Кіборги проти ватників: гібридність, вепонізація інформації та медіатизована реальність у сучасних українських фільмах про війну

Юлія Ладигіна
Університет штату Пенсильванія

Переклад з англійської Деменка Артема та Качанової Анастасії[1]

Анотація: Аналізуючи блокбастер Ахтема Сеітаблаєва «Кіборги: Герої не вмирають» (2017) та авторський фільм Сергія Лозниці «Донбас» (2018), ця стаття доводить, що найновіший цикл українських фільмів про війну вартий уваги критиків не тільки як документування важливих трансформацій сучасного українського суспільства, але і як медіум, що передає оригінальне бачення гібридної природи сучасної війни та її стрімкої медіатизації. Це є відносно новими темами у воєнних фільмах. У статті використовуються постколоніальне поняття та кібер-теорії гібридності, концепція симулякрів Бодріяра (Baudrillard) та марксистське поняття «хибної свідомості» для ілюстрування того, як пострадянські, постколоніальні та постправдиві аспекти пошматованої війною України переплітаються в роботах Сеітаблаєва та Лозниці, виводячи на перший план нещодавні зміни природи війни. Як показують обидва проаналізовані фільми, конфлікт наразі визначається не так високотехнологічними збройними операціями та прямим знищенням супротивника, як безконтактною війною та її наслідками для тих, кого вона безпосередньо зачіпає.[2]

Ключові слова: інформаційна війна, воєнний фільм, сучасне українське кіно, кінематографічні уявлення про війну на Донбасі, «Кіборги: Герої не вмирають» Ахтема Сеітаблаєва (2017), «Донбас» Сергія Лозниці (2018).

---

[1] Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проєктів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д. філол. н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

[2] Данна стаття була написана у 2020 році і тому це спостереження, як і всі інші тези та висновки щодо природи воєнних дій в Україні, стосуються саме того періоду, а не поточної ситуації.

© 2022 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956
Volume IX, No. 1 (2022) DOI: https://doi.org/10.21226/ewjus588

ВСТУП

Нарівні з трагічними втратами, війна на Донбасі змусила українців повністю переосмислити свої довоєнні погляди щодо національної ідентичності та політичного майбутнього України.[3] Цей процес став поштовхом до появи художніх творів та проведення досліджень політики, ідеології, культури, соціальних відносин та суб'єктивності під час збройного конфлікту. Кінематограф є однією з найважливіших арен для таких рефлексій. Упродовж останніх років українські режисери створили серію фільмів, які не лише намагаються дослідити катастрофічні події на Донбасі та їхній вплив на громадянське суспільство в Україні, але й показують, як кінематограф може вплинути на сприйняття та ведення війни. Ця стаття зосереджується на двох нещодавніх, найвідоміших, але докорінно різних, українських фільмах створених за підтримки Держкіно — блокбастері Ахтема Сеітаблаєва «Кіборги: Герої не мирають» (2017) та експериментальному фільмі Сергія Лозниці «Донбас» (2018).[4] Безумовно, обидва фільми варті уваги критиків як документування важливих трансформацій сучасного українського суспільства та можливість оригінально поглянути на гібридну природу нинішньої війни та її медіатизацію, що є відносно новими темами у воєнних фільмах. У своєму аналізі я посилаюся на постколоніальне поняття та кібер-теорії гібридності, концепцію симулякрів Бодріяра (Baudrillard) та марксистське поняття «хибної свідомості» з метою проілюструвати, як пострадянські, постколоніальні та постправдиві аспекти пошматованої війною України переплітаються в роботах Сеітаблаєва та Лозниці, виводячи на перший план нещодавні зміни в характері

[3] Протягом перших місяців війни в Україні існувала поширена думка про те, що агресія Росії в Криму та на Донбасі сприяла народженню «нової політичної нації» (див., наприклад, Поліщук). За інформацією про опитування громадської думки на підтвердження таких тверджень, див. Вілсон, «Україна. Криза» (Wilson, *Ukraine Crisis*), 149–50. Більш актуальне опитування див. у звіті «Основні засади» Центру Разумкова за 2017 рік. За науковим аналізом стрімкої постмайданської етнонаціональної реідентифікації див. Гейл (Hale) та ін.; і Кулик (Kulyk).

[4] За останні роки в Україні з'явилося більше десятка художніх фільмів про війну на Донбасі. Серед патріотично орієнтованих мейнстрим-постановок найбільше вирізняються «Позивний «Бандерас» (2018) Зази Буадзе й «Іловайськ 2014» (2019) Івана Тимченка, а також «Кіборги» Сеітаблаєва. Набагато менше було знято художніх фільмів з гуманістичним підходом. Два інші показові приклади — «Атлантида» (2019) Валентина Васяновича та «Погані дороги» (2020) Наталії Ворожбит.

© 2022 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

війни, який наразі визначається не так високотехнологічними збройними операціями та прямим знищенням супротивника, як безконтактною війною та її наслідками для тих, кого вона безпосередньо стосується.[5] Короткий опис російської антиукраїнської дезінформаційної кампанії та її наслідків, а також огляд основних міфів і попередніх циклів українських фільмів про війну підготують ґрунт для конкретних спостережень.

Українська криза: російські інформаційні маніпуляції та їхні наслідки

Кожен рух підтримуваних Росією сил у Криму та на Донбасі у 2014 році супроводжувався цілеспрямованою, добре організованою та щедро профінансованою інформаційною кампанією.[6] Переслідуючи подвійну мету агресії та обману, Росія спрямовувала своє інформаційне втручання на широку аудиторію — російську, українську та міжнародну — та поширювала упереджені дані, які варіювалися від напівправди до відвертої брехні та діпфейків.[7] Експерти окреслюють низку найрозповсюджених міфів, які допомагають Росії досягати своїх цілей в Україні. По-перше, Росія постійно ставить під сумнів легітимність української державності та зображує південно-східні регіони України як одвічно російські території. По-друге, Росія стверджує, що з часів повалення режиму Януковича Майданом, російськомовні українці на південному сході України закликали Росію захистити їх від нової, буцімто, русофобної влади в Києві. Разом ці два наративи виправдовують дії Росії, як порятунок місцевих росіян, які благають країну про захист. Третій міф Росії, який і надалі спотворює дійсні факти — це історія «доморощеного» сепаратистського руху на Донбасі. Хоча докази участі російських бойовиків у воєнних діях 2014 року було миттєво знайдено, західні ЗМІ продовжують називати

[5] За розгорнутим обговоренням останніх змін у характері війни, зокрема у випадку з Росією, див. «Довідник російської війни нового покоління» (*Russian New Generation Warfare Handbook).*

[6] За оглядом періоду 2014–15 рр. див. Вілсон, «Україна. Криза» 118–43 (Wilson, *"Ukraine Crisis"*) ; та Єкельчик (Yekelchyk) 140–52.

[7] За стислою оцінкою інформаційної війни Кремля в Україні див. Клименко. За зразком ранньої експертної оцінки використання Росією ЗМІ та соціальних мереж у своїй дезінформаційній кампанії див. звіт «Щодо інформаційно-психологічної складової агресії Російської Федерації проти України» від 2014 року (Національний інститут стратегічних досліджень України) ("Regarding the Information-Psychological Component of Aggression of the Russian Federation against Ukraine" (National Institute for Strategic Studies of Ukraine)).

бойовиків на Донбасі «сепаратистами», ретранслюючи російське бачення подій, які характеризують війну на Донбасі як конфлікт між Києвом та місцевими інсурґентами.[8] Четвертий, особливо цинічний міф стверджує, що нова київська влада — це «фашистська хунта», а українська держава — джерело расизму та русофобії. Таке уявлення дає змогу Росії представити свій уряд і своїх довірених осіб у Криму й на Донбасі як «антифашистські» сили та використовувати «антифашизм» як інструмент мобілізації.[9] Попри те, що жоден із міфів не витримує критики, особливо з огляду на репресії проти кримськотатарських та українських меншин у Криму, вони успішно продовжують заплутувати та гальмувати опонентів Росії як в Україні, так і на Заході.[10]

Спершу українцям було важко знайти ефективний засіб для протидії російському пануванню в інформаційному просторі, але у середині літа 2014 року було створено кілька дієвих платформ, здатних надати альтернативний від російського наратив. Грасрут-зусилля та міжнародна підтримка відіграли важливу роль для зміцнення позицій України в інформаційному просторі. Суспільна журналістика та висвітлення подій у прямому ефірі відіграли ключову роль у спростуванні найпідступніших заяв Росії. «StopFake» став одним із

[8] Дослідження свідчать, що з моменту здобуття Україною незалежності жителі Донбасу дедалі більше ототожнювали себе не лише зі своїм регіоном, а й з українською державою. Ендрю Вілсон (Andrew Wilson) зауважує, наприклад, що 55,7% донеччан в 1994 році і 69,5% у 2004 році ідентифікували себе з регіоном. Аналогічно, частка тих, хто називає себе українцями, зросла з 39,4% у 1994 році до 42,7% у 2004 році, тоді як кількість людей у регіоні, які називали себе росіянами, скоротилася з 30,1% у 1994 році до 21,1% у 2004 році. Див. «Донбас у 2014 році». З початку бойових дій в 2014 році, вчені не змогли зафіксувати жодних ознак етнічно мотивованого сепаратизму. Зразок опитування громадської думки за 2014–2015 рр. див. Чейсті (Chaisty) та Вайтфілд (Whitefield); Гейл (Hale) та ін.; і Сасс (Sasse).

[9] Російські політтехнологи вперше відродили радянський антифашистський наратив під час президентських виборів в Україні 2004 року, коли підконтрольні Росії ЗМІ змальовували прозахідного кандидата Віктора Ющенка як демонічну фігуру, яка намагалася відродити антирадянський український націоналізм 1940-х років. Через активну участь радикальних ультранаціоналістичних партій, таких як «Свобода» та «Правий сектор» у Революції Гідності, наратив про фашистську загрозу, що просувається з Києва на схід, набув великої популярності у 2014 році. За додатковою інформацією див. Вілсон, «Україна. Криза» (Wilson, *"Ukraine Crisis"*) 125–26.

[10] Повний огляд переслідування Росією кримськотатарських та українських меншин у Криму представлений у Чаррон та Койнаш (Charron and Coynash) 28–53.

перших і найпліднішних недержавних медіа-спростовувачів.[11] Незважаючи на значні досягнення ЗМІ, українському уряду доводилося проводити чимало роботи для просування свого бачення подій в Україні та за кордоном. Прес-службам усіх державних органів було рекомендовано запровадити інформаційні контрзаходи. Крім того, було створено спеціальне державне агентство для підтримки виробництва гостросоціальних фільмів про поточні події та сприяння їх трансляції на національному телебаченні та в Інтернеті для охоплення якомога ширшої аудиторії як у країні, так і за кордоном. Експерти наголошують, що у зв'язку з потужною візуальною складовою й видовищним характером, художні фільми та пов'язані з ними форми образотворчого мистецтва здатні ефективно протистояти російській пропаганді та надати національній та міжнародній аудиторії альтернативні способи зрозуміти й обговорити поточну війну та її наслідки.[12] Як свідчать розподіл щедрих державних надходжень за посердництвом Держкіно після 2014 року, закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні» від 2017 року та останній цикл фільмів про війну, ці рекомендації були сприйняті належним чином як українським урядом, так і українськими режисерами.[13] Однак співпраця режисерів з державними установами у

[11] Сайт «StopFake», створений в березні 2014 року як ініціатива онлайн-спільноти студентів, випускників та викладачів, пов'язаних із Могилянською школою журналістики в Києві, швидко переріс у масштабний проект з перевірки фактів. З 2014 року «StopFake» зібрав команду фахівців, які займаються не лише моніторингом та спростуванням заяв Росії, а й дослідженнями та розробкою нових підходів у медіаосвіті. Робота команди «StopFake» була визнана на міжнародному рівні та отримала багато престижних нагород, зокрема Премію демократії від Національного Демократичного Інституту Міжнародних Відносин. Станом на серпень 2019 року «StopFake» виявив та спростував понад 2640 фейкових новин. Важливо, що «StopFake» надає інформацію англійською мовою, щоб забезпечити охоплення міжнародного рівня. Щоб дізнатися більше про проект «StopFake», див. https://www.stopfake.org/en/about-us/ (дата звернення: 20 травня 2020 року).

[12] Див. доповідь 2014 р. «Щодо інформаційно-психологічної складової агресії Російської Федерації проти України» (Національний інститут стратегічних досліджень України) ("Regarding the Information-Psychological Component of Aggression of the Russian Federation against Ukraine" (National Institute for Strategic Studies of Ukraine)).

[13] Повний текст закону доступний українською мовою на офіційному веб-сайті Верховної Ради України доступний за адресою: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19?lang=en (дата звернення: 20 травня 2020 року).

