

УДК 94(477)«1917»

DOI: 10.30840/2413-7065.2(79).2021.234515

## «КИЕВЛЯНКА» Т. ЛЕВЧУКА: УКРАЇНСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ 1917–1921 РОКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

**Олександр ХОМЕНКО**

[orcid.org/0000-0001-5112-7376](https://orcid.org/0000-0001-5112-7376)

кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу

«Музей Української революції 1917–1921 років» Національного музею історії України

**Богдан СКОПНЕНКО**

[orcid.org/0000-0001-5678-0657](https://orcid.org/0000-0001-5678-0657)

кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник відділу

«Музей Української революції 1917–1921 років» Національного музею історії України

**Анотація.** Кіно постає одним із тих унікальних культурологічних феноменів, історія яких постійно привертає увагу дослідників. У ХХ ст. цей феномен визначав не лише напрям естетичних трансформацій культурного розвитку, але й справив вплив на формування ідеологій та зміцнення політичних режимів. Сьогодні ця тема постає особливо актуальною з огляду на те, що методи пропаганди, характерні для диктаторських систем (зокрема, для радянського тоталітарного режиму), активно використовуються антидемократичною російською владою для досягнення своїх політичних цілей.

Особливий інтерес у контексті гібридної війни Росії проти України, яка триває сьогодні, викликає конструювання в кінематографі періоду СРСР образу «українського буржуазного націоналіста», адже інструментальні технології ідеологічного маніпулювання, які застосовувалися під час створення такого кшталту кінострічок, показали свою ефективність для формування світогляду «нової радянської людини». Форми такого типу свідомості і нині продовжують впливати на політичний вибір значної частини громадян нашої держави.

Фільм «Киевлянка», який аналізується у статті, був знятий 1958 р. українським радянським режисером Т. Левчуком на Київській кіностудії ім. О. Довженка. Стрічка є класичним прикладом ідеологічно заангажованої кінопродукції, тому на її прикладі доречно простежити технологічні принципи та конструктивні моделі, які застосовував радянський режим для фальсифікації історії України у ХХ ст., і особливо – подій, пов'язаних із Українською революцією 1917–1921 рр. У фільмі «Киевлянка» реалії Української революції зазнають системного спотворення, мета яких полягала у нав'язуванні глядачеві радянської версії того, як більшовикам в Україні вдалося встановити свою диктатуру. Зокрема, тотально сфальсифіковано факти, пов'язані зі спробою більшовиків захопити владу у Києві у жовтні 1917 р., боями за завод «Арсенал» у січні 1918 р., укладанням мирного договору між УНР та Німеччиною. Радянська пропаганда у такий спосіб намагалася сформувати у глядача лояльний до «радянської імперії» тип психологічного сприйняття реальності.

**Ключові слова:** Українська революція; Українська Центральна Рада; Українська Народна Республіка; більшовики; український радянський кінематограф; партійний контроль; ідеологічні фальсифікації; русифікація; історична правда.

## “KIEV CITIZEN” MOVIE BY T. LEVCHUK: UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921 IN THE UKRAINIAN SOVIET CINEMATOGRAPHY

Oleksandr KHOMENKO

*Candidate of Historical Sciences, research fellow of the Department of the Museum of the Ukrainian Revolution of 1917–1921, National Museum of the History of Ukraine*

Bohdan SKOPNENKO

*Candidate of Historical Sciences, lead research fellow of the Department of the Museum of the Ukrainian Revolution of 1917–1921, National Museum of the History of Ukraine*

**Annotation.** *Cinematography is one of those unique cultural phenomena, whose history has always attracted historians' interest. In the 20<sup>th</sup> century, this phenomenon did not only determine the direction of cultural transformations development but also impacted the formation of ideologies and political regimes. Today this topic is especially relevant considering the fact that the propaganda methods, intrinsic of dictatorship systems, namely the Soviet totalitarian regime, are actively used by the antidemocratic Russian power for achieving its political goals. The special interest in the context of the “hybrid warfare” which is currently going on between Russia and Ukraine, causes the construction in the Soviet period cinematography of the image of a “Ukrainian bourgeois nationalist” as the instrumental technologies of ideological manipulations used in such movies proved their effectiveness for shaping the outlook of a “new Russian citizen”. Such phenomenon, especially in the 20<sup>th</sup> century, determined not only the direction of aesthetic transformations of cultural development but also had an impact on the formation of ideologies and strengthening of political regimes. This topic is relevant because the methods of propaganda that were actively used by totalitarian regimes (including the Soviet totalitarian one) are now actively applied by the undemocratic Russian regime to achieve political goals.*

*The construction of the image of the “Ukrainian bourgeois nationalist” in the Soviet cinema constitutes special interest in the context of today’s Russia’s “hybrid warfare” against Ukraine. The instrumental technologies of ideological manipulation used in the creation of films have shown their effectiveness in shaping the worldview of the “new Soviet man.” Forms of this type of consciousness still continue to influence the political choices of many citizens of our state.*

*The film “Kiev Citizen”, studied in the article, was created in 1958 by Ukrainian Soviet film director T. Levchuk at Kyiv O. Dovzhenko Studio. This film is a classic example of ideologically biased film production. Using this movie, we can observe technological principles and constructive models of falsification of the 20<sup>th</sup>-century history of Ukraine by the Soviet regime, in particular the events of the Ukrainian revolution of 1917–1921. In the film “Kiev Citizen”, the events of the Ukrainian revolution of 1917–1921 were falsified in order to illustrate the audience the Soviet version of the history of Ukraine and the events connected with the seizure of power by the Bolsheviks. Soviet propaganda tried to form in this way the audience loyal to the “Soviet empire” type of psychological perception of reality. In particular, the facts related to the Bolsheviks’ attempt to seize power in Kyiv in October 1917, the battles for the Arsenal plant in January 1918, and the conclusion of a peace treaty between the Ukrainian People’s Republic and Germany were falsified.*

**Key words:** *Ukrainian revolution; Ukrainian Central Rada; Ukrainian People’s Republic; the Bolsheviks; Ukrainian Soviet cinema; party control; ideological falsifications; Russification; historical truth.*

Інструментальні технології ідеологічного впливу на масову свідомість, які активно використовувалися політичним керівництвом двох найпотужніших у ХХ ст. тоталітарних режимів (сталінсько-більшовицького та

гітлерівсько-нацистського: саме вони першими концептуалізували пропаганду як матрицю соціальної інженерії та визначальну форму власної політичної легітимізації), вже впродовж багатьох десятиріч постають об'єктом посиленої уваги дослідників, які працюють у багатьох напрямках сучасного гуманітарного знання. І це не випадково, адже історико-контекстуальне з'ясування специфіки того, в який спосіб ці режими-близнюки закріплювали свою ідеологічну гегемонію та займалися агресивною промоцією власних наративів на міжнародній арені, має далеко не одне тільки академічне значення. За переконливе свідчення цього править те, що сучасна російська пропаганда (особливо після переходу Кремля до політики прямих збройних нападів на незалежні країни – Грузію у 2008 р. та Україну у 2014 р.) активно використовує в нових умовах «напрацювання» тоталітарно-сталінського періоду: як і в добу існування мілітаристської «наддержави» СРСР, вона систематично фальсифікує факти [1], конструює «паралельну інформаційну реальність» [30], водночас свідомо і цілеспрямовано дискредитуючи ті держави та інституції [17], які перешкоджають розширенню зони російського впливу.

