

YURI I. SHEVCHUK / ЮРІЙ ШЕВЧУК

Колумбійський університет (Нью-Йорк, Сполучені Штати Америки)

Кінематографічне вилюднення як різновид культурного імперіялізму

Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism. The article analyzes a specific strategy of appropriation of the colonized by the colonizer widely used in the Soviet and post-Soviet cinema made in Ukraine and Russia and, until now, never discussed in Ukrainian film studies. The cinematic depopulation is a particular mode of filmic representation whereby a given ethnoscapes (Ukraine) is cleansed of the national community (Ukrainians) which has always considered it its ancestral homeland, and instead is populated by the colonizer (Russian characters) as if it were an integral part of their historical territory. As a form of Russian cultural imperialism, this strategy continues to be widely used in both Ukrainian and Russian film production today to promote the idea of Ukraine that is conceivable outside of and without the Ukrainian language, culture, and other traditional attributes of Ukrainian national identity.

Keywords: cinematic depopulation, cultural imperialism, hybrid war, Ukrainian film, Russian film

Відродження української культури і зростання національної самосвідомості в 1920-х роках означало освоєння нових тем і насамперед теми міста. Сучасне місто, як територія української культури, спочатку радше уявне, ніж реальне, швидко з'являється не лише у красному письменстві, а й у кінематографі. Вперше глядач бачить легковпізнаваних героїв-українців поза резервацією села, що живуть і діють у місті, в таких кіножанрах, як пригодницький фільм *Україзія* (1925), *Тека диккур'єра* (1927), комедія *Ягідка кохання* (1926), *Шкурник* (1929), політичний детектив *Провокатор* (1927), *ПКП* (1926), психологічна драма *Два дні* (1927), *Нічний візник* (1928), індустріальна драма *Вітер з порогів* (1930), *Іван* (1932). Ці та інші фільми радикально поширювали ментальну мапу української ідентичності в царини, що ще вчора були для

неї недоступними. Кінематограф заселяв українськими персонажами і минуле і сучасний день України.

Починаючи з першого українського звукового фільму *Іван* (1932) Олександра Довженка, українська стає мовою кінематографу, нового стратегічно важливого для формування ідентичності мистецтва, що, як жодне інше, потужно асоціюється в масовій свідомості з модерністю й прогресом. У цій кінокартині автор розриває колоніальну прив'язку української ідентичності винятково до сільської культури, поширює царину вжитку української мови на все суспільство, включно з робітництвом, технічною й університетською інтелігенцією та компартійним активом. Він асоціює українську мову з індустріалізацією і поступом, із майбутнім, а російську — з вузьколобим міщанством, з буржуазним минулим. Це був справді революційний підхід до творення нової ідентичності українців, що замість того, щоб розглядати національне й класове як два антагоністичні начала, поєднував їх як окремі аспекти українства, що взаємно доповнюють один одного. Поєднання національного і соціального бачимо в образі революціонера Тимоша в Довженковому *Арсеналі*. Таке бачення українства вступало в гострий конфлікт з його імперським стереотипом, за яким українську ідентичність могли зображати лише в таких формах, що робили б її непривабливою для глядача, такою, що не є здатною конкурувати з російською, як село і сільська культура нездатна конкурувати з культурою міста. Поширені в російському імперському менталітеті три стереотипи українців (мазепинці, малороси й хохли) докладно аналізує історик Андреас Капелер¹. Вони й сьогодні широко використовуються в російському й українському кінематографі². Дослідниця театру Ірена Макарик описує обмеження, що їх наприкінці XIX на початку XX століття накладала російська імперська цензура на тематику українських театральних постанов, посилюючи в той спосіб ототожнення української ідентичності винятково з селом та фольклором, ототожнення, що й досі існує у масовій свідомості українців³.

Ця розвідка ставить за мету описати та проаналізувати окремий механізм дискурсивного присвоєння колонії колонізатором, коли кінематографічна топографія окремо взятої нації чи, як ще кажуть, *етноландшафт*, втрачає на кіноекрані прив'язку до корінної нації і заселяється колонізатором вже як його власна територія. Описуючи головні складові советського геноциду українців при кінці 1920-х на початку 1930-х рр., Рафаель Лемкін, поряд з фізичним

¹ A. Kappeler, *Mazepintsy, Malorosy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire*, [в:] *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter, 1600–1945*, ред. А. Капелер, Z.E. Kohut et al., Edmonton 2003, с. 162–181.

