

Лісневська А. Л.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри журналістики та нових медіа,
Інститут журналістики
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2574-9400>

Alina Lisnevska,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of Journalism and New Media,
Institute of Journalism
of Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine)
Email: a.lisnevska@kubg.edu.ua

УДК 654.19:614.8.01

DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2019.7.10>

ЕКРАННЕ ВИДОВИЩЕ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДИ (НА ПРИКЛАДІ КІНОСТРІЧКИ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ «КОЛІЇВЩИНА», 1933)

////////////////////////////////////

THE SCREEN PERFORMANCE AS AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA (ON THE EXAMPLE OF IVAN KAVALERIDZE'S FILM «KOLIIVSHCHYNA», 1933)

Анотація. Міфотворчі процеси в комунікаційному просторі – «наріжний камінь» ідеології в усі часи існування людства. Одним з інструментів ефективності впливу пропаганди на людину є довіра до інформації. Сьогодні це відбувається завдяки розповсюдженню інформації з персоніфікованим відеоконтентом у соцмережах, в тому числі за допомогою конвергентних медіа. Створюються нові міфи та соціальні установки, вирішуються долі країн, формується громадська думка.

У 20–30 роки минулого століття роль найпотужнішого екранного медіа виконував кінематограф. У статті розглядаються основні ідеологічні повідомлення української радянської кінострічки 1933 року «Коліївщина». В період масової кінофікації «Коліївщина» виконувала грандіозну місію – створення нових міфологем задля маніпуляції свідомістю населення. Це відбувалось в трагічний період української історії (1933 рік, Голодомор) через екстраполяцію історичної правди та втілення її в найемоційнішу на той час форму – форму екранного видовища. Радянська влада використовувала могутній вплив екранного зображення з метою пропаганди мрій, ілюзій, образів, стереотипів, які втрачають референтний зв'язок з реальністю.

Фільм І. Кавалерідзе «Коліївщина» демонструє інтерпретацію історичних подій та національної ідеї, перенесення ідеології «радянського сьогодення» в порівняно далеке минуле. Стрічка створена на тлі політичної кон'юнктури початку 1930-х років: боротьба з українським «буржуазним націоналізмом», справа «Спілки вивольнення України», репресивна політика щодо села, згорання політики «коренізації». Тобто, з одного боку навмисне звертання до українського, з іншого боку – репресії українського селянства. Не зважаючи на цензуру, І. Кавалерідзе вдається створити національний інклюзивний наратив, що зображує український простір як багатоетнічний та різноманітний, але водночас національно колоритний. Проте, з точки зору сьогодення, псевдонародний.

Ключові слова: пропаганда, міфологема, екранне видовище, інформаційно-комунікаційний простір, радянський кінематограф, українська історія.

Abstract. The myth-making processes in the communicative space are the «cornerstone» of ideology at all times of mankind's existence. One of the tools of the effective impact of propaganda is trust in information. Today this come round due to the dissemination of information on personalized video content in social networks, including through converged media. New myths and social settings are creating, fate of the countries is being solved, public opinion is being formed. It became possible to create artificially a model of social installation using the myths (the smallest indivisible element of the myth) based on real facts, but with the addition of «necessary» information.

In the 20–30 years of the XX century cinematograph became the most powerful screen media. The article deals with the main ideological messages of the Ukrainian Soviet film «Koliivshchyna» (1933). In the period of mass cinematography spread in the Soviet Ukraine, the tape was aimed at a grand mission – creation of a new mythology

© Лісневська А. Л., 2019

ISSN 2524-2644

Integrated communications, 1 (7), 2019

through the interpretation of the true events and a con on the public, propaganda of the Soviet ideology. This happened in the tragic period of Ukrainian history (1933, the Holodomor) through the extrapolation of historical truth and its embodiment in the most formative form at that time – the form of the screen performance. The Soviet authorities used the powerful influence of the screen image to propagate dreams, illusions, images, stereotypes that had lost any reference to reality.

