

**Оксана Волошенюк**  
(Київ)

## **КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНІ ТА ПОЛЬЩІ: 1990–2010-ті роки**

Історична пам'ять – це основа культурної й національної ідентичності, базовий елемент творення національної ідеї та державності. Кінематограф є одним з основних джерел формування історичної пам'яті. Стаття присвячена репрезентації історичних подій у пострадянському ігровому кіно України та Польщі на матеріалах фільмів «Огнем і мечем» та «Богдан-Зиновій Хмельницький».

**Ключові слова:** історичний кінонарратив, національна ідентичність, історичний фільм, національні студії.

Историческая память – это основание культурной и национальной идентичности, базовый элемент создания национальной идеи и государственности. Кинематограф – один из основных источников формирования исторической памяти. Статья посвящается репрезентации исторических событий в постсоветском игровом кино Украины и Польши на материалах фильмов «Огнем и мечом» и «Богдан-Зиновий Хмельницький».

**Ключевые слова:** исторический кинонарратив, национальная идентичность, исторический фильм, национальные студии.

The historical memory constitutes the foundation of cultural and national identities, the key element of creation of the national idea and statehood. And the cinema is one of the main sources of forming the historical memory and the whole historical myth. The paper examines the representation of historical events in the *With Fire and Sword* and *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* movies.

**Keywords:** film model of historical memory, national identity, historical movie, national studies.

Звертаючись до історії взаємовідносин України та Польщі, неминуче стикаєшся з проблемою діаметрально протилежної інтерпретації в суспільних дискурсах одних і тих самих історичних подій. Історична пам'ять є процесом організації, збереження та відтворення минулого групи, народу чи ідентичності, адже саме збережені в пам'яті міфи є привабливим засобом творення колективного спільного. «Повернення до минулого народу, – зазначає відомий дослідник Е. Сміт, – це звернення передовсім до культури “золотої доби” – міфу про спільне походження, культу національних героїв і мудреців, міфу про обраність свого народу тощо – це один із шляхів становлення нації» [11, с. 74]. Історична пам'ять формується багатьма складовими: вона існує й опредметнюється в різноманітних культурних, мистецьких та інституційних формах – від архівів до шкільництва. Незважаючи на близькість кінематографа та історичної науки, кіно є чи не наймолодшою формою історичної пам'яті. Саме в кіно-творах висловлено національно-культурну рефлексію, саме кіно здатне актуалізувати ті чи інші сюжети в символічній кінореальності, об'єктивуючи їх цим у масовій свідомості [9, с. 123]. Тому історичний фільм – це суб'єкт історичної пам'яті, який активує те чи інше бачення: тут кінореальність вибудовує впорядковану картину минулого художньо аргументовано, створюючи засновки для суспільного консенсусу чи дезінтеграції, актуалізує ті чи інші сюжети і, таким чином, консолідує громаду спільними переживаннями й уявленнями чи навпаки перетворює на ворогуючі табори.

З розпадом Радянського Союзу перестав існувати єдиний радянський історичний нарратив<sup>1</sup>, розпочався процес деконструкції та переосмислення минулого. Повернення в публічний дискурс національної версії української історії на початку 1990-х років «повернуло і національний нарратив, як офіційний родовід українського народу» [3, с. 267], як своєрідне щеплення, необхідне для формування національної ідентичності. Українські кінематографісти першого десятиліття незалежності, як і письменники та

публіцисти, відчували особливе покликання до осмислення історичних тем. Кінокритик та історик кіно І. Зубавіна охарактеризувала цей процес, як «нестримне бажання долучитись до “відкриття Реальної історії”, що вилилось в цілу низку фільмів, які розгортались обоюдно “історичних аспектів консолідації українців навколо сильної особистості» [4, с. 76]. Ураховуючи відсутність чинників<sup>2</sup>, які б сприяли створенню масштабних історичних кінопроектів, український кінематограф репрезентував у ці роки несподівано багато подібних кінокартин: «Гетьманські клейноди» (режисер Л. Осика, 1993 р.), «Чорна Рада» (режисер Б. Засеєв-Руденко, 2001 р.), «Молитва за гетьману Мазепу» (режисер Ю. Ільєнко, 2001 р.), «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер М. Мащенко, 2006 р.).

