

Катерина Богуславська, Ольга Брюховецька

ІДЕОЛОГІЧНІ ІНТЕРПЕЛЯЦІЇ СУЧАСНИХ ФІЛЬМІВ ПРО УНР В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ (на прикладі стрічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019))

За допомогою теорії Луї Альтюссера проаналізовано ідеологічні інтерпеляції в сучасних українських фільмах про УНР, що утверджують «національний/націоналістичний історичний наратив» (термін Георгія Касьянова). Цей наратив був одним із центральних елементів консервативної ідеології часів президентства Петра Порошенка та утверджувався на рівні державних ідеологічних апаратів (Українського інституту національної пам'яті, Державного агентства України з питань кіно). Розглянуто дискусії щодо того, чи може історичний фільм претендувати на валідну історичну репрезентацію, з'ясовано його вплив на формування уявлень про минуле та роль в історичній політиці. Продемонстровано те, як стрічки «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» як інструменти історичної політики вбудовуються в логіку «реверсивної історії» в межах «національного/націоналістичного наративу»; актуалізують події часів УНР, щоб використати їх як легітимаційний ресурс; мобілізують та демонструють «вічний» характер російської агресії проти України.

Ключові слова: історична політика, сучасний український кінематограф, «Таємний щоденник Симона Петлюри», «Крути 1918», УНР, Держкіно, ідеологія, Луї Альтюссер, державний ідеологічний апарат, репрезентація історії в кіно.

Постановка проблеми. Як медіа, так і представники кіноіндустрії називають період з 2014-го по 2019 рік «стрибком» (Радіо Свобода 2016), «ренесансом» (BBC News Україна 2018) українського кінематографу, «народженням української кіноіндустрії» (Радіо Свобода 2016), «періодом розквіту українського кіно» (BBC News Україна 2019). Згідно зі звітом Пилипа Ілленка, що очолював Державне агентство України з питань кіно в цей час, за п'ять років сталося справді багато в кількісному сенсі: за підтримки держави було створено 173 фільми, розпочато виробництво 194 стрічок, зареєстровано 499 нових суб'єктів кінематографії, загальний бокс-офіс українських повнометражних фільмів зріс з 1,78 % у 2014 р. до 8,28 % у 2019-му, кількість глядачів зросла з 2,21 % до 8,9 % (YouTube 2019). Крім цього, Верховна Рада України 23 березня 2017 р. ухвалила Закон № 3081-д «Про державну підтримку кінематографії в Україні», що передбачає надання деяким стрічкам безповоротних державних субсидій, а також систему cash rebate (Законодавство України 2019). Але, звісно, найбільше пожвавлення кіновиробництва сприяло фінансування Держкіно, що з 2014-го щорічно збільшувалося. Зокрема, у 2014 р. на фінансування агентства

було заплановано 67,6 млн грн (використано 33,9), у 2015-му – 175,9 (використано 140,8), у 2016-му – 265,2 млн грн (використано 260,5), у 2017-му – 516 млн грн (використано 515,8), у 2018 р. – 520,7 (використано 524,4), у 2019-му – 521,2 млн грн, у 2020-му – 775,7 млн грн (Слово і діло 2020). Згодом витрати на Держкіно у 2020 р. було переглянуто через пандемію гострої респіраторної хвороби COVID-19 і зменшено до 468,443 млн грн (Голос України 2020). Окремо слід зазначити, що в державному бюджеті на 2018 рік, крім 520,7 млн грн, передбачених на діяльність Держкіно, пів мільярда гривень було також виділено Міністерству культури України на «виробництво (створення) та розповсюдження фільмів патріотичного спрямування» (Детектор медіа 05.12.2017). Утім, чіткого визначення словосполучення «патріотичне кіно» законодавство, пов'язане з кінематографом, не містить (Детектор медіа 19.02.2018).

Хоча за період, поки Пилип Ілленко обіймав посаду голови Держкіно, було зроблено справді багато, критики на його адресу теж не бракує. Зокрема, колишньому голові Держкіно приписували нерациональне використання коштів (фінансування режисерів та продюсерів, що мали історію

провальних проєктів), кумівство та підтримку урапатріотичних стрічок (BBC News Україна 2019). Щодо останнього закиду, то слід зауважити, що колишній голова Держкіно, який тричі балотувався на виборах до Верховної Ради від консервативно-націоналістичної партії ВО «Свобода», у своїх інтерв'ю не приховував, що вважає кінематограф ідеологічною зброєю та засобом формування національної свідомості (РБК-Україна 2017). У 2014 р. після призначення на посаду голови агентства Ілленко пояснював: «Ми маємо виконувати нашу головну функцію, а саме розвивати національний кінематограф. Саме кіно має стати нашою потужною мистецькою зброєю. Адже та ситуація, яку переживає Україна на півдні та сході, – не в останню чергу є наслідком нехтування українською культурою» (Детектор медіа 2014). На думку Пилипа Ілленка, Російська Федерація, на відміну від України, «усвідомлювала силу кінематографа як зброї – інтелектуальної, інформаційної, духовної», а тому надавала державну підтримку кінематографу: «Цією зброєю РФ вбивала не тіла, а душі. І цією ж зброєю вона ефективно скористалася у війні проти нас» (Вголос 2017). В одному з інтерв'ю він навіть порівняв кінематограф з автоматом Калашникова: «Нам вдалося переконати всіх, від кого це залежить, що кіно необхідно підтримувати, що кіно – це така ж зброя, як і автомат Калашникова, навіть, насправді, ефективніша» (Радіо Свобода 2016).

До такої ідеологічної «зброї» належать два історичні фільми, переможці Восьмого та Дев'ятого конкурсних відборів кінопроєктів Держкіно: «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) режисера Олеся Янчука та «Крути 1918» (2019) режисера Олексія Шапарєва, які і стали об'єктом аналізу статті. Обидва вони оповідають про події, пов'язані з Українською революцією 1917–1921 років та Українською Народною Республікою. Ця стаття має на меті продемонструвати на прикладі цих стрічок те, як культурний продукт державних ідеологічних апаратів здійснює ідеологічну інтерпеляцію, утверджуючи логіку «національного/націоналістичного історичного наративу» (термін історика Георгія Касьянова) (Касьянов 2018).

Виклад основного матеріалу. У своїй розвідці ми спираємось на теорію ідеології Луї Альтюссера, згідно з якою ідеологія не лише виробляється державними ідеологічними апаратами, але й вплетена у тканину повсякдення, в його афективно-досвідні сфери. Найширше визначення ідеології охоплює, за знаменитою формулою Альтюссера, «репрезентацію уявних відносин до реальних обставин існування» (Althusser

1994, 123). За допомогою цього визначення ми спробуємо зрозуміти інституційну діяльність Держкіно та матрицю, за якою створюються такі фільми, як «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918».

У своїй праці «Ідеологія та державні ідеологічні апарати» Альтюссер розрізняє репресивний державний апарат, який охоплює уряд, адміністрацію, армію, поліцію, суди, в'язниці, та державні ідеологічні апарати, до яких належать релігійні, шкільні, сімейні, юридичні, політичні (у значенні політичної системи), профспілкові, інформаційні (медіа, телебачення, радіо тощо) та культурні (мистецтво, спорт тощо) суспільні інститути (Althusser 1994). Якщо в діяльності репресивного державного апарату на першому місці стоїть насильство, а вже потім ідеологічний вимір, то в ідеологічних апаратах навпаки: вони функціонують, передовсім, ідеологічно, а тільки потім на рівні щонайбільше символічного насильства (Althusser 1994). Альтюссер вважав, що ідеологія вербує суб'єктів через акт звернення (l'interpellation), яке можна порівняти з окликом поліцейського на вулиці: «Гей, ти!». Впізнаючи себе адресатами цього звернення, ми з індивідів перетворюємося на суб'єктів ідеології (Althusser 1994, 130–131). На думку Альтюссера, такі звернення практично завжди досягають своєї мети, якщо ця операція залишається непоміченою, якщо вона відбувається несвідомо чи автоматично. Альтюссерівську концепцію ідеології широко критикували за ігнорування здатності суб'єктів чинити опір подібним ідеологічним інтерпеляціям. У британських cultural studies було запропоновано альтернативну модель взаємодії людей із владними повідомленнями, яка передбачала не лише пасивне підпорядкування, а й цілий спектр можливих відповідей – як у відомій моделі «кодування/декодування» Стюарта Голла (Hall 1980). Розгляд дискусії щодо активності/пасивності аудиторії виходить за межі цієї статті, однак ми вважаємо, що теорія ідеології Альтюссера, попри її детермінізм, є продуктивною, оскільки звертається до несвідомих операцій, які залишаються непоміченими в більш «відкритих» моделях. Дієвість ідеології, на думку Альтюссера, полягає в тому, що, видаючи себе за опис реальності, вона насправді «виражає прагнення, надію чи ностальгію» (Althusser 1969, 234). Її абстрактні доктрини сягають корінням афективної реальності індивіда, групи чи цілого суспільства, з якої і черпають свою «переконливість», але водночас подаються як універсальні істини, які можна помістити після фрази «усі знають, що...».