² Всі три постають зокрема у воєнній драмі режисера Ахтема Сейтаблаєва та сценаристки Наталі Ворожбит „Кіборги”, 2017, що стала чи не найбільш канонічним зразком патріотичного українського кінематографа сьогодні.

³ I.R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004, с. 10–14.

знищенням культурної, політичної та релігійної еліти українців, також згадує про знищення мільйонів селян, головних носіїв української тотожності, і переселення росіян на вилюднені внаслідок Голодомору землі⁴. Щось аналогічне мало місце і на советському екрані, коли українські міста і навіть села поступово „очищалися” від українців, „заселялися” росіянами і ставали для українців чужою територією. У статті *Образи нації. Кіно, мистецтво та національна ідентичність* Ентоні Сміт аналізує значення національного етноландшафту для самобачення сучасних націй. Етноландшафт віддзеркалює відповідну етнічну спільноту, його історизують події та процеси, через які вона пройшла, і які лишають по собі сліди й пам'ятки. В той спосіб земля стає належною народові так само, як і народ стає належним відповідній землі, як своїй предвічній батьківщині⁵. У ранньому кінематографі України зв'язок народу з землею предків був одним із головних топосів, а в таких особливо впливових фільмах, як *Звенигора* та *Земля* (sic!), цей зв'язок — центральна історіософська ідея⁶.

Кінець політики коренізації і наступ советського режиму проти українства дав поштовх новим формам культурного колоніалізму в усіх царинах людського самовиразу, включно з кінематографом. Советська цензура впровадила правила, що жорстко регламентували тематику українських фільмів і те, як належало змальовувати українців. За спостереженням Джошуа Ферста, починаючи з 1934 року й далі, в Советському Союзі у зображенні українців на екрані запанував *фольклорний* спосіб репрезентації національного, в якому краєвиди і народи советської периферії отримували визнання як щось унікальне в фольклорному візуальному вокабулярі, сповненому костюмами, селянами, що танцюють, й іншою атрибутикою „національного колориту”⁷. У період Відлиги фольклорний модус доповнила *етнографічна* репрезентація українців й України⁸. Проте був і третій модус, який досі лишався непоміченим як для кінознавців, так і для широкого кола глядачів, незважаючи на те, що він набув особливо широкого використання серед кіноробів. Йдеться про *кінематографічне вилюднення* українського етноландшафту, дискурсивний розрив між народом і його предвічною батьківщиною.

Щоб зрозуміти істоту цього модусу кінорепрезентації нації, слід згадати про роль, яку грала російська культура і література зокрема, в імперській експансії. За військовим загарбанням територій, придушенням опору питомого населення: українського, чеченського, польського, сибірського чи середньо-

⁴ R. Lemkin, *Soviet Genocide in Ukraine*, [в:] *The Holodomor Reader. A Sourcebook on the Famine of 1932–33 in Ukraine*, ред. В. Klid, А. Motyl, Edmonton 2012, с. 80–81.

⁵ А. Smith, *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity*, [в:] *Cinema and Nation*, ред. М. Hjort, S. MacKenzie, London-New York 2000.

⁶ G. Liber, *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London 2002, с. 85–113.

⁷ J. First, *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity during the Soviet Thaw*, London-New York 2015, с. 29.

⁸ *Ibidem*, с. 79.

азіатського, незмінно йшла дискурсивна колонізація. Російська література в постатях таких її чільних представників, як Пушкін, Лермонтов, Толстой, Достоевський, аж до Солженіцина, Акуніна, Распутіна й інших, послідовно виступала апологетом колоніалізму, зображаючи імперські загарбання, як природний і благодіючий для іноземців процес експансії, а захоплені землі, як позбавлені питомого населення, яке в імперському наративі або зникає без сліду, або ж не має власної культури, мови і голосу. За нього і про нього говорить російський колонізатор.

Ева Томсон пише, що „У випадку Росії за завоюванням територій йшло їхнє включення до Росії чи насадження там урядів, підпорядкованих російським інтересам. Російська література сприяла цьому процесові, нав'язуючи завойованим територіям наратив російської присутності і витісняючи їхню власну історію та справи ... [...] російські письменники потурали владі центру з метою не допустити, щоб периферія розмовляла власним голосом й передавала власний досвід як наративний суб'єкт, а не додаток до центру”⁹. Ева Томсон докладно описує, як у творах російських письменників корінні народи імперії „стираються”, а якщо і з'являються, то лише як такі, що перебувають на „межі русифікації”. Споконвічні території цих народів описують як російські, їх дискурсивно „очищують” від колонізованих і присвоюють для колонізатора¹⁰.

