

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет
Кафедра історії України

ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ УПА В КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТ.

Студента ІV курсу

групи ГІС17/Б

Гнатіва Віктора Сергійовича

Науковий керівник:

доктор історичних наук

Грицак Ярослав Йосипович

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ КІНО: ПОЧАТОК, ПЕРШІ ДОСЛІДНИКИ, ПІДХОДИ І ПРИКЛАДИ.....	10
1.1 Початок Історії Кіно	10
1.2 Історики кінематографу.....	14
1.3 Кіно як джерело.....	19
1.4 Висновки	22
РОЗДІЛ II. ПЕРШІ ФІЛЬМИ ПРО УПА ТА КАНАДСЬКИЙ ОБРАЗ	24
2.1 Перші фільми про УПА – Чехословацький і Польський образ	24
2.2 Канадсько-діаспорне кінотворення.....	28
2.3 Аналіз та порівняння фільмів	29
2.4 Висновки	32
РОЗДІЛ III. РАДЯНСЬКИЙ ТА ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ОБРАЗ.....	33
3.1 Радянський образ УПА.....	33
3.2 Пострадянський образ УПА.....	40
3.3 Аналіз та порівняння фільмів	42
3.4 Висновки	47
РОЗДІЛ IV. СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД: МОЖЛИВОСТІ І ПЕРСПЕКТИВИ.....	50
4.1 Досвід Голокосту	50
4.2 Українські практики та тенденції.....	53
4.3 «Постколоніалізму час настав»	60
4.4 Висновки	62
ВИСНОВКИ	64

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	70
--	-----------

ВСТУП

Український кінематограф на теперішній час переживає чималий розквіт. Для розуміння цього варто порівняти офіційну статистику, цитовану у звітах Держкіно із минулими показниками. Так у 2016 році було випущено у прокат 21 українське кіно, у 2017 – 22 українські фільми, а у 2018 цілих 35 фільмів¹. Для розуміння ситуації, варто вказати, що у 2014-15 роках кількість українських фільмів становила лише 8 стрічок щороку². Схожу ситуацію спостерігаємо і раніше у 2006-2007 роках було знято лише 4 стрічки щороку³.

Попри таку ситуацію, український кіно пов'язане з боротьбою Української Повстанської Армії переживає спад інтересу та зменшення кількості кінопродукції цієї тематики. Останній фільм був знятий у 2017 році, Зазою Буадзе за однойменним першотвором Андрія Кокотюхи та називався «Червоний»⁴. Іншим українським фільмом, який розповідав історію жінки, яка була пов'язана з УПА була стрічка Тараса Химича «Жива» 2016 року⁵. До того, останні українські фільми, які розповідають про УПА стосуються 1991-2006 років. До проголошення незалежності України тематика УПА в героїчному контексті була під забороною і велика кількість фільм, яку продукувало радянське, польське та інше кіновиробництво створювало зовсім інший образ УПА ніж можна спостерігати у кіно зараз. Водночас, попри попередню табуованість теми і недавнє відродження цікавості до неї, зараз ми маємо нагоду спостерігати спад числа фільмів про УПА.

Ця робота дослідить історію створення фільмів про УПА в радянський час та творення кінематографу про УПА на Заході, яке можна окреслити як діаспорне кіно, а окрім цього розгляне польський і чехословацький кінематограф дотичний до теми УПА. У межах роботи буде відслідковано початок інтересу до

¹ Звіт за результатами діяльності Державного агенства України з питань кіно у 2018 році [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dergkino.gov.ua/media/text/zvit_presentation_2018.pdf

² Там само

³ 13 фактів про українське кіно: чесний погляд на теперішнє і прогноз на майбутнє [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://businessviews.com.ua/ru/studies/id/ukrajinske-kino-1506/>

⁴ Червоний (2017) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt5591786/>

⁵ Жива (2016) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt9684016/>

цієї теми, виробництво першого фільму про УПА і подальшу історію творення в межах ХХ ст.

Кінематограф як візуальне мистецтво обрано спеціально для цього дослідження, саме популярна культура є тим феноменом, який впливає на свідомість глядачів. Згідно наукових досліджень, саме кінематограф має здатність впливати на формування політичної свідомості, часто маніпулюючи фактами, використовуючи художні образи та утворюючи у підсумку нову, видозмінену реальність реальність⁶.