На нашу думку, Держкіно у 2014–2019 рр. як один із таких державних ідеологічних апаратів активно працювало на те, що історик Георгій Касьянов назвав «ідеократичним режимом» часів президентства Петра Порошенка, маючи на увазі прагнення виробити цілісну консервативну ідеологію, що визначить українську реальність. У програмі партії «Блок Петра Порошенка «Солідарність»» (на момент написання статті перейменовано на партію «Європейська солідарність») від 2015 р. цю спрямованість на консервативну ідеологію заявлено дуже чітко: «Національна культура, історичні традиції, сімейні цінності становлять ціннісну основу суспільства. Солідарне суспільство будується не лише на зв'язку із сучасниками, це також зв'язок із попередніми поколіннями. Він здійснюється через спільні культурні коди, традиції, усталене розуміння людських відносин та відносин між громадянином і владою. Ми несемо спільну відповідальність за збереження й плекання культурних традицій та їх передачу наступним поколінням. Наше завдання – зберегти історичну пам'ять, власну ідентичність, національну самобутність» (Програма партії 2015). Зазначимо, що пропрезидентська партія за підсумками парламентських виборів 2014 року сформувала найбільшу фракцію у Верховній Раді, а тому мала значний вплив на політичне життя країни. Пізніше така консервативна ідеологія сконденсувалася в гаслі «Армія, мова, віра», що стало основою передвиборчої кампанії Порошенка у 2019 р. У вересні 2018 р. він так пояснював ідеологічний зміст цих слів: «Армія, мова і віра – це не гасло. Це формула сучасної української ідентичності. Армія боронить нашу землю. Мова боронить наше серце. Церква боронить нашу душу» (Заборона 2018). Показово, що ця консервативна апеляція до емоцій, яка сплітала в одне ціле війну і душу, серце і землю, серед своїх цінностей не знайшла місця для розуму.

Якщо врахувати наведену вище апеляцію до традицій та попередніх поколінь, не дивно, що минуле стало важливим джерелом легітимації для президента та пропрезидентської партії. Історична політика стала одним із важливих елементів великої політики. У цій сфері під час каденції президента Порошенка відбувалося, за термінологією Касьянова, витіснення «радянсько-ностальгічного нарративу» та утвердження «національного/націоналістичного нарративу» (Касьянов 2018). Зазначимо, що в цій статті ми користуємося визначенням історичної політики, запропонованим російським істориком Олексієм Міллером. Міллер розуміє під історичною

політикою «набір практик, за допомогою яких окремі політичні сили прагнуть ствердити певні інтерпретації історичних подій як домінуючі» (Міллер 2009). Простіше, йдеться про «ідеологічну індоктринацію у сфері історичної свідомості та колективної пам'яті», яку здійснюють державні апарати, залучаючи адміністративні та фінансові ресурси (Міллер 2009). Це перегукується з твердженням Альтюссера про практичний характер ідеології. За словами Альтюссера, ідеологія зазвичай існує «в деякому апараті, в його практичній діяльності або практиках» (Althusser 1994, 137). Основним архітектором та натхненником цієї політики під час каденції Петра Порошенка можна назвати Український інститут національної пам'яті та його голову Володимира В'ятровича, з якими пов'язані деконунізаційний проєкт, ухвалення меморіальних законів та історичні суперечки з сусідніми країнами. Утім, стрічки, які ми нижче проаналізуємо, а також адміністративні практики, пов'язані з ними (перемога на конкурсних відборах, державне фінансування тощо), на нашу думку, також вписуються в логіку просування «національного/націоналістичного історичного нарративу», посилюючи ідеологічну функцію Держкіно в цьому процесі.

На нашу думку, історичні стрічки «Тасмний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» виконують три важливі функції як інструменти історичної політики. По-перше, вони демонструють глядачам і глядачкам логіку того, що Касьянов назвав «реверсивною історією», а також те, як вона пронизує «національний/націоналістичний історичний нарратив». По-друге, звертаючись до подій Української революції 1917–1921 років та Української Народної Республіки, вони використовують легітимаційний ресурс цих подій, що дозволяє пролонгувати традицію української державності та захиститися від її підважування, яке відбувається в межах нарративів кремлівської пропаганди. По-третє, ці стрічки претендують на певний мобілізаційний потенціал та демонструють «вічний» характер російської агресії.

Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу зазначених стрічок, слід відповісти на три важливі питання: по-перше, чи історичне кіно взагалі може запропонувати валідну репрезентацію минулого; по-друге, яку роль історичні фільми відіграють у трансляції уявлень про минуле; по-третє, чому і як історичні фільми використовують як інструменти історичної політики.

Щодо першого питання серед дослідників наразі немає консенсусу. Якщо підсумувати

розлогі дискусії щодо того, чи може фільм претендувати на паралельну до письмової історії репрезентацію минулого, помітимо, що здебільшого науковці займають дві, на перший погляд, протилежні позиції: або вони скептично налаштовані до історичного фільму як до модусу репрезентації минулого та вважають його лише джерелом знань про період, у який він був створений, його політичні та ідеологічні підтексти; або підкреслюють той факт, що письмовий наратив є настільки ж сконструйованим, як і візуальний, а тому вважають історичні фільми такою ж валідною формою репрезентації минулого, як і письмову. Утім, як ми продемонструємо нижче, і перші, і другі поділяють думку про глибоко ідеологічний характер історичних фільмів.

На думку кінокритика та історика П'єра Сорліна, історичний фільм є повністю «вигаданим»: «...навіть якщо вони [історичні фільми] ґрунтуються на документах, вони мають реконструювати у суто уявний спосіб більшу частину того, що показують» (Sorlin 2000, 38). Сорлін вважає, що коли костюми чи декорації ще можна відтворити за історичними свідченнями, то цього точно не можна зробити з жестами, інтонаціями тощо. Загалом, на думку дослідника, історія у фільмі «лише рамка, яка слугує основою чи контрапунктом для політичного тезису. Історія не більше ніж корисний засіб для того, щоб говорити про теперішній час» (Grindon 1994, 1). Цю думку про укоріненість історичних фільмів у сучасності поділяють й інші дослідники.

Американський кінознавець Леджер Гріндон у своїй праці «Тіні минулого: дослідження історичного фільму» зауважує, що вже від самого початку існування кінематографу режисери звернулися до давньої традиції висвітлення подій сьогодення через сюжети минулого: «...кіно асоціює історичні події з сучасними проблемами, які воно намагається виправдати, загострити чи пояснити» (Grindon 1994, 1). Саме тому Гріндон у своїй роботі має на меті викриття політичних підтекстів, закладених в історичні фільми (Grindon 1994, 2). На його думку, історія в таких стрічках рідко коли є неупередженою, радше вона «конститує послання до сьогодення» (Grindon 1994, 1), адже вже сам вибір історичного епізоду містить політичний мотив. Наприклад, про різні Франції можуть розповісти образи Жанни д'Арк та Марії Антуанетти (Grindon 1994, 5).

Найбільш авторитетним і софістикованим прибічником тези про сучасність історичного кіно є французький історик, представник школи «Анналів», Марк Ферро. Свої статті з цієї теми

він об'єднав у збірці «Кіно та історія» (1977) (Ferro 1988). Як зазначає теоретик кіно Вільям Гуїн, Ферро не нехтує фільмом як ресурсом інформації для істориків, але інформації про період, у який цей фільм було створено, – історичну ж репрезентацію у фільмі він вважає вигаданою з кількох причин (Guynn 2006, 8). По-перше, на думку Ферро, історичні фільми схильні подавати саме ту інформацію, яка є з певних причин важливою в конкретний період для режисера та його публіки. По-друге, в історичному фільмі естетичний та драматичний компоненти домінують – на відміну від історичних праць, де перевагу віддають правильній хронології та логічному характеру каузальних зв'язків: «Історія... не підкоряється законам мелодрами чи трагедії» (Ferro 1988, 159). По-третє, на думку Ферро, якщо історичні праці змінюють позицію в дискурсі з історичною дистанцією, то фільм лишається незмінним (Ferro 1988, 159). Однак слід зазначити, що це твердження суперечить теоретичним розробкам самого Ферро, який неодноразово демонструє, як змінюється рецепція фільму з часом. У статті «“Велика ілюзія” та її рецепція» він зазначає, що фільм «Велика ілюзія» Жана Ренуара у 1938 р. вважали пацифістським та інтернаціоналістським, тоді як уже в 1946 р. «через досить екстраординарний зсув в інтерпретації, фільм сприймали як запрошення прийняти колаборацію і всі її кліше» (Ferro 1988, 136). На думку Ферро, будь-який, зокрема історичний, фільм містить симптоматичні суперечності, «привілейовані промовисті знаки», які вказують на його зв'язок із сучасним йому суспільством. «Виявлення їх, – стверджує Ферро, – розгляд того, як вони узгоджуються чи не узгоджуються з ідеологією, допомагає відкрити латентне за явним, уможливорює бачення невидимого за видимим» (Ferro 1988, 30). У цій установці на деталі і суперечності Ферро наближається до розробленого в альтюссерівській школі методу симптоматичного читання.

