

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО
CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.88-101>

УДК 130.2:130.123.4

Ельміра Аблялімова-Чийгоз

Аспірантка кафедри філософії та релігієзнавства
факультету суспільно-гуманітарних наук
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0005-6687-4311>
e.ablialimovachyihos.asp@kubg.edu.ua

**Репрезентація кримськотатарської культури
в українському сучасному ігровому кіно:
наративи колективної пам'яті,
втрати та повернення**

Статтю присвячено аналізу репрезентації кримськотатарської культури в сучасному українському художньому кіно крізь призму колективної пам'яті, втрати та повернення. На основі міждисциплінарного підходу (theory studies, постколоніальний аналіз, медіадослідження) простежено еволюцію репрезентаційних моделей на матеріалі українських фільмів 2003–2025 років. Виокремлено такі наративні конфігурації: метафорична присутність кримськотатарського світу; персоналізація через побутові історії; самоартикуляція колективної травми депортації; формування етичної суб'єктності; ритуалізоване повернення та сакралізація дому-Криму; введення кримськотатарського досвіду в спільний простір сучасного політичного протипу; осмислення внутрішньої свободи в умовах несвободи. Виявлено поступовий перехід до більш суб'єктної перспективи й окреслено обмеження кінематографічного дискурсу.

Ключові слова: кримськотатарська культура, українське ігрове кіно, наратив, колективна пам'ять, депортація, деколонізація, репрезентація, ідентичність, Крим.

Вступ. У сучасному суспільстві екран став не лише засобом комунікації, а й важливим чинником формування соціальних уявлень та колективної пам'яті. Кінематограф, телебачення, цифрові платформи та інтерактивні медіа створюють спільний інформаційний простір, у межах якого вибудовуються моделі поведінки, емоційні реакції та колективні уявлення про реальність, історію й соціальні процеси.

У цьому сенсі вплив екранної культури не є однозначним: він може сприяти як закріпленню упереджених уявлень, так і формуванню емпатії, солідарності та більш комплексного розуміння історичних подій.

В українському контексті показовим є тривалий вплив російського медіапродукту, який формував специфічні образи війни, батьківщини, державності, «героїчних» персонажів та ворогів. Водночас екран може бути простором переосмислення цих образів і створення нових моделей ідентичності. Екранні наративи дедалі частіше стають простором обговорення соціальних конфліктів, ідентичностей і травматичного минулого.

На окрему увагу заслуговує питання репрезентації вразливих та маргіналізованих спільнот. У цьому контексті кримськотатарський досвід є показовим прикладом тривалої культурної невидимості, спричиненої колоніальною політикою, депортацією, сучасною окупацією та обмеженим доступом до власних медіаресурсів. Протягом десятиліть в екранному просторі або взагалі не було образу кримських татар, або ж його подавали фрагментарно й через зовнішню оптику. Поява кримськотатарської тематики в сучасному українському кінематографі все ще не свідчить про системний інтерес чи сформовану традицію репрезентації: радше йдеться про поодинокі звернення до певних історичних подій, дат або постатей. Лише в останні роки художнє кіно починає пропонувати більш суб'єкту перспективу, у межах якої кримськотатарська спільнота постає не як пасивний об'єкт історії, а як носій пам'яті, культури та права на власний наратив, утім, ця суб'єктивація залишається обмеженою й фрагментарною.

Метою цієї статті є аналіз репрезентації кримськотатарської культури в сучасному українському художньому кіно через призму наративів колективної пам'яті, втрати та повернення. Завданням дослідження є виокремлення основних наративних моделей, виявлення домінантних мотивів і образів, а також окреслення обмежень і лагун у кінематографічному дискурсі.

Методологічно дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує *memory studies*, постколоніальний аналіз і аналіз медіареєзентацій. У роботі застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу та порівняння, а також наративний і типологічний аналіз для виявлення ключових моделей репрезентації кримськотатарського досвіду в сучасному українському кінематографі.

Міждисциплінарний підхід дає змогу розглядати художнє кіно не лише як естетичний продукт, а й як культурну практику, у межах якої формуються й транслуються уявлення про минуле, ідентичність і політичну суб'єктність, а також відбувається артикуляція колективної пам'яті, травматичного досвіду та історичної суб'єктності.