Дуглас Рашкоф як фахівець-науковець із медіасфери, досліджуючи популярну культуру, до якої відносяться зокрема і фільми, прийшов висновку, що візуальна культура, може спокійно видзominювати та маніпулювати інформацією. Згідно Д. Рашкофа, кінематограф може представляти та модифікувати інформацію, утворюючи з неї «інфосферу», а та в свою чергу впливає на людські опінії та переконання⁷. Медіакультура в цілому може утворювати певні символи та коди, які слугують образом минулого та можуть бути відтвореними і використаними в чергове, адже ці символи та коди належать до електронного типу культури, що дозволяє чергове використання⁸. Перевагою візуальних культурних явищ є і привабливість для споживача, часте відчуття атракції, відпочинку, що дозволяє легше включити в себе навчальну функцію, в залежності від її мети і змісту⁹.

Попри це, історія кіно є однією з найменш досліджених та перспективних галузей науки в Україні. Це підвид історії культури, але водночас історія кіно поєднує між собою окрім історії та культури, візуальні явища, які належать до кінематографу. Ця тематика особливо слабо висвітлена в українському

⁶ Кацуба М. *Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості* // Політичний менеджмент. – 2013. – №1-2. – С. 136–144.

⁷ Рашкофф Д. *Медіавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание.* – Москва: Ультра. Культура, 2003. – 368 с.

⁸ Коник А. *"Історична пам'ять" та "політика пам'яті" в епоху медіакультури* // Вісник Львівського університету. – 2009. – №32. – с. 153–163.

⁹ Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

контексті, адже у нас немає «Film Studies»¹⁰ та істориків кіно, натомість у нас є пострадянське поняття кінознавства та Катедри кінознавства¹¹.

Мета цього дослідження – відобразити образ кінематографу УПА, який творився в Радянському Союзі, а також на Заході і пояснити його контекст через призму постмодернізму та сучасної історії кіно. Для цього дослідження будуть використані самі фільми як джерело, а також контекст їх творення і наслідки, сприйняття аудиторією та політичними колами. Для цього доцільним є розглянути:

- особливість кінотворення до проголошення Незалежності України 1991, дослідити образ у УПА та «бандерівців» у масовій культурі до появи вітчизняного кінематографу, його видозміну у 1991 році
- дослідити за кордонне творення та відображення «бандерівців»
- дослідити відмінність і схожість між образами УПА різних країн
- дослідити появу перших українських фільмів про УПА у 1991 році
- дослідити радянське творення фільмів дотичних до УПА
- проаналізувати смислове та ідейне наповнення з точки зору постмодернізму і постколоніальних студій, розглянувши наратив фільму
- екстраполювати світовий досвід культури, кінематографу на контекст українського кіно і побачити можливі перспективи та шляхи розвитку кінематографу УПА як постколоніального кіно
- відобразити особливості Історії кіно, її початку та сучасних студій дотичних до кіно

Об'єктом дослідження є формування наративу та історичної пам'яті у кінематографі як візуальній, масовій культурі. Предметом – кінематограф, який стосується історії УПА.

¹⁰ Kuhn A. *What is film studies?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/what-is-film-studies/>

¹¹ Кафедра кінознавства КНУ ім. Карпенка-Карого [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.knutkt.com.ua/struktura/ekannyumustectva/kinoznnavstvo.html>

Хронологічні рамки цього дослідження охоплюють час від появи перших фільмів про УПА (початок 1950-тих років) і завершуються сучасністю, коли стається зміна образу та парадигми у кіно.

Враховуючи особливість роботи, перший розділ буде присвячений Історії кіно, першим дослідникам цієї тематики – історикам кіно, а також кінематографу як джерелу. Наступні два розділи будуть досліджувати і аналізувати образ УПА в кіно, перший буде стосуватись канадського, чехословацького і польського кіно, другий – радянського і пострадянського, першого українського кінематографу про УПА. Останній розділ буде присвячено досвіду західних культурних практик і їхній можливій екстраполяції на український контекст, зокрема і УПА. Також буде проаналізовано видозміни у творенні образу і можливі перспективи, а також сучасні тенденції. Таким чином ми не лише розглянемо проблему складного творення образу УПА у ХХ столітті, але й зможемо зрозуміти спроби вирішення цієї ситуації і те, звідки ми могли б черпати досвід, чий культурні практики варто наслідувати.