Це далеко не повний список дослідників, які скептично ставилися до здатності історичних фільмів запропонувати не менш адекватну за письмову історію репрезентацію минулого. Крім скепсису щодо цього питання, їх об'єднує також схильність розглядати історичні фільми як ще один спосіб говорити про сьогодення в ідеологічно завуальованій формі.

Апологетами здатності історичних фільмів запропонувати валідну історичну репрезентацію є американські історики Роберт Розенстоун та Гайден Вайт. Обидва дослідники не схильні зводити історичні репрезентації в кіно

винятково до диктату сучасності, натомість вони підкреслюють сконструйований характер письмового нарративу та вважають, що аудіовізуальні медіа можуть запропонувати легітимну паралельну форму для репрезентації історичного нарративу (Rosenstone 1988; White 1988). У 1988 р. Розенстоун опублікував у престижному фаховому журналі «The American Historical Review» есе «Історія в зображеннях/Історія в словах: Рефлексії щодо можливості дійсно помістити історію у фільм». На початку свого есе Розенстоун зазначає, що ця тема йому особливо близька, адже дві його історичні праці лягли в основу історичних фільмів: художнього «Червоні» («Reds») та документального «Гарна боротьба» («The Good Fight») (Rosenstone 1988, 1173). В обох випадках він був задіяний у процес створення стрічок (Rosenstone 1988, 1173). Розенстоун підсумував цей свій досвід так: неодмінно «щось стається на шляху від сторінки до екрана, що змінює значення минулого у розумінні, яке поділяють ті з нас, хто працює зі словами» (Rosenstone 1988, 1173). Тому найбільше занепокоєння в автора викликає не те, що фільми не можуть відповідати вимогам достовірності, які висувають історики, а те, що фільми «стискають минуле в закритий світ, розповідаючи одну лінійну історію з, по суті, єдиною інтерпретацією» (Rosenstone 1988, 1174). Якщо для Сорліна той факт, що актори своєю зовнішністю, жестами, інтонаціями привносять в історичну репрезентацію довільність, є свідченням на користь цілковито «вигаданого» характеру історичного фільму, то, на думку Розенстоуна, те, що фільм створює певні факти про персонажів, не шкодить достовірності: принципова не зовнішність кондуктора, який вигнав Махатму Ганді з вагона першого класу, а сама ця дія (Rosenstone 1988, 1181).

На думку Розенстоуна, хоча жанр історичного фільму мусить підкорятися певним конвенціям (любовна лінія, конфронтація між героями тощо), це не заважає зробити драматичний фільм про минуле, що залишиться в межах історичної достовірності, «принаймні настільки, наскільки це потрібно, щоб не вдаватися до винайдених персонажів чи подій» (Rosenstone 1988, 1178). Однак найсильнішим аргументом Розенстоуна на користь історичного кіно є своєрідне скерування питання жанру в бік історичної науки. Подібно до Гайдена Вайта Розенстоун стверджує, що історики часто ігнорують те, наскільки закони жанру та мова формують писемну, особливо нарративну, історію (Rosenstone 1988, 1180). По-перше, наголошує Розенстоун, люди та нації не проживають «історії» – нарративи

конструюють історики, намагаючись осмислити минуле. По-друге, зазначає він, написана історія є репрезентацією минулого, але не самим минулим. По-третє, на його думку, історичні нарративи також частково підкоряються впливам жанру чи модусу, у якому історик вирішив розповідати історію (трагічному, героїчному тощо). По-четверте, спираючись на теоретичні розробки історика Гайдена Вайта, Розенстоун стверджує, що мова не відображає минуле таким, яким воно було, а «створює і структурує історію та насичує її значенням» (Rosenstone 1988, 1180–81). Розенстоун підсумовує: якщо написана історія сформована конвенціями жанру та мовою, то візуальна історія сформована візуальним жанром та візуальною мовою, але обидві вони «не дзеркала минулого, а його репрезентації» (Rosenstone 1988, 1181). На думку історика, у фільмі історія має відповідати певним стандартам, але ці стандарти мають бути характерними для цього медіума (Rosenstone 1988, 1181). Отже, Розенстоун визнає валідність кіно як специфічної репрезентації історії поруч з її репрезентацією, власне, істориками.

Як уже зазначалося, частину своїх аргументів Розенстоун базує на роботах іншого американського історика – Гайдена Вайта, чие есе «Історіографія та історіофотія» вийшло в тому ж номері «The American Historical Review». Висловлюючи свою підтримку аргументації Розенстоуна, Вайт розвиває думку про те, що ні візуальна, ні вербальна історії не «віддзеркалюють» минуле: «Кожна письмова історія є продуктом процесів конденсації, переміщення, символізації та обмежень так само, як ті, що використовуються у виробництві кінорепрезентації. Лише медіум відрізняється, а не спосіб, у який повідомлення продукуються» (White 1988, 1194). На думку Вайта, історична монографія є так само сконструйованою, як і історичний фільм чи історичний роман.

Ідея про сконструйований характер історичного нарративу лежить в осерді знаменитої праці Вайта «Метаісторія: Історична уява в Європі ХІХ ст.» (1973). Елізабет Кларк детально аналізує вплив цієї роботи на історичну дисципліну, зокрема опір тому релятивізму, який (як вона вважає, зовсім не обов'язково) можна вивести з нарративної концепції історії Вайта. На думку Вайта, не існує «політично невинної історіографії» (Clark 2004, 103) чи нейтральних нарративів, адже вони «пов'язані з онтологічним та епістемічним вибором з чіткими ідеологічними та навіть конкретно політичними наслідками» (Clark 2004, 103). Вайт звертає увагу на те,

що в наративі реальні події демонструють «узгодженість, цілісність, повноту та завершеність образу життя, які є і можуть бути тільки уявними», через що індивіди, за відомою формулою Альтюссера, привчаються жити в «уявних відносинах до їхніх реальних обставин існування» (Clark 2004, 103). Отже, ідеологія працює також в історичному наративі. За допомогою теоретичних розробок роботи ідеології, здійснених Вайтом (які багато в чому спираються на альтюссерівську школу), дослідники навчилися помічати те, як наративи приховують суспільні суперечності, створюючи одну цілісну історію (Clark 2004, 104).

Підсумовуючи огляд теоретичних дискусій щодо репрезентації історії в кіно, можемо стверджувати, що за звичним терміном «історичний фільм» приховане широке проблематичне поле. Дослідники П'єр Сорлін, Леджер Гріндон, Марк Ферро та інші відмовляють історичному кіно в праві на валідну репрезентацію минулого. Водночас Роберт Розенстоун та Гайден Вайт підкреслюють сконструйований характер як письмового, так і візуального історичного наративу, лишаючи за історичним фільмом право бути паралельним до письмового модусом репрезентації минулого. Утім, і перші, і другі, хоча з різних боків, але наголошують на глибинному ідеологічному характері історичних стрічок.