I. Kavaleridze's film «Koliivshchyna» demonstrates the interpretation of historical events and national ideas, the interpretation of a relatively remote past through the ideology of the «Soviet-era». The movie is created as a part of the political conjuncture of the early 1930s: the struggle against Ukrainian «bourgeois nationalism» and against the «Union of Liberation Ukraine», the repressive policies against the peasants, the close-out of the «back to the roots» policy. The movie, on the one hand, definitely addresses to the Ukrainian ideas, on the other hand it was made at the period of the repressions against the Ukrainian peasantry. In the movie «Koliivshchyna», despite the censorship, I. Kavaleridze manages to create a national inclusive narrative that depicts Ukrainian space as multi-ethnic and diverse, but at the same time nationally colorful.

Keywords: propaganda, mythology, spectacle of movie, information and communication space, cinema, Ukrainian history.

Вступ. Людство завжди існувало в комунікаційному просторі, поза його межами соціум припиняє існування. Сьогодні усні та писемні форми комунікації, навіть друк не відіграють того значення, якими вони були ще століття тому. Набуває актуальності термін «інформаційно-комунікаційний простір», він укоренився у зв'язку зі стрімким розвитком інформаційно-комунікаційних технологій. Цей простір, постійно розширюючись і відіграючи дедалі важливішу роль у житті людей, формує новий життєвий простір у вигляді цілісного поля. «Специфіка його полягає в розірваності двох рівнів буття: реального й віртуального, що зумовлює нові норми й ситуації існування, у рамках якого формуються свої особливі закони та норми поведінки й світосприйняття» [1, с. 5]. Саме в цьому просторі відбувається мегабитва за «мізки» мільйонів споживачів інформації, здійснюється вплив на них також за допомогою аудіовізуальної комунікації. Взаємодії комунікаційних систем різного рівня, а також їхніх елементів і комунікативних структур, генерованих у ході міфотворчих процесів, утворюють цей самий інформаційно-комунікаційний простір [2]. Отже, міфотворчі процеси в комунікаційному просторі завжди були «нарідним каменем» ідеології в усі часи існування людства. Розповсюдження створених міфологем відбувалось та відбувається за допомогою пропаганди. Саме цим і зумовлена *актуальність теми дослідження*.

Методи дослідження. Прагнучи дотримуватися принципів науковості, об'єктивності, послідовності та системності, авторка дослідження керувалася загальнонауковими методами аналізу, синтезу, узагальнення. Також для вирішення поставлених завдань було використано проблемно-хронологічний, історичний, аналітико-системний та описовий методи.

Історіографія питання. Терміном «пропаганда» найчастіше позначають метод психологічного впливу на населення за допомогою засобів масової інформації і комунікації. Спроби наукового вико-

ристання психології в пропаганді почали з'являтися на початку ХХ ст. Одним з перших, хто почав проводити експериментальні дослідження в цій галузі, був відомий німецький соціальний психолог В. Мьодде. Він розробив спеціальну програму досліджень у галузі політичної пропаганди. Результати проведених психологічних досліджень і використовували на практиці методи пропаганди вже в 30-ті рр. ХХ ст. були теоретично проаналізовані деякими авторами і виділені в окрему наукову проблему. У 1931 р. вийшла друком стаття У. Байдла, що є однією з перших удалих спроб виокремлення проблем психології пропаганди в особливу галузь знань.

Проблемами психології пропаганди й агітації займалися в багатьох країнах світу. Найбільший інтерес фахівців у цій галузі викликали дослідження і практичні розробки, що проводилися в США, Німеччині і Радянському Союзі, тобто країнах, які були в ХХ ст. основними противорчними політичними силами. На думку німецького дослідника Г. Малетцке, проблема узагальненого тлумачення психологічних проблем пропаганди розпадається на два рівні, один з яких – психологія масової інформації (зокрема, радіо, кіно, телебачення) [3]. Особливе місце в дослідженні пропаганди посідала проблема соціальних установок, оцінок, ідей, думок, уявлень. Стало можливим штучно створювати модель соціальної установки, таку собі міфологему (найменший неподільний елемент міфу) на основі реальних фактів, але з домішкою «необхідної» інформації та за допомогою ЗМІ її розповсюдити.