Джерелами слугуватимуть радянсько-українські, за кордонні візуальні, кінематографічні матеріали, де відображається УПА та її діяльність. До таких матеріалів відносяться фільми, серіали та музичні відеокліпи. Данні матеріали відносяться до цифрового мистецтва (англ. – Digital art)¹².

Опис візуальних джерел, які будуть аналізуватись у роботі відбуватиметься за міжнародним АРА стилем¹³.

Однією з важливих праць, яка висвітлює проблему досліджень, інтерпретацій і розуміння минулого крізь візуальні матеріали є праця французького історика Марка Ферро під назвою «Кіно та історія», яка є однією з основоположних у цій сфері. Він надає важливе місце кінематографу як візуальному джерелу для вивчення та інтерпретації історії. Ідея М. Ферро

¹² Paul C. Digital Art. World of art. – London: Thames & Hudson, 2003. – 224 с. – (Third edition)

¹³ Добко Т. Бібліографічний опис електронних ресурсів віддаленого доступу та соціальних сервісів Веб 2.0 / Т. Добко, І. Антоненко, Н. Моїсеєнко. // Бібліотечний вісник. – 2014. – №4. – С. 12–21.

полягає в тому, що режисер завдяки кінотвору має змогу повернути суспільству історію, яку у нього забирає держава, при існуванні колективної пам'яті і народної традиції. Водночас проблема полягає в інтерпретації автором історичних деталей у самому фільмі¹⁴.

На прикладі російського історичного кіно, Марк Ферро зазначив, що в історіографії є безліч способів для вивчення візуального джерела, але у його підході є найбільш важливим достовірність, встановлення відповідності, точності події і епохи, наявності костюмів, декорацій і сценарію, у сукупності це буде створювати як і текст, так і контекст події, яка буде впливати на глядача¹⁵.

Олег Рабенчук, вітчизняний історик вказує у своїй праці «До питання про візуальне як джерело історичних досліджень», що дослідники виділяють дві позиції як методологію для вивчення візуального джерела¹⁶.

Одним способом вивчення минулого є дослідження інтерпретаційного образу, за яким можна розглянути художній вплив на репродукцію минулої події. Іншим способом є розгляд концепту присутності, згідно цього концепту можна розглядати самостійне існування образу і його центральне становище, яке впливає на глядача і подальшу долю твору. Враховуючи спекулятивність тематики УПА і часте звертання до неї і в ХХ столітті, і зараз, найбільш оптимальним буде застосовувати саме перший концепт для відтворення образів, їхніх впливів, сенсів, які туди вкладали автори і подальшої долі твору.

Є. Рачков аналізуючи проблему методології при вивченні кіноджерел посилався на французьку школу семіотики, засновану Р. Бартом, та А. Греймасом¹⁷. Для аналізу візуальних явищ потрібно проаналізувати семіотичний код візуального мистецтва, де акцент робився на візуальні знакові системи та їх осмислення. Також цей концепт розвинула школа семіотики під керівництвом

¹⁴ Ферро М. *Кино и история* // *Вопросы истории*. — 1993. — №2. — С. 47-57.

¹⁵ Ферро М. *Кино и история*... С. 54.

¹⁶ Рабенчук О. *До питання про візуальне як джерело історичних досліджень* / Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика: 36. ст. — К., 2012. — Вип. 17. — С. 29-39

¹⁷ Рачков Є. *Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії* // Харківський історіографічний збірник. — 2015. — №14. — С. 27-41.

Ю. Лотмана, який широко аналізував кіномову¹⁸. Дослідник запропонував функцію порівняння візуального, атрибутів і персонажів фільму із реальними, на яких посилаються творці фільмів по історичних подіях, також автор звертається до контексту сюжету і наративу вибудованого авторами.

Саме тому для подальшого аналізу фільмів доцільним є аналіз з точки зору постмодерної критики наративу¹⁹. Згідно вище згаданих праць, доцільно розглядати фільм поза межами одного наративу, аналізуючи елементи вкладені у фільм, декодуючи символи, значення у фільмах, розуміючи і аналізуючи пропагандивну складову, романтизацію, героїзацію і демонізацію в кіно і тому подібні явища²⁰.