Як афористично підсумував відомий дослідник радянської культури Є. Добренко, засади конструювання ідеології в сталінській період полягали в тому, що «історія оформлюється в підручниках, але споживається через історичні романи та фільми» [2, с. 15]. Українські кінематографісти «вийшли з СРСР», тому добре засвоїли, що пантеон-канон героїв витворюється через жанр історико-біографічного фільму. Тому центральними героями наймасштабніших українських історичних кінотворів першого десятиліття незалежності стали як історичні постаті – антигерої радянських часів Степан Бандера в картинах О. Янчука, Іван Мазепа в Ю. Ільєнка (кінокартина «Молитва за гетьмана Мазепу»), так і вже монументально-епічний Богдан Хмельницький – поводитир українського народу до великого російського брата (фільм «Богдан-Зиновій Хмельницький»).

Однак не власне артефакт історичного фільму здебільшого перебував у центрі громадсько-політичних очікувань і дискусій пострадянського часу. Аудиторію цікавило, яким чином відтворені та витрактвані конфліктні для порубіжних країн історичні події і чи стануть ці картини «підвалинами» нових концептів історичної пам'яті. Так, німецький дослідник культури пам'яті Зігфрід Зелінські зазначав, що ігрові історичні фільми, поряд із серіалами та публікаціями в медіа, більше сприяють розумінню історичних подій, аніж раціонально-об'єктивістичний історичний опис минулого [15, р. 95]. Тому вже з моменту оприлюднення задуму фільму, який мав доторкнутися до ключових історичних моментів, кінотвори розцінювалися саме з погляду ще невідомої «Реальної історії» і нової осі історичної пам'яті.

Звернімося до двох фільмів – польського «Огнем і мечем» («Ogniem i mieczem», режисер Є. Гофман, 1999 р.) і українського «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер М. Мащенко, 2002–2006 рр.). Картини пов'язані не лише часовими рамками відтворюваних подій (1647–1651) та посталями провідних героїв (Богдан Хмельницький, Ярема Вишневецький), але й глибоким рівнем першоджерел. Адже обидва твори, які лягли в основу сценаріїв (роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» та трилогія М. Старицького про Богдана Хмельницького), були задумані для «скріплення сердець» власного народу в часи позадержавного існування як поляків, так і українців.

Роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» (1883–1884) був створений після останнього польського національного повстання 1863 року, у часи, коли провідна роль польської еліти та римо-католицької церкви на землях, які колись належали Речі Посполитій, була вже суттєво відтіснена структурами Російської імперії. Саме тоді польське суспільство перенесло жагу політичного реваншу у сферу культури й історичної пам'яті. Польська доблесть і честь, історична й культурна місія, у тому числі і стосовно українців, польське лицарство та шляхетство, яке за будь-яких несприятливих умов залишалося лицарством і шляхетством, стали основним наскрізним сюжетом польського романтизму в ХІХ ст. Г. Сенкевич задумав «Вогнем і мечем» як лицарський роман у стилі Александра Дюма, де, відповідно до законів жанру, головна інтрига розвивається між героєм-лицарем і злодієм, однак твір був «прочитаний», декодований тодішнім польським суспільством переважно як роман історико-патріотичний, твір, який «кував» національну ідентичність поляків. Сучасники Г. Сенкевича – польські письменники-романтики ХІХ ст. Б. Залеський, С. Гошинський, М. Грабовський, А. Мальчев-

ський – здебільшого трактували козацьку державу як складову польської історії. Ці твори просякнуті відчуттям вини за недалекоглядне поводження з козаками, що стало однією з причин занепаду польської держави. Тоді як Г. Сенкевич на перше місце висуває варварство, дикунство, жадобу й жорстокість українців vs поляків, зображених письменником, як писав Іван Франко у відгуку на роман, повними «благородства та посвячення», «надчоловіками з погляду на фізичну силу, хоробрість та живучість» [13, с. 356]. Подібне трактування в мегапопулярному романі сприяло формуванню в очах польського поспільства образу козацтва як банди деградованих нелюдів, які й спричинили занепад Речі Посполитої.