цьому напрямку не вказує на те, що українське кіно та українська держава працюють в унісон, або що українські режисери, зокрема Сеітаблаєв і Лозниця , просто пропагують офіційні погляди Києва. Їхній симбіз слід скоріше розглядати як випадковий, адже мотивацією обох сторін часто виступає їхнє занепокоєння щодо суспільної потреби в усвідомленні війни.

Українські воєнні фільми: основні міфи та цикли до періоду незалежності

Розглядаючи тему цієї статті, важливо пояснити, що я маю на увазі під поняттям «воєнний фільм». По-перше, слід зазначити, що термін не піддається легкому визначенню, оскільки його можна з однаковим успіхом використовувати як до зображення конкретних воєн та оповідних ситуацій, так і до фільмів виконаних у різних жанрах. Це завдання стає ще більш проблематичним, якщо врахувати очевидний глухий кут, з яким стикаються всі критики, коли порушується питання конкретних жанрів та їхніх умовностей. Як зазначає Ендрю Тюдор (Andrew Tudor), говорити про відображення у фільмі «провідних» характеристик його жанру фактично неможливо, не визначивши перед цим, що саме окреслює ці характеристики. Як робоче рішення Тюдор (Tudor) пропонує нам «спиратися на загальний культурний консенсус» відносно того, що є даним жанром, а лише потім братися за його детальний аналіз (5). Щодо фільмів про війну, справедливо припустити, що розуміння жанру випливає з факту існування війни, а також знання глядачів про неї. Проте, війна як тема була використана в широкому діапазоні фільмів, що піднімає питання жанрової гібридизації, у свою чергу далі ускладнюючи визначення жанру. Водночас, попри таку складність, вчені й критики вважають поняття «жанр» корисним для кіноаналізу і, схоже, доходять згоди щодо набору основних визначальних характеристик «воєнного кіно», які я також адаптую для свого дослідження. Тому в моєму аналізі воєнним фільмом є такий твір, який різною мірою зосереджується на війні безпосередньо (бойових діях та їхніх наслідках); на діяльності учасників війни поза межами поля бою (призов, навчання, відпочинок, лікування поранень); або на результатах війни для цивільного населення (цивільні в зоні бойових дій) і людських стосунках (вплив на сім'ї та пари). У той час як деякі воєнні фільми відповідають усім трьом критеріям — як демонструє яскравий приклад «Кіборгів»

Сеітаблаєва — інші ж, зокрема, визначаються лише за одним — як у випадку з «Донбасом» Лозниці.[14]

Українські воєнні фільми та їхні цикли до періоду незалежності нерозривно пов'язані з радянською кінотрадицією й посідають там важливе, ба навіть провідне місце.[15] Численні війни XX століття — насамперед Перша світова війна, громадянська війна 1917–1922 рр., Друга світова війна, а також холодна війна та війна в Афганістані 1979–1989 рр. — забезпечили радянських режисерів багатим матеріалом. Ранні радянські фільми рідко відповідають жанровим нормам. Вони розглядають війну як щось другорядне по відношенню до більшовицької ідеї, а образ ворога залишають для глядацької інтерпретації. Таким чином, ці фільми підкреслювали переважання більшовицької солідарності над національною відданістю. Проте в 1940-х роках війна виходить на перший план і зображується у дискурсі національної перемоги з чітким розмежуванням між ворожими сторонами. З цього погляду, радянські воєнні фільми 1940-х років відповідають класичній схемі голлівудського розважального кіно (Янґблад (Youngblood) 5-6).[16] Під час хрущовської відлиги наприкінці 1950-х і 1960-х років, скасування державної цензури мотивувало радянських режисерів звернути увагу на індивідуальні історії та створити серії критичних фільмів, які переймаються стражданнями людей, залучених до воєнних дій, і жорстокістю війни. Проте, попри свій гуманістичний підхід, радянські ревізіоністські та ретроспективні фільми ніколи не ставили під сумнів достовірність популяризованих фактів про війну й продовжували виправдовувати людські жертви на захист тогочасних цінностей.[17] Лише в пострадянські часи російським режисерам вдалося зруйнувати ідеалізований образ героїчної та славетної війни, зображуючи її абсурдну і вбивчу природу. За винятком деяких фінансованих державою пропагандистських матеріалів, які підтримують війни Росії на Кавказі та в Україні, більшість сучасних

[14] Щоб дізнатися більше про воєнні фільми та інші жанри, див. Альтман (Altman) 219; Бейсінґер (Basinger) 239; та Неале (Neale) 126. Щодо обговорення жанрової гібридизації див. Коллінз (Collins); Стаіґер (Staiger); і Ґрант (Grant).

[15] За найбільш повним обговоренням радянських воєнних фільмів див. Янґблад (Youngblood). Також див. Ґіллеспі (Gillespie) 124–45.

[16] Янґблад (Youngblood) стверджує, наприклад, що рецепт класичного Голлівудського наративу практично ідентичний типології наративу соціалістичного реалізму Катерини Кларк. Див. Кларк (Clark), pp. 27–45.

[17] У Голлівуді подібний розвиток подій відбувся в 1970-х роках, коли досвід програшу війни у В'єтнамі породив короткий цикл критичних фільмів, які розвінчали чимало провідних міфів воєнного жанру. За подальшим обговоренням див. Боґґс (Boggs) та Поллард (Pollard), pp. 102–25.

російських стрічок зображують війну як жахливий наслідок імперських амбіцій та як відображення невпевненої, враженої кризою національної психіки, розчарованої крахом внутрішньої і зовнішньої політики Кремля.[18]

У пострадянський період в Україні майже не вироблялося воєнних фільмів, але після російського вторгнення у Криму та на Донбасі вони стали провідним жанром. Вимушені майже миттєво переглянути свою роль у формуванні поточних суспільно-політичних процесів у країні, українські режисери, які висвітлювали тему війни, зумовили низку парадигматичних перетворень у процесі розвитку національного кіно. Нові картини не лише підривають російську дезінформацію, але й створюють нові, зосереджені на Україні наративи, які, досліджуючи складне минуле країни — чи то імперське, чи то радянське — водночас порушують питання декомунізації та досліджують альтернативні шляхи переосмислення українського національного «Я», що виходять за межі бінарного російсько-українського розуміння (Мусієнко; Шевчук). Таку динамічну дискусію про поточну пострадянську ситуацію в Україні можна визначити як постколоніальну і споріднену з подвійним проектом опору та репаративної критики, який українські письменники запровадили на початку 1990-х років.[19] Тож,

[18] Щоб дізнатися більше про кожен цикл, див. Ґіллеспі (Gillespie) та Янґблад (Youngblood). Щодо обговорення пострадянського циклу див. Боймерс, «Серіалізація» (Beumers, "The Serialization") .

[19] Хоча посткомуністичний світ не до кінця є колоніальним, оскільки радянський імперіалізм ніколи не мав расистських компонентів і ніколи не впроваджував расове виключення, типове для класичного постколоніалізму, в свою політичну практику, багато вчених переконані, що постколоніальну герменевтику можна і потрібно застосувати до аналізу динаміки влади та культурної продукції сучасної України, оскільки багато з них можна найкраще зрозуміти лише в контексті російсько-радянського внутрішнього колоніалізму. Див. Павлишин (Pavlyshyn); Рябчук «Колоніалізм по-іншому» (Riabchuk "Colonialism in Another Way"); і Шкандрій (Shkandrij). Спираючись на праці класичних постколоніальних теоретиків, Павлишин, який першим ввів в український контекст поняття постколоніальності, зазначає, що в пострадянській українській культурній продукції початку 1990-х років переважають колоніальні та антиколоніальні дискурси. «Колоніальними» він називає ті культурні явища, які підтримують структури та міфи колоніальних владних відносин, а «антиколоніальними» — ті, що кидають виклик цим відносинам. Відповідно, він також пропонує робоче визначення «постколоніального», використовуючи його для окреслення нових проявлень в українській культурі, які демонструють усвідомлення відносності обох термінів — «колоніалізм» і його заперечення — і використовують цю відносність для створення нової критики двох термінів (Павлишин (Pavlyshyn) 45). Віталій Чернецький (Vitaly Chernetsky) переглядає визначення

досліджуючи уявлення Сеітаблаєва та Лозниці щодо новітніх вимог сучасної війни, подальший аналіз також детально розглядає суттєвий і далекосяжний внесок режисерів до обговорення, або навіть реорганізації, сучасної політики української ідентичності.

Гібридність та кіберпростір в фільмі Сеітаблаєва «Кіборги: Герої не вмирають»

«Кіборги» Сеітаблаєва — це найвизначніша та найамбітніша з останніх патріотичних кінокартин, яка мала на меті одночасно вшанувати та активізувати військові зусилля України на Донбасі.[20] Попри науково-фантастичний підтекст назви, фільм засновано на реальних подіях. У стрічці йдеться про воєнне життя п'ятьох українських бійців, які захищали Донецький міжнародний аеропорт в одному з найзапекліших боїв війни. Конфлікт завершився військовою перемогою підросійських сил Донецької Народної Республіки (ДНР).[21] У перші дні битви кілька бійців ДНР написали в соціальних мережах про труднощі з витісненням захисників аеропорту, дивуючись їхній завзятості й називаючи їх «кіборгами» — непереможними титанами.[22]

«постколоніального» Павлишина десять років потому, звертаючись до класичної постколоніальної теорії, щоб розширити формулювання Павлишина, висуваючи на перший план «антиколоніальне» в «постколоніальному» та визначаючи його, відповідно, як «подвійний проект опору та репаративної критики» (40–43). Щодо подальшого обговорення терміну «постколоніальний» у класичній постколоніальній теорії див. Лумба (Loomba) 1–19.

[20] У результаті активної промоції «Кіборгів», фільм залучив велику аудиторію, зібравши в прокаті 302 000 доларів протягом перших вихідних. Українські глядачі тепло сприйняли роботу Сеітаблаєва і багато прем'єрних показів закінчувалися овеціями та спонтанним груповим співом національного гімну. Стрічка отримала оцінку 9,4 з 10 балів у базі українських фільмів kino-teatr.ua, а також отримала 8 балів з 10 на сайті IMDb. За додатковою інформацією див. профіль фільму за посиланням https://kinoteatr.ua/film/kborgi-48808.phtml (дата звернення: 20 травня 2020 року).

[21] За детальною інформацією див. Фокс (Fox).

[22] Ось один із ранніх дописів, опублікованих в інформаційному бюлетені «Україна сьогодні»: «Я не знаю, хто захищає цей Донецький аеропорт, але ми вже три місяці не можемо звідти їх вибити. Ми намагалися штурмувати комплекс, але щоразу атаку . . . [відбивали] і нас змушували відступати. Я гадки не маю, хто там сидить, але це не люди, а кіборги якісь». За подальшим обговоренням та іншими публікаціями див. «Кіборги проти Кремля» ("Cyborgs vs. Kremlin").

Хоча прізвисько «кіборг» спочатку було використане як приниження, воно швидко набуло популярності в українських соціальних мережах і породило новий національний міф про доблесних українських бійців, які уособлюють військову міць і патріотичний запал України. За кілька місяців поняття «кіборг» набуло такого розголосу, що інтерактивний онлайн-словник сучасної української мови «Мислово» обрав його «словом року». Захисники аеропорту скромно відреагували на свій новий статус супергероїв, але схвально сприйняли фільм Сеітаблаєва і активно брали участь у його виробництві. Вони визнали його потенціал у зменшенні негативного впливу російської дезінформації та сприянні обізнаності громадськості щодо ролі ЗМІ у формуванні поточного конфлікту та медіації його політичних, економічних, екологічних, гуманітарних та культурних наслідків (Зайцев). Процес медіації є провідною темою фільму: попри драматичність обставин, за яких розвиваються події фільму, пригодницький потенціал його сюжету та можливіть постановки захоплюючих баталійних сцен, «Кіборги» віддають перевагу не так традиційній війні, як процесам, які відбуваються в кіберпросторі та серцях і головах безпосередніх учасників конфлікту. Відповідно, науково-фантастична забарвленість позивних головних героїв може бути не такою вже й надуманою, як здавалося б на перший погляд, а аналіз кіборгів Сеітаблаєва крізь парадигму кібер-теорії і, відповідно, їх дослідження як метафори сучасного українського суспільства та його пострадянських, постколоніальних та постправдивих умов може бути досить доречним.