Історії кіно як унікального культурологічного феномену, який, у суті речі, урєальнював естетичний «горизонт» цілого ХХ ст. (а багато в чому урєальнює його і дотепер), належить в окресленому контексті особливе значення. Варто нагадати, що вже з початком Першої світової війни, політичний контекст якої визначався екстраординарною мобілізацією як формою тотального контролю влади над усіма аспектами життя соціуму, у модальностях пропагандистських

дискурсів країн, які належали до обох ворогуючих таборів (Антанти та Північного союзу), стало виразно помітним переважання візуальності над текстувальністю. Справжня революція відбувається у цей час в зображувальних жанрах ідеологічного наративу: плакаті (мобілізаційному та сатиричному: данину йому у свій «петербурзький період віддав і геніальний митець Української революції Г. Нарбут), карикатурі [27] і, звичайно, кіно. Активно працювали в окресленому напрямі пропагандистські служби Сполучених Штатів Америки: після вступу цієї країни у війну на боці Антанти вони почали заповнювати внутрішній та зовнішній ринки антинімецькими фільмами. Не забарилася і відповідь вищого політичного та військового керівництва Німеччини. З. Кракауер, автор відомої праці «Від Каліґарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно», під цим оглядом наголошує: «Всемогутній генерал Людендорф, узявши ініціативу в свої руки, запропонував злити окремі кінокомпанії в одну, щоб вони гуртом працювали в ім'я національних інтересів... Офіційна місія концерну УФА (створеного відповідно до розпоряджень Людендорфа. – О. Х.) полягала в тому, щоб підносити Німеччину згідно з урядовими директивами» [15, с. 45].

Встановлення у міжвоєнний період у цілій низці країн Європи диктаторських режимів (політичний актив та керівні кадри яких значною мірою формувалися в окопах Першої світової) тільки поглибило цю тенденцію. Прикметно, що саме більшовики як піонери тоталітаризму у ХХ ст. ще в період т. зв. «громадянської війни» усвідомили значення кінематографа, який міг дієво впливати на свідомість мільйонів: збережений у споминах

А. Луначарського вислів В. Леніна: «Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» [19] – засвідчує пильну увагу лідера більшовиків саме до такого пропагандистсько-інструментального аспекту кіно як наративу візуальної пропаганди (суто естетичний вимір кінематографа, як і будь-якого іншого із видів мистецтва, не викликав у прагматичного голови Раднаркому жодного зацікавлення). У розгортанні політичних та ідеологічних інтенцій сталінської епохи кіновиробництво поряд із художньою літературою – це провідні засоби творення державно-ідеологічного наративу, способи естетичної концептуалізації того семантичного Універсуму, що його Х. Гюнтер називав «офіційним резервуаром державних міфів» [10, с. 743] (такі фільми, як «Чапаєв», «Ленин в Октябре», «Петр Первый» чи «Александр Невский», розглядалися у той час як прямі висловлювання влади, які не підлягають запереченню або навіть просто більш-менш осмисленому критичному обговоренню [11]), і таким вони лишалися практично до часів «перебудови» та початку розпаду СРСР. Новий запит на актуалізацію кінообразів, генетично пов'язаних з ідеологією сталінізму, сформував режим путінської автократії: приклади тут вільно множити і множити, однак згадаємо лише за один – справді показовий у їхньому шерезі. Йдеться про створений на замовлення Кремля та за його прямою участю пропагандистський фільм «Матч» (2012), головним сценаристом якого був Т. Сергєйцев – чільний репрезентант групи ідеологічних розробників концепції «русского мира» [28]. Постать цього «кінодіяча» прикметна бодай з огляду на те, що саме йому належить

«креативний дизайн» спрямованої проти В. Юценка та його прихильників сумнозвісної передвиборчої листівки 2004 р., на якій мапа України поділена на «три сорти»: «перший» – Галичина, «другий» – Центральна Україна, «третій» – Схід і Південь. Мапу обрамлює підпис «ТАК! Виглядає ІХ Україна. Україно, роззуй очі» [24]. «У нас для Украины предложение только одно – быть частью большого имперского пространства, восточного, которое мы (Россия. – О. Х.) представляем собой», – у такий спосіб окреслив Т. Сергєйцев стратегічну перспективу власної діяльності (у тому числі – і в царині кіновиробництва, яке в Московщині традиційно постає не приватною справою, а реалізацією «державного замовлення») в інтерв'ю від 21 вересня 2017 р. російському пропагандистському ресурсу *Nevs Frotv!* [31].

Аналітичне осмислення проблематики «українського радянського кінематографа» (тобто кіно, створеного на території підконтрольної Кремлю УРСР) з необхідністю вимагає взяти до уваги кілька суттєвих аспектів. По-перше, визначальною тут постає обов'язкова для радянських кінематографістів система світоглядних координат більшовизму як суто російської модифікації комуністичної доктрини; не менш важливо пам'ятати і те, що українські сценаристи, режисери та актори порівняно з росіянами як представниками імперського етносу вимушені були працювати в умовах суттєво більш обмеженого «горизонту можливостей». І насамкінець: ті вершинні в естетичному аспекті фільми, які з'явилися в хронологічних координатах т. зв. «радянського періоду» (пов'язані вони насамперед з іменами О. Довженка, С. Параджанова, І. Миколайчука,

Л. Осики, Ю. Ілленка), то спраді винятки із загального потоку кінематографічної продукції, і поява кожного із таких винятків зумовлювалася тим, що у роботі партійно-пропагандистського ідеологічного механізму ставався «збій». Не випадом сумніватися у тому, що на кожен із таких винятків припадали десятки й десятки (якщо не сотні) фільмів, у яких все до останньої мізансцени було «відформатоване» згідно із партійними вимогами. Попри це увагу кінознавців та культурологів, які, починаючи з 90-х років ХХ ст. почали системно вивчати кінематограф підрадянської України, практично завжди привертають саме ці винятки та контекст їхньої появи на екрані: епоха ВУФКУ, творчість О. Довженка, «українське поетичне кіно». Яскраве тому підтвердження – фахові праці С. Тримбача («Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі» [36], «Кіно народжене Україною» [35]) та Л. Брюховецької («Іван Миколайчук» [2], «Кіно часів своєї юності» [4], «Кіносвіт Юрія Ілленка» [3], «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ. Спроба реконструкції» [5]), які здобулися на широку популярність і справедливо вважаються класикою українського кінознавства. Натомість величезний масив кінопродукції, виконаної в річищі «нормативного соцреалізму», залишається практично поза увагою, як залишається поза увагою і весь «український радянський соцреалізм» не лише в кіно, а і в літературі, образотворенні, музиці (вартою уваги під цим оглядом постає ґрунтовна монографія В. Хархун «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» [38]): такого кшталту продукції справедливо

закидають малохудожність та заідеологізованість, проте саме на прикладі її метатекстових модальностей найбільш виразно концептуалізуються «силові лінії» ідеологічного наративу влади.