Радянська влада дуже часто використовувала такі прийоми в пропаганді власної ідеології, укріплюючи «новий порядок» та перемогу «пролетаріату в усьому світі» в 20–30 роки минулого століття, в тому числі за допомогою найефективнішою на той час формою аудіовізуального впливу на масову свідомість – кіно.

Результати й обговорення. Відома фраза «вождя мірового пролетаріата» В. Леніна про те, що «із

всех искусств для нас важнейшим является кино» мала закінчення «пока народ безграмотен» [4]. Тобто важливість та ефективність впливу кіномистецтва на «маси» була усвідомлена одразу та використувувалась ідеологами влади ще на початку розвитку екранних мистецтв взагалі, в першу чергу – задля пропаганди новостворених міфів та образів. Такий інструмент в руках влади в державі, територія якої охоплювала 1/6 суші земної кулі, використовувався з метою формування нової свідомості, «радянський варіант свідомості трансформувалася в бік єдиного типу» [5], що було необхідним для маніпуляції свідомістю великої кількості людей. Сінематограф як об'єкт комерції з перших днів існування використовувався тодішніми «бізнесменами» в повному обсязі, надаючи можливість заробляти чималі гроші на показі звичайного рухливого зображення в ілюзіях. Тому, звичайно, радянська влада не пройшла повз цей винахід масової комунікації, використовуючи могутній вплив екранного зображення з метою пропаганди тих мрій, ілюзій, образів, стереотипів, які, врешті-решт, втрачають референтний зв'язок з реальністю, створюючи нову екранну реальність, що повинна формувати в мільйонів радянських людей «правильну» поведінку та радянську систему цінностей.

Маємо зазначити, що в 30-ті роки минулого століття, коли Іван Кавалерідзе створював кінострічку «Коліївщина», Радянський Союз являв собою державу з плановою економікою, тому й затверджувала план та надавала кошти для створення творів мистецтва винятково держава, точніше спеціальна комісія. Саме в цей час кіно перетворилося на мистецтво мільйонів. Цьому безпосередньо сприяв процес кінофікації, який на той час набрав значних масштабів в СРСР. Історія кінофікації УРСР в 1930-ті роки – це приклад втілення в життя ідей і прагнень влади попри всі перепони. Динаміка у збільшенні кіномережі за десятиліття – приклад реалізації партійних завдань в межах індустріалізації держави. Кіно, як жодна інша галузь культури, потребує величезного фінансування. Перетворення у кінопромисловості, кінофікація країни проводились на основі державного плану. Цими питаннями займалась комісія ЦК ВКП(б) під керівництвом С. Косіора [6, с. 54]. До неї було залучено працівників ЦК ВКП(б), керівників «Совкіно», Наркомпросу, профсоюзу «Робмис», ВРНГ, Держплану, асоціації робітників кінематографії.

У період з 1928 р. по 1933 р. у капітальне будівництво кіногалузі СРСР треба було вкласти не менше 75 млн руб. Це забезпечило б спорудження близько 2500 нових кінотеатрів. Відповідно плану «Союзкіно», на кінець п'ятирічки в СРСР їх кількість мала бути 30 тис. Держава не мала потрібних коштів, тому комісією пропонувалося приділити увагу пошуку та накопиченню коштів від кіно та

їх перерозподілу. На початку 1930-х років в кіно приходить звук, і поряд із завданням розширення мережі кіноустановок потрібно було створити базу звукового кінопрокату. Станом на початок 1935 р. в Україні працювало 35 звукових кінотеатрів [6]. До речі, «Коліївщина» мала стати першою українською кінострічкою зі звуком (звук – це ще один фактор ефективного впливу на свідомість та підсвідомість великої кількості людей). Однак через цензурні вимоги, фільм перероблявся 17 разів і вийшов на екрани із дворічним запізненням. У своїх спогадах І. Кавалерідзе жалівся, що приставлені до нього під час створення фільму історики-консультанти, активно переробляли образи Гонти і Залізняка. Загалом «Коліївщина» цілком вписується в панівний на той час в СРСР погляд на історію. Перед тим, як представити інтерпретацію історичних фактів гайдамацького руху та коліївщини в межах радянської міфотворчості та пропаганди в екранному творі Івана Кавалерідзе, розглянемо особистість автора-режисера, деякі аспекти його життя та творчості в зазначену добу.