У межах *memory studies* екранні наративи осмислюються як форми символічного збереження й трансляції пам'яті, що беруть участь у конструюванні уявлень про минуле та формуванні ідентичності. Колективну пам'ять розглядають як соціально сконструйований процес, який реалізується через символічні форми, наративи та медіа. У такому ракурсі кінематограф функціонує як один із ключових медіаторів пам'яті, здатний трансформувати індивідуальний травматичний досвід у колективну культурну матрицю. Особливого значення набуває розрізнення комунікативної та культурної пам'яті, запропоноване Алейдою Ассман: комунікативна пам'ять пов'язана зі свідками, а культурна пам'ять закріплюється в інституціоналізованих формах — зокрема в мистецтві та кінематографі, — забезпечуючи довготривале збереження й трансляцію історичних смислів (див. у Bouchat and Rimé 2018; Olick 2025).

Постколоніальний підхід у цьому дослідженні дає змогу проаналізувати асиметрії репрезентації, зовнішню оптику та наслідки колоніального домінування, зокрема депортації, насильницьке переривання культурної тяглості та тривалу інституційну невидимість кримськотатарської спільноти. У межах постколоніальних студій деколонізацію розглядають не як завершений політичний акт, а як тривалий процес демонтажу колоніальних структур, що зберігаються навіть після формального припинення колоніального панування. У цьому сенсі деколонізація постає як культурна практика, в межах якої мистецтво відіграє ключову роль у переосмисленні історичного досвіду та відновленні суб'єктності.

Як зауважує Остін Шарон, кримськотатарський досвід є частиною ширшої української постколоніальності, проте має власну специфіку, пов'язану з комплексом колоніальних втрат, зокрема з ліквідацією політичної суб'єктності (втрата державності 1783 р.), депортацією як актом масового викорінення (1944 р.), перериванням культурної спадковості, заміною історичної пам'яті імперським нарративом, тривалою інституційною маргіналізацією та повторною втратою простору життя після 2014 року. Це потребує окремих стратегій культурної деколонізації, які не зводяться до загальнонаціональних нарративів (Charron 2019).

Також потрібно враховувати, що Крим залишається тимчасово окупованою територією, а процеси деколонізації відбуваються переважно поза межами півострова. Крим і кримські татари, що проживають в умовах окупації, опиняються у складній ситуації співіснування кількох режимів досвіду (вимірів). З одного боку, це російський політичний вимір, сформований імперською ідеологією, у якому етнічна суб'єктність маргіналізується або підпорядковується домінантному нарративу. З іншого боку, існує український вимір, який у самому Криму представлений обмежено, проте зберігається як горизонт очікуваного майбутнього. Нарешті, кримськотатарський вимір пов'язаний з екзистенційно-ціннісним самовизначенням спільноти, яке підтримується через культуру, пам'ять і символічні практики (Charron 2022).

Україна сьогодні в умовах війни та деколоніального переосмислення проходить прискорений процес звільнення від нав'язаних імперських нарративів і формування власної історичної оптики. Усвідомлення

цих багаторівневих контекстів та колоніальних втрат кримськотатарського народу потребує особливої уваги до того, як формуються образи Криму й кримських татар в українському публічному просторі. Саме в цьому багатовимірному полі художнє кіно може бути простором символічної деколонізації та боротьби за культурну видимість і право власного голосу.

Аналіз медіарепрезентацій і наративних структур дає змогу простежити, як художнє кіно формує образ кримських татар та їхнього колективного досвіду — між втратою, вигнанням, прагненням повернення та умовами нинішньої окупації.

До аналізу залучено стрічки, у яких кримськотатарський досвід або образ Криму відіграє концептуально значущу роль, зокрема: «Мамай» (режисер Олесь Санін, 2003), «Татарський триптих» (режисер Олександр Муратов, 2004), «Хайтарма» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2013), «Чужа молитва» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2017), «Додому» (режисер Наріман Алієв, 2019), «Черкаси» (режисер Тимур Яценко, 2019) та «Киснева станція» (режисер Іван Тимченко, 2025). Такий відбір охоплює часовий проміжок понад два десятиліття (2003–2025), що дає змогу проаналізувати трансформацію екранних образів. Сформований корпус розглянуто не як вичерпний канон, а як репрезентативну вибірку, що дає змогу виокремити домінантні наративні моделі та простежити динаміку репрезентації кримськотатарського досвіду в українському кінематографі.