Аналогічно поведився з українцями й українськими територіями советський кінематограф. Зображаючи Україну без українців, він у той спосіб не описує Україну, а *приписує* їй фіктивну російськість. Кінематографічне *вилюдження* — це зображення на екрані України, її міст і навіть сіл без корінного народу, без українців. Натомість глядач бачить росіян чи зрусифікованих українців у народних строях. Вилюдження колоній є типовим для советського кінематографу прийомом. Ранній зразок цієї репрезентативної стратегії подибуємо в „українських” фільмах російського режисера Івана Пир'єва *Багата наречена* (1937) та *Трактористи* (1939), які стали своєрідним каноном трактування етнічних територій на советському екрані. Дія в обох відбувається в українському селі. Українськість героїв радше декоративна, удавана, як присутня. Вони мають українські імена у російській вимові: Марінка Лукаш, Павло Згара, Мар'яна Бажан, Клім Ярмо, Назар Дума. Вони часом носять традиційні українські вишиванки. Всі ці герої — змодельовані колоніальні стереотипи українців, точніше малоросів, людей, які присутньо не відрізняються від росіян. Це — росіяни, що невинно вдають із себе українців. Це — еквівалент „чорнолицих” (*blackface*) — білих акторів в американських виставах міністрелів, а згодом і в фільмах у період з 1830-х до 1950-х рр., що удавали з себе афроамериканців, вишмаровуючи обличчя й руки в чорне. Герої таких фільмів розмовляють російською, що пересипана українськими екзотизмами

⁹ E. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT-London 2000, с. 1–2.

¹⁰ *Ibidem*, с. 137–139.

„батька”, „діфчіна”, „гарний хлопець”, „діду”, „брешеш”, „треба”, „хата” та ін. Ось типовий для фільмів про Україну без українців діалог з популярної комедії *Максим Перепелиця* (1956), режисерія Анатолія Граніка, студія „Ленфільм”:

— Обиделась?

— Хто?

— Маруся?

— Та чи ты Маруси не знаешь. Зашпылила, як шкварка и все. Зараз прыбжыть.

— Прибжыть? Она еще про гарбузы узнает.

— Да откуда она узнает?

[...]

— Ну шо тым дивчатам надо? Ты подывысь на Миколу. Гарный, як намальований. С лица только воду можно пить. А она ему гарбуза!

Ці та інші лексичні екзотизми заступають мову, що на екрані вже померла, „злившись” із російською. Презентація української мови, як такої, що мало відрізняється від російської, заснована на імперському міті про те, що українська — це не окрема мова, а „південно-західний діалект” російської так само, як українці — це не окрема нація, а різновид росіян. Міт про взаємну зрозумілість української й російської мов і далі поширює сьогодні не лише російська пропаганда, але й публікації, що претендують на наукову безсторонність¹¹. Не випадковим, а програмовим є те, що головні ролі в „українських” фільмах Пир’єва виконують російські актори Маріна Ладиніна, Ніколай Крючков та Борис Андреев. Імперський контекст, в якому дискурсивне присвоєння колонізованого колонізатором було звичайною практикою, забезпечував цим та іншим „етнічним” кінокартинам особливу рецепцію глядача і критики, в яких не викликало ні заперечень, ні когнітивного дисонансу те, що українців грають не просто російські актори, а кінозірки-символи самої російської тотожності. Аналогічна ситуація в контексті іншого кінематографу, коли, скажімо, французи Мілен Демонжо і Жан Марє грають німців, чи американці Мерлін Монро і Джон Вейн — італійців, виглядала б абсурдно, або ж комедійно. В советському кінематографі це було звичкою практикою.