Двосерійний фільм «Киевлянка» (перша серія з'явилася на екранах 1958 р., друга – 1959 р.) постає в окресленому контексті класичним зразком і вдячним матеріалом для аналізу. Головне (і єдине) його завдання полягало в тому, аби засобами кіномови пропагувати канонічну версію т. зв. «історії боротьби за встановлення Радянської влади в Україні» – з мінімальними «поправками» на ХХ з'їзд та початок вкрай обережної десталінізації. У такого кшталту фільмах не могло бути й мови про вільний пошук або якийсь творчий самовияв режисера фільму Т. Левчука, його сценариста (ним був офіційний радянський драматург І. Луговський, який спеціалізувався на п'єсах та фільмах квазіісторичної тематики) чи акторів: усе мало відповідати «генеральній лінії» правлячої і єдиної партії. Проте саме в таких кінематографічних артефактах транскрипція розробленого Комуністичною партією «українського наративу» (багато з його елементів, як переконаємося в процесі аналізу, і досі використовується у гібридній війні Кремля проти України) постає чіткою, виразною, не опосередкованою жодною метафоричною багатозначністю.

Аналізуючи «Киевлянку» як явище ідеологічне і аж ніяк не мистецьке, водночас не можна забувати і про те, що Т. Левчук зовсім не був кепським фахівцем у своїй царині: свого часу він працював під керівництвом уславленого скульптора та режисера І. Кавалерідзе, встигнувши до «Киевлянки» зняти кілька помітних свого часу фільмів (серед

яких – історико-біографічна стрічка «Іван Франко»), потім у його доробку буде і справді якісний фільм «Помилка Оноре де Бальзака» з чудовою акторською роботою І. Миколайчука, і такі добротні (хоча й позначені печатку свого часу) кінороботи, як «Дума про Ковпака» або «Війна (На західному напрямку)». Отже, знімати видовищне кіно для масового глядача Т. Левчук умів і користувався цим умінням, коли обставини дозволяли; проте в «Киевлянці» обставини диктували інше – створення «рухомих зображень» для ілюстрації постулатів партійної догматики.

Кілька слів про, назвемо це так, технологічний процес зйомки двосерійної «Киевлянки» та часові параметри, у координатах яких розгортається її сюжет. Фільм знімався на Київській кіностудії ім. О. Довженка, і, враховуючи як досить серйозний масштаб зйомок, які відбувалися і в Петербурзі (тогочасний Ленінград), і в Києві, і в Одесі, так і велику кількість масових сцен, він аж ніяк не належав до категорії малобюджетних (більшовики взагалі не мали звички економити на пропаганді). Фільм практично всуціль російськомовний із дуже невеликими «вкрапленнями» української мови, які відіграють свою специфічну роль, на якій ми теж зупинимось понижче. Надто прикметна і така деталь: поетичні тексти до цієї демонстративно спрямованої проти «українських буржуазних націоналістів» кінокартини написав (зрозуміло, так само виконуючи своєрідне «держзамовлення») В. Сосюра – колишній козак Дієвої армії УНР, якого буквально кілька років перед тим було піддано жорсткій партійній обструкції за «націоналістичні тенденції» у вірші «Любіть Україну». Відтворені у

фільмі події охоплюють період від листопада 1917 р. до завершення Другої світової війни, проте найбільш змістовною, семантично цілісною і позначеною наявністю бодай якогось інформаційного потенціалу постає та його частина, яка відображає події, які відбувалися в Україні (конкретніше – у Києві) у період від пізньої осені 1917 р. до літа 1920 р., коли у місті остаточно утвердилися московські більшовики; розповідь про подальші події, включаючи 30-ті роки та період нацистської окупації Києва, – то просто одновимірна пропаганда, у змістовому аспекті малоцікава. Однак аналіз схваленої компартійною номенклатурою кінематографічної версії історії Української революції 1917–1921 рр. у цій режисерській роботі Т. Левчука варто почати із бодай пунктирного ознайомлення зі змістом відповідної частини фільму.

Початок кінострічки переносить глядача у неспокійний революційний Петроград листопада 1917 р., де загітовані більшовиками солдати, готуючись до штурму Зимового палацу, співають українську пісню на слова В. Сосюри «Ой Дніпро, Дніпро, рідна сторона». «Пісенну паузу» перериває сигнальна ракета, яка повідомляє комбатантам про початок штурму. Дійство розпочинається: в авангарді наступу двоє – російськомовний матрос з крейсера «Аврора» Федір Камишин та україномовний піхотинець Іван Очеретько. Матрос – це людина освічена, ідейно зріла (зрозуміло, у більшовицькому сенсі), тому розпорядження у цій ситуації віддає саме він. Піхотинець-українець – відповідно «простий», але щирий і наївний, і в наступ він кидається першим. Незважаючи на досить короткий час спілкування, між

обома учасниками штурму зав'язується щось на зразок бойового побратимства чи принаймні дружніх стосунків. Напередодні штурму у сентиментальному пориві піхотинець розповів матросу про те, що в Києві (звідки Іван Очеретько родом) у нього має народитися донька – і це дає можливість режисеру звернути свій погляд на місто над Дніпром.

Саме у Києві глядач вперше має можливість побачити учасників подій Української революції – тобто, у радянській термінології, «українських буржуазних націоналістів». Перша їхня поява на екрані – це так звані «козаки Центральної Ради»: образ цих вояків більшою мірою гротескний, ніж небезпечний, окремо серед них своєю бундючністю вирізняється «хорунжий Омелько». Він під'їжджає на коні до вікон батьківської хати на Подолі (це той дім, у власників якого, а ними є батьки Омелька, винаймають убогі помешкання робітники заводу «Арсенал»: серед них – і родина Івана Очеретька на чолі з його батьком, більшовиком Матвієм Очеретьком, та сім'я робітника Якова Середи). Не приховуючи своєї радості, Омелько повідомляє батькам-домовласникам, що він відтепер «Центральної Ради хорунжий»; натяк на те, що Омелько у такий спосіб стрімко піднявся по соціальній драбині, – прозорий і очевидний. Остаточно довершують негативний образ «хорунжого Омелька» сповнені презирства до нього слова одного з головних героїв стрічки – згаданого вже багатодітного робітника київського заводу «Арсенал» Якова Середи: «Ишь ты, какой стал. Не дай Бог свинье рог – всех людей поколет». Далі козаки їдуть патрулювати вулиці і зустрічають на своєму шляху більшовика-підпільника: останній вдає

з себе п'яного і в такий нехитрий спосіб вводить в оману патруль. Удаваний п'яничка – це підпільник (ним є робітник «Арсеналу» і також більшовик Костянтин Романюк), який прямує до Матвія Очеретька: разом вони читають та обговорюють принесену Романюком листівку із закликом більшовицького комітету до збройного повстання. Молодший робітник натхненно розповідає літньому і досвідченому Матвію Очеретьку, що повстання підтримають військовослужбовці 3-го авіапарку, і зауважує між іншим, що Центральна Рада також обіцяла не заважати їм, адже її представник, якого Романюк називає «ихний добродій», сказав йому: «Враг у нас общий – Русское правительство». Але ці слова відразу ж перебиває гнівна відповідь його співрозмовника, більшовика зі стажем Матвія Очеретька: «Брехня! Украины две, Костя, запомни это, две: рабочая и буржуйская».