Варто зауважити, що поява кримськотатарської тематики в українському екранному просторі не обмежується корпусом цього дослідження. Найпершою масовою спробою звернення до османсько-кримського контексту став телесеріал «Роксолана» (режисер Борис Небієрідзе, 1996–1998), у якому кримські татари переважно постають у межах стереотипізованої ролі посередників у работоргівлі, а сам наратив вибудовується навколо романтизованої історії кохання Анастасії Лісовської та султана Сулеймана (Gontarska 2018). Пізніше кримськотатарські образи з'являються також в історичних стрічках «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер Микола Мащенко, 2006) та «Гетьман» (режисер Валерій Ямбурський, 2013), однак у цих фільмах вони залишаються другорядними, а кримськотатарський простір подано через орієнталістські візуальні коди — з акцентом на екзотизацію, декоративність та еротизовані мотиви. Зокрема, сцени дипломатичних зустрічей вибудовано в гаремній естетиці: кримський хан постає в оточенні жінок у відвертих костюмах, а послів Богдана Хмельницького розважає танцівниця. Такі образи не лише спрощують історичну реальність, а й редукують кримськотатарський простір до екзотичного тла, позбавляючи його власної політичної та культурної агентності. Подібна логіка репрезентації відповідає концепції орієнталізму, описаній Е. Саїдом, у межах якої «Схід» постає як уже сформований і стабілізований культурний образ, що відтворюється через набір впізнаваних візуальних і наративних кліше. У цьому контексті кримськотатарський світ подається узагальнено як «східний», хоча історично й культурно він є складним синтезом східних і західних впливів, сформованим на перетині різних цивілізаційних

традицій. Загалом у цих стрічках кримськотатарський образ залишається периферійним щодо основного історичного сюжету й не набуває власної наративної перспективи.

Саме тому подальший аналіз зосереджено на стрічках, у яких кримськотатарський досвід виходить із периферії сюжету й починає формувати власну смислову конфігурацію.

Першу наративну модель репрезентації кримськотатарського досвіду в сучасному українському кінематографі можна окреслити як міфопоетичну або метафоричну присутність. У її межах кримськотатарський світ постає не як політичний суб'єкт і не як носій артикульованої історичної травми, а як символічний горизонт спільного культурного простору. Показовим прикладом такого підходу є фільм «Мамай» (режисер Олесь Санін, 2003). Як зазначає Ольга Гонтарська (Gontarska 2018), «Мамай» принципово відходить від державоцентричної логіки історичного кіно й пропонує територіальний погляд на минуле, у межах якого козацька та кримськотатарська культури постають не як антагоністичні політичні сили, а як традиції, що тривалий час співіснували на одному просторі та взаємно впливали одна на одну. Такий підхід дає змогу побачити Крим і степ не як периферію національної історії, а як простір культурного перетину.

Кримськотатарська присутність у фільмі вибудовується через образи воїнів, їхню сестру (вона рятує знесиленого козака-втікача від неминучої смерті, виходжує його, а згодом між ними виникають стосунки), а також через поетичні мотиви степу, музики, кримськотатарської мови й мовчання. Особливе значення має образ степу, що функціонує як метафора відкритого простору між двома різними, але історично співіснуючими культурами. Динаміка руху в стрічці символізує перехідність і нестабільність прикордонного буття, тоді як музика та поезія є формами символічного діалогу між світами. У цій оптиці кримськотатарська культура інтегрується в загальну міфологію території, стаючи частиною символічного ландшафту пам'яті.

Проте така репрезентація залишається переважно метафоричною: присутність «іншого» фіксується радше через атмосферу та візуальні коди, ніж через власний голос. Показовим у цьому контексті є спосіб подання кримськотатарського жіночого образу. Героїня отримує окрему наративну лінію, однак її агентність суттєво обмежена зовнішніми обставинами: їй не дозволяють залишитися з коханим, і її історія завершується очікуванням дитини. Така сюжетна конфігурація формує образ жінки як носійки життя й пам'яті, проте не як суб'єкта власного вибору. У цьому сенсі жіночий персонаж функціонує радше як метафора продовження та символічного поєднання двох культурних світів, спонукаючи глядача до рефлексії над спільністю, а не відмінністю українського й кримськотатарського досвіду. Водночас сам факт появи подібної репрезентації у фільмі 2003 року можна розглядати як ранню новаторську спробу подолання усталених бінарних опозицій, у період, коли деколоніальні підходи ще не були артикулярно наявні в українському культурному дискурсі.

Перехід від міфопоетичної моделі до більш конкретизованого наративу пам'яті окреслено у фільмі «Татарський триптих» (режисер Олександр Муратов, 2004), що є екранізацією трьох новел Михайла Коцюбинського «В путях шайтана», «На камені» та «Під мінаретами». Важливо, що фільм знімали безпосередньо в Криму, а ролі виконували кримськотатарські актори, що вже створює ефект наближення до живого культурного середовища.

У кінематографічній інтерпретації прози Коцюбинського кримські татари постають як жива спільнота з власною традицією, пам'яттю та культурною тяглістю. Вони усвідомлюють умови колоніального тиску, в яких перебувають, і водночас демонструють внутрішній імпульс до відродження та збереження культурної ідентичності. На відміну від символічної присутності в «Мамаї», тут кримськотатарський досвід уперше подано через конкретні людські історії та побутові ситуації.