Вилюденення колонії, заміна українського етноландшафту російським, досягається насамперед тим, що персонажі фільмів, дія яких відбувається в Україні, розмовляють російською, а неукраїнською. До цієї стратегії вдаються не лише ідеологічно благонадійні режисери, як Пир’єв, але й дисиденти, фільми яких клали на полицю як ідеологічно „невитримані”. Александр Аскольдов у своїй кінокартині про громадянську війну в Україні *Комісар* (1967) вилюднеє українське місто Бердичів. У центрі сюжету сім’я бідних євреїв Магазинників, яку червоні змушують узяти до себе на постій більшовицьку комісарку. Перед глядачем проходить вервечка росіян, що, звісно ж, розмов-

¹¹ K. Maksimtova, *Language Conflicts in Contemporary Estonia, Latvia, and Ukraine. A Comparative Exploration of Discourses in Post-Soviet Russian-Language Digital Media*, Stuttgart 2019, с. 121–122.

ляють російською, та євреїв, які, хоч розмовляють переважно російською, але моляться їдішем та івритом. Зате українців у Бердичеві глядач не побачить, їх нема, але про них згадують цілком відповідно з імперською пропагандою, як про націоналістів, антисемітів і погромників. Українство у фільмі мовчить, за нього і про нього говорять росіяни і євреї, його зводять до одного стереотипу, означеного іменем отамана Струка, який шевськими ножицями відрізає братові Магазинника спочатку бороду, а тоді й голову. Вилюднена Україна постає як нічийний край, як трофей, яким треба заволодіти. Цілком в суголоссі з такою настановою російський вояк прорікає: „Україна буде нашою! Рано чи пізно, але буде!”

Вилюднюють Україну не лише фільми російських кіностудій „Мосфільм”, „Ленфільм” чи імени М. Горького, але й українських таких, як Київська кіностудія ім. О. Довженка чи Одеська. Їхні фільми формували свідомість мільйонів советських, в тім і українських глядачів. Вони утворили канон репрезентації колонізованих територій, своерідну світоглядну норму, настільки глибоко засвоєну і фільмарями, і тими, хто їхні фільми дивиться й зростає на них, що ні одні, ні інші не вбачали проблеми чи навіть браку достовірності в кінематографічному „приписуванні” Україні російськості, як її визначальної риси.

Існує велика кількість советських фільмів, дія, яких відбувається в Україні, цілком очищеній від українців. Присвоєна в той спосіб росіянами Україна вже як їхній природний ареал, як невід’ємна частка російського простору, цілком за поширеною в советський час примовкою „Москва — столиця, Ленинград — музей, а в Києве жить можно”, населена росіянами ж чи малоросами, що перебувають на межі повної русифікації. Дії в десятках популярних і навіть культових фільмів, в тім і таких, як *Максим Перепелиця* (1956), *Вечори на хуторі біля Диканьки* (1961), *Королева бензоколонки* (1963), *Невловимі месники* (1966), *Весілля в Малинівці* (1967), *Золоте теля* (1968), *Комісар* (1968), *Вій* (1967), *Трембіта* (1968), *Нові пригоди невловимих* (1968), *Ад’ютант його превосходительства* (1969), *12 стільців* (1971), *В бій ідуть тільки старі* (1973), *Стара фортеця* (1973), *Дні Турбіних* (1976), і в багатьох інших точаться в Україні, але вона загалом позбавлена українців із їхньою мовою й культурною своерідністю.

Кожна країна постає в уяві своїх громадян і зовнішнього світу прямо пов’язаною з мовою свого корінного етносу: Англія — це англійська мова, Франція — французька, Еспанія — еспанська, Греція — грецька, Ізраїль — іврит і т. д. Така асоціація частіше є грубим узагальненням, що нівелює значно складнішу картину дійсності, зокрема те, що поряд із панівною мовою існують її діалекти і навіть інші мови. Адже у Франції ще розмовляють баскською, бретонською, корсиканською, арабською, німецькою, в Еспанії — ще теж баскською, каталонською, галіційською, в Ізраїлі — ще їдішем та арабською. Нам тут важливо те, що асоціація між країною та її офіційною мовою, реальною чи уявною, існує як логічний конструкт. Ця логіка теж не без вагомих під-

став підказує, що у французькому кінематографі розмовляють французькою, в англійському — англійською, в еспанському — еспанською, в грецькому — грецькою, в українському — українською. Проте в останньому випадку це було і до недавня лишається не зовсім так, чи зовсім не так.