Перейдемо до питання про те, яку роль історичні фільми відіграють у трансляції уявлень про минуле. Незалежно від того, вважають дослідники кінематограф здатним репрезентувати минуле на одному рівні з письмовою історією чи ні, очевидним є те, що він уже давно це робить для масового глядача. Роберт Розенстоун зазначає, що візуальні медіа, які перебувають поза контролем професійних істориків, стають головним джерелом історичних знань для більшості населення (Rosenstone 1988, 1174). Марк Ферро називає їх «паралельною школою» (Ферро 1993). Згідно з результатами дослідження, проведеного у 1998 р. у США на базі 1500 інтерв'ю, з'ясувалося, що респонденти набагато частіше дізнаються про історичні події з фільмів, ніж із книжок та музеїв (Stubbs 2013). Ветерани війни у В'єтнамі стверджують, що не можуть згадати, звідки походять деякі їхні спогади – з їхнього власного досвіду, документальних фотографій чи голлівудських стрічок (Sturken 1997). Що ж до українського контексту, то, згідно з проведенням у 2017 р. опитуванням соціологічної групи «Рейтинг», серед джерел історичних знань для українців перше місце посідають розмови з родиною та близькими (40 %),

друге – школа (38 %), третє – книги (36 %), четверте – фільми (29 %), п'яте – українські телевізійні канали (25 %) та шосте – Інтернет (24 %) (Соціологічна група Рейтинг 2017). Отже, практично третина українців називає фільми джерелом історичних знань, що робить їх потужним інструментом впливу у сфері історичної політики. Тому дослідження репрезентації історії в кіно важливе не лише тому, що фільми розповідають про стан суспільства, яке їх створило, а й тому, що вони активно на нього впливають.

Оскільки історичні фільми відіграють велику роль у формуванні уявлень про минуле, не дивно, що актори історичної політики прагнуть їх використати як свої інструменти. Для ідеологічних державних апаратів важливо виробляти когерентну картину у всіх сферах своєї юрисдикції. Зокрема, на цій потребі когерентності наголошує російська політологиня Ольга Малинова у своїй праці «Актуальне минуле: Символічна політика владної еліти та дилеми російської ідентичності». Вона зазначає, що для того, щоб входити в «репертуар політично придатного минулого» (Малинова 2015, с. 29), історичні репрезентації мають бути закріплені не лише у шкільних підручниках, а й у інших елементах комеморативної інфраструктури: художній літературі, кінематографі, документальних стрічках, музеях, пам'ятниках, топографії публічних просторів тощо (Малинова 2015, с. 128). Ба більше, як підкреслює німецький історик Ларс Карл, кіно може взяти на себе формотворчу функцію в моменти зламів норм. Карл стверджує, що в історичні моменти, коли немає обов'язкових для всіх установок та стандартів поведінки, коли відбувається активний пошук колективної ідентичності, художні фільми можуть відіграти важливу роль у її конструюванні (Карл 2011, с. 53).

Спираючись на розуміння ролі кіно в конструюванні уявлень про минуле, проаналізуємо, як Держкіно як державний ідеологічний апарат долучилося до утвердження «національного/націоналістичного історичного наративу» через стрічки «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918». З одного боку, такому утвердженню сприяла низка інституційних практик, з іншого – потужний ідеологічний посыл стрічок на рівні конструювання сюжету. Інституційними практиками можна вважати перемогу цих фільмів на конкурсних відборах кінопроектів та фінансування, що його надало Держкіно (половина вартості для кожної стрічки). На рівні сюжету фільми «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918», на нашу думку, безпосередньо здійснюють ідеологічну

інтерпеляцію, яка закріплює логіку «реверсивної історії», що пронизує «національний/націоналістичний історичний наратив». Ці фільми також використовують події часів Української Народної Республіки як легітимаційний ресурс та для захисту від підважування сучасної української державності, яке відбувається в межах нарративів кремлівської пропаганди. Головна мета цих історичних фільмів полягає в тому, щоб мобілізувати глядачів та показати, що Росія-СРСР є «вічним» ворогом України.

Перейдемо до безпосереднього аналізу стрічок. Історик Андрій Руккас здійснив детальний аналіз численних історичних недостовірностей у фільмах «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» – від плутанини зі званнями персонажів до дзвінків по бездротовому зв'язку у 1918 р. (Історична правда 2019). Лишаючи аналіз історичної достовірності історикам, сконцентруємося на моментах, де стрічки демонструють свою ідеологічну роботу – утвердження національного/націоналістичного історичного наративу.

«Таємний щоденник Симона Петлюри» Олеся Янчука сфокусований на житті Петлюри в еміграції у Парижі, його смерті від рук анархіста єврейського походження Самуїла Шварцбарда та судовому процесі, що завершився виправданням останнього. Згідно з інтерпретацією подій, поданою у стрічці, і вбивство, і виправдальний вирок, який французький суд виніс Шварцбарду, були результатом політичних інтриг та маніпуляцій Радянського Союзу. Утім, навіть на сайті Українського інституту національної пам'яті розміщено розділ з книги «Україна у вогні минулого століття: події, факти, версії» Ярослава Файзуліна та Володимира Гінди, де смерть Петлюри саме від рук Кремля називають тільки однією з версій (Український інститут національної пам'яті 2020).

Частину коштів на фільм Янчука, крім Держкіно, виділив Український конгресовий комітет Америки (УККА). Загалом це вже п'ятий фільм Олеся Янчука, який профінансувала ця установа, відома своїм активним захистом найбільш безкомпромісної версії українського націоналістичного історичного наративу (Німка 2012). До цього кошти УККА виділялися також на націоналістичні історичні стрічки Янчука «Атентат» (про Степана Бандеру), «Владика Андрей» (про митрополита Андрея Шептицького), «Нескорений» (про Романа Шухевича) та «Залізна сотня» (про боротьбу УПА у 1944–1947 рр.) (Gazeta.ua 2017). Усі ці стрічки є не так художнім осмисленням минулого, як відвертою демонстрацією чіткої ідеологічної доктрини. Те саме відбувається у фільмі «Таємний щоденник Симона Петлюри».

На другій хвилині фільму Янчука ми бачимо цитату-епіграф Вільяма Фолкнера: «Минуле ніколи не буває мертвим... Воно навіть ще не пройшло». Отже, глядачам і глядачкам від самого початку транслюють думку про те, що він чи вона дивитиметься фільм не про події минулого, а про те, що «ще навіть не пройшло».

В одному з інтерв'ю про фільм Янчук говорить: «Більшовики зробили із Симона Петлюри ворога народу, злочинця... Хотіли знеславити весь український визвольний рух. І це їм вдалося. Це була чи не перша поразка України в гібридній війні з російським імперіалізмом» (Gazeta.ua 2017). В іншому коментарі він ще більше конкретизує тезу про те, що протистояння з Росією триває з часів УНР: «Драматургія так збудована, що оцей щоденник нам дозволяє повертатися в спогади, у те, що відбувалося в Україні, і в той же час розкриває причини, чому все ж таки відбулася поразка, чому Петлюра був змушений зі своєю армією емігрувати. Історія йде, як по спіралі, вона повторюється. Тому, я би сказав, що цей фільм певною мірою – попередження для нас сьогодні. Щоб, не дай Боже, не повторилося те, що відбулося, власне, з Українською Народною Республікою» (Детектор медіа 18.07.2017). Позиціонуючи «Таємний щоденник» як фільм-попередження, екстраполюючи реалії гібридної війни з Росією на події сторічної давнини, акцентуючи повторюваність історії, Янчук натякає на позачасовий характер російської агресії стосовно України.

Слова Янчука про фільм-попередження підкріплюються таким епізодом: на шостій хвилині кінокартини між головними героями – Володимиром Винниченком (Євген Нищук), Михайлом Грушевським (Богдан Бенюк) та Симоном Петлюрою (Сергій Фролов) – відбувається дискусія, під час якої Винниченко виголошує довгий монолог про те, що УНР є «кісткою в горлі» для «більшовиків, німців та білих», а насправді їм потрібні тільки «територія, копаліни, хліб, звісно, і населення». Наприкінці свого монологу він говорить до секретарки: «Це, пані Олено, слушно було б і записати, може, комусь через 100 років знадобиться». Глядач чи глядачка має впізнати себе як адресата цього звернення. Цей прийом стає безпосередньою формою ідеологічної інтерпеляції, яку описав Альтюссер. Ця інтерпеляція демонструє глядачу чи глядачці репрезентацію минулого, де вже нібито знають про існування незалежної України в майбутньому, а тому відправляють туди дидактичне повідомлення. Такий ідеологічний хід цілком вкладається в логіку реверсивної історії, у межах якої створено український «національний/націоналістичний наратив».

Важливим елементом фільму є архівні записи, інтегровані в його тканину. Вони чотири рази переривають нарратив стрічки, але ця інтеграція виглядає чужою щодо решти фільму: глядач чи глядачка бачить різницю в розмірах кадру, якості зображення і чітко розуміє, що це вставка. Основний сюжет фільму ніби виштовхується з минулого, де він мав би бути, і розміщується між часовим простором архівної стрічки та глядачкою/глядачем. Справді, кінематографічне «минуле» перстає таким бути. Звісно, інтеграцію архівних матеріалів використовують у багатьох історичних фільмах. Наприклад, у стрічці «Кролик Джордж» (2019) Тайки Вайтіті теж є подібні вставки, але завдяки вдалому монтажу та акцентованому зв'язку з рештою сюжету вони не випадають із загального нарративу фільму.