Проте ця репрезентація вибудовується крізь український культурний код і авторську суб'єктивну оптику, що неминуче впливає на спосіб зображення «іншого». У результаті поряд із намаганням зрозуміти кримськотатарський світ відтворюються усталені уявлення та культурні проєкції, зокрема щодо становища кримськотатарської жінки. Якщо зіставити жіночі образи в «Мамаї» та «Татарському триптиху», то простежується узагальнена модель репрезентації кримськотатарської жінки як фігури, за яку головні життєві рішення ухвалюють інші — щодо шлюбу (Еміне, «У путях шайтана»), можливості залишитися з коханим (Фатіме, «На камені») або визначати власну долю («Під мінаретами»). Навіть коли героїня Фатіме намагається зробити власний вибір, цей жест завершується трагедією, що підкреслює відсутність реальних альтернатив. Така схема відтворює поширене уявлення про безправну мусульманську жінку, позбавлену автономної агентності (Журавльова 2014).

Отже, навіть у співчутливій та емпатійній моделі зображення кримськотатарська культура інтерпретується через призму української історичної та символічної матриці, що виявляє тяглість уже сформованих образів і наративних конструкцій. Водночас «Татарський триптих» позначає важливий перехідний етап: від поетичної метафори до фрагментарної персоналізації кримськотатарського досвіду, хоча цей досвід ще не оформлено в цілісну історичну або політичну перспективу.

Водночас подібна репрезентація не відображає культурної та релігійної складності становища жінки в кримськотатарському суспільстві, де поряд із патріархальними практиками були й форми соціальної участі, зокрема участь у дипломатичному листуванні, реалізація майнових прав та наявність релігійно закріплених механізмів правового захисту. Важливо брати до уваги те, що йдеться про кінематографічну інтерпретацію творів Михайла Коцюбинського, а отже — про вже опосередкований авторський погляд на кримськотатарський світ. Однак саме у фільмі ця літературна перспектива набуває візуалізації та наративності, формуючи певне уявлення про кримськотатарський жіночий досвід у сучасного глядача. Отже, навіть за наявності емпатійного жесту кримськотатарська реальність прочитується переважно крізь зовнішню культурну оптику, що знову ж таки засвідчує межі суб'єктивації «іншого» в ранніх моделях української екранної репрезентації.

Стрічка «Хайтарма» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2013) знаменує якісний зсув — перехід до відкритої артикуляції колективної травми й формування кримськотатарського досвіду як самостійного історичного нарративу. Фільм уперше в українському художньому кіно послідовно вибудовує оповідь із внутрішньої перспективи кримських татар, зосереджуючись на депортації 1944 року не як абстрактній події, а як екзистенційному зламі спільноти (Gontarska 2018; Єпик 2024). Важливо, що травматичний досвід у фільмі не опосередковується символічними образами чи метафоричними конструкціями, а подано без дистанції — через тілесність, розрив родинних зв'язків, індивідуальні переживання, а також через хаотичність насильства й раптовість втрати дому.

Принциповою є також зміна позиції камери: якщо в попередніх стрічках кримськотатарський світ спостерігався «ззовні», то в «Хайтармі» він конструюється як центр, а не тло оповіді. Сам факт, що режисером є представник кримськотатарської спільноти, трансформує логіку репрезентації: йдеться вже про самоартикуляцію пам'яті. Тут уперше з'являється не лише пам'ять, а й історична агентність: кримські татари представлені не як частина чужого сюжету, а як носії власної травми, власного голосу й права на інтерпретацію минулого.

Показово, що приватні історії тут нерозривно переплетені з колективним виміром: особисті долі не відокремлюються від катастрофи народу, а навпаки — підкреслюють її масштаб. Отже, фільм формує модель пам'яті, у якій депортація постає не як епізод радянської історії, а як структуротвірний чинник сучасної кримськотатарської ідентичності.

Стрічка «Чужа молитва» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2017) зміщує оптику від колективної травми до індивідуального морального вибору в умовах тотального насильства. У центрі нарративу — постать Саїде Аріфової, виховательки Бахчисарайського дитячого будинку, яка під час Другої світової війни рятує єврейських дітей, приховуючи їхнє походження спочатку від нацистської, а згодом і від радянської влади, що здійснила депортацію кримських татар. Важливо, що фільм розгортається на перетині двох історичних катастроф — Голокосту як трагедії єврейського народу та депортації кримських татар 1944 року. Саме ця взаємодія травм формує складну етичну рамку оповіді.