З так званої історичної трилогії Г. Сенкевича саме роман «Вогнем і мечем», напевне, найдошкульніше «влучив в колективне світобачення» поляків з його сумом за втраченою молочно-медовою українською Аркадією і став одним з польських бестселерів «на часи». Зазначимо, що у свідомості польського обивателя негативні стереотипи про Україну й українців були обґрунтовані та закріплені ще й у той спосіб, що герої роману мали імена переважно реальних історичних персонажів. Подальша цитата з інтерв'ю з Пьотром Козакевичем, директором Польського інституту в Києві (1999) свідчить про те, як зараз оцінюють роман: «Твір Г. Сенкевича створений тоді, коли треба було підняти дух поляків і сфокусувати всі сили, щоб вибороти волю. Дехто каже, що Сенкевич написав однозначно антиукраїнський роман. Ні, він писався для того, щоб створити рівень, площину, на якій поляки можуть з'єднатися» [7, с. 4].

Достеменно невідомо, чи послужив саме роман Г. Сенкевича імпульсом для М. Старицького під час написання трилогії про Б. Хмельницького («Перед бурей», «Буря», «У Пристани», 1899 р.), де в центрі оповіді – той самий період українсько-польських відносин, але в романі відбувається постійний диспут з тим, як репрезентовані провідні герої в польському творі. Бачення Б. Хмельницького національним героєм, полководцем і патріотом сформувалося в ХІХ ст., багато чому завдячуючи історіографії М. Костомарова, де Богдан потрактовується як героїчний гетьман – визволитель Південної Русі від шляхетського панування. Тому, певним чином, М. Старицький продовжував лінію, започатковану М. Костомаровим, коли виходив з розуміння України як субдержави в складі Речі Посполитої і зображав війну українців з поляками як війну двох споріднених народів, де польський король прихильний до українського поспільства, що не можна сказати про віроломну та жорстоку шляхту. «Звідси і загострене до краю, незрідка нарочисте, із втратою почуття художньої (та, мабуть, й історичної) міри, одноплосинно-негативне зображення польської шляхти й її дій. І тут за принципом “навспак” до роману Сенкевича» [10, с. 217].

Отже, події 1547–1551 років були конфліктною темою, здатною створити конфронтацію між «культурами пам'яті» українців та поляків. У польській історіографії цей період називають «козацько-польською війною» або ж «Powstanie Chmielnicckie», а в українській – «визвольною війною українського народу» чи, подекуди, «національною революцією» [1, с. 177]. Великий гетьман Б. Хмельницький, творець української державності та національної ідеї України для українців, був закріплений в історичній пам'яті поляків як предводитель банди «різунів» і пияк. Польська католицька шляхта в історичній пам'яті українців – це стан, що перешкоджав і руйнував самостійне державницьке життя в межах етнічного проживання українців. До того ж негативна конотація образів польської шляхти в поезії Т. Шевченка, достатньо одноплосинне зображення її в популярних історичних творах українських авторів ХІХ ст. (романи М. Старицького, Г. Хоткевича, А. Чайковського), була надалі лише посилена в радянські часи. Саме образ Польщі та поляків у сталінському історичному наративі можна назвати одним з перших по часу утворення (початок 1930-х рр.) і одним з найбільш сталих негативних стереотипів у радянській культурі та публіцистиці. Поляк був «ворогом вдвічі» – колонізатор та загарбник, який конфліктував в історичному минулому не лише з російським (радянським) народом, але й із «наближеними» братніми національними меншинами (українцями та білорусами), тобто з усім загальнослов'янським

цілим, відвічний класовий ворог не лише молодій радянській державі, а й українців, білорусів, литовців, яких він насильницьки утримує в рамках «панської Польщі».