Відтоді як Донна Гаравей (Donna Haraway) вперше ввела термін «кіборг» до наукового дискурсу у своєму есе «Маніфест кіборгів» (“A Cyborg Manifesto”), кіборги та їхня парадоксальна природа привернули неабияку увагу [західних] науковців та зумовили плідну теоретичну дискусію, зокрема щодо питань ідентичності, соціальних відносин і суб’єктивності. У своїй роботі Гаравей (Haraway) представляє образ кіборга як новий засіб для переосмислення феміністичної ідентичності та спорідненості, і навіть стверджує, що оскільки всі жінки сформовані в умовах патріархату є далекими від своєї пріроди, вони «всі є химерами, узагальненими та сфабрикованими гібридами машини та організму…, [всі] є кіборгами» (150). Захоплення Гаравей (Haraway) гібридною природою кіборга, яку не можна обмежити нацією, расою, класом, ґендером чи орієнтацією і яка, у такий спосіб, кидає виклик метанаративам, що упродовж сторічь керували західною епістемологією, набули особливої популярності між постмодерністськими теоретиками, які вважають, що подібні дискурси вже пережили себе.

Постмодерністи, які поділяють оптимізм Гаравей (Haraway) щодо здатності технологій сприяти людській свідомості та які визнають, як

і Гаравей, фрагментарну природу суб'єктивності, розглядають кіборга як прогресивний символ змін, який є життєво важливим засобом подолання застарілих способів мислення. Н. Кетрін Гейлз (N. Katherine Hayles), наприклад, схвалює порівняння людського розуму та комп'ютера, який має потенціал звільнити людей від фізичних обмежень і зробити тіло периферією людської суб'єктивності, й, реінтерпретуючи людську ідентичність у постмодерністському світі як постлюдську, покладає велику надію на здатність технологій змінити людське життя на краще (3). Марк Дері (Mark Dery) називає таку віру в спроможність технологій запропонувати ефективні рішення для поточних криз західної цивілізації «технотрансценденталізмом» (9). Критики, чиї погляди щодо занепаду когерентної суб'єктивності та поширення технологічно-опосередкованої реальності залишаються досить скептичними, якщо не безнадійними, — яскравим прикладом є Жан Бодріяр (Jean Baudrillard) — також вважають кіборга чудовою метафорою для своїх онтологічних досліджень сучасної ідентичності. Бодріяр (Baudrillard) віддає перевагу терміну «симулякри» над «кіборгами», але його визначення є майже ідентичним з останнім — засіб описання суб'єктивності в технологічно-опосередкованому середовищі. Розмірковуючи про природу постмодерної реальності, Бодріяр (Baudrillard) стверджує, що ми нині проживаємо епоху «гіперреальності», в якій існують лише симуляції, і в якій ознаки дійсності замінюють саму дійсність, сповіщаючи про кінець цивілізації, у звичному нам вигляді (2). Згідно з Бодріяром (Baudrillard), з кінцем цивілізації приходить і кінець людини. За його словами, «Ми — симулянти, ми — симулякри, ми — увігнуті дзеркала, що потрапили під проміння соціального, проміння, яке не має ані походження, ані джерела світла, ані відстані» (152).

Образ кіборга також викликав інтерес постколоніальних теоретиків, оскільки він виявився корисним щодо ідей раси, національності, культурної ідентичності та іншості. Гаравей (Haraway) стверджує, що «нечітка» природа та «неорганічне» походження дозволяють кіборгу уникати дуальності західної епістемології, яку традиційно використовували для легітимації патріархату та імперіалізму, та забезпечити інструмент оцінювання гібридності для постколоніальних критиків (150). «Гібридність» — це термін, яким постколоніальна теорія описує різноманітні міжкультурні впливи і наголошує на неоднорідності суб'єктивності, особливо серед діаспорних спільнот, які прагнуть зберегти свою власну культурну спадщину в рамках домінуючої панівної культури.[23] Такі

[23] Щоб дізнатися більше про використання образу кіборга в постколоніальній теорії, див. Шорт (Short) 106–10.

постколоніальні критики, як Гомі К. Бгабга (Homi K. Bhabha), використовували гібридність як інструмент спротиву у формі стану свідомості та культурної позиції. Бгабга (Bhabha) стверджував, що «незахідні» мігранти більш схильні піддавати сумніву цінності панівної культури, тому що вони можуть порівняти її з власною.[24] Хоча його захоплення концепцією гібридності і викликало спірні оцінки культурологів,[25] його герменевтику доречно застосувати для аналізу кінематографічного коментаря Сеітаблаєва в питаннях поточної трансформації української пострадянської та постколоніальної суб'єктивності. Поняття ж Гаравей (Haraway) про кіборга, з усією його відкритістю, семантичною плинністю, безперервною інноваційністю та дізнанням, надає, у свою чергу, можливість висвітлити як медіацію так і реорганізацію пануючих соціальних, політичних і філософських переконань у стрічці Сеітаблаєва.

На рівні сюжету, загальне визначення, яке окреслює кіборга як будь-кого, хто певним чином зазнав технологічної модифікації, а також живе в технологічно-опосередкованій культурі, особливо підходить для аналізу коментаря Сеітаблаєва щодо гібридної природи сучасної війни, яку Гаравей (Haraway) іменувала «оргією кіборгів» (149).[26] Герої Сеітаблаєва не лише покладаються на високотехнологічну зброю для виживання — їхній досвід війни опосередковується технологіями, а життя залежить від подій як в реальності, так і у віртуальному просторі. Кіборги Сеітаблаєва використовують соціальні мережі для координації своїх дій, аналізу оточення, виявлення та оцінки потенційних загроз, а головне — для протидії проросійській дезінформації, яка має на меті поширити хаос, паніку та масові заворушення серед українських військ та громадськості. Найкраще у фільмі Сеітаблаєва спростовує проросійські фейки харизматичний десантник Субота. Про ефективність його аматорських репортажів з

[24] За подальшим обговоренням див. статтю Бгабги (Bhabha) «Проміжні культури» ("Cultures in Between") та його книгу «Розташування культури» (*The Location of Culture*).

[25] За відповідною критикою гібридності див. збірку нарисів «Гібридність та її суперечності» (*Hybridity and Its Discontents*) за редакцією Автара Бра (Avtar Brah) та Енні Е. Кумбс (Annie E. Coombes).

[26] З точки зору загального визначення кіборгів, яскравим прикладом є слова Кріса Гейблса Ґрея (Chris Hables Gray) щодо сучасного злиття людей з машинами: «Ваше гібридне життя з машинами починається з ранку, коли ви прокидаєтесь від радіогодинника. З деякими машинами ми зливаємось майже несвідомо, наприклад, з автомобілем, яким ми керуємо, з комп'ютером, за яким ми працюємо, або з телевізором, перед яким ми засиджуємося годинами. Інші технології передбачають більш усвідомлену взаємодію. Як наслідок, ми маємо тісний симбіоз людей і машин. Це новий етап розвитку в історії машин» (2–3).

місць подій свідчить разюча кількість «лайків», яку збирають його трансляції протягом декількох хвилин після публікацій. Найпоказовішим прикладом, мабуть, є селфі Суботи, яке він публікує, коли йому у розпал битви надають медичну допомогу. Фото миттєво розповсюджується у мережі, отримуючи двадцять три тисячі «лайків» менш ніж за півгодини. Актуальність дописів Суботи також наголошується зіставленням їх із традиційними ЗМІ, які зображуються у фільмі як ненадійні джерела, оскільки вони або не встигають реагувати на стрімке розгортання подій, або створені виключно для поширення пропаганди. Влучним прикладом у цьому сенсі є фарсовий інцидент із проросійською знімальною групою новин, яка в прямому ефірі повідомляє, що війська ДНР взяли під контроль аеропорт, у той час як на задньому плані над його знаменитою диспетчерською вежею майоріє український прапор.

Трансляції Суботи свого лікування також звертають увагу на вирішальну роль, яку технології відіграють у процесі переживання травми, припускаючи, що дійсність героя безпосередньо залежить від валідації в кіберпросторі. Те саме стосується всіх кіборгів Сеітаблаєва, які використовують мобільні телефони, щоб зв'язатися зі своїми близькими, отримуючи та надаючи психологічну підтримку, яка допомагає впоратися з виснаженням та жахіттями війни. Цікаво, що Сеітаблаєв підкреслює інтимну спорідненість своїх героїв з телефонами, використовуючи характерні рингтони, які передають відмінності їхніх особистостей. Наприклад, телефон Суботи має простий рингтон, що свідчить про його прямоту, скромність і неабияку стриманість. Натомість на телефоні молодого добровольця і досвідченого музиканта Мажора, чиє прізвисько означає як «мажорний ключ», так і «багатій», використовується як мелодія дзвінка бадьорий мотив із «Оди до радості» Бетховена. Ця композиція, яка в XX ст. була провідною мелодією політичних протестів, а зараз є офіційним гімном Європейського Союзу, вказує на бунтівний характер Мажора та сповідування ним проєвропейських цінностей. Так само, рингтон одного із загиблих російських бійців, тіло якого Мажор знаходить під час імпровізованої розвідки, зображує його власника в більш негативному світлі. Його рингтон — попсова пісня Тетяни Абрамової «Анатолій», яка асоціюється з поганим смаком, хибністю рішень, ницими цінностями та сумнівними мотивуючими факторами, на що також натякає розповідь Суботи про таємні поховання російських військових, що загинули на Донбасі.

Фільм вказує ще й на те, що причиною скрутного становища героїв є не так традиційні бої, як соціальні мережі. Коли ДНРівським бойовикам не вдається силою вигнати українських бійців з аеропорту, вони, щоб досягти своєї мети, звертаються до кібертехнологій.

Маніпулюючи повідомленнями від довіреної особи одного з кіборгів у соціальній мережі, вони змушують своїх противників повірити в те, що проросійські війська ось-ось застосують проти них надзвичайно руйнівну термобаричну реактивну систему залпового вогню (ТОС–1). Цікаво, що «Буратіно», розмовна назва цієї смертоносної зброї, також є алюзією на популярного вигаданого персонажа дитячої казки — російської версії «Піноккіо».[27] Таке інтертекстуальне посилання на казкового персонажа та популярну шкалу перевірки фактів «Піноккіо», названу на його честь, іронічно натякає на хибність повідомлення, однак кіборги цього не усвідомлюють і беруть його на віру. Глибоко шоковані новиною та визнаючи, що не зможуть пережити напад, українські кіборги вирішують захищати свою позицію до останнього і, якщо доведеться, пожертвувати своїм життям заради великої справи — чи то побратимства, чи то незалежності України. Очевидно, що хоч обійшлося й без самопожертв, таке рішення кіборгів символізує перемогу, підкреслюючи патріотичну тезу фільму про непохитність і рішучість України у збереженні своєї державності. Наголошуючи на прагненні кіборгів чинити правильно, ця сцена також звертає увагу глядачів на реальні загрози психологічних кібератак і на гібридну природу сучасної війни.

Окрім науково-фантастичних та бійцівських підтекстів, образ кіборга також дозволяє дослідити динамічні зрушення постмайданної етнонаціональної ідентифікації в Україні та її постколоніального стану в контексті фільму. Як зауважує Едвард Саїд (Edward Said), ключовою проблемою будь-якого обговорення національної ідентичності є просування дуалістичної оцінки людей, тому що «головною проблемою теорій есенціалізму й винятковості або розмежувань і сторін, є те, що вони породжують поляризацію, яка виправдовує і пробачає невігластво та демагогію, аніж освічує» (35). Використовуючи змішане походження кіборга, яке, за словами Гаравей (Haraway), підриває усталені поняття суб'єктивності, зокрема ті, що ґрунтуються на вкоріненості (rootedness) й етнічній чистоті, і зображує

[27] Буратіно — головний герой книги Алєксєя Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» 1936 року, заснованої на італійському романі Карло Коллоді (Carlo Collodi) «Пригоди Піноккіо» (*The Adventures of Pinocchio*) 1883 року. Історія Буратіно швидко набула популярності серед дітей в СРСР, зберігши її і в пострадянські часи. У 1980-х роках «Буратіно» стало прізвиськом реактивної системи залпового вогню ТОС-1 через великий «ніс» пускової установки. Система вперше була використана в бою під час радянської війни в Афганістані, а потім знову в Чечні в 1999–2000 роках. У вересні 2015 року Організація з безпеки і співробітництва в Європі (ОБСЄ) повідомила про наявність ТОС-1 у проросійських збройних силах.