У філософській перспективі ця історія може бути прочитана як приклад екзистенційного вибору в ситуації радикального виклику. Героїня діє в умовах, коли немає гарантій правильності рішення, а будь-який крок пов'язаний із ризиком смерті — або власної, або чужої. Тут актуалізується ключова для екзистенціалізму проблема: людина не є приреченою на помилковий вибір, але є приреченою на відповідальність за нього.

На відміну від символічних моделей ранніх репрезентацій, у «Чужій молитві» кримськотатарський досвід розкрито як простір етичної рефлексії про сенс дії, свободу та особисту відповідальність. Вибір Саїде Аріфової не ґрунтується на ідеології чи етнічній

лояльності, це етичний акт у ситуації історичного абсурду, де гуманність стає єдиною формою спротиву дегуманізації.

Отже, кримськотатарський персонаж уперше постає не лише як носій пам'яті чи жертва історії, а як суб'єкт моральної дії, чий досвід виходить за межі етнічного нарративу й набуває універсального екзистенційного звучання. Показово, що саме в «Чужій молитві» відбувається принципова трансформація жіночого образу: на відміну від «Мамая» та «Татарського триптиха», де кримськотатарська жінка репрезентується переважно як позбавлена автономної агентності, Саїде Аріфова постає як моральний суб'єкт, що робить свідомий етичний вибір, бере на себе відповідальність за життя інших і зберігає людську гідність у ситуації радикального насильства. Її дія набуває чітко артикульованого етичного виміру, перетворюючи особисте рішення на форму гуманістичного спротиву.

Показовим у цьому контексті є й імпліцитне зіставлення нацистської окупації та радянського режиму, які у фільмі постають як різні форми репресивного порядку. З позицій постколоніальних студій «Чужа молитва» дає змогу побачити інший бік радянського нарративу «визволення» та перемоги — як момент, що для кримських татар означав не звільнення, а початок масової депортації та черговий етап колоніального насильства. У такий спосіб фільм деконструє історичний дискурс, у якому радянська влада репрезентується як визвольна сила, і водночас актуалізує досвід малих народів, для яких 1944 рік став точкою радикального викорінення.

У фільмі «Додому» (режисер Наріман Алієв, 2019) кримськотатарський досвід зміщується з площини морального вибору до ритуального шляху-повернення (Канівець 2024). Наратив, глибоко вплетений в український військовий контекст, вибудовано як історію про батька та сина. Батько, кримський татарин, вирушає з Києва до Криму разом із молодшим сином, везучи тіло старшого, загиблого на війні на Донбасі. Його прагнення поховати сина на батьківщині за мусульманською традицією стає центральною драматургічною віссю фільму.

На відміну від «Хайтарми», де травму артикульовано як колективну катастрофу, і «Чужої молитви», де в центрі перебуває етичний акт індивіда, «Додому» фокусується на досвіді втрати та повернення як екзистенційно зумовленого й безальтернативного процесу.

Фільм можна прочитувати як внутрішню рефлексію на окупацію Криму та розрив кримськотатарської спільноти на «до» і «після» 2014 року. «Додому» фіксує досвід життя між двома територіями — окупованою та неокупованою, між двома просторами — фізичним і символічним. У цій ситуації батьківщина перестає бути предметом вільного вибору й постає як травматична даність, позначена втратою та примусовою розділеністю.

Образ Криму у фільмі — це образ дому, а сам процес повернення набуває травматичного характеру, оскільки повернення не означає відновлення цілісності — воно радше виявляє неможливість «повернутися додому» в повному сенсі цього слова.

У цій оптиці Крим постає як сакрум — сакралізована земля повернення, до якої прагнуть навіть через смерть; простір походження, що структурує ідентичність, навіть перебуваючи поза досяжністю.

Особливо показовим є образ батька, для якого традиція поховання на рідній землі є останньою формою збереження зв'язку з домом і культурною тяглістю. Для молодшого покоління цей зв'язок уже не є очевидним, що підкреслює розрив між спадковою пам'яттю та сучасним досвідом життя поза Кримом. Примирення батька із сином наприкінці фільму можна прочитувати як прийняття сакрального виміру Батьківщини та його міжпоколіннєве успадкування. Йдеться не лише про особисте порозуміння, а й про символічне визнання Криму як сакрального простору й передачу цього уявлення між поколіннями.