Грунтуючись на вище згаданих працях і їхніх методології – буде відбуватись подальший аналіз фільмів як носіїв наративів, кодованих систем, які творять власні інформаційні поля та виконують різні функції, в залежності від специфіки творення фільмів. Також у самому стилі написання буде використано метод з того як зробити історію читаною – так званий метод «олітературнення» В. Ададурова²¹.

¹⁸ Лотман Ю. *Об искусстве: Структура художественного текста; Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* – СПб., 1998. - 704 с

¹⁹ Маслов Е. *Понятие Метанаратив Ж.-Ф. Лиотара в контексте наратологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение.* № 52. С. 50-52.

²⁰ Ліотар Ж.-Ф. *Ситуація постмодерну // Філософська і соціологічна думка.* 1995. № 5-6. С. 15-38.

²¹ Ададуров В. – імпорт західних теорій і методів в Українську Історіографію: Причини, шляхи, середовища, вплив, перспективи // Наукові записки УКУ XIII серія Історія – випуск 3 147-161 с.

РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ КІНО: ПОЧАТОК, ПЕРШІ ДОСЛІДНИКИ, ПІДХОДИ І ПРИКЛАДИ

1.1 Початок Історії Кіно

Кінематограф як явище бере свій початок у кінці XIX століття, саме тоді відбулись дві знакові речі, яких можна вважати початком історії кінематографу.

Перша подія – це створення фільму братів Люмер, про яких буде згадано більше трішки згодом. Фільм має назву «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота». Кіно було зняте у січні 1895 року, де друзі та родичі авторів фільму очікують прибуття потягу, а далі сідають у вагони. Фільм мав тривалість 48 секунд і чомусь його часто вважають першим фільмом в історії. Можна пояснити це явище поширеністю цього фільму. Довгий час схожі пасажі копіювались авторами по всьому світу, які знімали аналогічні сцени на різноманітних вокзалах. Можна виділити дві відомі версії – це версію Жоржа Мельєса «Прибуття потяга на вокзал Жуєнвілля» та «Прибуття потяга на станцію у Венсені» того ж автора²².

Насправді першим ігровим фільмом можна вважати «Политого поливальника», прем'єра цього фільму відбулась на 9 днів раніше вище згаданого фільму. Сюжет фільму вкрай простий – садівник зі шлангом поливає рослини, згодом до нього підходить хлопчина, який затискає шланг ногою. Коли садівник дивиться у шланг, хлопчина відходить, а вода бурхливим потоком вдаряє у садівника, далі той біжить за хуліганом. Цей фільм мав тривалість 49 секунд, що цікаво, фільм також копіювали і сюжетно вже через рік був знятий «Поливальник» Ж. Мельєса²³. Кіно демонструвалось в Російській імперії у рік його виходу²⁴.

²² Садуль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней. Перевод с французского издания М. К. Левиной. Редакция, предисловие и примечания Г. А. Авенариуса. — Москва: Иностранная литература, 1957. — С. 31. — 464 с.

²³ Теплиц Е. История киноискусства. — Москва: 1968. — Т. 1. 1895—1927. — С. 29. — 338 с.

²⁴ Летопись российского кино (1863—1929). — Москва: Материк, 2004. — С. 19.

Інша подія - це показ першого фільму у «Гранд кафе» на бульварі Капуцинів, який відбувся у грудні 1895 року. У Парижі тоді відбувся по суті перший публічний та комерційний показ того, що зараз зветься короткометражним кіно. Робили цей крок у епоху кінематографу винахідники та підприємці брати Огюст та Луї Люмери. Одним з фільмів, які були демонстровані публіці в цей час був «Политий поливальник»²⁵.

Для того аби побачити наскільки швидко кіно підкорило світ, варто поглянути, що відбувалось за пів року від першого показу. До кінця першої половини 1896 року насолодитись дивиною кіно змогли у Лондоні, Женеві, Санкт-Петербурзі, Нью-Йорку. До кінця 1896 року кіно дійшло і до Австралії та Японії²⁶.