Далі вир подій переносить нас у Петроград, де штурм Зимового палацу переходить в активну фазу: Федір Камишин та Іван Очеретько опиняються у розкішних залах Зимового. Українець просто вражений їхнім багатством – у всій його поведінці відчувається, що міська культура йому чужа й незнайома. «Дивись, русалка», – промовляє він, здивовано поглянувши на скульптуру прекрасної оголеної жінки в одній із ніш біля розкішних сходів палацу. «Русалка? Венера!» – кинувши погляд туди ж, тонном знавця роз'яснює цьому «примітивному українцеві» ситуацію Камишин, – і рішуче командує: «Пошли!». В одній із зал Зимового палацу раптом лунають постріли: із-за колони в Івана Очеретька підступно стріляє невідомий – і українець падає мертвим. Лиходієм

виявляється хтось у формі офіцера російської армії: ця людина в паніці тікає з палацу, біжить вулицями Петрограда, якими вже крокують загони революційних матросів, і знаходить притулок в одному з дорогих будинків десь неподалік від центру північної столиці Росії. Незабаром з'ясується, що вбивця Івана Очеретька – це теж українець на ім'я Леонід Дорошенко, а будинок (точніше – щось на кшталт невеличкого палацу), у якому він у паніці сховався, належить його дядькові, сановитому і заможному Павлу Хомичу Дорошенку (очевидною бачиться алузія на відомого історика та державного діяча часів Української революції Дмитра Івановича Дорошенка). Представлений у такий спосіб радянському глядачеві Павло Хомич Дорошенко – людина заможна, владна, з очевидними політичними амбіціями. По-рідинному пригорнувши до своїх грудей небожа (цілком у цій ситуації деморалізованого і не здатного ні на що інше, окрім істеричних ридань), він починає з Леонідом діалог, який постає у цьому фільмі одним із ключових:

« – Ты расстроен? Ну, и дурак. Российская империя распалась – это факт. Вся, вся ползет по швам, как старый жупан.

– Что же тут веселого, дядюшка?

– Соображай! Ты украинец. России конец, дай Бог, если останется Московское княжество. А наша «Вильна Украина» раскинется от Дуная до верховьев Днепра, от Карпат до Каспийского моря... Бессарабия, Дон, Кубань войдут в нашу державу (промовляючи це, Дорошенко-старший витягує з якоїсь інкрустованої скриньки пачки грошових банкнот і з виразним задоволенням перекладає їх до шкіряного портфеля. – О. Х.).

– Неужели так будет?

– К счастью, благодаря моей дальновидности все наши капиталы вложены в промышленность Юга. Центральная Рада зовет меня. Мы поедем с тобой. Я уже не молод, но еще кое-что успею сделать. А вот ты, Леонид, будешь умен, ловок – далеко пойдешь. Ну, (Дорошенко-старший підводить Леоніда до вікна, з якого видно Неву та Петропавлівську фортецю. – О. Х.) прощайся с Петроградом. Да, нагородил когда-то царь Петр, а теперь все прахом пойдет. Опять сюда вернется Европа. А мы с тобой в Киеве поставим памятник – знаешь кому? Мазепе!».

Після цих слів Дорошенка-старшого камера бере великим планом обличчя Леоніда, на якому – крайній ступінь як здивування, так і захоплення: неже тепер з іменем проклятого імперією гетьмана вони зможуть повернути собі звичне для них багате і забезпечене життя?

Тим часом до Києва прибуває брат головного негідника Леоніда Дорошенка – Олексій (глядач уже знайомий із ним, хоча й опосередковано: у будинку Дорошенка-старшого в Петрограді Леонід зриває зі стіни портрет Олексія – той, мовляв, негідник, пішов у студенти, став лікарем, одружився на жінці з бідної родини. «Предатель нашей семьи, рода. Таких, как ты, я убивал сегодня», – зі злістю вигукує Леонід, кидаючи портрет на підлогу). Образ Олексія відразу ж має викликати повагу у глядача: фронтний лікар, акуратно припасована офіцерська форма, погляд виказує людину, яка багато у житті побачила. Далі сюжет «Киевлянки», як і завжди, коли на сцені з'являються «українські буржуазні націоналісти», починає набувати гротескних форм. Цього разу моделюється



ситуація «зустріч фронтовика із тилowymi хамами»: станція «Київ-Товарний», збуджена чутками про листопадові події в Петрограді, санітарний потяг, який прибуває з фронту, до Олексія, який тільки-но зіскочив з підніжки вагона, підїжджає кінний патруль, очолюваний знайомим нам «хорунжим Омельком». «Документи! Ну-ну, давай-давай», – звертається він до Олексія. І сам Омелько, і козаки під його командою мають «мальовничий» зовнішній вигляд: неохайні, з розкуйовдженим волоссям та якимись чудернацькими псевдоукраїнськими шапками зі шликами (у одного з них – вишиванка та жовто-блакитна пов'язка на рукаві). Кожна деталь тут підкреслює, що це – «тилові щурі», для бою абсолютно непридатні. «Попрошу мене не тькати», – із гідністю відповідає Олексій, простягаючи документи Омелькові, який ледь спроможний їх прочитати, та з неприхованою зневагою додає: «Так это вы и есть, казаки Центральной Рады. Слышал о вас еще на фронте, но то что вы такие красавцы, узнал только теперь». «Огреть его нагайкой?» – запитує в Омелька один із його підлеглих, якого режисер фільму «Киевлянка» наділив особливо виразним дегенеративним типом обличчя (із такого кшталту зовнішністю в радянському кіно зображували ще німецьких поліцаїв). «Да черт с ним», – ліниво відповідає Омелько.