Фільм порушує низку внутрішніх для кримськотатарської спільноти бінарностей: «старе — нове», «традиція — сучасність», «батьківщина — еміграція». Однак ці опозиції не залишаються жорстко розмежованими: у процесі подорожі вони поступово виявляються взаємопов'язаними й такими, що потребують переосмислення. У цьому сенсі «Додому» артикулює не лише приватну історію родини, а й колективний досвід розсіченої ідентичності, у якому дім більше не функціонує як стабільна точка опори, а стає простором напруженої пам'яті, відповідальності та екзистенційного вибору.

У фільмі «Черкаси» (режисер Тимур Яценко, 2019) Крим постає як місце нинішньої воєнної окупації. Події стрічки розгортаються під час анексії Криму у 2014 році й зосереджені на екіпажі українського тральщика «Черкаси», останнього корабля ВМС України, що чинить опір російській блокаді в озері Донузлав.

Кримськотатарська тема не є центральною сюжетною лінією, однак вона вводиться через епізодичну, проте концептуально важливу постать місцевого кримського татарина Тагіра. Саме він передає екіпажу рацію, їжу та прапор кримських татар, який моряки вивішують на кормі поруч із прапором ВМС України. Цей жест має символічне значення: кримськотатарська присутність артикулюється як акт солідарності та співучасті у спротиві окупації. Коротка інформація про зникнення й імовірну загибель Тагіра підкреслює ризик і вразливість кримських татар у ситуації окупації.

У цьому сенсі «Черкаси» фіксують ще одну трансформацію репрезентації: кримськотатарський досвід більше не подається винятково через пам'ять, травму або сакральність Батьківщини, а вводиться в спільний простір сучасної української політичної дії.

Фільм «Киснева станція» (режисер Іван Тимченко, 2025) репрезентує кримськотатарський досвід через епізод із життя Мустафи Джемільєва, лідера кримськотатарського національного руху, та його дружини Сафінар у період радянського заслання. На відміну від попередніх стрічок, де кримськотатарська тема артикулюється через колективну травму («Хайтарма»), моральний вибір («Чужа молитва») або екзистенційний шлях повернення («Додому»), тут фокус зміщується на камерний фрагмент життя політичного в'язня як носія історичної пам'яті та спротиву.

Фільм не претендує на повну біографічну реконструкцію постаті Джемілева, а свідомо обирає епізодичну форму: історія розгортається навколо заслання Мустафи, його роботи на кисневій станції та приїзду Сафінар після тривалого листування. Саме ця обмежена часово-просторова рамка дає змогу сконцентруватися не на хронології подій, а на внутрішньому вимірі досвіду — на тому, як існує людина в умовах тотальної несвободи.

Киснева станція у фільмі має не лише буквальне, а й, на думку авторки, символічне значення. Кисень — як умова біологічного існування — тут співвідноситься зі свободою як умовою людської гідності. Радянський простір — середовище, де життя механічно відтворюється, але свобода системно елімінується. Водночас фільм підкреслює: свобода не зводиться до зовнішніх обставин — вона зберігається у внутрішньому вимірі особистого вибору.

Образ Мустафи Джемілева подано не як героїчний монумент, а як людину в ситуації радикальної вразливості: політичного в'язня в системі, де фабрикація справ є нормою, а справедливості немає як інституційної можливості. У цьому контексті особливо важливою є постать Сафінар, яка свідомо їде до людини без статусу, без гарантій майбутнього, до чоловіка, позначеного владою як «ворог». Її рішення не має прагматичного сенсу — воно є чистим екзистенційним жестом солідарності й любові.

У філософській перспективі ця історія актуалізує екзистенційну логіку відповідальності: людина не приречена на помилковий вибір, але приречена відповідати за нього. Мустафа й Сафінар обирають свободу — не як політичний лозунг, а як внутрішню позицію, що зберігає людську гідність у просторі насильства.

Важливо й те, що фінальна перспектива фільму не замкнена в радянському минулому. Біографічна траєкторія героїв виходить за межі екранної історії: Мустафа й Сафінар повертаються до Криму, однак після 2014 року знову змушені боротися за право на Батьківщину — вже в умовах російської окупації. Так особистий сюжет розгортається в ширшу історичну дугу повторюваного викорінення, де свобода щоразу потребує нового підтвердження.

«Киснева станція» репрезентує кримськотатарський простір пам'яті через інтимну історію спротиву, любові та відповідальності. Кримськотатарський персонаж постає не лише як жертва історії чи символ політичної боротьби, а й як носій внутрішньої свободи — тієї мінімальної, але принципової людської автономії, що зберігається навіть у найжорсткіших умовах. Фільм артикулює досвід колоніального насильства через тиху екзистенційну напругу, у якій особисте рішення стає формою історичного опору.