Вилюднення України в кінематографі продовжують застосовувати після розпаду Советського Союзу. Ця стратегія позначає не якісь маргінальні роботи чи режисерів, а ті, що тішилися популярністю і навіть ставали символами доби, зразками для наслідування. Саме такий статус мали фільми Кіри Муратової, як советського, так і пост-советського періоду. Муратова чи не найпопулярніше вилюднює Україну. У переважній більшості її фільмів дія точиться в Україні, в Одесі. Всі герої навіть другого плану — це росіяни, або українці на межі повної русифікації. За наративами, сенсами, культурним наповненням і мовою це російські фільми з російськими героями, що розгортаються на російській території, тобто в Україні без українців, представлений на екрані як російський етноландшафт. Муратова запрошує на провідні ролі таких славетних російських акторів, як Рената Літвінова, Олег Табаков, Алла Демідова, Ніна Русланова. Українські ж актори Наталія Бузько, Георгій Делієв, Ута Кільтер, навіть найбільш іконічний Богдан Ступка (*Два в одному*, 2005) говорять російською і тому постають перед глядачем росіянами.

Неправильно було б сказати, що українців й української мови в фільмах Муратової геть немає. Вони є, але спосіб їх презентації диктує логіка вилюднення України. У *Довгому прощанні* (1971), що відбувається в Одесі, української немає, бо ж за імперською мітологією, Одеса — російське місто, зате лунає відповідно препарована мелодія популярної української пісні *Червона рута*, що стала символом доби, щоправда лунає без слів, уже зденаціоналізованою. В фільмах *Астенічний синдром* (1989) та *Два в одному* чуємо українсько-російський суржик. „Трактор в полі-дир-дир-дир. Ми за працю ми за мир,” ні сіло ні впало пародіює поета Павла Тичину, а з ним й українську мову епізодичний персонаж *Мотивів Чехова* (2002 р.). У *Мелодії для катеринки* (2009 р.) глядач чує з вуст безпритульної жінки на залізничному двірці українську, що нагадує маячіння божевільного, чи теж чує фрагмент різдв'яного вертепу в вагоні приміської електрички (орієнталізація). Україна Муратової — це Росія. Якщо в ній украї рідко чути українські голоси, то це голоси маргіналів, диваків чи божевільних — персонажів, або чужих і неорганічних для світу Муратової, або орієнталізованих, зображених, як щось екзотичне.

У червні 2021 р., Національний кіноцентр ім. Олександра Довженка оприлюднив список ста найкращих фільмів, знятих в Україні за сто років. Складений разом зі Спілкою кінокритиків України внаслідок опиту вибраного кола кінознавців, в тім і міжнародних, цей список став чи не першою спробою створити канон українського кінематографу, „канон того, чим є і чим було українське кіно протягом понад ста років свого існування. Фактично це список стрічок, рекомендованих до перегляду всім, хто цікавиться українським

кінематографом”¹². До списку потрапило аж вісім робіт Муратової, більше, як кожного іншого режисера. Її найближчі суперники, Олександр Довженко, Юрій Ілленко, та Сергій Лозніца, мають по чотири фільми в списку¹³. Це свідчить про все ще глибоко колоніальний стан української кінематографічної самосвідомості хоч і минуло вже тридцять років після розпаду советської імперії.

Сьогодні Муратова має послідовників в таких представниках молодшого покоління фільмарів, як Єва Нейман та Олександр Шапіро. Шапіро локалізує в Україні, в Києві цілий ряд своїх художніх фільмів: *Цикута*, *Путівник*, *Гені піпл*, *Дніпро*, *БезПорНо*, *Кастинг*. Всі послідовно вилюднюють Україну, у всіх персонажі — це не українці, а російські колоністи, що живуть у Києві. Так під кінець фільму Шапіра *Дніпро*, назва головної ріки України, патетично подається кількома мовами, включно з російською, але не українською. Дія фільму Єви Нейман *Біла річка* (2007 р.) точиться у Бердичеві, у тому самому, що й в *Комісарові* Аскольдова, з тією різницею, що ми вже бачимо постсоветський Бердичів 2000-х років, знову ж таки цілком очищений від українців і зображений як закапелок російського простору. Саме місце дії знівельоване, реальна географія не має значення, її окреслює російська мова героїв — сімдесятирічної жінки та її матері, що вийшли погуляти. Місто, в якому вони гуляють, глядач сприймає як російський етноландшафт. Вилюднене від українців в такий спосіб українське місто кінематографічно присвоюють для колонізатора, воно стає російським. Ефект вилюднення посилює ще й те, що головні ролі виконують відомі російські акторки Ніна Русланова та Маріна Поліцеймако.