ідентичність як гібридну та динамічну, Сеітаблаєв уникає таких спрощених розмежувань. Він підкреслює гібридну природу своїх кіборгів за допомогою помітної різниці у віці, культурному походженні, соціальному статусі, ідеологічних поглядах та мовах спілкування, яким ті віддають перевагу. Проте, незважаючи на свою очевидну відмінність і мультикультурність, а також поодинокі вияви нетерпимості, відданість Сеітаблаєвих кіборгів обов'язку та спільним політичним ідеалам витісняє будь-які соціальні та культурні відмінності. В одному зі своїх інтерв'ю режисер зазначає, що головною передумовою для створення фільму слугував дух кіборгів і бажання продовжувати війну заради відбудови України як вільної та демократично орієнтованої країни. Тому, як зазначає Сеітаблаєв, основні події «Кіборгів» розгортаються не на полі бою, а в серцях і головах героїв і являє собою не так пошук історичної правди, як потребу зрозуміти відношення кожної людини до того, що відбувається, та досліджувати шляхи досягнення солідарності й миру (Зайцев). Тут також слід віддати належне Наталії Ворожбит, сценаристці фільму та одній з найвидатніших сучасних українських драматургинь, відомій своїм складним і вишуканим уявленням про поточну війну та «тонким балансом афекту і етики» в її осанніх творах (Валло (Wallo)). У своїх інтерв'ю Ворожбит зазначає, що в усіх своїх роботах вона надає пріоритет саморефлексії і хоче, щоб її глядачі сприймали їх не лише на емоційному, а й інтелектуальному рівні. Її роботи пов'язані з війною спонукають глядачів «замислитися над тим, що саме відбувається» на Донбасі та як війна впливає не лише на її безпосередніх учасників, а й на всю Україну (Підгора-Гвяздовський).

Майже кожен епізод фільму «Кіборги» підкреслює тонкий баланс між «відмінним» та «спільним», представлений в метафоричній ідентичності головних героїв. Напруга між ними виходить на перший план, коли випадково зібраний загін опиняється в пастці серед руїн аеропорту під атакою підросійських сил. Спочатку знайомство з героями — новобранцями та досвідченими бійцями — відбувається швидко, й глядач ідентифікує їх лише за їхніми позивними. Однак у міру розгортання оповіді, вони поступово розкривають свої риси характерів і п'ятеро з них стають структурними орієнтирами, які представляють не лише різні військові сили, що беруть участь у захисті аеропорту, а й різноманітні ідеологічні табори, які нині залучені до формування політичного майбутнього України. Найпримітнішим з них є Серпень, учитель історії з Західної України з виразними націоналістичними поглядами, який пішов добровольцем на фронт і швидко продвинувся у званні на початку воєнних дій. Бойовий досвід, чіткі судження та лідерські здібності Серпня отримують визнання, коли його призначають командиром нового загону. Попри те, що його

особисті мотиви для боротьби є ідеологічними, як лідер Серпень найбільше цінує товариськість і завзято працює над формуванням групової солідарності.

У той час як більшість новоприбулих приймають Серпня як свого командира, Мажор ставиться до нього прискіпливо. Юнак пішов воювати на знак протесту проти своїх заможних батьків, які подбали про те, щоб відмазати його від призову. Сповнений ентузіазму й ідеалізму, Мажор занадто гостро реагує на далеко не ідеальні реалії фронтового життя, ігнорує накази й сперечається зі своїм командиром. У такий спосіб він не лише вносить напругу у внутрішню динаміку загону, а й ставить під загрозу життя кожного із його бійців. Під час однієї зі своїх сварок з Серпнем, Мажор звинувачує командира та все його покоління у підриванні шансів України на державність. Він відкидає те, що вважає національним ідеалом Серпня — Україну як «національний заповідник», закрите суспільство лише для українців — і натомість пропагує образ висококультурної та відкритої України, звинувачуючи свого командира в нетерпимості та недостатньому розумінні значення прогресивних європейських цінностей. Як показує фільм, спростовуючи найпідступніші міфи, поширювані російською пропагандою, яка зображує всіх західняків як непохитних ультранаціоналістів, упереджених до всього «неукраїнського», жодна з тез Мажора не описує Серпня належним чином. Разом з тим, досить важко спростувати критику Серпня на адресу псевдоліберальних ідеалістів на кшталт Мажора, які погано знають історію України та не розуміють реальну динаміку влади у своїй країні, а отже, можуть бути відповідальними за початкову поразку України в Криму та на Донбасі. Проте аргументи Серпня і Мажора мають більше спільного, ніж здається на перший погляд. Мажора можна навіть вважати двійником Серпня, який врешті-решт знаходить спільну мову зі своїм командиром. Коли наприкінці фільму Мажор повертається на фронт, одужавши після контузії, він більше не переймається минулим, яке не в змозі змінити, а готовий натомість захищати сьогодення України та брати відповідальність за її майбутнє — саме так, як заповідає Серпень у своїх палких промовах. Відповідно, Мажор стає втіленням надії України на краще майбутнє — можливість, яку Серпень недвозначно має на увазі, коли на початку фільму відсилає юнака, всесвітньо відомого музиканта, геть з фронту.

Другою парою прихованих двійників є Старий та Субота. Старий — незграбний пенсіонер із провінційного містечка, який несподівано виявляє бойову кмітливість. Його зображення, як і зображення Суботи, сповнене ідеологічних підтекстів. Під час першого перехресного вогню Старий губить зброю, через що стає об'єктом висміювання. Найзавзятіший у своїх глузуваннях Субота часто ставиться до Старого

дещо зверхньо. Однак вояки швидко знаходять спільну мову завдяки багатьом схожим рисам: у бою обидва спокійно переживають небезпеку, чітко виконують накази, але також охоче нехтують правилами, особливо коли йдеться про те, щоб пропустити чарку-другу після бою. Обидва також не переймаються а ні ідеологічними дебатами, а ні публічними виявленнями патріотизму та не розмовляють українською мовою. Субота спілкується російською мовою, а Старий — суржиком, сумішшю російської та української мов, що вважається порушенням норм літературної мови й часто асоціюється з провінційністю, неосвіченістю, низьким соціально-економічним статусом та етнічною неавтентичністю.[28] Саме через це Серпень виокремлює їх та змушує сформулювати їхні мотиви боротьби за Україну. І хоча спершу така вимога дещо збентежує героїв, обидва зрештою засвідчують глибоке почуття громадянського обов'язку та заявляють про свою українськість, яку, на їхню думку, не здатні заперечити мовні уподобання.

Примітним є особливе поєднання національної самоідентифікації Суботи й Старого з мовою їхньої комунікації, яке вказує на важливу зміну в постмайданній політиці української ідентичності й піддає сумніву деякі з найбільш згубних міфів, які Росія використовує для виправдання своїх військових операцій в Україні. Першим міфом, який викриває історія військових, є міф про так звані дві України, згідно з яким країну поділено на дві ворожі й непримиренні частини. Він приписує західній та центральній Україні агресивні проукраїнські риси, зображуючи обидва регіони як гомогенно русофобні, тим часом південний схід України представлено як виключно російськомовну та проросійську територію. Відповідно, Крим та Донбас зображуються Росією як невід'ємні частини «русского міра», які потребують її захисту.[29] Однак історія Суботи та Старого спростовує таке узагальнення, наголошуючи, що люди, які визнають себе українцями, більше не вважають національну ідентичність успадкованою чи етнічною, а радше розглядають її як громадянську категорію (Кулик 125–32). Здатність героїв вільно переходити з російської на українську чи на суржик також свідчить про те, що українці тепер вважають мову не відображенням національної приналежності чи певного національного світобачення, а інструментом комунікації, і таким

[28] За додатковою інформацією про суржик, його історію й соціальне значення див. Масенко (Masenko). За інформацією про суржик в українській націоналістичній ідеології див. Бернсанд (Bernsand) 38–47.

[29] За обґрунтуванням та розвінчанням міфу про дві України та їхню інструменталізацію у війні див. «Дві України» ("Two Ukraines Reconsidered") Рябчука; та «Розділена нація?» Журженко (Zhurzhenko, "A Divided Nation?").

чином допускають ситуативне використання будь-якої мови. Субота, наприклад, використовує українську мову, щоб поділитися своїм розумінням про соціальну несправедливість в Україні, тоді як Старий вільно послуговується літературною українською в офіційних ситуаціях, звертаючись наприкінці фільму до новобранців. Так само Серпень, який виступає у фільмі абсолютним україножилом, переходить на російську мову, коли допитує полоненого громадянина Росії та коли допомагає своїй доньці вивчити вірш Пушкіна. Особливо важливим є останній з цих епізодів, оскільки він наголошує на тому, як високо українці цінують російську мову та культуру, включаючи їх до шкільної програми.[30] Отже, попри критику деяких коментаторів щодо використання російської мови та суржика, таке перемикання лінгвістичних кодів та норм значною мірою зберігає автентичність фільму, допомагаючи спростувати деякі з найбільш згубних заяв російської пропаганди, які ґрунтуються на хибних переконаннях про використання мови в Україні. Окрім того, у такий спосіб фільм також робить важливе спостереження про сучасний пострадянський та постоколоніальний стан України (Андерсон (Anderson)).

Сеітаблаєв також викриває надмірно узагальнені та нерідко пропагандистські твердження, які ґрунтуються на поняттях етнічного походження та мови спілкування за допомогою різнобічного зображення населення Донбасу. Особливої уваги заслуговує Гід — російськомовний український захисник з відмінним почуттям гумору, який допомагає загону Серпня орієнтуватися серед небезпечних руїн аеропорту. До подій фільму Гід певний час перебував в полоні, де він неодноразово зазнавав тортур з боку підросійських бойовиків — таких самих мешканців Донбасу, як і він. Розлючений зустріччю з одним із них під час обміну полоненими, він мало не зриває завдання й зрештою виміщає лють на тяжко пораненому ув'язненому, який також є уродженцем Донецька. Важливість історії Гідового полону та його

[30] За даними Міністерства освіти і науки України, в Україні налічується понад шістсот російськомовних шкіл, в яких навчаються понад дев'ять відсотків усіх школярів. Окрім того, понад чверть усіх учнів, які зараз навчаються в українських школах, отримують освіту в російському мовному та культурному просторі. За додатковою інформацією див. останні офіційні звіти, доступні за посиланням: https://mon.gov.ua/ua/tag/zagalna-serednya-osvita (дата звернення: 20 травня 2020 року). Натомість в Росії немає жодної україномовної школи, попри те, що українці є другою за чисельністю етнічною меншиною в країні. За додатковою інформацією див. офіційне звернення української делегації щодо порушення прав національних меншин у Російській Федерації на 1217-му засіданні Постійної ради ОБСЄ за посиланням: https://www.osce.org/files/f/documents/a/9/412610.pdf (дата звернення: 20 травня 2020 року).

наслідків визначається тим, що хоча Гід, його поневолювачі та жертви мають спільну регіональну ідентичність й говорять однією мовою — російською — їхні політичні переконання кардинально відрізняються. Гід вдало поєднує свою місцеву ідентичність з ширшим поняттям громадянської вірності Україні, у той час як інші не мають або змоги, або бажання вчиняти так само. Тож не дивно, що Сеітаблаєв зображує Гіда досить традиційно, одночасно гуманізуючи та героїзуючи персонаж. Попри певні психологічні проблеми, Гіду врешті-решт вдається подолати свою травму та перетворити злість на джерело мотивації. Такий наратив цілющої спокути підриває важливий потенціал «Кіборгів» щодо порушення питань, пов'язаних з посттравматичним стресовим розладом, адже, очевидно те, що у фільмі травма як така є не фокусом, а лише інструментом наративації для здійснення ідеологічного впливу. Фільм переконує, що травму можна подолати, маскулінну вірильність — повернути, а доблесні подвиги військової служби — поновити й реміфологізувати. Фільм «Кіборги» тамує страхи української аудиторії, спричинені поточною політичною нестабільністю країни, та переконує в можливості подолати «розлад».

Цікаво, що деякі критики переконані в тому, що подібний наратив — це саме те, чого нині потребує український глядач (Ладика). Що ж стосується бойовиків Донецької народної республіки (ДНР), фільм відверто демонізує Гідових мучителів, зображуючи їх як справжніх нелюдів, якими керує не ідеологія, а садизм і ницість, надаючи, у свою чергу, полоненому Гіда неабиякий рівень нюансності та неоднозначності. Спершу полонений Гіда сповнений злоби і лише повторює кремлівську «методичку» про київський неонацистський уряд, проте усвідомлення своєї спорідненості з Серпнем на рівні класової ідентичності та бойового досвіду глибше розкриває його як героя. Зрештою, фільм позиціонує полоненого Гіда не як лиходія, а як промовистий результат «хибної свідомості» та жертву політичних обставин, на які він не спроможний вплинути, вкотре наголошуючи на гібридності природи конфлікту і його героїв. Парадоксальність та жорстокість гібридної війни з елементами громадянської, в якій українці вбивають українців, стає дедалі очевиднішою, коли полоненого, якого Серпень відпускає, виявляючи милосердя, страчують його ж товариші з ДНР. У такий спосіб фільм підриває заяви Росії про виключно проросійський Донбас, змальовує Росію та її проксі як головних винуватців насильства в регіоні, а також спростовує, що те, що часто подається як суто етнічні ворожнечі на Донбасі, є насправді конфліктом між новим громадянським суспільством західного зразка та потужною патерналістською державою, представленою радянським минулим і російським сьогоденням —

ідеалом, до якого прагнули багато корумпованих домайданних політиків в Україні.