Висновки. Дослідження показало, що екранні образи кримських татар в Україні формуються не як усталена традиція, а як дискретний кінематографічний дискурс, у якому тематика з'являється через окремі події, фігури та «вузлові» моменти історичної травми. Водночас у межах вибраного корпусу простежується виразна динаміка — від зовнішнього

споглядання й метафоризації до поступового входження в більш суб'єктивну перспективу. Важливим аспектом цієї еволюції є поступове введення кримськотатарського досвіду в український кінематографічний простір як елемента спільної історичної та етичної рефлексії.

Головним результатом є реконструкція еволюційної лінії репрезентаційних моделей: «метафорична присутність» (фільм «Мамай») — «персоналізація — побутові сцени» («Татарський триптих») — «самоартикуляція травми» («Хайтарма») — «етична суб'єктивність» («Чужа молитва») — «ритуальне повернення — сакралізація дому-Криму» («Додому») — «геополітика спротиву» («Черкаси») — «внутрішня свобода в умовах несвободи» («Киснева станція»). Ця траєкторія демонструє, що суб'єктивація кримськотатарського досвіду відбувається не одномоментно й не лінійно, а через зміну фокусу, авторської позиції, етичної модальності та типу наративу.

Ці спостереження логічно інтегруються у філософську рамку «текст — контекст — дискурс». У цьому підході фільм постає як текст (смісловий простір образів і наративних структур), історичні катастрофи та колоніальні втрати — як контекст (депортація 1944 року, Голокост, радянські репресії, окупація 2014 року, війна), а репрезентація кримськотатарського досвіду в українській культурі може бути осмислена як дискурс — динамічний процес взаємодії культурних мов, пам'яті і перспектив. Саме в цій триєдності стає видимим зсув українського екранного погляду: від «говорю про» до обережного «говоримо разом», коли кіно функціонує не лише як відображення реальності, а й як простір смислотворення, переосмислення колоніального спадку та вироблення етичних позицій.

Водночас аналіз виявив обмеження й лакуни кінематографічного дискурсу. По-перше, репрезентації часто тяжіють до подієвих «піків» (депортація, окупація, війна), залишаючи поза увагою тривалість культурної повсякденності та внутрішню поліфонію спільноти. По-друге, суб'єктивність нерідко оформлюється через виняткові ситуації (катастрофа, репресія, героїчний чин), що звужує спектр агентності й відтворює «режим надзвичайності» як головний спосіб видимості. По-третє, ранні моделі зберігають асиметрії зовнішньої оптики й стереотипізовані гендерні конфігурації; хоча пізніші фільми частково коригують це, загальна картина залишається фрагментарною.

Отже, репрезентація кримськотатарського досвіду в сучасному українському кіно може бути прочитана як жива гуманітарна практика, у якій текст, контекст і дискурс взаємодіють, формуючи простір деколоніального мислення й етичної відповідальності. Подальший розвиток цього дискурсу потребує не лише повторення травматичних «вузлів», а й розширення репрезентацій до поліфонії внутрішніх голосів, культурної тривалості та повсякденних форм агентності, що зробить кримськотатарську присутність в українській екранній культурі не епізодичною, а структурно видимою.

Список використаної літератури

- Спик, Даниїл. 2024. «Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст.». *Культурологічний альманах* 2: 351–8. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.43>.
- Журавльова, Тетяна. 2014. «Орієнтальний світ: специфіка жанрового втілення на українському екрані». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* 14: 236–42.
- Канівець, Анастасія. 2024. «Кримськотатарське кіно України: Наріман Алієв». *Кіно-Театр* 6: 27–31. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/33287>.
- Bouchat, Pierre, and Bernard Rimé. 2018. “National identity and collective memory: A social psychological perspective.” In *Bridging disciplinary perspectives of country image reputation, brand, and identity*, 89–103. Routledge.
- Charron, Austin. 2019. “Crimean Tatars’ Postcolonial Condition and Strategies of Cultural Decolonization in Mainland Ukraine.” *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region* 9 (28): 26–46. https://gce.unisg.ch/fileadmin/user_upload/HSG_ROOT/Institut_GCE/Euxeinos/28/26-46.pdf.
- . 2022. “Indigeneity, Displacement, and Regional Place Attachment among IDPS from Crimea.” *Geographical Review* 112 (1): 86–102. <https://doi.org/10.1080/00167428.2020.1780128>.
- Gontarska, Olga. 2018. “Searching for Inclusive Narrative: Crimean Tatars in Ukrainian Films.” *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 53: 199–215. <https://doi.org/10.12775/SDR.2018.3.08>.
- Olick, Jeffrey K. 2025. “The Reality of Collective Memory.” *Current Opinion in Psychology*: 102157. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2025.102157>.