Колоніалістська спрямованість стратегії екранного вилюднення стає очевидною, коли її застосувати до інших країн. Чи можна уявити французький фільм, де в Парижі всі персонажі розмовляють німецькою, індійський, де в Мумбаї розмовляють тільки китайською, південнокорейський, де у Сеулі розмовляють тільки японською, грецький, де в Атенах розмовляють тільки турецькою чи, нарешті, російський фільм, де в Москві всі розмовляють американською англійською? Питання здається риторичним. Такі фільми можна уявити в жанрі фантастики чи антиутопії, але ніколи як норму, чи тим більше канон. Інакше глядач з усіма на те підставами виснує, що Париж окупували німці, Мумбай — китайці, Сеул — японці, Атени — турки, а Москву — американці. Таке кінематографічне вилюднення і його подача як норми культурної продукції викликало б скандал у французькому, південнокорейському, індійському, грецькому чи російському суспільстві.

¹² <https://nv.ua/ukr/art/100-naykrashchih-ukrajinskih-filmiv-reyting-dovzhenko-centru-50167801.html> [дата звернення: 2.01.2022].

¹³ Її роботи займають у списку ста найкращих українських фільмів такі місця: 6-те „Астенічний синдром” (1989), 9-те „Довгі проводи” (1971), 13-те „Короткі зустрічі” (1967), 51-ше „Чутливий мільйонер” (1992), 63-те „Три історії” (1997), 71-ше „Наш чесний хліб” (1964), 75-80-те „Настроювач” (2004), 90-94-те „Лист до Америки” (1999).

Ця сформована за советського часу норма досі не викликала в Україні глядацьких протестів, критики фахівців, чи навіть бажання науковців проблематизувати й деконструювати її. Широко вживаній і сьогодні стратегії кінематографічного вилюдення України завдячує дивовижною живучістю імперський міт про те, що Київ, Одеса, Харків — це „природно” російськомовні міста, де українці, якщо й існують, то винятково як екзотика. За період незалежності в Україні знято десятки фільмів і телесеріалів, де дія відбувається в Україні без українців і без всяких візуальних покликань на українську культуру, без реклам, назв вулиць і площ, номерних знаків — все це українською мовою. Кінематографічне вилюдення вже у новітньому постсоветському контексті не в останню чергу мотивувала так звана „доктрина Ложкіна” про українське, що начебто не продається¹⁴. Названі українські міста російськомовні великою мірою тому, що в них за українців і про українців говорять росіяни. Як і в продукції сценаристки Наталії Ворожбит чи продюсера Володимира Яценка на об'єктивну дійсність, тут покликаються лише щоб усправедливити ідеологію і мітологію, що їх вживлює в голови глядача фільм. Якщо ж дійсність суперечить ідеології, то на екрані створюють квазидійсність про „одвічно російські” Київ, Одесу, Харків, Севастополь і т. д.

Тим часом дійсність завжди докорінно відрізнялася від імперської мітології, що її насаджував багатьом поколінням глядачів советський та пост-советський кінематограф. Згідно останнього перепису населення України 2001 року 67,5% (+2,8%)¹⁵ всіх громадян України назвали рідною мовою українську і 29,6% (-3,2%) — російську¹⁶. В Одеській області 46,3% (+5,1%) громадян вважали рідною українську, а 41,9% (-5,2%) — російську¹⁷, у Харківській області це співвідношення було відповідно 53,8% (+3,3%) та 44,3% (-3,8%)¹⁸, у Києві — 71,1% (+14,5%) та 25,3% (-15,8%)¹⁹. Однак у глядача советських і навіть постсоветських фільмів про Україну складається стале враження, що країну населяють не українці, а росіяни, включно з тими екранними росіянами, що вдають із себе українців, час від часу вбираючи вишиванки, очіпки чи кептарі

¹⁴ У другій половині 1990-х р. харків'янин Борис Ложкін заснував медія-конгломерат, що згодом став одним із найбільших в Європі і включав друковану пресу, радіо, інтернет, втім права на видання в Україні таких міжнародних часописів, як „Форбз” та „Вов”. Жоден з продуктів конгломерату не випускали українською мовою, бо, як заявив Ложкін, україномовний продукт не продається, його, начебто, не купують навіть українці. Відмова продукувати українською — це, мовляв, лише здоровий економічний розрахунок. https://galinfo.com.ua/news/ukrainomovna_presa_nevuygidna_glava_ap_lozhkin_164510.html [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁵ У дужках подано порівняння з переписом 1989 року, де знак плюс означає зростання, а знак мінус — скорочення.