З того часу і надалі кіно лише поширюватиметься і поширюватиметься, уже в 1908 році буде перша семихвилинна картина «Понизовая вольниця», яка розповідає про Степана Разіна, згодом на території Російської імперії, в тому числі і на території сучасної України було знято велику кількість фільмів²⁷. Кінематограф того часу становив як і екранізації літератури, так і екранізації минулого, увіковічення історичних подій та осіб. Зокрема, перший повномасштабний бойовик знятий на території Російської імперії був дотичний саме до України, а точніше до Криму. Це був фільм під назвою «Оборона Севастополя»²⁸.

Згодом, кіно предстало під монополізацію, з приходом радянської влади встановлювалась монополія на кіно. 27 серпня 1919 році був прийнятий декрет, який націоналізував кіносправу в Радянському союзі. З того часу все, що стосувалось кінематографу і фотографії було очолено Народним комісаріатом

²⁵ Комаров В. История зарубежного кино. Том 1. Немое кино. — М.: «Искусство», 1965. — С. 198.

²⁶ Chardère, V. Les images des Lumières. Paris: Gallimard, - 1995 - 234

²⁷ М. Будяк Л.: Российский иллюзион — Москва: ООО «Издательская фирма Материк», 2003. — С. 27—32. — 732 с.

²⁸ Ханжонков А. *Первый русский кинорежиссер: Воспоминания о В.М. Гончарове*// Кино и время. Бюллетень Госфильмофонда. Выпуск первый. — М.: [Госфильмофонд СССР](#), 1960. — С. 335—364.

просвітлення²⁹. Варто згадати також і про ставлення радянської влади до кіно і того, яку роль вона ставила на кінематограф. Володимир Ленін сказав у бесіді з Анатолієм Луначарським, що найважливішим з усіх мистецтв являється кіно. Ці спогади були опубліковані радянським кінодіячем, режисером Григорієм Болтянським, фраза датується лютим 1922 року³⁰.

Кілька років перед цим було становлення та розвиток радянського агітаційного та історично-революційного кінематографу. Радянський приклад є одним з найкращих прикладів, який демонструє розквіт кінематографу, його вплив та поширення. Про що зараз і буде йтись. У 1918-20-х роках кінематограф показував образ минулої війни, становлення Радянської державності³¹. Особливою рисою цього періоду було агітаційно-пропагандистська функція кіно, її явна присутність і відкритість у цьому. В цей час формується жанр агітаційних фільмів, який існує до кінця 1940-х років. Фільми цього часу були ігровими, але з претензією на реалізм та документальність³².

З 1919 року Московський кінокомітет звертався до тоді ще приватних компаній з пропозицією створення фільмів на теми а) За що бореться Червона Армія? б) Супроти кого вона бореться і як їй допомогти? Зрештою, після цього було створено кілька фільмів, такі як: «Життя – Батьківщині, честь – нікому», 1919 року, режисера А. Волкова, «За Червоний Стяг», 1919 року, режисер В. Касьянов, «Сон Тараса» 1919 року, авторства Юрія Желябужського та інші³³.

Головним завданням фільмів революційного часу було створення позитивного, героїчного та жертвовного образу радянської армії та її солдат.

²⁹ Евтушенко А. Ленинский декрет от 28 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2014/02/2014-02-31.pdf>

³⁰ Болтянский М. «Ленин и кино». — М.: Л., 1925 — С. 19

³¹ Мазур Л. раннесоветский кинематограф как инструмент формирования синдрома войны [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://elar.ufrj.br/bitstream/10995/65392/1/978-5-7996-2489-7_2018-10.pdf

³² Там само

³³ Там само

Армію зображували як народну, пролетарську, моральну та єдину правильну і «свою», близьку³⁴.

Також для поширення кіно потрібно було шукати шляхи реалізації фільмів. Одним з найбільш популярних способів показу кіно і його прокату було створення кіноклубів. В першу чергу було введено цензуру на контрреволюційне кіно і його можливі прояви чи гіпотетичні майбутні протести у кіно³⁵. Після цього іде створення інституції кіноклубів у Радянському союзу, у 1925 році це «Спільнота друзів радянського кіно» з метою збору коштів на кінематограф, ознайомлення зі зйомкою, кінотехнікою, кіномовою і що найголовніше – забезпечення кіноклубами сіл та заводів, проведенням конкурсів на отримання фільмів, пошуком кіно і націоналізацією фільмів³⁶. В кожному місті мало бути не більше одного кіноклубу, організація мала членські внески за рахунок яких і йшло забезпечення кіноапаратурою для демонстрації кіно, а також кошти прямували на підтримку і розвиток кіно³⁷.