Так, у фільмі українського радянського режисера Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» («Богдан Хмельницький», 1941 р.), одному з найпопулярніших радянських історичних блокбастерів, також «...відбувається зіткнення двох національностей, двох державних систем, двох культур» (як писав радянський кінокритик Р. Юренев [14, с. 20]) – метафізично сильного українського козацтва і зверхнього та жорстокого шляхетства, наділеного родовим зломислієм стосовно українців.

Окрім того, що фільми Є. Гофмана і М. Мащенко були створені в період ревізії національних версій історії українців та поляків, їх появу слід також розглядати в рамках тенденцій сучасного кінопроцесу. У цей час вийшли «Титанік» («Titanic», режисер Д. Кемерон, 1997 р.) та «Хоробре серце» («Braveheart», режисер М. Гібсон, 1995 р.), і епічне видовищне кіно знов опинилося в центрі уваги масового глядача. Картина Є. Гофмана, створена саме в цьому руслі, стала одним із триумфальних зразків успішного прокату польського фільму в Польщі, фільмом, який об'єднав націю. Появі фільму «Вогнем і мечем» також передувала доволі драматична історія, пов'язана з трактуванням кінорепрезентації історії як фактично зовнішньополітичної проблеми. У 1970-х роках цензура завадила Є. Гофману продовжувати екранізацію трилогії Г. Сенкевича «Пан Володимерський» («Pan Woodyjowski», 1969 р.) і «Потоп» («Potop», 1974 р.), позаяк режисер упритул наблизився до потенційно вибухонебезпечної теми історичних українсько-польських відносин – тодішніх добросусідів по соціалістичному табору. Уже із зовсім іншими суспільними настроями, які, утім, не менш рішуче були налаштовані проти екранізації, Є. Гофман зіштовхнувся в 1990-х роках: Польща після повернення незалежності, вибудовуючи нові відносини із сусідами, на думку інтелектуалів, повинна була відмовитися від польського імперіалізму як від інструменту зовнішньої політики, тому ймовірність появи фільму із самого початку сприймалася через призму покращення (або погіршення) взаємозв'язків з Україною. Звичайно, були побоювання з обох боків, що цей фільм посилить негативний стереотип українця в польському суспільстві. Проте після прем'єри настрої змінилися: подання українського козацтва як соціальної верстви українського народу, який має права на власну територію й намагається побудувати власну державність, дещо згладжували гострі кути польсько-українських відносин. Польський дослідник способів репрезентації України в польській пресі А. Кресло так підбив підсумок медійним дискусіям про кінострічку: «Його сюжет почали вважати великим шансом для початку виваженої дискусії про спільне минуле Польщі та України» [6, с. 81].

Щодо звернення до образу Богдана Хмельницького, то литовський дослідник культури пам'яті В. Алвідас зазначив: «Як правило, культуру пам'яті, що підтримується на державному рівні, у цих країнах (йдеться про Росію, Литву, Польщу, Німеччину), окрім України, майже виключно зосереджено на подіях ХХ століття, найчастіше пов'язаних із Другою світовою війною... Донині козацьке повстання під проводом Богдана Хмельницького залишається важливим міфом відродження сучасної України» [9].

Фільм М. Мащенко розпочинається там, де завершуються події фільму Є. Гофмана, а саме – битвою під Збаражем у 1649 році. Режисер із самого початку розраховував зафільмувати кінотрилогію, а для телебачення – 21-серійний фільм, утім, поставив одну повнометражну кінокартину й чотирисерійний телефільм. Отже, із задуманого епічного й багаточасового кінополотна залишилась одна серія про перемогу українського війська над польським, виробництво якої затягнулося на роки й додало драматичної невмотивованості та квапливості дії фільму, першопочатково зорієнтованого на значно ширші часові й оповідні горизонти. Автор планував прем'єру, яка мала відбутися в усіх кінотеатрах України одночасно й супроводжуватися хепенінгами, натомість фільм не отримав жодної прокатної історії від дистриб'юторів, поховавши цим сподівання багатьох, що Україна скористається можливістю осмислити власну історію

мовою кіно, як це відбувається, наприклад, у тій самій Польщі, де історичний фільм досить популярний серед глядачів.