На час приходу більшовиків до влади у 1917 році Іван Кавалерідзе вже встиг закінчити художнє училище в Києві, провчитися рік в Академії мистецтв у Петербурзі та півроку у приватній майстерні Наума Аронсона в Парижі. Тобто він здобув скорочену, але все ж таки європейську освіту. Ще перед Першою світовою війною його творчі задуми здобули високе визнання в Києві – за проектом І. Кавалерідзе відкрито композицію пам'ятника княгині Ользі, апостолу Андрієві Первозванному та рівноапостольним Кирилові й Мефодію на Михайлівській площі в Києві (1911). У радянські часи постали монументи Григорієві Сковороді в Лохвиці, більшовицькому лідерові Артему в Бахмуті й Слов'яногірську, Тарасові Шевченку в Полтаві й Сумах. Після цього настала перерва у реалізації скульптурних задумів Кавалерідзе, й митець переключився на кіно.

Уперше Іван Кавалерідзе звернувся до теми селянських постанов у своєму дебютному фільмі «Злива» або «Кіно-офорти до історії Гайдамаччини» (1928). Німе кіно, зняте на Одеській кінофабриці, не збереглося до нашого часу. За розповідями очевидців, це була спроба поєднати мистецтво скульптури з кінематографом. Фільм складався зі статичних композицій, які змінювали одна одну. Замисел художника був грандіозним: розповісти про історію України за останні 200 років. Режисер використав узагальнено-метафоричний підхід до зображення подій. Тоді джерелами натхнення для нього слугували не так реальні історичні події, як поема Т. Шевченка «Гайдамаки» та однойменна вистава Л. Курбаса.

У 1933 році режисер отримує дозвіл на зйомку кінострічки «Коліївщина».

Якісно зняту історико-революційну драму з унікальною символічною мовою, побудовану за принципом асоціативного монтажу, спочатку захоплено прийняли й назвали «потрібною» народові, але невдовзі розкритикували за «формалізм і натуралізм». Картина «Колівшчина» задумувалася та творилася ще за умов рішучого проведення політики коренізації в УСРР, а монтувалася вже за часів боротьби з «буржуазним українським націоналізмом» та «правим ухилом» серед партійців.

Це був перший фільм із задуманої трилогії, що мала охопити події історії України від середини XVIII до перших десятиліть XX століття. Якби не численні переробки на вимогу цензорів, «Колівшчина» могла стати справжнім відкриттям української історії. Проте технологія пропаганди складається з певних фактів, в даному випадку української історії, які не можна заперечити, але можна трактувати. Радянській владі з українцями завжди було складно, тому окремих фактів історії, перетворених у міфологеми, і в подальшому його трансляція вже у міфі є безпрограшним хідом в битві за «мізки». Ідеться про екстраполяцію в минуле реалій та ідеологічних послань «радянщини», а також про символічне привласнення минулого – створення ілюзії тягlosti традицій.

У 1968 року на кіностудії ім. Довженка цей фільм було «перезнято» – тобто відцензуровано та переформатовано [10]. Радянське керівництво, вірогідно, не могло ігнорувати цієї дати, зокрема, щоб не віддати її до рук своїх можливих критиків. Проте знімати нове кіно не стали й обмежилися монтажем. Початкова версія фільму вже дуже сильно відрізнялася від розповсюдженого зразка-нарративу [7].

Щодо сюжету. У фільмі несподіваним чином трактовано образи українських національних героїв періоду Колівшчини. Наприклад, козак Семен Неживий повертається в рідне село, злиденне й зруйноване. Не здатний миритися з панським гнітом, він підбурює бідних селян на повстання, яке представники козацької старшини Максим Залізняк та Іван Гонти використовують у власних цілях, зраджуючи народні ідеали, що взагалі не відповідає історичним фактам. Розгляньмо також інші міфи та ідеологічні нарративи, заміщення смислів, що спостерігаються в зазначеному екранному творі:

1. *Класовий конфлікт*. Насправді – рух національного визволення від гніту польських магнатів.