Важко переоцінити силу кінематографу того часу, у пропагандизмі в кіно вбачали загрозу і тому видавались заборони на комерційні покази радянських фільмів. Зокрема, цікавим прикладом заборони і те як її обходили є приклад Британського кіноклубу, а саме Лондонської кіноспілки. Лондонська кіноспілка виникла у 1925 році, її мета – показ і обговорення кінематографу, просування кіно, але паралельно з цим, головною метою створення кіноклубу було обходження цензури, можливість переглядати та обговорювати радянське кіно, у цю спільноту входило багато публічних інтелектуалів, творчих людей та еліти того часу, найбільш яскрава постать – це Бернард Шоу³⁸.

³⁴ Там само

³⁵ Советское кино Из беседы В. И. Ленина с А. Лунчарским, №1, 10 ст // 1925 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://electro.nekrasovka.ru/books/6150840/pages/10>

³⁶ Устав Общества друзей советского кино (ОДСК). 24 июля 1925 г. Ты друг советского кино? Иди в ОДСК!. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5244-ustav-obschestva-druzeysovetskogo-kino-odsk-24-iyulya-1925-g-ty-drug-sovetskogo-kino-idi-v-odsk#mode/inspect/page/7/zoom/4>

³⁷ Там само

³⁸ Miller H. *The Film Society* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.academia.edu/24799283/The_Film_Society (01.12.2013)

На завершення варто згадати вплив цих фільмів, зокрема кіно, яке переглядали і в Лондоні, і в Берліні – це «Броненосець Потьомкін». В Німеччині фільм не був під забороною, його відкрито демонстрували і як згадує режисер Ганс Ріхтер, що уже після перших двадцяти хвилин у головах берлінців забурлило. Те, що демонструвалось на екрані – це було їх власною, хоча і зазнавшою поразки революцією. Шум в залі, з яким публіка голосно та колективно брала участь в подіях на екрані, ховав в собі загрозу повстання, яке от-от відбудеться. Коли матроси змогли відплисти на своєму кораблі непереможеними, публіка впала в оргію схвалення, яка вирвалася у криках, реві та оваціях. Жоден поліцейський у світі не мав тут ніяких шансів, їх розірвали б на частини³⁹.

Не дивно, що автор згадує настільки емоційно демонстрацію цього фільму. Очевидно, чому радянське кіно потрапило під заборону після такого. Підсумовуючи згаданий світовий і радянський досвід, варто сказати, що кіно за дуже короткий час завойовує глядачів, стверджується і виконує вкрай різні ролі, почавши як атракція, кіно стає сферою впливу, маніпуляції та пропаганди, що яскраво видніється у радянському прикладі.

1.2 Історики кінематографу

Починаючи від виникнення кінематографу слушно загадати і про осіб, яких прийнято вважати істориками кінематографу. Для цього варто почати з найбільш популярного у пострадянських країнах Історика кіно і водночас одного з перших істориків в цій сфері – це Жорж Садуль. Його популярності в радянських країнах сприяли його погляди, адже з 1932 року він вступив в Французьку комуністичну партію, а також друкувався в підпільній газеті «Lettres Françaises», брав участь в Русі опору, згодом присвятив себе Історії кіно, а також газеті «Юманіте».

³⁹ Бессмертная М. *Как советская кинематография сняла свой первый хит и оказалась не готова к его успеху* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kommersant.ru/doc/4605384#id1991210> (18.12.2020)

У 1946 році виходить його книга «Всезагальна історія кіно», яка стає наріжним каменем у Історії кіно як науковій складовій. До сьогодні цю працю вважають однією з найкращих, особливо на початковій стадії кінематографу. Особливість написання цієї праці криється також в тому, що багато Жорж Садуль спілкувався напямучу з режисерами, кіновиробниками, акторами і тому подібними. Саму працю Жорж Садуль почав писати в роки участі в французькому Русі опору, тоді було написано перший і другий том «Всезагальної історії кіно». В його баченні робота над мистецтвом, над історією кіно – це продовження боротьби з нацизмом, його покликання, яке потрібно втілити в життя. Своєю працею Ж. Садуль підтверджував брехню, яку навязувала нацистська пропаганда з приводу Франції та її «інтелектуальної деградації». Саме тому таку плідну частину праці присвячено саме піонерам, винахідникам кіно, де ключову роль відігравали саме французькі вчені та кінематографісти⁴⁰.