Прикметно, що невидатні художні якості фільму «Таємний щоденник Симона Петлюри»: бутфорні декорації, побудовані на студії Довженка, неприродні кольори, схематичне зображення Парижу, алогічний монтаж, більш ніж слабка гра деяких акторів тощо – ще більше наштотувує на думку про те, що глядач дивиться фільм, метою якого є не художня кінорепрезентація минулого навіть у найбільш нестрогій формі, а трансляція ідеологічного повідомлення: фільм-попередження витісняє історичний фільм. Не дивно, що в кількох рецензіях стрічку було названо пропагандистською (Детектор медіа 10.09.2018).

Фільм «Крути 1918» ще наочніше демонструє свій ідеологічний підтекст. У стрічці трагедію під Крутами показано крізь призму історії родини Савицьких. Батько-генерал та два його сини служать в армії УНР, проте один із цих синів – «зрадник» і працює на червоних. Третій же син, головний герой-протагоніст Андрій Савицький (Євген Ламах) є переконаним пацифістом. Утім, не в змозі триматися осторонь революційних подій, він згодом змінює свою позицію, приєднується до армії УНР та вирушає з друзями назустріч армії Муравйова під Крути.

Фільм починається з прологу, вже в перших кадрах якого ми бачимо Меморіал пам'яті героїв Крут з гербом України великим планом та український прапор поряд із ним. Український військовий, якого глядач чи глядачка бачить зі спини, сідає на лаву біля куща калини та дістає старий щоденник. Тризуб на меморіалі, прапор, калина та український військовий дають зрозуміти глядачу/глядачці, що події прологу розгортаються вже в незалежній Україні. Далі текст на екрані пояснює переміщення у 1917 рік: «Вперше за три століття, після розпаду Російської імперії, в українців з'явилася можливість

повернути Незалежність. Світова спільнота була готова визнати Українську Народну Республіку. Та на шляху до незалежності постав жорстокий та підступний ворог. За наказом Леніна, місто за містом Україну окупували російські війська на чолі з Муравйовим. Україна готувалася боронити столицю – Київ». Добір слів у цьому короткому коментарі зроблено так, щоб навмисне зблизити сьогоденню ситуацію України з подіями столітньої давнини.

Центральний сюжет фільму завершується тоді, коли головний герой-протагоніст Андрій Савицький, який на початку фільму був переконаним пацифістом, взяв участь у бою під Крутами, втратив у ньому всіх своїх товаришів і побачив убивство брата-зрадника. В епілозі, який повертає глядача чи глядачку до подій прологу, український військовий закриває щоденник, встає з лави і йде геть. А до меморіалу підходить загін пластунів, якому старша пластунка розповідає про бій під Крутами. «Ми повинні пам'ятати про тих хлопців, які поклали життя заради нас», – говорить вона, і в цю мить у небі кричить птах. На звук обертаються діти та військовий – і ми бачимо, що це той самий актор (Євген Ламах), який грав роль Андрія Савицького. На цьому моменті навіть найбільш ідеологічно «непідковані» глядач чи глядачка мають наочно переконатись, що історія справді повторюється. Щоденник Андрія Савицького, який гортає його нащадок-близнюк у фільмі «Крути 1918», є таким самим дидактичним посланням з минулого, як і наведена вище фраза Винниченка з фільму «Таємний щоденник Симона Петлюри». Складається також враження, що обидва щоденники – і Симона Петлюри, і Андрія Савицького – писалися саме для наших сучасників, щоб слугувати настановою для них.

Обрамлення сучасністю з її інтенсивною концентрацією патріотичних символів (прапор, герб, калина, пластуни) затискає між двома частинами центральний сюжет фільму «Крути 1918». Фільм ніби сам диктує, як його інтерпретувати. Крім цього, стрічка утверджує позачасовий характер російської агресії та демонструє максимальний мобілізаційний потенціал у низці повідомлень: не можна бути пацифістом під час «вічної» війни з ворогом; ми, сучасники, такі ж, як і вони, наші предки, що боролися під Крутами; як вони боролися з Росією-СРСР, так і ми зараз боремося з нею; Росія – це наш «вічний» незмінний ворог. На рівні ідеологічної конструкції це імітує історичну політику сучасної Російської Федерації: так само, як війна з фашизмом є «вічною» для Росії, так само війна з Росією як правонаступницею СРСР стає «вічною» для України.

Автор ідеї та сценарист фільму «Крути 1918» Костянтин Коновалов, як і Янчук, говорить про повторення історії: «Сценарій був готовий уже давно. І коли почалася війна на Сході, було дуже дивно спостерігати, як історія повторюється. Звісно, це художній фільм, а не детальна документальна реконструкція бою, але я намагався так доопрацювати сценарій, щоб глядач побачив настільки точні події й емоції, наскільки це тільки можливо» (Детектор медіа 25.01.2018). Отже, позачасовий характер російської агресії видається спільним місцем для авторів обох фільмів.

Також стрічки «Крути 1918» і «Таємний щоденник Симона Петлюри» об'єднує своєрідна «текстова інфляція»: текст передує головному наративу («Крути 1918») або фігурує як епілог («Таємний щоденник Симона Петлюри»), підписані навіть деякі персонажі («Таємний щоденник»). Текст пояснює глядачеві чи глядачці, що саме відбувається, щоб унеможливити ймовірність непорозуміння у процесі інтерпеляції і точно гукнути своїм ідеологічним повідомленням.

Ми вже зазначали, що на рівні конструювання наративу обидва фільми вкладаються в логіку «реверсивної історії». Її реверсивність проявляється в тому, що глядачеві чи глядачці пропонують репрезентацію минулого, де вже нібито знають про існування незалежної України, а тому намагаються дати співвітчизникам з майбутнього певний урок, уберегти їх від помилок, що призвели до втрати державності. За словами Касьянова, у 1990-х роках було відновлено «стандартний етнонаціональний наратив історії та пам'яті, який зображав українську історію як нескінченну низку страждань, поневірянь, боротьби за виживання й одвічне прагнення народу та еліт до державного самовизначення» (Касьянов 2018, с. 226). Доповнення та переписування цього наративу відбувалося в межах реверсивної історії, тобто інтерпретація минулого «відштовхувалася від факту існування держави Україна з її політичними кордонами 1991 року» (Касьянов 2018, с. 226). Згідно з Касьяновим, логіка такої реверсивної історії спонукала авторів національного наративу, вибірково переглянувши радянський період, звернутися до Центральної Ради та Української Народної Республіки, Західноукраїнської Народної Республіки та Гетьманської держави як до «досвідів національної державності та державних утворень», що були наприкінці та після завершення Першої світової війни (Касьянов 2018, с. 226). У цьому наративі, що також «націоналізував» донціональні

часи, українська нація постає «трансцендентною» та «позаісторичною» (Касьянов 2018, с. 235). У проаналізованих вище стрічках на повну потужність використано логіку «реверсивної історії», яка реалізується через дидактичний характер історій, викладених у щоденниках, або у зверненнях, адресованих аудиторії. Глядачі та глядачки, у кращих радянських традиціях, не мають жодного простору для інтерпретації минулого. Вони неодмінно мають впізнати себе як нащадків, які продовжують справу своїх попередників. Інтерпеляція в цих фільмах пряма і відверта, як оклик поліцейського.

Стрічки «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» виконують ще одну важливу функцію: вони актуалізують у репертуарі політично придатного минулого події, пов'язані з Українською Народною Республікою. Адже, як зазначала Малинова, щоб бути політично «корисними», репрезентації минулого мають бути закріплені не лише в шкільних підручниках, а й у іншій комеморативній інфраструктурі (Малинова 2015, с. 128).

Хоча Україна юридично є правонаступницею Української РСР, у національному/націоналістичному історичному наративі УНР функціонує як певна ідейна попередниця незалежної України. Це пов'язано, зокрема, з тим, що 22 серпня 1992 р. Микола Плав'юк, президент Української Народної Республіки у вигнанні, у присутності президента, голови Верховної Ради України і прем'єр-міністра склав повноваження Державного Центру (ДЦ) УНР і оголосив Україну правонаступницею УНР (Касьянов 2018, с. 226).