Тому, хоча справедливо сказати, що «Кіборги» вдало реагують на державну потребу в протистоянні російській пропаганді та зміцненні морального стану суспільства, фільм не є суто пропагандистським і заслуговує на визнання за цінні спостереження про гібридний характер війни на Донбасі. Творчий підхід до використання образу кіборга ефективно демонструє ґрунтовну гомогенізацію політичних поглядів та каталізацію національної єдності, які спричинила війна в Україні. Образ кіборга стає потужною метафорою, яка виходить за рамки жорсткого поділу на чорне та біле, притаманного російському розумінню української суб'єктивності, і національних відповідей, які його імітують. Натомість, фільм пропонує нову гібридну українську ідентичність, яка здатна подолати розділення, зумовлені такими відмінностями, як вік, етнічність, регіональна ідентичність, соціальне походження, мова спілкування, а також створити «неорганічні» коаліції, засновані на спільному почутті громадянського обов'язку та політичній орієнтації.

Символічність уміння кіборгів пристосовуватися та виживати також відіграє важливу роль у просуванні патріотичної ідеї фільму, яку можна розглядати як продукт постколоніальної рефлексії, що пропонує ймовірне бачення альтернативного майбутнього, беручи при цьому активну участь в його формуванні. З цього погляду не менш важливим є використання в «Кіборгах» жанрових традицій воєнного кіно: переконливий сценарій, виразні психологічні портрети героїв, чітко окреслені цінності, логічна мотивація та кінознімання, яке доповнює наратив та викликає емоції. Фільм є якісним і візуально привабливим, а акторська гра — вивіреною й стриманою. Особливо вражають п'ятеро кіборгів у ролі покинутих напризволяще бійців, що беруть ситуацію у власні руки. Вигадливі операторські прийоми та креативний монтаж підсилюють сюжет потужною візуальною складовою. Відтворюючи мінливість настроїв сцен, де запеклі битви чергуються з короткими перепочинками, фільм комбінує різкі рухи камери з елементами ручного зніманням та грубого монтажу, переносячи глядачів у вир подій. Завдяки плавному наративному монтажу із застосуванням правила «180 градусів», а також майстерному кіно-портретуванню, глядачі мають можливість ідентифікувати себе з персонажами під час більш спокійних сцен. Слід також зазначити ретельно продуману сценографію та влучно використане кадрування. У поєднанні з тьмяним освітленням загальні плани зруйнованого аеропорту перетворюються на видовищні панорами в стилі нуар, які естетизуючи купи погнутої арматури та уламки бетону, перетворюють їх на символ незламності України.

Навмисне розміщення в кадрі українського прапора, державного герба, військових емблем і патріотичних дитячих малюнків додають стрічці символічної забарвленості національної могутності. Аналогічний ефект створює ретельно продуманий саундтрек, що містить хіт Святослава Вакарчука «Мить» 2015 року — ліричну пісню про останні хвилини життя смертельно пораненого солдата, що пророкує своїй батьківщині іманентне відродження. Ці обидва аспекти нагадують глядачам про те, що кіборги — це не просто окремі люди, а радше уособлення різноманітних типів, що складають населення України, відмінних за соціальним та культурним походженням, однак об'єднаних відданістю суверенітету своєї держави та її демократичному курсу. Таке окреслення української національної ідентичності є досить оптимістичним і, очевидно, покликане підняти народний дух й здобути підтримку військових зусиль України серед населення.

Однак, слід зазначити, що тріумфальні нотки у роздумах на тему «Чому ми боремося?» і що означає бути українцем влучно врівноважуються низкою тонких мотивів, яка ілюструє деякі з ключових зауважень тих теоретиків, які критично ставляться до постколоніального та постмодерного захоплення гібридністю, і яка демонструє як легко можна використати притаманні їй (гібридності) мінливість й невизначеність на карбування ідеології ненависті та розпалення кривавих конфліктів. Також, саме за допомогою цього вивіреного балансу уславлення й застереження, закладеного в образі кіборга, фільм привертає увагу глядачів до медіатизації та стрімкої вепонізації інформації, які спостерігаються в сучасній війні, підкреслюючи вагомість боротьби за серця й голови людей на Донбасі.

Діпфейки та штучний жах у «Донбасі» Лозниці

Фільм Лозниці про війну на Донбасі вийшов невдовзі після релізу Сеітаблаєвих «Кіборгів», однак він розповідає принципово іншу історію.[31] Якщо фільм Сеітаблаєва дарує глядачам заспокійливу думку про те, що український національний дух здатен витримати скрутні часи й перемогти, то «Донбас» пропонує лише болісний досвід, що

[31] У статті слово «Донбас» пишеться з однією літерою «с» відповідно до правил транслітерації з української мови. Однак в англійськомовній назві Лозниця використовує написання, похідне від російської назви регіону — «Донбасс» (*Donbass*), висуваючи на перший план ідеологічний підтекст фільму [примітка перекладача: у тексті перекладу назву фільму відтворено з однією літерою «с» відповідно до написання назви в українському прокаті стрічки].

переносить глядача на поле бою і не залишає жодної надії на швидке розв'язання конфлікту. Фільм Лозниці — це експериментальна робота, що привернула неабияку увагу міжнародної аудиторії.[32] Картина має нелінійну структуру і складається з тринадцяти мало пов'язаних між собою епізодів, в основі яких лежать відео, опубліковані очевидцями та учасниками реальних події на Донбасі у період 2014–15 років. Попри невелику кількість батальних сцен, фільм можна вважати воєнним, тому що він показує моменти повсякденного життя цивільних та військових в регіоні, де точиться війна. Риторичні форми розповіді поєднуються в стрічці з побічними історіями про другорядних героїв та їхню боротьбу за виживання. Фільм побудовано за зразком путівника по Новоросії, який знайомить глядача з місцевим населенням, визначними пам'ятками, традиціями та динамікою владних структур у регіоні.[33]

---

[32] У 2018 році фільм «Донбас» отримав премію за кращу режисуру в рамках програми «Особливий погляд» Каннського кінофестивалю, Приз журі за кращу режисуру, «Срібну піраміду» Каїрського міжнародного кінофестивалю, Гран-прі за найкращий фільм на Фестивалі європейського кіно в Севільї, премію «Золотий павич» за найкращий фільм на Міжнародному кінофестивалі в Індії, а також був висунутий від України на премію «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою». У 2019 році стрічка отримала три «Золоті дзиґи» — найпрестижнішу кіно-нагороду України — за найкращий фільм, найкращу режисуру та найкращий сценарій. Детальну інформацію можна знайти на офіційному сайті Лозниці за адресою: https://loznitsa.com/movie/donbass (дата звернення: 20 травня 2020 року).

[33] Новоросією називалася територія Російської імперії, утворена із земель, приєднаних до Кримського ханства та Запорізької Січі наприкінці XVIII ст. На той час до неї входили землі сучасної південно-східної України та частина південно-західної Росії. У 2014 році термін «Новоросія» увійшов в ужиток серед антимайданівців і набув нового значення, пов'язаного з новими імперськими амбіціями Росії. Коли почали розгортатися події на Донбасі, Олександр Дугін, визначний російський політичний теоретик, відомий своїми теоріями інтегративної геополітики Росії, пропагував ідею про те, що з «Новоросії» відродиться нова і «чистіша» Росія. Для прикладу див. його пост «За русский мир», доступний за адресою: http://russia3.ru/ideolog/nashi/novoross_ideya (дата звернення: 20 травня 2020 року). Президент Росії Владімір Путін також часто згадував «Новоросію» та «русскій мір» упродовж декількох тижнів після анексії Криму. Зокрема він використав обидва терміни, коли поставив під сумнів право України на Донбас під час щорічної телетрансляції прес-конференції «прямої лінії [з президентом]» в квітні 2014 року. Повний виклад передачі доступний на сайті Кремля за посиланням: http://en.kremlin.ru/events/president/news/20796 (дата звернення: 20 травня 2020 року). Однак коли події на Донбасі відхилилися від його очікувань, Путін швидко відкинув наратив про «Новоросію». За подальшим обговоренням див.

Примітно, що, працюючи з матеріалами, заснованими на реальних подіях, Лозниця не претендує на те, щоб його зображення війни сприймалося як метаправда. Натомість він підкреслює фіктивність своєї картини, представляючи її суто як фабрикацію, суб'єктивне сприйняття подій, переданих через чужий об'єктив, таку собі копію копії, художній симулякр (Лозниця, «Донбас»). Тому, як симулякр, фільм бере під сумнів поширене переконання, що камера здатна достовірно фіксувати реальність, представляє документальний дискурс як різновид художнього твору, а також вибудовує цікавий аргумент щодо провідної ролі ЗМІ у балансуванні сил між різними соціальними групами на Донбасі та деінде. Разом з тим, новозліплена маріонеткова держава Новоросії представлена у фільмі як «туфта» — говорячи термінами Бодріяра, «безглуздий світ» та «гіперреальність», створені Кремлем для маніпулювання місцевим населенням та міжнародною спільнотою — яка, однак, здатна зробити людське життя мізерним та абсурдним (Лозниця, «Лозниця»). Розмиваючи межу між дійсністю та зображенням, «Донбас» надає можливість відчути реалії життя людей, які постраждали від війни, а також звертає увагу на проблему та нагальність декомунізації в пострадянському просторі, зокрема на Донбасі.

Лозниця від початку дає зрозуміти, що його фільм — не звичайна історія про війну, а дослідження впливу ЗМІ на здатність громадськості сприймати реальність під час збройного конфлікту. Окрім наявності у фільмі безпосередніх кадрів з процесом знімання та споживання відеоматеріалів, режисер також наголошує на маніпулятивному потенціалі ЗМІ, звертаючи увагу на те, як присутність камери змінює поведінку людей та спотворює дійсність, позбавляючи її будь-яких смислів. Найтривожнішими є два епізоди, які розгортаються в гримвагонах на знімальному майданчику. Фільм починається з гримування групи посередніх акторів, яких згодом озброєні силовики виводять на майданчик, де вони грають свідків уявного бомбардування автобусу нібито проукраїнськими силами. Рухлива ручна камера супроводить акторів упродовж безперервного трихвилинного кадру аж до моменту, коли вони починають давати свідченням репортерам. Тоді камера стабілізується і плавно та досить повільно повертається до місця бомбардування, затримуючись на ньому близько хвилини, що викликає відчуття незручності. Пізніше кінцевий варіант цих новин показується на задньому плані прямої трансляції з напівзруйнованого бомбосховища. Цей псевдо-репортаж є яскравим прикладом Бодріярового симулякра оскільки те, що

Вілсон, «Україна. Криза» (Wilson, *Ukraine Crisis*) 118–24, та Єкельчик (Yekelchyk) 117–19.

подається у ньому не має жодного зв'язку з дійсністю, яка була перше зафіксована режисерами-аматорами, чиї відеозаписи привернули увагу Лозниці, і виступає просто як означення, яке формує «видиму» дійсність героїв Лозниці.[34] З кінематографічної точки зору, це вміло зроблений продукт, де крупні плани з мішками для тіл і понівеченими автівками чергуються зі свідченнями очевидців і коментарями репортерів. За допомогою вправного фільмування та майстерного монтажу Лозниця залучає глядача до створення та споживання обох епізодів. У той час як фільмування з використанням ручної камери переміщує глядача у вирій подій, роблячи його співучасником того, що відбувається на екрані, плавний монтаж новин демонструє, як легко за допомогою формату, що викликає емоційну реакцію, можна видати інсценування за дійсність.

Цинізм вступного уроку з виробництва фейкових новин та імітації реальності досягає свого апогею в кінцевому епізоді, де та сама група акторів з майже ідентичним гримом знову з'являється незадовго до зйомок чергової брехливої трансляції. Цього разу актори вже не вдають очевидців інсценованих подій, а самі стають жертвами масового знищення. Щойно розпочинається епізод їхньої страти, Лозниця змінює кадр на панорамне зображення пейзажу поблизу фургона, переміщує камеру високо вгору і, спрямовуючи її згори вниз, надає глядачу можливість тривалого і безперервного імерсивного споглядання упродовж останніх дванадцяти хвилин фільму. Охоплення в межах однієї фокусної точки переднього, середнього й заднього планів дає глядачеві достатньо часу і простору для стеження за розвитком подій, що розгортаються перед камерою, а також осмислення їхнього значення. Коли в кадрі з'являються перші респонденти, а нова трупа береться за свою відпрацьовану виставу, глядач починає болісно усвідомлювати рівень поширення дезінформації та структурного насильства та колосальну масштабність соціального розпаду, що підриває зв'язки між мешканцями Донбасу, спустошеними страхом, злобою й цілковитим виснаженням. Глядач також починає розуміти, що які б антиукраїнські погляди не сповідувало населення Донбасу, такі настрої не є «доморослими», а є штучно насаджені тими, хто контролює ЗМІ та інформаційні потоки регіону. Водночас, помітне відчуття присутності

[34] Пояснюючи відмінність між зображенням та симулюванням, Бодріяр (Baudrillard) виділяє чотири послідовні фази формування симулякрів: копію глибинної реальності; маску, яка приховує глибинну реальність; маску, яка приховує відсутність глибинної реальності; чистий симулякр, який не має жодного відношення до жодної реальності. За додатковою інформацією див. Бодріяр (Baudrillard) 6–7.