¹⁶ Державний комітет статистики України: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁷ <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/odesa/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁸ <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/kharkiv/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁹ http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/city_kyiv/ [дата звернення: 28.02.2022].

і пересипаючи свою російську українізмами, створюючи в суспільній свідомості кіносимулякр України, якої немає ні на екрані, ні в уяві масового глядача в тому сенсі, в якому про симулякри пише Жан Бодріяр: „Симулювати — це вдавати, що в тебе є те, чого ти не маєш”²⁰.

Практика кінематографічного вилюднення виявилася такою успішною, що покоління советських і навіть уже пост-советських споживачів кінопродукту були привчені вважати українську мову на екрані чимось „протиприродним”, „фальшивим”, „нереальним”. Це в той час, як велика більшість тих самих споживачів в опитах громадської думки і переписах населення зголошували українську ж мову рідною.

Вилюднення України триває й прибирає нових форм після розпаду СРСР і в телевізійній продукції як України, так і Росії. Цей спосіб репрезентації широко застосовують в українських фільмах, що робляться не так для національного, як для вже міжнародного ринку, що обіймає всі колишні республіки Советського Союзу і російськомовного глядача советської діаспори в таких країнах, як США, Канада чи Ізраїль. Репрезентативним довгого переліку таких фільмів є любовна драма *Гудзик* (2013), режисерія Володимира Тихого, сценарій Ірени Роздобудько, де Київ — поспіль російське місто, а якщо в кадрі чути українське слово, то як екзотизм, що до того ж ще й спотворений.

Першу серію популярного російського поліцейного серіалу *Мажор* (2014) відкривають легко впізнавані види столиці України. Національна опера, вулиця Богдана Хмельницького, Хрещатик, майдан Незалежності – все це задає територіяльні параметри серіалу. Місце його дії — Київ, але він неукраїнський, він окупований російськими персонажами, що говорять російською з московською вимовою, російськими смислами і російською поліцією, позаяк це серіал, в якому поліція в Києві носить чітко означену відповідними символами і шевронами російські однострої. Глядачеві пропонують ідею, яку колонізатор ще не зміг утілити в політичну реальність 2013 року, але цілком успішно втілює в реальність кінематографічну, втілює часто за участі самих українців.

Приєм вилюднення України на екрані є засобом дискурсивного присвоєння і колонізації її території російською культурою, як частини російського життєвого простору. Він покликаний вживити у масову свідомість ідею, що Україна цілком уявна без її питомого народу, його культури й мови, тобто подати як норму дискурсивну окупацію сьогоденної України Росією. Як такі, кінематографічне вилюднення є елементом гібридної агресії, інформаційної війни і неоколоніалізму, що покликаний сприяти захопленню України невійськовими, а зображальними засобами.

²⁰ Ж. Бодріяр, *Симулякри і симуляція*, перекл. В. Ховхун, Київ 2004, с. 8.

Бібліографія

- Бодріяр, Жан. 2004. *Симулякри і симуляція*. Пер. із французької Володимир Ховхун. Київ: Основи.
- First, Joshua. 2015. *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. London-New York: I.B.Tauris.
- Kappeler, Andreas. 2003. „Mazepintsy, Malorosy, Khokhly. Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire”. В: *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter, 1600–1945*. Ред. А. Kappeler, Z.E. Kohut et al. Edmonton: University of Alberta Press.
- Lemkin, Rafael. 2012. „Soviet Genocide in Ukraine”. В: *The Holodomor Reader. A Sourcebook on the Famine of 1932–33 in Ukraine*. Ред. В. Klid, А. Motyl. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Liber, George O. 2002. *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*. London: British Film Institute.
- Макарик, Ірена Р. 2004. *Shakespeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maksimtova, Ksenia. 2019. *Language Conflicts in Contemporary Estonia, Latvia, and Ukraine. A Comparative Exploration of Discourses in Post-Soviet Russian-Language Digital Media*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Smith, Anthony. 2000. „Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity”. В: *Cinema and Nation*. Ed. M. Hjort and S. MacKenzie. London-New York: Routledge.
- Thompson, Ewa. 2000. *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*. Westport, CT-London: Greenwood Press.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 19.08.2021