У «Колівшчині» класовий конфлікт перенесено в минуле, на події XVIII століття, що цілком вписується в загальний вектор радянської внутрішньої політики 1920-х років. Не враховуючи легкої фобії радянської влади щодо українських селян як соціальної верстви, зауваженого загравання з ними та кількох маркерів епохи (котрі на сьогодні, до речі, є застарілими), кінострічку можна вважати політично

вивіреним шедевром. Згадана фобія полягає в перенесенні на повсталих селян атрибутів промислового пролетаріату та виразній відсутності уваги до власне селянського побуту та праці. Відомо, що більшовики відчували щонайменше непевність (якщо не сказати страх) перед «селянською стихією» (не кажучи вже про «специфіку» політики щодо селян початку 1930 років), тому зупинятися докладно на цьому моменті в межах теми дослідження не доцільно [7].

У сюжеті відбулося витіснення традиційних для українського героїчного канону оповідей про самі історичні події, а постаті Гонти та Залізняка відставлено на другий план, тому що за сюжетом має статися зрада з їхнього боку. Натомість колишнього козака Семена Неживого роблять головним героєм задля втілення нового в 1930-ті роки вектора політики та пропаганди – боротьби з «українським буржуазним націоналізмом». Гонти та Залізняк, які представляють українську старшину та козацтво, мали стати, за задумом Кавалерідзе, цілком пристойними позитивними персонажами, оскільки їхні образи вимальовані у фільмі загалом із симпатією автора. Не лише екстраполяція в минуле описаних вище реалій пояснює появу негативних персонажів-українців, як от, крім уже названих, український шляхтич пан Сірко, котрий мордує батька протагоніста. Загальний нарратив оповіді про класову боротьбу вимагає наявності прогресивних та реакційних персонажів для кожного народу. Серед поляків, євреїв, українців та росіян, що діють чи згадуються в фільмі, є свої герої і свої негідники, визначені за класовим критерієм. Щойно звільнені від гніту польських панів у спілці з «буржуазією», повсталі потрапляють до ситуації, коли союзники займають нішу вигнаних панів, дослухаються до порад священика та діють спільно з російським царом. Багаті євреї прислужують польським панам, визискують своїх співвітчизників, що страждають і борються разом із повсталими селянами в загонах Неживого. Те саме стосується поляків та росіян, про що згадано в кількох сценах, зокрема в сцені переходу частини солдатів царської армії на бік повстанців. У фільмі звучать різні мови, сцени з комбінацією мов ретельно продумані, а це свідчить про намагання зробити кіно не для певної вузької аудиторії, виділеної за національним критерієм [7].

Навмисно не озвучено давній «класовий» аргумент пропагандистів насильства щодо євреїв, а навіть спростовано у подальшій сцені погрому за допомогою підкреслення бідності єврейського населення, симпатій цього населення до повстанців, наявності в загонах єврея та присутності в сцені негативно маркованого священика, що закликає до погрому. Отже, сцена з шинкарем – винятково для внутрішнього користування єврейської аудиторії, що вписує нарратив

споконвічних страждань Вигнання до історії як класового конфлікту.

2. *Боротьба з релігією*. За словами В. Леніна, релігія – «опіумом для народу». Насправді козаки та селяни – набожна соціальна верства населення, символ Гайдамаччини – Матронинський монастир.

Ідеологічний пафос фільму насамперед цілить не в українських націоналістів чи польських панів – найбільше дістається православній церкві та російському царському режиму. Критики католиків та юдеїв у фільмі немає, але православний піп кілька разів виступає проти повстанців на боці реакційних сил суспільства: він намовляє козаків та старшину впокорити селян хрестоматійною цитатою з Мартіна Лютера, закликає повсталіх до єврейського погрому, викриває дезертирів із російської армії та повсталіх селян, а головне – освячує процес катування й страти повстанців.