На сімнадцятій хвилині фільму розпочинається відверто макабричне дійство: «козаки Центральної Ради», повністю втративши здоровий глузд та будь-яку раціональну мотивацію у своїх діях, галопом несуться київськими вулицями, вимахуючи шаблями та стріляючи навсібіч. Із незрозумілих причин вони закидають гранатами будівлю

«Государственного банка» по вулиці Інститутській, хоча опору їм ніхто не чинить, а біля сходів банку вже лежать трупи забитих ними людей. Наситившись безчинствами, вони влаштовують пишний парад: «Слава! Батькові Петлюрі слава!» – вигукує на ньому опецькуватий козацький отаман, розмахуючи шаблюкою на радість заможної (вочевидь – не пролетарської) публіки, яка вишикувалася вздовж вулиці Володимирської. На ганку Будинку Української Центральної Ради в оточенні військових та дам, вбраних у шуби із дорогого хутра, парад приймають Володимир Винниченко та Симон Петлюра. Симон Васильович виглядає тут особливо імпозантним: у добротному пальті номенклатурно-радянського крою він тримає руку закладеною за край верхнього одягу (на цій деталі режисер особливо акцентує). Вочевидь, у такий спосіб творці фільму намагаються сформувати у глядача думку про «бонапартизм» майбутнього Головного Отамана, адже саме Наполеона часто зображували в такий спосіб (наприклад, на картині «Наполеон Бонапарт в



*Володимир Винниченко (актор Палладій Білокінь) та Симон Петлюра (актор Юрій Лавров) на ганку Будинку Української Центральної Ради. Кадр із фільму «Киевлянка»*

робочому кабінеті в Тюільрі», написаній у 1812 р. французьким художником Жаком-Луї Давидом). Між Винниченком та Петлюрою також відбувається симптоматичний діалог:

« – Ну, Симон Васильевич, нарештє, падають цепи с України. Тепер скорее покончим с демагогией большевиков, и мы, только мы, откроем ворота в демократию.

– Демократия (Петлюра вимовляє це слово з підкресленим презирством. – О. Х.). Конечно, от вас, писателя Винниченко, все ждуть красивых слов, но наша прямая цель – создать на Украине железную власть».

У розпал дійства Петлюрі доповідають, що з Петрограда прибув Дорошенко (історичний, нагадаю, Дмитро Іванович, а в «Киевлянке» – Павло Хомич), якого зустрічає Михайло Грушевський. «Если бы не самые энергичные действия, Павел Хомич, большевические банды с «Арсенала» и других заводов сейчас ввергли бы город в состояние анархии. Но, как видите, сыны самостийной Украины дружно стали на защиту порядка», – доповідає він Дорошенку-старшому про, сказати б, актуальну політичну ситуацією в Києві. Прикметною бачиться зображувальна стилістика цієї мізансцени. Михайло Сергійович у кінокартині маленького зросту, значно нижчий за Дорошенка, та й взагалі складається враження, що центральна фігура тут саме Павло Хомич, який у пальті із підкреслено дорогим коміром гонорово та поважно підходить до ганку «Педагогічного музею» (його супроводжує Леонід у кубанському козачому строї), а Грушевський (голова Української Центральної Ради, нагадаю), розмовляючи з ним, майже схиляється в улєсливому

поклоні. Вочевидь, значимість фігури Грушевського свідомо тут нівелюється, натомість головний акцент зроблено на «бонапартові» Петлюрі та Дорошенку, які, побачивши один одного, відразу починають обійматися та смаковито цілуватися – цілком у традиціях зустрічей комуністичної номенклатури другої половини ХХ ст. «Да, дядюшка, Киев – это не Петроград», – у такий нехитрий спосіб підсумовує все побачене Леонід. Зрештою, вкрай нехитрою (щоб не сказати – максимально спрощеною) постає і вся сценографія цього кінофрагмента «Киевлянки». У традиціях популярного у першому десятиріччі більшовизму масово-агітаційного театру образи тут постають плакатно-одновимірними та максимально узагальненими. Винниченко – це демагог, який полюбить спекулювати високими словами і поняттями, Грушевський – майже блаженний старий, який ні на що не впливає. Реальна сила «українських буржуазних націоналістів» пов'язується з образами тільки двох персонажів: а) Петлюри – жорстокого прагматика зі схильністю до бонапартизму, який не зважає на жодну там «демократію»; б) Дорошенка – впливового українського пана, який може допомогти «буржуазним націоналістам» своїми зв'язками та великими коштами.

Нової динаміки розвитку сюжету у «Киевлянке» набуває тоді, коли матрос Камишин урочисто читає на зборах київських більшовиків звернення Петроградського військово-революційного комітету («Это обращение дал мне товарищ Ленин. Везите, говорит, на Украину и в Севастополь – как телеграмму революции», – ці його слова викликають у присутніх, серед яких і Матвій Очеретько, відчуття, близьке до священного

екстазу). Незабаром глядач стає свідком подій січня 1918 р. у Києві, у центрі яких – збройний більшовицький виступ на заводі «Арсенал». Йому передують зібрання робітників в одному з цехів заводу, на якому Матвій Очеретько (у шкірянці і з газетою в руках – архетипово-плакатний образ більшовицького агітатора) виступає з полум'яною промовою: «Всеукраїнський съезд Советов в Харькове от имени всего нашего народа заклеил позором Центральную Раду, как шайку презренных контрреволюционеров, предательски захвативших власть! Эти буржуйские прихвостни угрожают нашему заводу, они требуют нашего разоружения. Никогда! Никогда этого не будет! Мы отстоим свой завод!». Так само характерна деталь у цьому епізоді: кінокамера зупиняється на стіні цеху, де хтось повісив «Робітничу газету» (нагадаємо, що це орган Української соціал-демократичної робітничої партії, лідери якої були водночас і лідерами Центральної Ради). Далі глядач разом із рухом камери кидає погляд на іншу стіну – і бачить цю ж газету вже зірвану: «просвітлені» переданою від самого Леніна більшовицькою мудрістю (а ланцюжок тут очевидний: Ленін передав вищу мудрість матросу Камишину, той – київським більшовикам, серед яких був і Матвій Очеретько, а останній вже доносить її до самих «низів») київські робітники, нарешті, усвідомили, хто їхні справжні вороги. Важливо також підкреслити: попри те, що фільм знімався вже після XX з'їзду КПРС, каркас сталінського історичного нарративу, сформованого «Кратким курсом истории ВКП(б)», тут цілковито збережено, а відгомін вкрай обережної ще, як писали в тогочасних партійних документах, «боротьби із наслідками культу

особи» виявляється тільки в тому, що у «Киевлянке» просто не згадується донедавна обожнюваний Сталін.

Сцени боїв за «Арсенал» в аспекті батального досить яскраві – із належною панорамністю та використанням усіх доступних авторам фільму спецефектів. На перший погляд другорядна, але насправді значуща деталь: серед повсталих більшовиків – і діти, які так само беруть участь у протистоянні, – це неминуче повинно демонізувати образ лиходіїв-петлюрівців, а також підкреслити всенародний характер повстання. У фіналі боїв за «Арсенал» «бандити-петлюровці» для чогось підривають вже порожні цехи заводу: вочевидь, режисер переконує глядача, що ненависть до пролетаріату в «українських буржуазних націоналістів» така затята, що вони висаджують у повітря навіть порожню будівлю заводу. Залишки повстанців відступають підземними комунікаціями на берег Дніпра, але тут їх наздоганяють вороги. Відбувається важлива сцена – зустріч одного з головних лиходіїв, Леоніда Дорошенка, який тепер очолює загін «казаков Центральної Ради», з його братом Олексієм, який лікував поранених більшовиків під час боїв. Олексій впізнає Леоніда, а потім разом з іншими арсенальцями втікає на лівий берег Дніпра, перейшовши замерзлу ріку.