всюдисущої камери, що записує альтернативну історію війни, яка сприяє критичному дослідженню її природи, а також природи тих, хто безпосередньо до неї причетний, протиставляє неабияку міру надії, ба навіть оптимізму, загальній атмосфері краху й занепаду фінальної сцени.

Тоді як серія кадрових рядів у вище обговорених епізодах показує процес створення фейкових новин, низка проміжних епізодів розкриває ідею того, що собою насправді являє життя в гіперреальності постправди, де єдиний *modus operandi* — це симулякри та дезінформація. Ці епізоди також викривають штучність самопроголошеної держави та її інституцій, чия функція полягає в маніпулюванні уявленнями громадськості про соціальні відносини шляхом викривлення фактичної дійсності експлуатації й домінування, які визначають ці відносини. Як і багато традиційних держав, Новоросія Лозниці зберігає монополію на насилля, однак, режисер позбавляє її будь-якої претензії на існування, ставлячи під сумнів її легітимність.[35] Упродовж стрічки, від моменту, коли огрядний ДНРівський бойовик вітає автобус з мешканцями Донбасу на в'їзді до «Народної республіки» — відібравши спочатку у літньої жінки на першому блокпосту шматок сала — до показової зустрічі зі схожим на Лєніна командувачем бойовиків , який очолює масову експропріацію приватної власності місцевих підприємців, Лозниця методично проектує Новоросію як байдужу до верховенства права чи добробуту свого народу мішанину фарсової анархії та насильницького тоталітаризму. Попри шпарку популістську риторику її представників Новоросія Лозниці не має ані певної структури, ані довгострокового плану дій.

Режисер відтворює цю хаотичну природу за допомогою ретельно продуманої мізансцени на початку епізоду, де навпроти донецької штаб-квартири ДНР у місцевого жителя конфіскують авто. У центрі першої сцени, над головним входом будівлі, зразу під офіційним чорно-червоно-синім прапором ДНР, розташований прапор Донеччини — найбільший стяг у кадрі. У верхній частині прапора на блакитному тлі зображено жовте сонце з відблисками на нижньому чорному полі. Праворуч від донецького стяга висить прапор Російської Федерації та

[35] Моє загальне обговорення претензій Новоросії на державність у фільмі Лозниці базується на визначенні держави Макса Вебера (Weber) як примусової політичної організації з централізованою владою, яка зберігає за собою монополію на законне застосування сили в межах певної території. Вебер (Weber) уперше ввів це визначення у своєму есе 1918 року «Політика як покликання» (“Politics As a Vocation”), яке і досі активно використовується в сучасній політології.

саморобний транспарант з написом «Росія / Крим / Донбас», а ліворуч — смугасте чорно-помаранчеве полотно, змодельоване за зразком Георгіївської стрічки. Стрічка святого Георгія — це російський військовий символ, який спочатку популяризувався в Росії у 2005 році як символ радянської перемоги у Другій світовій війні, але який наразі став символом підтримки путінського режиму та емблемою російського тріумфалізму на південному-сході України.[36] Таким чином, хоча донецький прапор зі сходом сонця офіційно прийнятий у 1999 році і можна розглянути як свідчення про те, що режим залишається відданим процвітанню цього регіону, російська символіка, що майоріє довкола, вказує на лояльність Донецька до Кремля, чи навіть цілковиту підпорядкованість йому.

Строкатий набір транспарантів, прапорів та релігійної символіки у руках учасників масового заходу, що нагадує мітинг на підтримку нового режиму, також рясніє протиріччями. Наприклад, хоругви Російської православної церкви та набір хрестів і ікон погано поєднуються з радянським прапором чи непристойними плакатами з написами на кшталт «Fuck EU and USA». Аналогічно, офіційний стяг Новоросії, який дещо нагадує прапор Конфедерації, підриває значення плакатів з гаслами «Стоп расизм!» Ця суміш контрастних символів, пов'язаних з радянським минулим регіону чи закордонним урядом, навряд може слугувати опорною точкою для побудови спільної політичної ідентичності, вказуючи на дисонанс та відсутність згуртованості та солідарності народу. Наслідувальний характер державних символів, що переповнюють площу навпроти штаб-квартири ДНР, стає особливо відчутним при зіставленні цієї сцени з подіями, які розгортаються всередині будівлі. Решта епізоду присвячена місцевому бізнесмену Семену, який приїхав до штабу ДНР, щоб повернути свою вкрадену машину, але якого натомість змушують передати автівку й величезну суму грошей «на благо справи». На момент, коли бідолаха усвідомлює масштаби жорстокості, грабунку й опортунізму нової влади, у глядачів не залишається жодного сумніву щодо різнобарвності Новоросії — яка виявляється нічим іншім, як лиш маскою, що приховує широкомасштабну грабіжницьку операцію з перерозподілу влади та ресурсів у регіоні, а держава, яку вони представляють — це всього-на-всього Бодріярівська гіперреальність, де «існує лише вимисел політичного всесвіту» (Бодріяр (Baudrillar) 26).

Лозниця підкреслює ту саму гіперреальність та брак зв'язності в політичному порядку денному Новоросії за допомогою

[36] Щоб дізнатися більше, див. Кольтсьо (Koltsø).

насмішкуватого зображення ДНРівських чиновників та їхньої безчесності щодо населення Донбасу. Найбільшу увагу привертають двоє воєначальників, чиї персонажі пародіюють героїв Громадянської війни в Росії 1917–1922 років. Перша з них — груба офіцерка, яка нагадує Клавдію Вавілову, вигадану героїню знакового фільму «Комісар» Аскольдова (1967).[37] Подібно до Вавілової, яка щонайперше наказує у фільмі негайно стратити дезертира, комісарка Лозниці демонструє надзвичайну жорстокість, коли в автобусі з цивільними чоловіками — переважно підліткового та похилого віку — вона дорікає пасажирам за те, що ті не воюють, та погрожує відправити їх на фронт. Однак Лозниця не дає своїй героїні достатньо часу, щоб показати її людяність чи довести відданість ідеї, яку вона пропагує. Натомість він змальовує її як сліпу виконавицю політичної програми Кремля, про що свідчить Георгіївська стрічка на її руці. Бурлескний образ Чапая — ще одного політичного пропагандиста — також містить провокативне інтертекстуальне посилання. Чапая названо на честь відомого командира Червоної Армії Василія Чапаєва (1887–1919), який був увіковічений братами Васільєвими в їхньому однойменному фільмі 1934 року. Василій Чапаєв вважається найвідомішим воєнним героєм радянського кінематографа.[38] Як і його легендарний прототип, Чапай Лозниці охочий до малограмотних і спонтанних промов. Але він не є ані бунтарем, який нікому ні про що не звітує, ані бравою людиною діла, шанованою підлеглими. Навпаки, по-справжньому впливові члени його підрозділу вважають Чапая за блазня, гідного лише переказувати наївній аудиторії завчену пропаганду. Однак персонаж Лозниці не спроможний навіть на це. Усе, що він може дати у відповідь на запитання німецького військового журналіста про те, що відбувається на Донбасі, — це абсурдні висновки впереміш з історичними перекручуваннями та лайкою. Єдине, що можна зрозуміти з цього палкого сумбуру, — це те, що «русскій мір» знову об'єднується під антифашистськими гаслами, щоб показати «fuck» спершу Львову — культурній столиці Західної України — а тоді й решті Європи. Таку мету навряд чи можна вважати благородною чи легітимною, вона не має нічого спільного з реальними потребами мирних жителів Донбасу, які опинилися в зоні бойових дій. Таким чином, ці два персонажі — Чапай та командирка — уособлюють дві ключові риси, які фільм приписує Новоросії: хаос і деспотизм.

[37] За подальшим обговоренням фільму Аскольдова див. «Історія російського кіно» (*A History of Russian Cinem"*); Боймерс (Beumers) 150–52; та Ґіллеспі (Gillespie) 69–70.

[38] Див. Ґіллеспі (Gillespie) 15–16; та Янґблад (Youngblood) 37–43, 243.

Буфонадне командування Лозниці встановлює стандарт для інших представників нового режиму. Для прикладу, обидва урядовці — бюрократ із мертвими очима, чиє мовлення, поведінка та золоті цяцьки нагадують колишнього президента-вигнанця Віктора Януковича, і злобний, схожий на Лєніна воєначальник, що керує масовою операцією з експропріації — наслідують жорстокість командирки у своїх взаємодіях з жителями Донбасу. Натомість манірна білявка — речниця релігійного націоналізму, що посилює розкол між прихильниками проросійських ідей та прозахідними українцями Донбасу — схожа на Чапая. Силкуючись висловитися, аби отримати кошти для хресної ходи, вона своїми незграбними мовними зворотами, уривками богословських доводів і фрагментами мощей лжесвятих примудряється збентежити навіть схожого на Януковича бюрократа, шокованого її кричущими маніпуляціями релігійного дискурсу та абсурдністю ситуації. Коли білявка зі свитою нарешті йде, він ставить риторичне питання: «Що то за роги й копита такі були?», посилаючись на сумнозвісну контору-одноденку під назвою «Роги і копита», засновану Остапом Бендером — вигаданим аферистом й головним антигероєм сатиричного роману Ільфа й Пєтрова 1931 року «Золоте теля», у якому вміло висміюється нова модель суспільства — СРСР 1920-х років — та його пихатість та зарозумілість. Алюзія на класичний твір Ільфа та Пєтрова й зображення владолюбних, а іноді й недалеких чиновників Новоросії натякають на те, що питання бюрократа [про рога та копита] добре схоплює штучність самопроголошеної держави. Інтертекстуальний натяк режисера на ці два найважливіші фільми, створені на основі сюжетів радянської історії, також свідчить про паралелі, які він бачить між нищівної тиранією більшовизму та тиранією Новоросії.

Не менш уїдливо в «Донбасі» зображено мирних жителів регіону, більшість з яких або ігнорують звірства нового режиму, або погоджуються з ними, або беруть у них участь. З-поміж двохсот персонажів задіяних у стрічці лише одиниці відмовляються вірити пропаганді, що її штампує дезінформаційна машина Новоросії, і не визнають чинний статус-кво як нову норму. Переважна більшість місцевих жителів у фільмі Лозниці — це некритичні споживачі державної пропаганди, так звані ватники — пейоратив, що походить від російського слова, яке означає різновид стьобаної ватяної фуфайки, яку зазвичай носили низькорангові солдати під час Другої світової війни, в'язні ГУЛАГу та бідні верстви радянського населення. У контексті поточної агресії Росії проти України ватники асоціюються з проросійським українським населенням і характеризуються радянською ностальгією, надмірною агресією, невідрефлексованою ненавистю до всього неросійського, а також сліпою вірою у визвольну

місію Росії в Криму та на Донбасі. Користуючись марксистською термінологією, цю групу можна визначити як таку, що стала жертвою «хибної свідомості».[39] Лозниця зображує цілковите невігластво та нелюдськість таких осіб. В одній із найжахливіших сцен фільму полонений український солдат, прив'язаний до ліхтарного стовпа в центрі Донецька, зазнає жорстоких побоїв від натовпу перехожих. Табличка, яка нарікає його «добровольцем карального батальйону», є одним із багатьох нагадувань фільму про фашизм, який проросійська пропаганда використовує, щоб змалювати нову владу в Києві як екзистенційну загрозу російськомовному населенню південно-східної України. Як показує фільм, фашистський наратив особливо резонує зі старшим поколінням. У той час як юнаки, що першими прибувають на місце події, ігнорують усі згадки про фашизм і задовольняються глузуванням над своєю жертвою, роблячи садистські селфі, бабуся у хустинці агресивно реагує на такий надпис і першою накидається на приниженого чоловіка. Підбурений її гнівом, натовп шаленіє,

[39] Хибна свідомість — це поняття, яке походить з марксистської класової теорії. Термін передбачає системно викривлене уявлення про панівні суспільні відносини у свідомості підлеглих класів. Сам Маркс (Marx) не вживав словосполучення «хибна свідомість», але приділяв велику увагу суміжним поняттям ідеології та товарного фетишизму. Свою теорію ідеології він виклав в есе «Німецька ідеологія» ("The German Ideology"), послуговуючись цим терміном для позначення системи ідей, за допомогою яких люди розуміють світ. Центральне твердження теорії Маркса полягає в тому, що ідеологія та мислення залежать від матеріальних обставин, у яких живуть люди. Щодо концепції товарного фетишизму, Маркс обговорював її в першій частині першого тому свого «Капіталу» (*Capital*) і використовував цю концепцію для позначення всеохопної та визначальної ілюзії, яка існує в споживацькому суспільстві, призводячи до відчуження експлуатованого класу. За подальшою інформацією про аналіз Маркса цих двох концепцій див. Такер (Tucker) 146–86 та 302–29 відповідно. Хоча вперше термін був використаний Фрідріхом Енґельсом (Engels) у приватному листі до Франца Мерінґа (Mering), саме Дьордь Лукач (Lukács) ввів поняття хибної свідомості в марксистський дискурс і закликав марксистських критиків розглядати її як неминучий етап історичного процесу (50). У 1930-х роках Антоніо Ґрамші (Gramsci) ще більше розширив марксистське вчення про ідеологію та свідомість, приписуючи ідеології більш активну роль у політиці та історії, ніж у класичному історичному матеріалізмі. Він стверджував, що підлеглий клас здатен впливати на свою свідомість, і що між експлуататорами і експлуатованими існує боротьба за умови уявлення сформованої соціальної реальності. Згідно з Ґрамші (Gramsci), панівний клас, як правило, «гегемонізує» ідеологію шляхом управління інструментами свідомості — такими соціальними інституціями, як школи, церкви, суди та засоби масової інформації зокрема — однак підлеглий клас може також чинити вплив через власні культурні інституції (145).