Завершуючи аналіз одного з іконічних прикладів історика кінематографу, варто сказати про особливості його праці, поглядів та концептів. В першу чергу це як було зазначено, розгляд кіномистецтва як міжнародного явища, без зациклення на конкретній країні. На друге місце можна сміливо винести соціальну складову кінематографу. Зокрема у Жоржа Садуля це розгляд соціального напрямлення кінематографу, спроби відтворити історію, дійсність у кіно, а також спроби художників, творців кіно вийти за межі комерційного кіно. По-третє це демонстрації міжнародної боротьби пролетаріату у різних країнах, зокрема і в соціалістичних, і демократичних. У його поглядах рясніє тенденція показу того як кінематограф став прогресивним, особливо після Другої світової війни на прикладах Нової Хвилі в Італії, Франції. Також розглядаючи кінематограф Російської імперії, так званий дореволюційний період, Садуль розвінчує радянський міф про провінційність тогочасного кіно, показуючи

⁴⁰ Юткевич С. *Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://history.wikireading.ru/81566>

кількість фільмів, які випускали, а також показуючи, що прогресивне кіно взяло зародки ще в імперські часи, а вже згодом стало підставою для створення «золотого віку» радянського кінематографу, який в підсумку і став популярним на Заході та у світі в цілому. На завершення варто сказати, що Жорж Садуль не був лише теоретиком, істориком кіно, а й практиком з точки зору своєї діяльності. Мова йде про Французьку сінематеку, якою певний час керував Жорж Садуль⁴¹.

Французька сінематека на даний момент вважається найбільшим архівом фільмів і документів, які пов'язані з кінематографом. Історія появи стосується персоналій Анрі Ланглуа і Жоржа Франжю⁴². Вони займались реставрацією та зберіганням кінокартин, а також створили у 1935 році кіноклуб Круг кіно для показу своїх фільмів як ретроспективи творів минулого. Вже через рік у 1936 році було створено Французьку сінематеку, якою почав керувати Анрі Ланглуа. Місією Сінематики є зберігати, відновлювати і демонструвати кінематограф, таким чином підтримуючи тяглість мистецтва крізь покоління. Паралельно з цим у Французькій сінематиці збиралось все, що дотичне до кіно – фотоапарати, плакати, публікації, костюми і тому подібне⁴³.

Уже в 1948 році був також відкритий і Музей кіно, яким курував Анрі Ланглуа. Також там був відкритий проєкційний зал на 60 місць, там збирались як глядачі майбутні режисери та діячі Французької нової хвилі, зокрема це такі особи як Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Єрик Ромер та інші⁴⁴.

Французька Сінематека з певними змінами, навіть скандалом пов'язаним із ідеєю її закриття у 60-тих та іншими подіями працює і по сьогодні, являючи собою науковий центр, бібліотеку і кінотеку, по суті найбільша документальна база для праці з кіно, а також для перегляду кінострічок, реквізиту та костюмів,

⁴¹ Couston J. *Exposition Henri Langlois : dix questions sur un monstre cinéophile* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.telerama.fr/cinema/henri-langlois-dix-questions-pour-un-monstre-cinephile.110957.ph> (08.04.2014)

⁴² Там само

⁴³ Roud R *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, London: Secker and Warburg; New York: Viking Press, 1986. 256 p.

⁴⁴ Там само

елементів з фільму. По суті це архів для людей, які хочуть працювати з кіно або цікавляться кінематографом в тій чи іншій сфері⁴⁵.

Вище згаданий Анрі Лангуа теж був істориком кіно, архівістом. Від часу створення Кругу кіно у 1935 році Ланглуа успішно збирає матеріали, спілкується з кінодіячами і створює бекграунд для заснування чогось більшого. Після заснування Французької Сінематики, Анрі Ланглуа і надалі не полишає кіноархівної і збиральної діяльності, його ідея створити світовий архів кіно знаходить втілення у Міжнародній федерації кіноархівів⁴⁶. У заснуванні взяли участь Кіноархів Рейху з Берліну, Британський кіноінститут з Лондону, Музей сучасного мистецтва із Нью-Йорку і Французька Сінематека, власне з Парижу. Міжнародна федерація кіноархівів відповідає за відео та кіно. Члени Федерації збирають, шукають і зберігають кіноматеріали, відеоматеріали, які можна описати як витвори мистецтва або історичні свідчення. На кінець 2020 року членами федерації є 92 культурні інституції з усього світу, а також близько 80 організацій співпрацюють на рівні асоційованих партнерів⁴⁷.