Тим часом у штабі «українських буржуазних націоналістів» (очевидно, що це Українська Центральна Рада) відбувається щось на кшталт термінової наради. На ній присутні троє: Петлюра, Дорошенко-старший та його небіж Леонід (Грушевський та Винниченко відсутні: у логіці історичного нарративу «Киевлянки» вони – постаті суто декоративні і ні на що не впливають). Тонем диктатора

Симон Васильович доводить до відома присутніх інформацію про те, що більшовики наступають з району Харкова і саме тому розпочалися активні переговори про військовий союз з Німеччиною. Підводячись і закладаючи в бонапартистській манері руку за френч, він промовляє: «Сегодня только немецкое оружие сможет помочь нам, господа».



*Симон Петлюра (актор Юрій Лавров):  
«Сегодня только немецкое оружие  
сможет помочь нам, господа».  
Кадр із фільму «Киевлянка»*

Камера підкреслює, що під час своєї промови Петлюра вказує іншою рукою на ілюстрацію в розгорнутій книзі: на ній німецький солдат у характерному «пикельхельмі» стоїть із гвинтівкою посеред розкиданих трупів убитих ним жінок та дітей (сама ця ілюстрація – зразок характерної для доби Першої світової візуальної пропаганди Антанти проти Німеччини). Коротку промову Петлюри підсумовує Дорошенко-старший: «А нам сейчас на Украину хоть черт... так батька, хоть черт».

Якщо в радянському кінофільмі (а «Киевлянка» – то його архетиповий приклад) глядачеві обіцяно звірства – то глядач побачить їх неодмінно. Щоправда, це звірства не так кайзерівських німців, як «українських буржуазних націоналістів»

(взагалі, сценарист та режисер фільму прагнуть переконати, що більш лютої за Українську Центральну Раду владної інституції просто важко собі уявити). Отже, Київ, березень 1918 р., до Києва повертається УНР разом із німецькими союзниками (це залишається за кадром фільму). Заплутаними вуличками Подолу до будинку, в якому переховується поранений під час боїв за «Арсенал» Матвій Очеретько, в організованому бойовому порядку крокує німецький військовий загін; шлях їм показує «хорунжий Омелько». Німці забирають на розстріл Матвія і викидають на вулицю маленьку доньку його сина Івана, який загинув під час штурму Зимового. Дитина сидить на купі сміття біля собачої буди і плаче, німецький вояк старшого вже віку дає їй шматочок цукру, проте «хорунжий Омелько» не з тих, у чие серце стукається людяність: «Если кто возьмет ребенка, будет иметь дело со мной! Понятно?» – кричить він, вимахуючи нагайкою. Сцена завершується проміжним хепіендом: прихисток дитині надають у сім'ї робітника, який співчуває більшовикам.

Прикінцевий бенефіс «українських буржуазних націоналістів» – епізод у цеху заводу «Арсенал» напередодні вступу до Києва «червоних». Омелько звинувачує багатодітного робітника Якова Середу в тому, що той не ремонтує кулеметів, бо чекає більшовиків, і щосили б'є його під схвальний регіт своїх козаків. Самого ж Середу, який доти ще вагався у політичному виборі, це остаточно схилиє на бік «червоних»: «Ну погоди, гад, погоди. Наши придут. Щорс-то за Днепром», – із ненавистю промовляє він услід Омелькові, витираючи рукавом обличчя. Далі – штурм



*Хорунжий Омелько (актор Федір Іщенко) зі своїми козаками у цехах заводу «Арсенал». Кадр із фільму «Киевлянка»*

Кієва: петлюрівці, зрозуміло, у паніці тікають, хвацькі більшовики сміливо наступають. Кульмінаційний епізод – кулеметна дуель між більшовиком-арсенальцем та Омельком, який тут востаннє з'являється на екрані. Наладнавши кулемети до бою і обмінявшись пропагандистськими «люб'язностями» («гад петлюровський», «куркуль», «Україна наша, а не ваша», – у такий спосіб звертається більшовик до Омелька; «Комиссарам Україну продал», – чує він у відповідь), обоє ворогів раптом помічають, що «на лінії вогню» з'являється маленька дівчинка, яка годує хлібом пташок. Омелько, попри застороги благородного червоноармійця, вже готовий прошити її кулеметною чергою (це та ж дівчинка, яку він викинув на вулицю, коли заарештовували Матвія Очеретька)... Проте той-таки Яків Серєда, побачивши з вікна таке неподобство, вибігає на вулицю і виливає йому на голову діжку води. Так принизливо і зовсім не по-воєцькому закінчився бойовий шлях «Омелька, Центральної Ради хорунжего».

Після взяття Кієва більшовиками головні негідники кінострічки втікають з міста. Ми знову зустрічаємося з ними

на залізничній станції Сорочий Брід під Кієвом: Леонід перевдягнений у цивільне, Дорошенко-старший для маскуваннн – взагалі у якомусь лахмітті (а ще ж зовсім нещодавно він гонорово крокував Володимирською у дорогому вбранні). На станції більшовики розгорнули мобілізаційний пункт: Дорошенка-старшого, як і інших літніх чоловіків, вони шляхетно відпускають, а Леоніда забирають до Червоної армії (він називає себе прибраним іменем Ніколая Гаврілова). Сцена завершується тим, що до Павла Хомича підходить старенька бабуся і простягає йому шматок хліба зі словами: «Помолись, діду, за красних» (вочевидь, прийнявши його за старця-прочанина). Далі у «Киевлянке» – символічна сцена грози та революційного вихору, який вимітає з Кієва все вороже більшовикам: режисер довго і «зі смаком» фокусує увагу на жовто-блакитному стягові, який повільно тоне у водах Дніпра, відразу ж після якого до Кієва урочисто входить червона кавалерія, яку місцеві жителі, зрозуміло, вітають з великою радістю. Так завершується в «Киевлянке» кіноісторія Української революції, хоча «українські буржуазні націоналісти» продовжать свою зловорожу діяльність і в подальшому її сюжетному наративі: Леонід як «ворог народу» «розхитуватиме радянську владу зсередини» (навіть у ЧК деякий час працюватиме, знищуючи відданих більшовикам людей, але потім його, зрозуміло, викриють), а Дорошенко-старший за кордоном піде на службу до гітлерівців (наприкінці його, так само зрозуміло, ліквідують).