У 2018 р. президент Порошенко на урочистому зібранні з нагоди Дня Соборності України та 100-річчя проголошення незалежності УНР у Києві свідомо чи ні повторив знамениту лєнінську тезу про матеріальну силу ідеї, вбудувавши її в рамки «національного/націоналістичного історичного наративу» та консервативної ідеології своєї партії: «Сучасна Україна – спадкоємиця багатовікових державно-національних традицій, відроджених під час та внаслідок Української революції 1917–1921 років. Ідея державної самостійності, поставлена на порядок денний та загартована під час Революції, стала потужною матеріальною силою. Вона визначила увесь подальший перебіг історії України» (Голос України 2018). Крім того, Порошенко зазначив, що «без Четвертого Універсалу не було би й Акту проголошення незалежності», адже «якби наші славні предки далекого 1918 року не посягли зерна ідеї незалежності, вона б ніколи не розрослася до майже одностайної підтримки

на референдумі 1991 року» (Голос України 2018). Такі твердження не обмежились державною риторикою. У правовій сфері теж було здійснено спробу зафіксувати правонаступництво з УНР. У 2018 р. група депутатів подала до Верховної Ради України проект Закону № 7521 «Про правонаступництво України щодо Української Народної Республіки», згідно з яким Україна оголошується правонаступницею Української Народної Республіки, а період з 18 березня 1921 р. по 23 серпня 1991 р. – окупацією РСФСР, правонаступником якої був ССРСР (Проект Закону 2018). Прикметно, що серед ініціаторів законопроекту фігурує народний депутат 7-го та 8-го скликань Андрій Ілленко, брат Пилипа Ілленка, один із лідерів ВО «Свобода». На сьогодні на сайті Верховної Ради міститься інформація про те, що проект відкликано. У висновку Головного науково-експертного управління пояснюється, що закладений у законопроекті винятково «ідеологічний підхід не враховує потенційних правових наслідків, пов'язаних із юридичним фактом визнання України правонаступницею Української Народної Республіки...», а також не узгоджується з нормами конституційного законодавства України та міжнародного права» (Проект Закону 2018). Отже, якщо в юридичному плані реалізувати цей ідеологічний підхід не вдалося, принаймні в кінематографічному світі спробу транслювати ідею про Україну – правонаступницю УНР та про Росію як позачасового ворога-окупанта було здійснено.

Таке політичне використання історії, за словами британського історика Еріка Гобсбаума, свідчить про парадоксальне бажання націй, які є «відносно нещодавніми історичними інноваціями», претендувати на протилежне їхній штучності та новизні вкорінення в глибоке минуле (Хобсбаум 2000). Слід зазначити, що Гобсбаум у своїй теоретичній розвідці розглядає нації загалом, а не «пізні» нації на противагу більш «раннім». Утім, на нашу думку, це тим більше актуально для країни, саме існування якої постійно підважується сусідньою державою під час інформаційної агресії. За висловом американського політика Гордона Сондленда, Україна – це «тендітна демократія, що бореться проти жорстокого та недобросовісного сусіда Росії» (Апостроф 2019). В інформаційній війні між Росією та Україною постійно функціонують нарративи про те, що Україна – це невдала тінь Росії або штучний проєкт Заходу (Єрмоленко 2019, с. 12–16). Зокрема, про це свідчать назви численних російських пропагандистських книжок, заборонених в Україні (112.ua 2018).

Ідеологічні державні апарати України, загіпнотизовані такими ярликами, намагаються протиставити їм альтернативні ідеологічні конструкції, не помічаючи, в чію гру вони грають. Щоб протистояти звинуваченням у штучному характері своєї державності та на противагу іміджу «тендітної демократії», відбуваються спроби легітимізувати себе через історію, активне розгортання «національного/націоналістичного історичного нарративу», зокрема, і на великому екрані. Стрічки, де особлива увага приділяється державності у 1917–1921 рр., створено з метою максимально використати ідеологічний ресурс минулого, актуалізувати його в межах політично придатного репертуару та інтерпелювати сучасну українську аудиторію як спадкоємицю «вічної» боротьби з Росією.

Висновки. Послуговуючись теорією ідеології Луї Альтюссера, ми дійшли висновку, що разом з Українським інститутом національної пам'яті Держкіно як державний ідеологічний апарат також займалося утвердженням «національного/націоналістичного нарративу історії», що став одним із центральних елементів консервативної ідеології часів президентства Петра Порошенка. Ми проаналізували питання, які часто виникають у зв'язку з історичним фільмом: чи може він містити валідну репрезентацію минулого, чи формують такі фільми уявлення про історію, а також чому їх використовують як інструменти історичної політики. Попри відмінність позицій з цього питання, усі дослідники підкреслюють глибинний ідеологічний характер таких фільмів. Також було з'ясовано, що наразі кінематограф є одним із найпопулярніших джерел знань про минуле, «паралельною школою», за висловом Марка Ферро. Крім цього, історичні фільми – це зручний спосіб актуалізувати певні події в політичному репертуарі минулого або допомогти конструюванню національної ідентичності. Як інструменти історичної політики стрічки «Таємний щоденник Симона Петлюри» та «Крути 1918» вбудовуються в логіку «реверсивної історії», характерну для «національного/націоналістичного нарративу історії»; актуалізують події Української революції 1917–1921 років та Українську Народну Республіку, щоб використати їх як легітимаційний ресурс, а також для захисту від підважування сучасної української державності, яке відбувається в межах нарративів кремлівської пропаганди. Здійснюючи ідеологічну інтерпеляцію аудиторії, ці історичні фільми мобілізують до боротьби та демонструють «вічний» та «незмінний» характер російської агресії.

Вебматеріали

- «Армія, мова, віра»: Порошенко назвав формулу сучасної української ідентичності. *Заборона* : вебсайт. URL: <https://zaborona.com/armiia-mova-vira-poroshenko-nazvav-formulu-suchasnoi-ukrainskoi-identichnosti/> (дата звернення: 02.04.2020).
- Держкіно: як в Україні підтримують українського та зарубіжного кіновиробника. *Слово і діло* : вебсайт. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2020/01/30/infografika/kultura/derzhkino-yak-ukrayini-pidtrumuuyut-ukrayinskoho-ta-zarubizhnohokinovurobnyka> (дата звернення: 04.04.2020).
- Десятки фільмів і мільйони на пітчінг: що зробив Пилип Ілленко для кіно. *BBC News Україна* : вебсайт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-49401092> (дата звернення: 04.04.2020).
- Звіт за 5 років роботи. *YouTube* : вебсайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uMxkOlcHRY&feature=youtu.be&fbclid=IwAR19btuK3wANmLUrYpGe7EaF_ZADESHa2nIQ_AXvZ3XXTiLbiaTzoMihWE (дата звернення: 05.04.2020).
- «Зроби мені патріотично»: що не так з держфінансуванням українського кіно. *BBC News Україна* : вебсайт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46112705> (дата звернення: 01.04.2020).
- «Кіно є зброєю ефективнішою, ніж автомат Калашникова» – Ілленко. *Радіо Свобода* : вебсайт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28202432.html> (дата звернення: 03.04.2020).
- «Крути-1918». Де закінчується історія й починається вигадка? *Історична правда* : вебсайт. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2019/02/21/153681/> (дата звернення: 04.04.2020).
- «Крути 1918»: про кохання і патріотичний подвиг. Подробити майбутнього фільму. *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/production/article/134054/2018-01-25-kruti-1918-pro-kokhannya-i-patriotichnii-podvig-podrobitsi-maibutnogo-filmu/> (дата звернення: 01.04.2020).
- На студії Довженка знімають фільм про Петлюру. *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/production/article/128065/2017-07-18-na-studii-dovzhenka-znimayut-film-pro-petryuru/> (дата звернення: 05.04.2020).
- О чем книги, которые запретили в Украине. *112.ua* : вебсайт. URL: <https://112.ua/mnenie/o-chem-knigi-kotorye-zapretili-v-ukraine-433364.html> (дата звернення: 03.04.2020).
- Патріотичне кіно: що, як і навіщо? *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/rinok/article/134829/2018-02-19-patriotichne-kinno-shcho-yak-i-navishcho/> (дата звернення: 05.04.2020).
- Петлюра та радянські кінотрадиції. *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/kritika/article/140879/2018-09-10-petryura-ta-radyanski-kinotraditsii/> (дата звернення: 03.04.2020).
- Пилип Ілленко: Новий український герой не плаче, а вбиває ворога. *Вголос* : вебсайт. URL: https://vgolos.com.ua/articles/rylup-illyenko-novuy-ukrayinskij-geroj-ne-plache-a-vbyvayevoroga_295351.html (дата звернення: 05.04.2020).
- Пилип Ілленко: Якщо українських фільмів немає у прокаті, то свідомість українців формує хтось інший. *РБК-Україна* : вебсайт. URL: <https://daily.rbc.ua/ukr/show/filipp-ilenko-ukrainskih-filmov-prokate-soznanie-1501509763.html> (дата звернення: 01.04.2020).
- Після призначення на посаду голови Держкіно Пилип Ілленко складає депутатські повноваження. *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/infospace/article/96857/2014-08-11-pislya-priznachennya-na-posadu-golovi-derzhkino-pilip-illencko-skladae-deputatski-povnovazhennya/> (дата звернення: 02.04.2020).
- «Пішов із життя оббреханим і покинутим соратниками». *Gazeta.ua* : вебсайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_pishov-iz-zhittya-obbrehanim-i-pokinutim-soratnikami/747363 (дата звернення: 04.04.2020).
- Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України від 20.10.2019 № 1977-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19> (дата звернення: 06.04.2020).
- Проект Закону про правонаступництво України щодо Української Народної Республіки : Проект Закону від 22.01.2018 № 7521. URL: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?id=&pf3511=63366 (дата звернення: 07.04.2020).
- «Сьогодні ми значно сильніші та об'єднані». *Голос України* : вебсайт. URL: <http://www.golos.com.ua/article/298851> (дата звернення: 01.04.2020).
- Україна – хрупкая демократия, которая борется против жестокого соседа – важный свидетель «Украинагейта». *Апостроф* : вебсайт. URL: <https://apostrophe.ua/article/world/america/2019-10-19/ukraina---hrupkaya-demokratiya-kotoraya-boretsya-protiv-jestokogo-soseda---vajnyiy-svidetel-ukrainageyta/28605> (дата звернення: 04.04.2020).
- Українці про історію, культуру та польсько-українські відносини. *Соціологічна група Рейтинг* : вебсайт. URL: http://ratinggroup.ua/research/ukraine/ukraincy_ob_istorii_kulture_i_polsko-ukrainskih_otsnosheniyah.html (дата звернення: 05.04.2020).
- Уряд додав 500 млн грн на виробництво «фільмів патріотичного спрямування» у проекті держбюджету-2018. *Детектор медіа* : вебсайт. URL: <https://detector.media/production/article/132589/2017-12-05-uryad-dodav-500-mln-grn-na-virobnitstvo-filmiv-patriotichnogo-spryamuvannya-u-proekti-derzhbyudzhetu-2018/> (дата звернення: 01.04.2020).
- «Чисту людину зроблено погромником, а убийника – героєм». Симона Петлюру застрелив Самуїл Шварцбард. *Український інститут національної пам'яті* : вебсайт. URL: <https://old.uinp.gov.ua/news/chistu-lyudinu-zrobleno-pogromnikom-ubiinika-geroem-simona-petryuru-zastreliw-samuil-shvartsbar> (дата звернення: 03.04.2020).

