are expressed in women's cinema created both within that era and by a new generation of female directors. In particular, the films of Kira Muratova (*Three Stories*, 1997; *Letter to America*, 1999) and Iryna Tsilyk (*Rock. Paper. Grenade*, 2022) are used to explore the cultural significance of the 1990s in shaping collective representations of Ukrainian national identity. The analysis demonstrates that, although Muratova never idealized Soviet ideology—instead exposing its contradictions and degradation—she experienced the collapse of the USSR and the ensuing economic crisis as a profound moral rupture. This disillusionment led to a nostalgia for cultural integrity and inner freedom that, paradoxically, had existed even under totalitarian conditions. In contrast, the defining feature of Tsilyk's depiction of the 1990s is her hopeful vision of Ukrainian resilience and societal maturation. Unlike Muratova's nostalgia for the 1990s, Tsilyk's nostalgia is toward the 1990s—a retrospective construction that frames the decade as the cradle of Ukraine's transitional culture during the independence era. Beyond examining the dialectic of hope and nostalgia, the article devotes significant attention to cultural trauma as a marker of transitional identity. The article concludes that, despite their differing conceptualizations, both Muratova and Tsilyk treat hope and nostalgia as constitutive forces in collective memory—symbolic bridges between past and present. This interpretation aligns with the cultural sociological approach to collective memory (Alexander, Bartmanski), which is employed as the article's methodological framework.

Keywords: hope, nostalgia, identity, trauma, cultural sociology, Kira Muratova, Iryna Tsilyk, visual culture, sociocultural transformations.

Manuscript received January 14, 2025
Матеріал надійшов 14 січня 2025 р.

© Марія Лігус (Mariia Lihus), 2025

m.lihus@ukma.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-4091-323X>

Сфера наукових зацікавлень: культурологія, перформансні студії, історія української культури, українське кіно.

Main research fields: cultural studies, performance studies, history of Ukrainian culture, Ukrainian cinema.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)