Але це вже деталі – нас цікавлять події саме 1917–1921 рр., аналізу кінонавітлення більшовицько-пропагандистських проєкцій історичної конкретики

та метаісторичної дискурсивності яких і буде присвячено подальший розгляд фільму «Киевлянка».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Британія оштрафувала Russia Today за брехню про Україну, отруєння Скрипаля і конфлікти в Сирії. URL: [https://lb.ua/world/2019/07/26/433196\\_britaniya\\_oshtrafovala\\_russia\\_today.html](https://lb.ua/world/2019/07/26/433196_britaniya_oshtrafovala_russia_today.html)
2. Брюховецька Л. Іван Миколайчук. Київ: Атлант ЮЕМСі, 2007. 63 с.
3. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка. Київ: Задруга, 2006. 288 с.
4. Брюховецька Л. Кіно часів своєї юності. Київ: Задруга, 2008. 176 с.
5. Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ. Спроба реконструкції. Київ: Києво-Могилянська академія, 2018. 570 с.
6. Відкриття банків. *Робітнича газета*. Київ, 1917. № 174.
7. В Малій Раді. Засідання 26 жовтня. *Нова Рада*. Київ, 1917. № 174.
8. В. М. Украинский вопрос. *Киевлянин*. Киев, 1917. № 244.
9. Гнатюк О. За кулісами фільму «ПКП». Боротьба з пам'яттю про Українську революцію на прикладі кінострічки 1926 р. *Матеріали міжнародної конференції «Революція, державність, нація: Україна на шляху самоствердження (1917–1921 рр.)»*. Київ – Чернівці: Сіверський центр післядипломної освіти, 2017. С. 352–371.
10. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 743–784.
11. Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
12. Дорошенко Д. Мої спомини про давнє минуле (1901–1914 роки). Вінніпег: Видавнича спілка «Тризуб», 1949. 167 с.
13. Дорошенко Д. Мої спомини про недавнє-минуле (1914–1920). Мюнхен: Українське видавництво, 1969. 543 с.
14. Єфіменко Г. «Ожили рептилії». Як Центральна Рада Жовтневий переворот рятувала. URL: [https://www.dsnews.ua/ukr/nasha\\_revolyutsiya\\_1917/-ozhili-reptiliyi-yak-ukrayintsi-zhovtneviy-perevorot-ryatuvali-10112017220000](https://www.dsnews.ua/ukr/nasha_revolyutsiya_1917/-ozhili-reptiliyi-yak-ukrayintsi-zhovtneviy-perevorot-ryatuvali-10112017220000)
15. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.
16. Краєвий комітет по охороні революції на Україні. *Нова Рада*. Київ, 1917. № 173.
17. Латвія заборонила російський телеканал Russia Today і закликала ЄС вчинити так само. URL: [https://lb.ua/world/2020/06/30/460923\\_latviya\\_zapretila\\_rossiyskiy.html](https://lb.ua/world/2020/06/30/460923_latviya_zapretila_rossiyskiy.html)
18. Литвин С. Симон Петлюра і військо. До оцінок в українській історіографії. *Військово-історичний альманах*. Київ, 2000. № 1. С. 45–54.
19. Луначарский А. Беседа с В. И. Лениным о кино. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/>
20. Матеріали засідання Малої Ради 28 серпня 1917 р. *Українська Центральна Рада. Документи і матеріали у двох томах. Том 1*. Київ: Наукова думка, 1997. С. 270.
21. Наблюдения. *Киевлянин*. Киев, 1917. № 254.
22. Нариси історії Української революції 1917–1921 років. У двох книгах. Книга 1. Київ: Наукова думка, 2011. 390 с.
23. Наші і їхні завдання. *Робітнича газета*. Київ, 1917. № 177.
24. Опозиція – фашисти! Як це було 10 років тому. URL: <http://www.istpravda.com.ua/artefacts/2013/05/24/124685/#>
25. Петлюра С. Лист до генерал-хорунжого Миколи Удовиченка. *Статті*. Київ: Дніпро, 1993. С. 220–228.
26. Петрів В. Спомини з часів Української революції (1917–1921). Частина I: до Берестейського миру. Львів: Червона калина, 1927. 180 с.
27. Пименов О. Карикатуры в России и Германии в годы Первой мировой войны. URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/monographic/karikatury-v-rossii-i-germanii-kak-sredstvo-vedeniya-informatsionnoj-voyny-v-gody-pervoj-mirovoj-voyny.html>

28. Полицук О. Это не игрушки. Куда заведет Путина тоталитарная секта методологов. URL: <http://www.dsnews.ua/world/etone-igrushki-kuda-zavedet-putina-totalitarnaya-sekta-08122016154100>

29. Протокол засідання комісії по виработке умовий прекращения военных действий в г. Киеве 31 октября 1917 г. *Робітничая газета*. Київ, 1917. № 174.

30. Російський телеканал Russia Today припиняє мовлення у Вашингтоні. URL: [https://lb.ua/world/2018/03/30/393978\\_rossiyskiy\\_telekanal\\_russia\\_today.html](https://lb.ua/world/2018/03/30/393978_rossiyskiy_telekanal_russia_today.html)

31. Сергейцев Т. Украина сама выбирает себе «хозяина». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YW9PZpA4vNY>

32. Співак І. Літературна репрезентація підпорядкованості: жіночий текст із Третього світу. В *інших світах. Есеї з питань культурної політики*. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2006. С. 429–478.

33. Сьома сесія Центральної Ради. Ранішнє засідання 29 жовтня. *Нова Рада*. Київ, 1917. № 174.

34. Третій Всеукраїнський Військовий З'їзд. *Нова Рада*. Київ, 1917. № 175.

35. Тримбач С. Кіно народжене Україною. Київ: Самміт-книга, 2017. 384 с.

36. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. 800 с.

37. Українське військо у Києві. *Народна воля*. Київ, 1917. № 149.

38. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: Гідромакс, 2009. 505 с.

39. Шульгин В. Они вернулись. *Киевлянин*. Киев, 1919. № 1.

#### REFERENCES

1. *Britain Fines Russia Today for Lying about Ukraine, Skripal's Poisoning and Conflicts in Syria*. [online] Available at: [https://lb.ua/world/2019/07/26/433196\\_britaniya\\_oshtrafovala\\_russia\\_today.html](https://lb.ua/world/2019/07/26/433196_britaniya_oshtrafovala_russia_today.html) [in Ukr.]

2. BRIUKHOVETSKA, L. (2007). *Ivan Mykolaichuk*. Kyiv: Atlant YuEmSI, 63 p. [in Ukr.]

3. BRIUKHOVETSKA, L. (2006). *Yurii Illienko's Film World*. Kyiv: Zadruga, 288 p. [in Ukr.]

4. BRIUKHOVETSKA, L. (2008). *Movies of the Youth*. Kyiv: Zadruga, 176 p. [in Ukr.]

5. BRIUKHOVETSKA, L. (2018). *An Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of VUFKU Times. An Attempt of Reconstruction*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Publishing, 570 p. [in Ukr.]