Майже двадцятирічна історія створення картини зафіксувала не так зміни умов кіновиробництва в пострадянському просторі, як те, що для глядацького успіху видовищного історичного кінотвору, витворення «золотого віку», часу «кращих від нас», необхідне не стільки клопітке відтворення – реконструкція тієї «Реальної історії», скільки створення своєїрідної видовищної «надісторії».

Так, Є. Гофман для кінорепрезентації конфліктної епохи обрав жанр історичної мелодрами. Власне посередництво (медіатизація) драматичної долі закоханих, яким, здається, сама історія створює перешкоди, кидаючи православну й католика через кордони військ, стає «містком» до широкої аудиторії. Отже, через призму цієї *love story* була «прочитана» глядачами ціла історична епоха етнічних конфліктів, яку часто неможливо повноцінно охопити і представити в жанрі історичної епопеї.

Тому кінокартини «Вогнем і мечем» та «Богдан-Зиновій Хмельницький» із самого початку «грали» в принципово різних кіноманерах, і порівняння їх із цього погляду – неспівмірне. Український кінокритик Олег Сидор-Гібелінда, після перегляду ще першої версії фільму «Збараж» у 2002 році, відзначив жанрову еkleктичність фільму М. Маценка: «Надто покvapливо для реконструкції, надто стримано для вальсу-фантазії, надто занудно для бойовика, надто старанно для експерименту» [12, с. 24]. Єдина площина, у якій можна говорити й порівнювати фільми, – це яку концепцію історичної пам'яті вони переказують, ретранслюють глядачу.

Свого часу М. Маценка написав про задум майбутнього фільму: «...хочу зобразити козацького полководця, гетьмана України Богдана і його лицарів, котрі готуються до битви за свободу, як справжні спартанці. Твердо знаючи, що можуть і перемогти, і зазнати поразки, вони, незалежно від результату битви, ще до початку впевнені у своєму безсмерті. Тому що безсмертна ідея, яка покликала їх на боротьбу, звільнити вітчизну від польського гноблення, створити свою національну державу, ні від кого не залежну, на землях, що здавна належали Україні» [5, с. 32]. Тут «звільнити вітчизну від жорсткого польського гноблення» звучить як пряме запозичення зі сталінського історичного нарративу, коли держава самопозиціонувалася насамперед через конфлікт з іншими країнами, народами, лідерами.

Зауважимо ще одне «запозичення ролей» з минулого: польський король у фільмі «Богдан-Зиновій Хмельницький» перебуває ніби в особливій зоні. Відносини король – шляхта – Хмельницький неначе змодельовані з історичних епопей радянської доби. Король, особа обрана, наділена певними обмеженими повноваженнями в республіканській Речі Посполитій, постійно позиціонується в стрічці як «намісник бога на землі», «богообраний», сам він ремствує: «Кругом королі – як королі, а в нас усе вирішує шляхта». Подібним чином вибудовувалися ролі в історичних фільмах 1930–1940-х років, коли замах на першість короля, керівника, намісника прирівнювався до алегоричної атаки на Й. Сталіна, де оточення завжди винне, але ніколи король, головний, верховний...

Не ставлячи за мету детальний аналіз фільмів, усе-таки зупинимось на ключовій для українців постаті Б. Хмельницького. Багатоманітний багатомовний Хмельницький – Б. Ступка в картині Є. Гофмана – входить у кадр кожного разу, звертаючись мовою співрозмовника, щоб досягти власних цілей. Б. Хмельницький у М. Маценка в псевдоекстатичній манері виконання В. Аззапуло, яка більш притаманна іншим жанрам, де слід акцентувати маріонетковість персонажів, підкреслює його авторитарність, негнучкість, невмотивовану запальність.