Список використаної літератури

- Касьянов Г. Past continuous: історична політика 1980-х – 2000-х. Україна та сусіди. Київ : Laugus, Антропос-Логос-Фільм, 2018. 420 с.
- Карл Л. «О героях и людях...» Советское кино о войне: взгляд из ГДР. Москва : Памятники исторической мысли, 2011. 250 с.
- Малинова О. Актуальное прошлое: Символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. Москва : Политическая энциклопедия, 2015. 207 с.
- Миллер А. Россия: власть и история. *Pro et Contra*. 2009. № 3–4. С. 6–24.
- Програма партії «Блок Петра Порошенка “Солідарність”»: станом на 7 верес. 2015. URL: https://solydamnist.org/wp-content/uploads/2015/12/programa_solidarnist.pdf (дата звернення: 05.04.2020).
- Ре-візія історії. Російська історична пропаганда та Україна / за ред. В. Єрмоленка. Київ : К. І. С., 2019. 99 с.
- Ферро М. Кино и история. *Вопросы истории*. 1993. № 2. С. 47–57.
- Хобсбаум Э. Изобретение традиций. *Вестник Евразии*. 2000. № 1. С. 47–62.
- Althusser L. For Marx. London : Verso, 1969. 259 p.
- Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatus (Notes Toward Investigation). *Mapping Ideology* / ed. by Slavoj Žižek. London, New York : Verso, 1994. P. 100–140.
- Clark E. History, Theory, Text. *Historians and the Linguistic Turn*. Harvard University Press, 2004. 336 p.
- Ferro M. Cinema and History. Detroit : Wayne State UP, 1988. 175 p.
- Grindon L. Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Temple University Press, 1994. 264 p.
- Guynn W. Writing History in Film. Routledge, 2006. 226 p.
- Hall S. Encoding/Decoding. *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* / ed. by Stuart Hall. London, New York : Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham, 1980. P. 117–127.

- Himka J-P. Interventions: Challenging the Myths of Twentieth-Century Ukrainian History. *The Convolutions of Historical Politics* / Alexei Miller and Maria Lipman. Budapest and New York: Central European University Press, 2012. P. 211–238.
- Rosenstone R. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*. 1988. Vol. 93, Issue 5. P. 1173–1185.
- Sorlin P. How to Look at an “Historical” Film. *The Historical Film: History and Memory in Media* / edited and with an introduction by Marcia Landy. Rutgers University Press, 2000. P. 25–49.
- Stubbs J. *Historical Film: A Critical Introduction*. Bloomsbury Academic, 2013. 224 p.
- Sturken M. *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press Berkeley; Los Angeles; London, 1997. 375 p.
- White H. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*. 1988. Vol. 93, Issue 5. P. 1193–1199. <https://doi.org/10.1086/ahr/93.5.1193>