перетворюючи цю сцену на публічну екзекуцію. У міру загострення насилля стає очевидним, що натовп не цікавить ані справедливість, ані правда — люди прагнуть лише помститися та знайти вихід власним стражданням. Квола спроба полоненого розказати свою версію історії залишається без уваги і охоронці змушені втрутитися, щоб врятувати його життя. Вправна операторська робота робить ці кадри майже нестерпними. Сцена починається з аж занадто тривалої зйомки краєвиду міста й поступово змінюється середнім й крупним планами перехожих. Коли дія розгортається, камера починає, наближаючись, кружляти навколо персонажів, зосереджуючи увагу на стражданнях полоненого та злобі його катів. Отримана в результаті низка портретів приречених людей, яких, як показує фільм, російська пропагандистська машина позбавила суб'єктивності, дегуманізувала та звела до просто соціальної функції, з великою точністю фіксує мікроскопічні деталі варварської деградації натовпу.

Критика ватників з боку Лозниці досягає свого піку в метаіронічному епізоді, який іде зразу після сцени з екзекуцію і в якому зображено політизоване весілля. Деякі критики вважають ці кадри «зайвими», ба навіть згубними, оскільки своєю гіпертрофованою гротескністю вони підривають загальну реалістичність фільму, «дозволяючи тій самій естетиці, яку, «Донбас», здавалось би, засуджує взяти гору» («Donbass @ the Filmhous»; Ґлассер (Glasser)). Однак таке різке протиставлення жорстокості фільму та надмірної театральності й карикатурності цієї сцени дозволяє Лозниці викрити широко розповсюджену дегуманізацію, характерну для будь-якого суспільства епохи постправди, подібного до Новоросії. Режисер підкреслює важливість сцени, наповнюючи її предметами, персонажами, діями та інтертекстуальними посиланнями, наповненими відповідними символічними значеннями. Наприклад, нареченого, Івана Павловича Яєчню, та наречену, Анжелу Тихонівну Купердягіну, Лозниця називає на честь схожих персонажів комедії Гоголя «Одруження» 1842 року, відомої своєю нетрадиційною епізодичною структурою та надмірною абсурдністю. Таке посилання є тонким нагадуванням про те, що мета Лозниці, як і Гоголя в його п'єсі, полягає не стільки в тому, щоб зобразити реальність, скільки в тому, щоб дослідити життя людей, згрубілих від нужди. Подібно Гоголю, режисер проводить своє дослідження, зіштовхуючи комічне і серйозне, щоб уникнути поверховості.[40] Грандіозний вхід подружжя до головної зали палацу реєстрації актів цивільного стану під супровід «Весільного маршу» Мендельсона є інтертекстуальним посиланням на сміховинне весілля

[40] За детальним обговоренням «Одруження» Гоголя та його методів комічності загалом див. Слонімський (Slonimsky).

Гітлера в епічному фільмі Михайла Чіаурелі «Падіння Берліна» (1949–1950).[41] Як і весілля Гітлера в епосі Чіаурелі, весілля в «Донбасі» Лозниці разюче контрастує зі спустошеним містом за межами установи й символізує повну байдужість режиму до страждань свого народу. Цей епізод також підкреслює абсолютну марність як новоствореного шлюбу так і держави, яку він представляє. У той час як стрічка Чіаурелі закінчується масовим самогубством, розв'язкою історії Лозниці стає підступна страта декількох приятелів Яєчні після того, як ті здійснюють артилерійський обстріл цивільних осіб. Епізод прозоро натякає на те, що молодят може спіткати така сама доля. Натяк режисера на зв'язок між Новоросією та новоспеченою родиною Яєчні підкреслює різноманіття кітчевих біло-червоно-синіх реквізитів, державних знаків і кумедну пародію на офіційний дискурс, який використовується під час весільної церемонії. Укладання шлюбу відбувається через низку вкрай вульгарних обрядів, які неодноразово переривають гучні овації гостей, і завершуються виконанням неофіційного гімну Новоросії. Кожна деталь цієї сцени привертає увагу до цинічності й неотесаності нової еліти Новоросії, пов'язуючи її з нацистською Німеччиною й Росією. Фільм наводить на думку, що Росія керує бойовими діями на Донбасі у такий самий спосіб, у який незворушна тамада веде весільну церемонію — з притиском, виважено й чітко за планом. Це стає особливо відчутним у кадрах з підписанням свідоцтва про шлюб, які нагадують псевдореферендуми в Донецьку та Луганську, а також підписання декларації про союз Новоросії. Те, як Лозниця знімає епізод з весіллям, мало відрізняється від сцени з екзекуцію: за допомогою камери, закріпленій на тележці, яка весь час рухається слідом за персонажами, та одним довгим кадром, який сконструйовано так, щоб привернути увагу до грубості та безжальності патріотів Новоросії. Такий кінематографічний підхід до зйомки, поєднує обидва епізоди не тільки візуально, але й тематично, підкреслюючи їхню критику донбаських ватників та їхньої хибної свідомості.

Деякі критики дорікають Лозниці за його принизливе зображення Новоросії та її населення, порівнюючи їх з некритичними образами німців у циклі радянських і західних фільмів, випущених одразу після Другої світової війни (Моріан (Morian)). Насправді ж, фільм зосереджується виключно на базових якостях прихильників Росії — чи то бойовиків чи цивільних, чи то злочинців чи мовчазних свідків — і

[41] Фільм Чіаурелі вважається першим радянським епосом про Другу світову війну, що зображує Сталіна як епічного героя, і пропонує гротескну карикатуру на Гітлера. За подальшим обговоренням див. Ґіллеспі (Gillespie) 133–35; Янгблад (Youngblood) 97–101; і Тейлор (Taylor) 99–122.

змальовує Донбас як озлоблений світ, спотворений терором та ворожнечею. Однак зображення Лозниці не можна втиснути у рамки якогось спрощеного детермінізму. Вони нагадують скоріше дилему, з якою стикалися радянські режисери при зображенні Громадянської війни Росії, під час якої ворог визначався не так за національністю, як за соціальним класом.[42] Подібно до рядових солдатів ворожої сторони у відповідних радянських фільмах, новороси Лозниці належать до тієї самої знедоленої групи, якій вони протистоять. За винятком кількох добре озброєних і організованих вояків з помітним російським акцентом, які не мають розпізнавальних знаків, усі персонажі Лозниці — українці. Навіть російськомовне та прокремлівське подружжя Яєчні залишається вірним своїй українській культурній спадщині й, дотримуючись весільної традиції, ступає на вишитий рушник, щоб належним чином засвідчити свій шлюб.[43] Усі герої Лозниці також зображуються як жертви радянської ностальгії, дезінформації та підтримуваного державою насильства; вони є можливими цілями й потенційними жертвами, незалежно від свого рангу чи рівня відданості Новоросії. Виводячи на перший план жорстокість і непередбачуваність, що притаманні будь-якій війні, і розглядаючи Донбас як національну трагедію, де українці вбивають українців радше через страх, жадібність чи невігластво, аніж через регіональну неприязнь, Лозниця дає зрозуміти, що він симпатизує мешканцям Донбасу і що головним винуватцем насильства в регіоні є Новоросія — штучна держава, створена кремлівськими політтехнологами для просування інтересів Росії в регіоні. Вийнятковим є те, що у своєму кінодослідженні Новоросії, гіперреальності та «хибної свідомості» ватників Лозниця виходить далеко за межі жорсткого паплюження і поблажливих зауважень щодо правдивості чи помилковості переконань ватників відносно їхніх інтересів. Натомість він закликає глядачів самостійно їх дослідити. Пошуки Лозниці нагадують заклик Дьйордя Лукача (Lukács) розглядати «хибну свідомість» та інституції, які сприяють її формуванню, «як аспект історичної тотальності й етап історичного процесу» (50). Підхід та ініціатива Лозниці демонструють той факт, що перш ніж пострадянська Україна зможе перейти до нової історичної ери, необхідно визнати та критично оцінити цей етап. Лозниця часто використовує цей підхід й у своїх інших роботах, які

[42] Щоб дізнатися більше про зображення ворогів у відповідних радянських фільмах, див. Янґблад (Youngblood), pp. 232–33.

[43] Цей короткий, однак принципово важливий епізод є тонкою ілюстрацією глибокої культурної спорідненості жителів Донбасу з рештою України, феномен, про який розповідає Володимир Рафеєнко (Rafeenko) у своєму есе «Донбас — Україна: дорога життя» (“Donbas— Ukraine, a Life Journey.”).

досліджують пострадянську ідентичність та її залежність від радянського минулого. У такий спосіб режисер виходить за межі антиутопічних мотивів теорій Бодріяра й закладає стійке підґрунтя для оптимізму.

Висновок

Засвідчуючи новий напрямок розвитку воєнних фільмів, які звертають увагу на фундаментальні зміни в природі сучасної війни, найновіший цикл українського воєнного кіно також свідчить про радикальні парадигматичні зрушення на шляху до розвитку нового національного кінематографа. Усвідомлюючи роль кіно в формуванні публічного дискурсу та опосередкуванні дійсності, українські режисери змальовують події на Донбасі як новий різновид війни, що визначається радше застосуванням психологічних операцій, гакерством, фейковими новинами, дезінформацією й «зомбуванням», аніж традиційними військовими операціями. Зображуючи ЗМІ як провідний інструмент впливу на громадське сприйняття, тим самим безпосередньо маніпулюючи подіями, провідні українські воєнні фільми переконфігуровують традиційні тематичні пріоритети жанру, зменшуючи роль боїв та мілітаризації простору. Покладаючись у наративних підходах на посилання на радянське та західне кіно, сучасні українські режисери, зокрема Лозниця й Сеітаблаєв, демонструють своє новаторство у сфері ідеологічного й стратегічного дискурсу. Вони не лише показують ЗМІ та кібертехнології як потужну тактичну зброю, а й різними способами залучають кінематограф, щоб викрити згубну брехню Росії та переосмислити війну на Донбасі як таку, що відповідає політичним цілям України. Хоча Лозниця й Сеітаблаєв виправдовують боротьбу України за своє проєвропейське майбутнє, вони водночас залишаються критичними щодо війни й обережними щодо контрпропаганди. Режисери відкидають мову розбрату, притаманну російській інформаційній війні, та формують більш надійний підхід для охоплення своєї цільової аудиторії, викриваючи те, як Росія маніпулює фактами й суспільними настроями. Вони показують, до чого може призвести відсутність критичного мислення та брак медіаграмотності, і наскільки нищівними можуть бути ці наслідки. Поєднуючи свої зусилля для підриву російського неоімперіалістичного дискурсу шляхом критичної деконструкції пострадянського стану України, обидва режисери стверджують, що хоча війна на Донбасі і посприяла зміцненню уявлення про Україну як громадянську спільноту, де громадяни ідентифікують себе з державою, а не етнічною групою, боротьба за серця і голови українців

досі залишається актуальною. За Лозницею та Сеітаблаєвим, цю боротьбу можна виграти в тому разі, якщо громадянське суспільство України та нова влада будуть залучені до відкритого діалогу щодо перспектив та процесів побудови мирного й демократичного майбутнього. Соціальна різноманітність й усвідомлення громадськістю складного пострадянського минулого й постколоніального стану України можуть стати рушійними чинниками в боротьбі країни за свій суверенітет.