3. *Польську шляхту* представлено як анахронічного й слабого ворога, на відміну від Російської імперії. Насправді – це розквіт Річі Посполитої як імперської держави.

Російську імперію у стрічці показано як жандарма, що придушує виступи від Уралу й Волги на сході до Варшави на заході. Це особливо впадає в око в порівнянні версій 1933 р. та 1968 р.: в останній – певні сцени вирізано або переставлені місцями, змінена структура оповіді та залежність між її елементами. Зокрема, йдеться про набір сцен Петербурга, що включає зображення придворного життя, діалог солдатів та розмови високих урядовців імперії про політичну ситуацію в регіоні (про необхідність придушення різних виступів), та про сцену в польському палаці. «У версії 1933 р. набір сцен із Петербурга передує сцені в польському палаці, а у версії 1968 р. все навпаки, і це суттєво змінює загальну оповідь. У версії 1933 р. православ'я та російський багнет (що кілька разів опиняється в центрі композиції) є головним ворогом повсталіх усіх національностей, а кожен народ займає своє місце в інтернаціональній боротьбі за звільнення (Коліївщина, хв. 1–3). Повсталіх визначено соціально – це бідні люди праці, серед яких є українці, євреї, росіяни й, навіть, поляки (найменше місця в оповіді відносно інших)» [7].

Висновки. Отже, фільм Івана Кавалерідзе «Коліївщина» демонструє нам ставлення до історичних подій та національної ідеї, їх інтерпретацію, перенесення ідеології «радянського сьогодення» в порівняно далеке минуле. Інші відмінності можна звести до політичної кон'юнктури початку 1930-х рр., як-то боротьби з українським «буржуазним націоналізмом» загалом та справи «Спілки визволення України» зокрема, репресивної політики щодо села (Голодомор 1933 р.), згорання політики «коренізації». Тобто, водночас, з одного боку навмисне звертання

до українського, а з іншого боку – репресії українського селянства.

Не зважаючи на перепони, І. Кавалерідзе вдається створити національний інклюзивний наратив, в якому український простір представлений як багатотетний та різноманітний, але водночас національно колоритний, проте, з точки зору сьогодення, псевдонародний. Автор кінострічки Іван Кавалерідзе, звісно, не міг чинити потужний опір системі, тому, найвірогідніше, його задум та кінцевий наратив подій екранного твору редакції 1968 р. мають суттєві розбіжності в сюжеті, трактуванні образів та висвітленні історичної правди.

Одним з інструментів ефективності впливу пропаганди на людину є довіра до інформації. Людина може свідомо змінити свою поведінку відповідно до наданої їй інформації тільки в тому разі, якщо вона їй повірить. Кінострічка «Коліївщина», що спиралась на історичні факти, в період масової кінофікації радянської України мала на меті грандіозну місію – через певну інтерпретацію подій створення нових міфологем у площині надреальності в інформаційно-комунікаційного простору задля маніпуляції свідомістю населення, пропаганди радянської ідеології через екстраполяцію історичної правди в 1930-ті роки та втілення її в найемоційнішу на той час форму – форму екранного видовища.

Список літератури

1. Манакова І. Ю. Человек в постиндустриальном мире : автореф. дис. ... канд. филол. наук: специальность 09.00.11 – социальная философия. Воронеж, 2008. 24 с.
2. Дубас О. П. Інформаційно-комунікаційний простір: поняття, сутність, структура. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26693/22-Dubas.pdf?sequence=1> (дата звернення: 15. 04. 2019).
3. Костюк В. В., Галич М. А., Ставицька А. Ю. Маніпулятивні методи в ЗМІ. URL: <http://www.readbook.com.ua/book/37/969/> (дата звернення: 15. 04. 2019).
4. Болтянский Г. М. Ленин и кино. Москва; Ленинград, 1925. С. 19.
5. Почепцов, Георгій. Постжурналістика в сучасному світі. URL: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Pochepcov_Postzhurnalistyka_v_suchasnomu_sviti.htm (дата звернення: 15. 04. 2019).
6. Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.). Москва : ВГИК, 1981. 68 с.
7. Яковенко, Яків. Війна та націоналізм у радянському кінематографі (1927–1941). URL: <https://commons.com.ua/ru/vijna-j-nacionalizm-u-radyanskomu-kinematografi/> (дата звернення: 15. 04. 2019).