Отже, «Вогнем і мечем» Є. Гофмана – перший польський фільм у пострадянських країнах, який виграв конкуренцію і за польського, і за українського глядача та ввійшов в історію українсько-польських культурних відносин як фільм-модератор сучасних взаємозв'язків між українцями й поляками. Кінокартина є зразком польського підходу до зображення і трансляції історії в 1990-х та 2000-х роках, де наявне

визнання власних помилок в історії та полікультурна версія Речі Посполитої як держави трьох народів – поляків, литовців та українців. Автор спромігся транслявати далі конфліктну ситуацію через «іншування» народу сусідньої держави. Саме польська сторона розпочала через кінематограф перегляд ставлення поляків до козацьких повстань задля покращення двосторонніх відносин. Фільм «Богдан-Зиновій Хмельницький» М. Мащенко так і не отримав ані широкої прокатної історії, ані уваги громадської думки, на яку претендували його творці, порушуючи цю тему. Постать Б. Хмельницького була потрактована в традиціях народницької історіографії, де історія держави розуміється як історія досягнення етнічної ексклюзивності й радянської версії української історичної пам'яті, де не менша ексклюзивність закріплювалася за Б. Хмельницьким як патріархом української державності. А українці – це воююча нація, де ворог-сусід приречений на повсякчасне «іншування» із застосуванням негативних образів та стереотипів, напрацьованих ще в радянській традиції.

Як відомо, історичний фільм не існує виключно в художньому мистецькому вимірі. Він, як і історія, губить сенс, якщо не пояснює логіки минулого. Окрім того, такий фільм надає візію історії, відображає епоху, у якій його було створено, відсилає нас до певних пластів соціальної реальності. Одна з відомих практик конструювання історичного нарративу передбачає «застосування методу іншування», тобто визначення власного національного «Я» через означення Іншого, Чужого, почасти ворожого. Український національний нарратив у пострадянські роки, у тому числі й через мистецькі кінопрактики, вибудовується переважно як нарратив етнічної ексклюзивності, його метаповідь – це перебування героїчного народу посеред несприятливих обставин. Занадто невибаглива оптика для великого героїчного народу.

---

<sup>1</sup> Серед багатьох визначень історичного нарративу ми вживаємо його в значенні метамови, що аргументовано вибудовує впорядковану картину минулого.

<sup>2</sup> Несистемне й незначне державне бюджетне фінансування кінематографа, незацікавленість приватного капіталу у входженні у виробництво вітчизняних фільмів, які зазвичай не матимуть прокатного успіху.

1. Війни і мир, або «Українці – поляки: брати / вороги, сусіди» / за заг. ред. Л. Івшиної ; упоряд. : В. Горобець, В. Панченко, Ю. Шаповал. – К. : АТЗТ Українська прес-група, 2004. – 560 с.
2. *Добренко Е.* Музей революції: советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
3. *Єкельчик С.* Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / С. Єкельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.
4. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007. – 292 с.
5. Інтерв'ю з Мащенко М. // КІНО-КОЛО. – 2002. – № 16.
6. *Кресло А. С.* Польсько-українські стосунки й образ України у польській пресі (1991–2003) : монографія / А. С. Кресло. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 128 с.
7. *Махун С.* Дві нації – дві правди / С. Махун // День. – 2000. – 29 грудня.
8. *Нікжентайтис А.* Культури пам'яті й пам'ятання як предмет зовнішньої політики в Центральній і Східній Європі / Альвідас Нікжентайтис [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://historians.in.ua/index.php/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/196-alvidas-nikzhentaytis-kultury-pamiati-i-pamiatannia-iaak-predmet-zovnishnoi-polityky-v-tsentralnii-i-skhidnii-yevro>.
9. *Новікова Л. Є.* Український кінематограф і процеси національної ідентифікації на рубежі ХХ–ХХІ століття / Л. Є. Новікова. – На правах рукопису.
10. *Поліщук В.* Художня проза Михайла Старицького : монографія / В. Поліщук. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.

11. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Сміт. – К., 1994. – 350 с.
12. Сидор-Гібелінда О. Богдан Хмельницький в епоху політкоректності / О. Сидор-Гібелінда // КІНО-КОЛО. – 2000. – № 16.
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко / редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
14. Юренев Р. Н. Народная эпопея / Р. Н. Юренев // Искусство кино. – 1941. – № 4.
15. Zielinski S., Custance G. History as Entertainment and Provocation: the TV Series «Holocaust» in West Germany / S. Zielinski, G. Custance // New German Critique. – 1980. – № 19. – Special Issue 1: Germans and Jews. – P. 81–96.

## SUMMARY

The history of Ukraine-Poland relations includes a good few of examples when interpretations of the same historical events are antipodal in the social and art discourses. It is generally known that the historical memory is a product of many constituents – it exists and is externalized in various cultural, art and institutional forms: from archives to schools. Since the 1930s, cinema has been perceived by the Soviet authorities as the most efficient means to construct historical legitimacy of the regime and the new Soviet identity. After the collapse of the Soviet Union, the single Soviet historical narrative has ceased to exist, and the process of reconstruction and reconsideration has commenced, particularly, that of Soviet mode of representation of the past. The Ukrainian filmmakers, writers and essayists contributed to producing a set of movies in the 1990s–2000s; these movies were focused on the key historical events of Ukrainian statehood's development. These pieces of cinema proclaimed the national and cultural reflections; and some specific plots were realized in the symbolical screen reality. According to an aphoristic statement of Ye. Dobrenko, a well-known Soviet culture researcher, the fundamentals of ideology construction in Stalin era were essentially about “history which is formalizing in manuals but is being consumed in the format of historic novels and films”.

While Ukraine's neighbouring countries have elaborated their own, state-sustained, version of *memory culture* focusing on the events of the the XXth century mainly related to the World War II, the Ukrainian community has had the Cossacks uprising under the steerage of Bohdan Khmelnytskyi as the most important myth for revival of modern Ukraine.

The article predominantly considers two films – *With Fire and Sword* by Jerzy Hoffmann and *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* by Mykola Mashchenko. The original sources of these films (novels by Henryk Sienkiewicz and Mykhailo Starytskyi), as well as their impact on the audience, are considered at length. *With Fire and Sword* (1999) by Jerzy Hoffmann is the first post-Soviet Polish film that went down in the history of the Ukrainian-Polish cultural relations as a film-moderator of current relationships between the Poles and Ukrainians. The film is a specimen of the Polish approach to portrayal and translation of the history of the 1990s and 2000s when there was recognition of their own historical faults, as well as the multicultural version of Rzecz Pospolita as a state of three peoples – Poles, Lithuanians, and Ukrainians. The author managed not to translate the contentious historical situation further through *othering*: a creating of image of significant Other incarnated as the people of the neighbouring state. It was the Polish side that commenced to revise the attitude of the Poles to Cossacks uprisings through the movies as an art for masses. The *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* film by Mykola Mashchenko (2006) did not have both prolific distribution history and public attention which the authors had reckoned on, broaching the subject. The figure of Bohdan Khmelnytskyi was interpreted in terms of the XIXth century populist historiographers: within this vision, the history of the country is understood as a history of achieving ethnic exclusivity, and the Soviet version of Ukrainian historical memory where no lesser exclusivity was attached to B. Khmelnytskyi as a *right* patriarch of Ukrainian statehood.

As is known, a historical movie is not purely a phenomenon of art dimension. Besides providing some insight into history, it describes the certain epoch when it was produced;

it also refers to specific layers of social reality. One of the well-known practices of constructing a historical narrative presupposes *using of othering method*, i.e., defining one's own national identity (Self) through denotation of significant Other, partially hostile. The Ukrainian national narrative in the post-Soviet years, including in art cinema practices, is being realized mostly as a narrative of ethnic exclusivity; its metanarrative is the persistence of a heroic nation in a hostile environment.

**Keywords:** film model of historical memory, national identity, historical movie, national studies.