© 2022 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

Список використаної літератури

Андерсон, Т. «Кіборги — українська пропаганда?». *YouTube,* 30 листопада 2017 року. https://www.youtube.com/watch?v=KDjWHkmDHko. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Зайцев, В. «В Запорожье презентовали фильм «Киборги»». *Цензор.Нет*, 28 листопада 2017 року. https://censor.net.ua/photo_news/464287/v_zaporoje_prezentovali_film_kiborgi_ochered_za_avtografami_perepolnennyyi_zal_i_gimn_horom_fotoreportaj. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Ладика, І. «Без надмірного пафосу, але не шедевр: як відреагували на фільм «Кіборги» українські ЗМІ?». *Медіакритика*, 12 грудня 2017 року. https://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analityka/bez-nadmirnoho-pafosu-ale-ne-shedevr-yakvidreahuvalyna-film-kiborhy-ukrayinski-zmi.html. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Масенко, Л. Т. «Суржик : між мовою і язиком». Києво-Могилянська академія, 2011.

Підгора-Гвяздовський, Я. «Наталя Ворожби, сценариста «Кіборгів»: «У нас у кожній частині України іде своя війна»». *Детектор медіа*, 21 листопада 2017 року. https://detector.media/community/article/132160/2017-11-21-natalya-vorozhbyt-stsenarystka-kiborgiv-u-nas-u-kozhniy-chastyni-ukrainy-yde-svoya-viyna/. Дата звернення: 19 грудня 2020 року.

Полищук, О. «Этноцид наоборот. Как Путин превратил Украину в мононациональное государство». *Деловая столица*, 14 квітня 2017 року. http://www.dsnews.ua/politics/etnotsid-naoborot-kak-putin-prevratil-ukrainu-v-mononatsionalnoe-14042017220000. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Тимошенко, Д. «Лозница: Донбасс – явление, которое могло возникнуть на постсоветском пространстве всюду». *Радіо Свобода,* 16 жовтня 2018 року. https://www.radiosvoboda.org/a/donbass-realii/29545202.html. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Слово року. *Мислово*. http://myslovo.com/?page_id=4634. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Центр Разумкова. «Основні засади та шляхи формування спільної ідентичності громадян України. Інформаційно-аналітичні матеріали до Круглого столу 12 квітня 2017 р. Київ, 2017.» *Центр Разумкова*, 12 квітня 2017 року. http://razumkov.org.ua/images/Material_Conference/2017_04_12_ident/2017-Identi-3.pdf. Дата звернення: 20 травня 2020 року.

Altman, Rick. *Film/Genre*. BFI Publishing, 1999.

Basinger, Jeanine. *The World War II Combat Films: Anatomy of a Genre*. Wesleyan ed., Wesleyan UP, 15 May 2003.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser, Michigan UP, 1994.

Bernsand, Niklas. "Surzhyk and National Identity in Ukrainian Nationalist Language Ideology." *Berliner Osteuropa Info*, no. 17, 2001, pp. 38–47.

Beumers, Birgit. *A History of Russian Cinema.* Bloomsbury Academic, 2009.

—. "The Serialization of the War." *KinoKultura*, vol. 12, 1 April 2006. http://www.kinokultura.com/2006/12-beumers.shtml. Accessed 20 May 2020.

Bhabha, Homi K. "Cultures in Between." *Multicultural States: Rethinking Differences and Identities*, edited by David Bennett, Routledge, 1998, pp. 29–36. Orginally published in *The Location of Culture*, Routledge, 1994.

Boggs, Carl, and Tom Pollard. *The Hollywood War Machine: US Militarism and Popular Culture*. Paradigm, 2007.

Brah, Avtar, and Annie E. Coombes, editors. *Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture*. Routledge and Kegan Paul, 2000.

Chaisty, Paul, and Stephen Whitefield. "Support for Separatism in Southern and Eastern Ukraine Is Lower Than You Think." *Washington Post*, 6 Feb. 2015. https://www.washingtonpost.com/news/monkeycage/wp/2015/02/06/support-for-separatism-in-southern-and-easternukraine-is-lower-than-you-think/?noredirect=on. Accessed 20 May 2020.

Charron, Austin, and Halya Coynash. "Russian-Occupied Crimea and the State of Exception: Repression, Prosecution, and Human Rights Violations." *Eurasian Geography and Economy*, vol. 60, no. 1, 2019, pp. 28–53. https://doi.org/10.1080/15387216.2019.1625279.

Chernetsky, Vitaly. "Postcolonialism, Russia and Ukraine." *Ulbandus Review*, vol. 7, 2003, pp. 32–62.

Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago UP, 1981.

Collins, Jim. "Genericity in the Nineties: Electric Irony and the New Sincerity." *Film Theory Goes to the Movies*, edited by Eva Collins et al., Routledge, 1993.

"Cyborgs vs. Kremlin. A Guide to the Battle of Donetsk International Airport." *Ukraine Today*, 16 Oct. 2014. https://web.archive.org/web/20141016234021/http://cyborgs.uatoday.tv/. Accessed 20 May 2020.

Dery, Mark. *Escape Velocity: CyberCulture at the End of the Century*. Verso, 1999.

"Donbas @ the Filmhouse." *Corr Blimey*, 8 May 2019. https://corrblimey.blog/2019/05/08/donbass-the-filmhouse/. Accessed 20 May 2020.

Fox, Amos. "Cyborgs at Little Stalingrad: A Brief History of the Battles of the Donetsk Airport." *Institute of Land Warfare*, May 2019. https://www.ausa.org/sites/default/files/publications/LWP-125-Cyborgs-atLittle-Stalingrad-A-Brief-History-of-the-Battle-of-the-Donetsk-Airport.pdf. Accessed 20 May 2020.

Gillespie, David. *Russian Cinema*. Pearson Education, 2003.

Glasser, Joyce. "Ukrainian Writer/Director Sergey Loznitsa's Seething Satire on the Pro-Russian Separatists." *Mature Times*, 30 April 2019. https://www.maturetimes.co.uk/joyce-glasser-reviews-donbass/. Accessed 20 May 2020.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Edited and translated by Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, International Publishers, 1971.

Grant, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower, 2007.

Gray, Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. Routledge, 2001.

Hale, Henry E., et al., editors. "Studying Identities in Ukraine." *Post-Soviet Affairs*, vol. 34, nos. 2–3, 2018, pp. 79–189. https://doi.org/10.1080/1060586X.2018.1451241.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991, pp. 149–81.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago UP, 1999.

Klymenko, Iryna. "Torn Asunder from Within: Ukraine and the Lessons for Global Security." *Connections: The Quarterly Issues*, vol. 15, no. 1, 2016, pp. 45–56.

Koltsø, Pål. "Symbol of the War—But Which One? The St. George Ribbon in Russian Nation-Building." *Slavonic and East European Review*, vol. 94, no. 4, 2016, pp. 660–701. https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0660.

Kulyk, Volodymyr. "Shedding Russianness, Recasting Ukrainianness: The PostEuromaidan Dynamics of Ethnonational Identifications in Ukraine." *Post-Soviet Affairs*, vol. 34, nos. 2–3, 2018, pp. 119–38. https://doi.org/10.1080/1060586X.2018.1451232.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism.* 1st ed., Routledge, 1998.

Loznitsa, Sergei. "Donbas as Seen by Sergei Loznitsa." Interview by Charlotte Pavard, Festival de Cannes, 9 May 2018. https://www.festival-cannes.com/en/75-editions/retrospective/2018/actualites/articles/donbass-as-seen-by-sergei-loznitsa. Accessed 17 Dec. 2022.

Lukács, György. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. MIT Press, 1971.

Morian, Jean-Baptiste. "«Donbass» de Sergei Loznitsa: une charge violente contre les russophones d'Ukraine." *Les Inrockuptibles*, 9 May 2018. https://www.lesinrocks.com/2018/05/09/cinema/actualite-cinema/donbassde-sergei-loznitsa-une-charge-violente-contre-les-russophones-dukraine/. Accessed 20 May 2020.

Moussienko, Natalia. "An Individual and War in Contemporary Ukrainian Art." Five Years of War in the Donbas: Cultural Responses and Reverberations Conference, 2 Nov. 2019, Harriman Institute, Columbia University. Conference presentation.

National Institute for Strategic Studies of Ukraine. "Regarding the Information-Psychological Component of Aggression of the Russian Federation against Ukraine." National Institute for Strategic Studies of Ukraine, 1–2 March 2014. http://en.niss.gov.ua/public/File/englishpublic/Russia_aggression.pdf. Accessed 20 May 2020.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. Routledge, 2000.

Pavlyshyn, Marko. "Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture." *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 6, no. 2, 1992, pp. 41–55.

Rafeenko, Volodymyr. "Donbas—Ukraine, a Life Journey." *Ukraine in Histories and Stories: Essays by Ukrainian Intellectuals*, edited by Volodymyr Yermolenko, Internews Ukraine, Oct. 2019, pp. 201–14.

Riabchuk, Mykola. "Colonialism in Another Way. On the Application of Postcolonial Methodology for the Study of Postcommunist Europe." *Porównania*, vol. 13, 2 Dec. 2013, pp. 47–59. https://doi.org/10.14746/p.2013.13.10972.

—. "Two Ukraines Reconsidered: The End of Ukrainian Ambivalence?" *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 15, no. 1, April 2015, pp. 138–56. https://doi.org/10.1111/sena.12120.

Russian New Generation Warfare Handbook. Asymmetric Warfare Group, Dec. 2016. https://info.publicintelligence.net/AWG-RussianNewWarfareHandbook.pdf. Accessed 20 May 2020.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1994.

Sasse, Gwendolyn. "The Donbas—Two Parts, or Still One? The Experience of War through the Eyes of the Regional Population." *Zentrum für Osteuropaund internationale Studien*, Feb. 2017. https://www.zois-berlin.de/fileadmin/media/Dateien/3-Publikationen/ZOiS_Reports/2017/ZOiS_Report_2_2017.pdf. Accessed 17 Dec. 2022.

Shevchuk, Yurii. "Shell-Shocked. Ukrainian Cinema Facing the Realities of Russian Aggression." Five Years of War in the Donbas: Cultural Responses and Reverberations Conference, 2 Nov. 2019, Harriman Institute, Columbia University. Conference presentation.

Shkandrij, Myroslav. "Colonial, Anti-Colonial, and Postcolonial in Ukrainian Literature." *Twentieth Century Ukrainian Literature: Essays in Honour of Dmytro Shtohryn*, edited by Jaroslav Rozumnyj, Kyiv Mohyla Academy Publishing House, 2011, pp. 282–97.

Short, Sue. *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. Palgrave Macmillan, 2005.

Slonimsky, Aleksander. "The Technique of the Comic in Gogol." *Gogol from the Twentieth Century; Eleven Essays*, edited and translated by Robert Maguire, Princeton UP, 1974, pp. 323–73.

Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York UP, 2000.

Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. 2nd ed., I. B. Tauris, 2006.

Tucker, Robert C., editor. *The Marx-Engels Reader*. 2nd ed., Norton, 1978.

Tudor, Andrew. "Genre." *Film Genre Reader III*, edited by Berry Grant, Texas UP, 2003, pp. 3–11.

Wallo, Oleksandra. "War in Ukraine's East: New Drama Project by Natalia Vorozhbyt." The 2019 ASEEES Annual Convention, 26 Nov. 2019, San Francisco. Conference presentation.

Weber, Max. "Politics As a Vocation." *Max Weber: Essays in Sociology*, edited and translated by H. H. Gerth and C. Wright Mills, Routledge, 1948, pp. 77–128.

Wilson, Andrew. "The Donbas in 2014: Explaining Civil Conflict Perhaps, but Not Civil War." *Europe-Asia Studies*, vol. 68, no. 4, 2016, pp. 631–52. https://doi.org/10.1080/09668136.2016.1176994.

—. *Ukraine Crisis: What It Means for the West*. Yale UP, 2014.

Yekelchyk, Serhy. *The Conflict in Ukraine: What Everyone Needs to Know*. Oxford UP, 2015.

Youngblood, Denise. *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914–2005*. Kansas UP, 2017.

Zhurzhenko, Tatiana. "A Divided Nation? Reconsidering the Role of Identity Politics in the Ukraine Crisis." *Die Friedens-Warte*, vol. 89, nos. 1–2, 2014, pp. 249–68.