References

- Bouchat, Pierre, and Bernard Rimé. 2018. “National identity and collective memory: A social psychological perspective.” In *Bridging disciplinary perspectives of country image reputation, brand, and identity*, 89–103. Routledge.
- Charron, Austin. 2019. “Crimean Tatars’ Postcolonial Condition and Strategies of Cultural Decolonization in Mainland Ukraine.” *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region* 9 (28): 26–46. https://gce.unisg.ch/fileadmin/user_upload/HSG_ROOT/Institut_GCE/Euxeinos/28/26-46.pdf.
- . 2022. “Indigeneity, Displacement, and Regional Place Attachment among IDPS from Crimea.” *Geographical Review* 112 (1): 86–102. <https://doi.org/10.1080/00167428.2020.1780128>.
- Gontarska, Olga. 2018. “Searching for Inclusive Narrative: Crimean Tatars in Ukrainian Films.” *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 53: 199–215. <https://doi.org/10.12775/SDR.2018.3.08>.

- Kanivets, Anastasiia. 2024. "Krymskotatarske kino Ukrainy: Nariman Aliiev." *Kino-Teatr* 6: 27–31. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/33287> [in Ukrainian].
- Olick, Jeffrey K. 2025. "The Reality of Collective Memory." *Current Opinion in Psychology*: 102157. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2025.102157>.
- Yepyk, Danyil. 2024. "Implementation of the Principle of Historical Authenticity in Ukrainian Cinematography of the 21st Century." *Culturological Almanac* 2: 351–8 <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.43> [in Ukrainian].
- Zhuravlova, Tetiana. 2014. "Orientalnyi svit: spetsyfika zhanrovoho vtilennia na ukrainskomu ekrani." *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews* 14: 236–42 [in Ukrainian].

Elmira Ablyalimova-Chyihoz

PhD Candidate,
Department of Philosophy and Religious Studies,
Faculty of Social Sciences and Humanities,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0005-6687-4311>
e.ablyalimovachyihos.asp@kubg.edu.ua

Representation of Crimean Tatar Culture in Contemporary Ukrainian Feature Cinema: Narratives of Collective Memory, Loss, and Return

Abstract

This study conceptualizes contemporary Ukrainian feature cinema as a discursive space in which Crimean Tatar experience is gradually articulated as an active subject of historical representation rather than an object of external narration. Drawing on memory studies and postcolonial theory, the analysis reconstructs the evolution of representational models from 2003–2025 and formulates a framework for understanding how film participates in processes of symbolic decolonization.

Early representations rely on metaphorical inclusion, where the Crimean Tatar world functions as a symbolic element within a shared territorial mythology. This model is followed by partial personalization, which introduces everyday cultural textures but still presents them from an external perspective. A decisive shift occurs with the emergence of internally framed trauma narratives centered on the 1944 deportation. Here, cinema transforms communicative memory into cultural memory and establishes Crimean Tatars as agents of historical narration.

Subsequent films move beyond victimhood toward the portrayal of ethical agency, presenting Crimean Tatar characters as moral actors whose decisions affirm dignity under conditions of total violence. The motif of return further reconfigures Crimea as a symbolically significant homeland structured by intergenerational responsibility rather than mere geography. In the context of the 2014 occupation and the ongoing war, Crimean Tatar presence becomes embedded in a shared Ukrainian framework of resistance, redefining solidarity as a joint ethical and geopolitical stance.

The article argues that these shifts collectively signal a transition from speaking about Crimean Tatars to speaking with them. However, representation remains concentrated around major traumatic events—deportation, repression, occupation—while everyday cultural continuity and internal plurality are underrepresented. Expanding cinematic discourse requires integrating multiple voices, normalizing cultural presence beyond catastrophe, and recognizing Crimean Tatar history as constitutive of Ukraine’s broader postcolonial condition. Through such strategies, cinema becomes not merely a medium of remembrance but an active site of decolonial knowledge production.

Keywords: Crimean Tatar culture; Ukrainian feature films; narrative; collective memory; deportation; decolonization; representation; identity; Crimea.

Подано до редакції / Submitted: 25.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 25.03.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: філософія культури; культурологія; культура пам’яті; постколоніальні та деколоніальні студії; кримськотатарські студії; кримські студії; проблеми ідентичності та культурної суб’єктності; історична травма та політика пам’яті; культурна антропологія та інтерпретація символічних практик.

Main research fields: philosophy of culture; cultural studies; memory studies; postcolonial and decolonial studies; Crimean Tatar studies; Crimean studies; issues of identity and cultural subjectivity; historical trauma and the politics of memory; cultural anthropology and the interpretation of symbolic practices.