6. Opening of the Banks. (1917). *Robitnycha hazeta*, (174). Kyiv: [in Ukr.]

7. At the Small Council. Meeting on October 26. (1917). *Nova Rada*, (174). Kyiv. [in Ukr.]

8. V. M. (1917). *Ukrainian Question. Kievlyanin*, (244). Kyiv. [in Rus.]

9. HNATIUK, O. (2017). Behind the Scenes of the “PKP” Movie. The Struggle against the Memory of the Ukrainian Revolution: A Case Study of the 1926 Film. In: *Materialy mizhnarodnoi konferentsii “Revolutsiia, derhavnist, natsiia: Ukraina na shliakhu samostverdzhennia (1917–1921)”* (Proceedings of the International Conference “Revolution, Statehood, Nation: Ukraine on the Path of Self-Establishment (1917–1921)”). Kyiv–Chernihiv: Siverskyi Center of Post-Graduate Studies, pp. 352–371. [in Ukr.]

10. GYUNTER, Kh. (2000). Archetypes of the Soviet Culture. *Socialist Realist Canon*. Saint-Petersburg: Akademicheskiiy proekt, pp. 743–784. [in Rus.]

11. DOBRENKO, Ye. (2008). *Museum of the Revolution. Soviet Cinema and the Stalinist Historical Narrative*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 424 p. [in Rus.]

12. DOROSHENKO, D. (1949). *My Memories of the Ancient Past (1901–1914)*. Winnipeg: “TrizuB” Publishing Union, 167 p. [in Ukr.]

13. DOROSHENKO, D. (1969). *My Memoires of the Recent Past (1914–1920)*. Munich: Ukrainske vydavnytstvo, 543 p. [in Ukr.]

14. YEFIMENKO, H. “Reptiles Came to Life”. *How the Central Rada Saved the October Coup*. [online] Available at: [https://www.dsnews.ua/ukr/nasha\\_revolyutsiya\\_1917/-ozhili-reptilyi-yak-ukrayintsi-zhovtneviy-perevorot-ryatovali-10112017220000](https://www.dsnews.ua/ukr/nasha_revolyutsiya_1917/-ozhili-reptilyi-yak-ukrayintsi-zhovtneviy-perevorot-ryatovali-10112017220000) [in Ukr.]

15. KRAKAUER, Z. (2009). *From Caligari to Hitler: The Psychological History of the German Cinema*. Kyiv: Hrani-T, 384 p. [in Ukr.]
16. Regional Committee for the Protection of the Revolution in Ukraine. (1917). In: *Nova Rada*. Kyiv: Vol. 173. [in Ukr.]
17. *Latvia Banned the Russian TV Channel Russia Today and Called on the EU to Do the Same*. [online] Available at: [https://lb.ua/world/2020/06/30/460923\\_latviya\\_zapretila\\_rossiyskiy.html](https://lb.ua/world/2020/06/30/460923_latviya_zapretila_rossiyskiy.html) [in Ukr.]
18. LYTUVYN, S. (2000). Simon Petliura and the Army. On the Assessments in Ukrainian Historiography. *Viiskovo-istorychnyi almanakh (Military and Historical Almanac)*, Vol. 1. Kyiv, pp. 45–54. [in Ukr.]
19. LUNACHARSKYI, A. *A Conversation with V. I. Lenin about Cinema*. [online] Available at: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/> [in Ukr.]
20. Proceedings of the Meeting of the Minor Council on August 28, 1917. (1997). In: *Ukrainian Central Council. Documents and Materials: In Two Volumes*. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka, pp. 270. [in Ukr.]
21. Observations. (1917). *Kievlyanin*, Vol. 254. Kyiv: [in Rus.]
22. *Essays on the History of the Ukrainian Revolution of 1917–1921*. (2011). In Two Books. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka, 390 p. [in Ukr.]
23. Our and Their Tasks. (1917). *Robitnycha hazeta*, Vol. 177. Kyiv. [in Ukr.]
24. *Opposition Are Fascists! How It Was 10 Years Ago*. [online] Available at: <http://www.istpravda.com.ua/artefacts/2013/05/24/124685/#> [in Ukr.]
25. PETLIURA, S. (1993). A Letter to General-Governor Nikolai Udovychenko. In: *Articles*. Kyiv: Dnipro, pp. 220–228. [in Ukr.]
26. PETRIV, V. (1927). *On the Peace of Brest*, Part I of *Memories from the Times of the Ukrainian Revolution (1917– 1921)*. Lviv: Chervona kalyna. 180 p. [in Ukr.]
27. PIMENOV, O. *Caricatures in Russia and Germany during the First World War*. [online] Available at: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/monographic/karikatury-v-rossii-i-germanii-kak-sredstvo-vedeniya-informatsionnoj-vojny-v-gody-pervoj-mirovoj-vojny.html> [in Rus.]
28. POLISHCHUK, O. *These Are Not Toys. Where Putin Will Lead the Totalitarian Sect of Methodologists*. [online] Available at: <http://www.dsnews.ua/world/eto-ne-igrushki-kuda-zavedet-putina-totalitarnaya-sekta-08122016154100> [in Rus.]
29. Minutes of the Meeting of the Commission for the Development of Conditions for the Cessation of Hostilities in Kiev on October 31, 1917. (1917). *Robitnycha hazeta*, (174). Kyiv. [in Rus.]
30. *The Russian TV Channel Russia Today Stops Broadcasting in Washington*. [online] Available at: [https://lb.ua/world/2018/03/30/393978\\_rossiyskiy\\_telekanal\\_russia\\_today.html](https://lb.ua/world/2018/03/30/393978_rossiyskiy_telekanal_russia_today.html) [in Ukr.]
31. SERGEYTSSEV, T. *Ukraine Itself Chooses a “Master.”* [online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=YW9PZpA4vNY> [in Rus.]
32. SPIVAK, G. (2006). Literary Representation of Subordination: A Female Text from the Third World. In: *In Other Worlds. Essays on Cultural Policy*. Kyiv: Vsesvit, pp. 429–478. [in Ukr.]
33. Seventh Session of the Central Council. Morning Meeting on October 29. (1917). *Nova Rada*, (174). Kyiv. [in Ukr.]
34. Third All-Ukrainian Military Congress. (1917). *Nova Rada*, (175). Kyiv. [in Ukr.]
35. TRYMBACH, S. (2017). *Cinema Was Born in Ukraine*. Kyiv: Sammit-knyha, 384 p. [in Ukr.]
36. TRYMBACH, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: The Death of the Gods. Identification of the Author in the National Time and Space*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 800 p. [in Ukr.]
37. Ukrainian Army in Kyiv. (1917). *Narodna volia*, (149). Kyiv. [in Ukr.]
38. KHARKHUN, V. (2009). *Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Genesis, Development, Modifications*. Nizhyn: Hidromaks, 505 p. [in Ukr.]
39. SHULGIN, V. (1919). They Are Back. *Kievlyanin*, (1). Kyiv: [in Rus.]