References

1. Manakova, Y. Yu. (2008), «Man in the post-industrial world», dissertation abstract for the degree of candidate of philological sciences, Voronezh, 24 p.

2. Dubas, O. P. Information and communication space: concept, essence, structure, available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26693/22-Dubas.pdf?sequence=1> (accessed: 15 April 2019).
3. Kostiuk, V. V., Halych, M. A., Stavytska, A. Yu. Маніпулятивні методи в ЗМІ, available at: <http://www.readbook.com.ua/book/37/969/> (accessed: 15 April 2019).
4. Boltianskyi, H. M. (1925), «Lenin and cinema», Moskva; Lenynhrad, p. 19.
5. Pocheptsov, Neohrii (2013), Post-journalism in the Modern World, available at: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Pocheptsov_Postzhurnalistyka_v_suchasnomu_sviti.htm (accessed: 15 April 2019).
6. Horiachev, Yu. Y. (1981), «History of the construction of Soviet cinema (1926–1932)», Moskva, 68 p.
7. Yakovenko, Yakiv (2017), War and nationalism in Soviet cinema (1927–1941), available at: <https://commons.com.ua/ru/vijna-j-nacionalizm-u-radyanskomu-kinematografi/> (accessed: 15 April 2019).

Подано до редакції 27. 05. 2019 р.

Лісневская А. Л., кандидат педагогических наук, доцент кафедры журналистики и новых медиа, Институт журналистики Киевского университета имени Бориса Гринченко (Киев, Украина)

ЭКРАННОЕ ЗРЕЛИЩЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ИВАНА КАВАЛЕРИДЗЕ «КОЛИИВЩИНА», 1933)

Аннотация. Мифотворческие процессы в коммуникационном пространстве – «краеугольный камень» идеологии во все времена существования человечества. Одним из инструментов эффективности воздействия пропаганды на человека является доверие к информации. Сегодня это происходит благодаря распространению информации с персонифицированным видеоконтентом в соцсетях, в том числе с помощью конвергентных медиа. Создаются новые мифы и социальные установки, решаются судьбы стран, формируется общественное мнение. Стало возможным искусственно создавать модель социальной установки с использованием мифологеми (малейшего неделимого элемента мифа) на основе реальных фактов, но с добавлением «необходимой» информации.

В 20–30 годы прошлого века роль мощного экранного медиа выполнял кинематограф. В статье рассматриваются основные идеологические сообщения украинской советской киноленты 1933 года «Колиивщина». В период массовой кинофикации советской Украины у фильма была грандиозная миссия – при помощи интерпретации реальных событий создать новые мифологеми для манипуляции сознанием людей, пропаганда советской идеологии. Это происходило в трагический период украинской истории (1933 год, Голодомор) через экстраполяцию исторической правды и воплощение ее в эмоциональную форму экранного зрелища. Советская власть использовала мощное влияние экранного изображения в целях пропаганды мечтаний, иллюзий, образов, стереотипов, которые теряют референтный связь с реальностью.

Фильм И. Кавалеридзе «Колиивщина» демонстрирует интерпретацию исторических событий и национальной идеи, перенос идеологии «советского настоящего» в сравнительно далекое прошлое. Фильм был создан на фоне политической конъюнктуры начала 1930-х годов: борьба с украинским «буржуазным национализмом», дело «Союза освобождения Украины», репрессивная политика в отношении села, свертывание политики «коренизации». То есть, с одной стороны умышленное обращение к украинскому, с другой стороны – репрессии украинского крестьянства. В фильме «Колиивщина», несмотря на цензуру, И. Кавалеридзе удается создать национальный инклюзивный нарратив, изображающий украинскую землю как многоэтнический и разнообразный коммуникационный ландшафт, однако украинский, национально колоритный.

Ключевые слова: пропаганда, мифологема, экранное зрелище, информационно-коммуникационное пространство, советский кинематограф, украинская история.