Web sources

- 112.ua. 2018, February 16. “O chem knigi, kotorye zapretili v Ukraine.” <https://112.ua/mnenie/o-chem-knigi-kotorye-zapretili-v-ukraine-433364.html>.
- Apostrof. 2019, October 19. “Ukraina – hrupkaya demokratiya, kotoraya boretsya protiv zhestokoho soseda – vazhnyy svidetel «Ukrayinaheyta».” <https://apostrophe.ua/article/world/america/2019-10-19/ukraina--hrupkaya-demokratiya-kotoraya-boretsya-protiv-jestokogo-soseda--vazhnyy-svidetel-ukrainageyta/28605>.
- BBC News Ukraina. 2018, November 6. “«Zroby meni patriotychno»: shcho ne tak z derzhfinansuvanniam ukrainskoho kino.” <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46112705>.
- 2019, August 19. “Desiatky filmiv i miliony na pitchynh: shcho zrobyv Pylyp Illienko dlia kino.” <https://www.bbc.com/ukrainian/features-49401092>.
- Detektor media. 2014, August 11. “Pislia pryznachennia na posadu holovy Derzhkino Pylyp Illienko skladaie deputatski povnovazhennia.” <https://detector.media/infospace/article/96857/2014-08-11-pislya-pryznachennia-na-posadu-golovi-derzhkinopilip-illienko-skladae-deputatski-povnovazhennia/>
- 2017, July 18. “Na studii Dovzhenka znimaiut film pro Petliuru.” <https://detector.media/production/article/128065/2017-07-18-na-studii-dovzhenka-znimayut-film-pro-petlyuru/>.
- 2017, December 5. “Uriad dodav 500 mln hrn na vyrobnytstvo «filmiv patriotichnoho spriamuvannia» u proekti derzhbiudzhetu-2018.” <https://detector.media/production/article/132589/2017-12-05-uryad-dodav-500-mln-grn-na-virobnitstvo-filmiv-patriotichnoho-spryamuvannia-u-proekti-derzhbyudzhetu-2018/>.
- 2018, January 25. “«Kruty 1918»: pro kokhannia i patriotychnyi podvyh. Podrobitsi maibutnoho filmu.” <https://detector.media/production/article/134054/2018-01-25-kruti-1918-pro-kokhannia-i-patriotichnii-podvig-podrobitsi-maibutnoho-filmu/>.
- 2018, February 19. “Patriotychne kino: shcho, yak i navishcho?” <https://detector.media/rinok/article/134829/2018-02-19-patriotichne-kino-shcho-yak-i-navishcho/>.
- 2018, September 10. “Petliura ta radianski kinotraditsii.” <https://detector.media/kritika/article/140879/2018-09-10-petlyura-ta-radyanski-kinotraditsii/>.
- Gazeta.ua. 2017, January 20. “Pishov iz zhyttaa obbrekhanym i pokynutym soratnykamy.” https://gazeta.ua/articles/culture/newspaper/_pishov-iz-zhyttaa-obbrekhanim-i-pokinutim-soratnikami/747363.
- Holos Ukrainy. 2018, January 23. “Sohodni my znachno sylnishi ta obiednani.” <http://www.golos.com.ua/article/298851>.
- Istorychna pravda. 2019, February 21. “«Kruty-1918». De zakinchietsia istoriia y pochynaietsia vyhadka?” <http://www.istpravda.com.ua/articles/2019/02/21/153681/>.
- Radio Svoboda. 2016, December 28. “«Kino ye zbroieiu efektyvnishoiu, nizh avtomat Kalashnykova» – Illienko.” <https://www.radiosvoboda.org/a/28202432.html>.
- RBK-Ukraina. 2017, August 1. “Pylyp Illienko: Yakshcho ukrainskykh filmiv nemaie u prokati, to svidomist ukrainsiv formuie khtos inshyi.” <https://daily.rbc.ua/ukr/show/filipp-illenko-ukrainskih-filmov-prokate-soznanie-1501509763.html>.
- Slovo i dilo. 2020, January 30. “Derzhkino: yak v Ukraini pidtrymuiut ukrainskoho ta zarubizhnoho kinovyrobnyka.” <https://www.slovoidilo.ua/2020/01/30/infografika/kultura/derzhkino-yak-ukrayini-pidtrymuyut-ukrayinskoho-ta-zarubizhnoho-kinovyrobnyka>.
- Sotsiolochna hrupa Reitynh. 2017, June 1. “Ukraintsi pro istoriiu, kulturu ta polsko-ukrainski vidnosyny.” http://ratinggroup.ua/research/ukraine/ukraincy_ob_istorii_kulture_i_polsko-ukrainskih_otnosheniyah.html.
- Ukrainskyi instytut natsionalnoi pamiaty. 2020, April 29. “«Chystu liudynu zrobleno pohromnykom, a ubynyka – heroiem». Symona Petliuru zastreliv Samuil Shvartsbard.” <https://old.uinp.gov.ua/news/chistu-lyudynu-zrobleno-pogromnikom-ubiinika-geroem-simona-petlyuru-zastreliv-samuil-shvartsbar>.
- Verkhovna Rada Ukrainy. 2018. Proekt Zakonu pro pravonastupnytstvo Ukrainy shchodo Ukrainskoi Narodnoi Respubliki. http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?id=&pf3511=63366.
- Vholos. 2017, December 20. “Pylyp Illienko: Novyi ukrainskyi heroi ne plache, a vbyvaie voroha.” https://vgolos.com.ua/articles/pylyp-illyenko-novyj-ukrayinskyj-geroj-ne-plache-a-vbyvaye-voroga_295351.html.
- YouTube. 2019, August 20. “Zvit za 5 rokov roboty.” https://www.youtube.com/watch?v=uMxtkOlcHRY&feature=youtu.be&fbclid=IwAR19btuK3wANmLUrYpGe7EaF_ZADESHa2nIQ_AXvZ3XXTiLbiaTzoMihWE.
- Zaborona. 2018, September 20. “«Armiia, mova, vira»: Poroshenko nazvav formulu suchasnoi ukrainskoi identychnosti.” <https://zaborona.com/armiia-mova-vira-poroshenko-nazvav-formulu-suchasnoi-ukrainskoi-identychnosti/>.
- Zakonodavstvo Ukrainy. 2019. Pro derzhavnu pidtrymku kinematohrafi v Ukraini. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19>.

References

- Althusser, Louis. 1969. *For Marx*. London: Verso.
1994. Ideology and Ideological State Apparatus (Notes Toward Investigation). In *Mapping Ideology*, ed. by Slavoj Žižek, 100–140. London, New York: Verso.
- Clark, Elizabeth. 2004. *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*. Harvard University Press.
- Ferro, Mark. 1988. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State UP.
1993. “Kino i istoriia” [Cinema and History]. *Voprosy istorii* 2:47–57 [in Russian].
- Grindon, Leger. 1994. *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. Temple University Press.
- Guynn, William. 2006. *Writing History in Film*. Routledge.
- Hall, Stuart. 1980. Encoding/Decoding. In *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, ed. by Stuart Hall, 117–27. London, New York: Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham.
- Himka, John-Paul. 2012. Interventions: Challenging the Myths of Twentieth-Century Ukrainian History. In Alexei Miller and Maria Lipman. *The Convolutions of Historical Politics*. Budapest and New York: Central European University Press.

- Hobsbawm, Eric. 2000. "Izobrenenie traditsiy." *Vestnik Yevrazii [Acta Eurasica]* 1:47–62 [in Russian].
- Karl, Lars. 2011. "O geroiakh i liudiakh..." *Sovetskoe kino o voine: vzgliad iz GDR*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli [in Russian].
- Kasianov, Heorhiy. 2018. *Past continuous: istorychna polityka 1980-kh – 2000-kh. Ukraina ta susidy*. Kyiv: Laurus, Antropos Lohos-Film [in Ukrainian].
- Malinova, Olga. 2015. *Aktualnoe proshloe: Simvolicheskaya politika vlastvuyushchej elity i dilemmy rossijskoj identichnosti*. Moscow: Politicheskaya enciklopediya [in Russian].
- Miller, Aleksey. 2009. "Rossiya: vlast i istoriya." *Pro et Contra* 3–4:6–24 [in Russian].
- Partiya «Blok Petra Poroshenka "Solidarnist"». 2015. *Prohrama partiyi «Blok Petra Poroshenka "Solidarnist"»*. 12 zjzd, Serpen 28. https://solydarnist.org/wp-content/uploads/2015/12/programa_solidarnist.pdf [in Ukrainian].
- Rosenstone, Robert. 1988. "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." *The American Historical Review* 93(5):1173–85. <https://doi.org/10.1086/ahr/93.5.1173>
- Sorlin, Pierre. 2000. "How to Look at an "Historical" Film." In *The Historical Film: History and Memory in Media*, edited and with an introduction by Marcia Landy, 25–49. Rutgers University Press.
- Stubbs, Jonathan. 2013. *Historical Film: A Critical Introduction*. Bloomsbury Academic.
- Sturken, Maria. 1997. *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press Berkeley; Los Angeles; London.
- White, Hayden. 1988. "Historiography and Historiophoty." *The American Historical Review* 93(5):1193–9. <https://doi.org/10.1086/ahr/93.5.1193>
- Yermolenko, Volodymyr, editor. 2019. *Re-viziia istorii. Rosiiska istorychna propahanda ta Ukraina*. Kyiv: K. I. S [in Ukrainian].

Kateryna Bohuslavska, Olha Briukhovetska

IDEOLOGICAL INTERPELLATIONS IN THE FILMS ABOUT THE UKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC IN THE UKRAINIAN CULTURAL CONTEXT (based on "Symon Petliura's secret diary" (2018) and "Kruty 1918" (2019))

In 2014–2019, funding of the Ukrainian State Film Agency (Derzhkino) increased annually, which led to a revival of film production in Ukraine. Pylyp Illienko, who was the Head of the Agency at the time, openly said that cinematography for him was a means of shaping the national consciousness and the weapon "more effective than Kalashnikov". Using Louis Althusser's theory of ideology, we came to the conclusion that together with the Ukrainian Institute of National Remembrance, Derzhkino as a state ideological apparatus was strongly engaged in the affirmation of the "national/nationalist narrative of history" (the term of historian Heorhiy Kasianov) which was the central element of the conservative ideology of Petro Poroshenko's presidency.

Specifically, we analyzed a number of questions that often arise when dealing with the historical film: whether it constitutes a valid mode of historical representation, whether it serves as a source of historical knowledge and why it is used as an instrument of politics of history. Although research approaches differ in regard of the first question, they share a similar view of the ideological function of such films and an important role, which they play in shaping the notion of the past. In addition, historical films appear to be a convenient way to assert certain events in the repertoire of politically usable past or to help the construction of a national identity. As ideological instruments films "Symon Petliura's secret diary" by Oles Yanchuk and "Kruty 1918" by Oleksiy Shaparyev promote the logic of the "reversed history" (Kasianov's term) which is central for the "national/nationalist narrative of history". Moreover, these films represent events of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 and the Ukrainian People's Republic in order to use them as a resource of legitimation as well as a means of protection against narratives of the Kremlin propaganda, which tend to undermine Ukrainian statehood. Both films hail or "interpellate" viewers in order to mobilize them and to assert the "eternal" nature of Russian aggression against Ukraine.

Keywords: politics of history, modern Ukrainian cinema, "Symon Petliura's secret diary", "Kruty 1918", Ukrainian State Film Agency (Derzhkino), ideology, Ukrainian People's Republic, Louis Althusser, state ideological apparatus, historical representation in film.

Матеріал надійшов 11.05.2020



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)