Уже після заснування у 1938 році, з 1939 року після конгресу Міжнародної федерації кіноархівів Анрі Ланглуа став головою Федерації, а Французька Сінематека була найбільшим кіносховищем у Європі. За діяльність дотичну до кіно, до формування багатьох режисерів і творців відомих як Нова хвиля, Ланглуа отримує почесний Оскар у 1974 році. Також цьому діячеві присвятили багато сцен, згадок у своїх фільмах французькі режисери⁴⁸.

Згадуючи про істориків кіно, варто розповісти і про Акіру Івасакі як кінокритика, історика кіно та режисера-документаліста. Він був одним з

⁴⁵ Архів Сінематеки [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.cinematheque.fr/decouvrir.html>

⁴⁶ Жорж П. Ланглуа, Гленн Майрент. *Анрі Ланглуа, перший громадянин кінематографа* // Искусство кино. — М., 2001. — Вип. № 5 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/05/n5-article24>

⁴⁷ Dupin C. *First Tango in Paris: The Birth of FIAF, 1936-1938* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Birth%20of%20FIAF%20Article_Dupin_JFP88.pdf

⁴⁸ Ланглуа Анрі // *Кино: Энциклопедический словарь* / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 640 с., 96 л. ил. с

теоретиків японського кінематографу ХХ століття, а також опирався на марксизм і розвивав ідеї пролетарського кіно⁴⁹. Був одним з автором Японського союзу пролетарського кіно, який функціонує з 1930-тих, а вже у 1950-тих був активістом руху за авторський, незалежний кінематограф, працював також як і продюсер⁵⁰.

Єжи Тепліц як приклад польського кінокритика та історика кіно є також одним з першопроходцем в Історії кіно. Його доля також пов'язана з Харковом, де він народився у 1909 році, після того як отримав освіту юриста у Варшавському університеті, Єжи Тепліц працював як критик, журналіст, згодом заснував Товариство аматорів кіно «Старт» у 1930 році. У 1937-1939 роках працював як прес-секретар Головної ради кінопромисловості Польщі⁵¹. У 1945-1948 роках був заступником генерального директора «Фільмів польських». З 1948 стає головою Міжнародної федерації кіноархівів, два роки обіймає посаду директора кіношколи у Лодзі, згодом стає її ректором. Після того активно працює в багатьох сферах дотичних до мистецтва і кіно⁵².

Завершуючи, варто додати, що історики кіно були першопрохідцями у цій сфері, зокрема найбільш продуктивним як історик кіно та автор книг і досліджень був Жорж Садуль, як діяч, збирач та поширювач був Анрі Ланглуа, як практик, організатор і діяч, продюсер це Акіра Івасакі. Єжи Тепліц зумів поєднати і досвід викладача, практика, а також досвід автора і видав дві праці. Одна це Історія кіномистецтва у 5 томах, інша це Кіно і телебачення в США. Кіно яке стало мистецтвом, популяризувалось на початку ХХ століття, водночас

⁴⁹ Iwamoto. K.. *Film Criticism and The Study of Cinema In Japan: A Historical Survey*. Iconics vol. 1 1987, p. 134. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20110813151222/http://ci.nii.ac.jp/Detail/detail.do?LOCALID=ART0008702382&lang=en>

⁵⁰ Ивасаки А. *«История японского кино»*, 1961 Перевод с японского 1966, Переводчики: Владимир Гривнин, Л. Левин и Б. Раскин. — М. : Искусство, 1966, С.320.

⁵¹ Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич — Москва, Советская энциклопедия, 1987. с. 529

⁵² Jerzy Toeplitz, Biogramy.pl [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jerzy-toeplitz-historyk-kina-wiesz>

отримало часткову інституалізацію, аналіз і розвиток, архівацію і поширення не без допомоги істориків кіно.

1.3 Кіно як джерело

Очевидно, що з сучасної точки кінематограф є для нас джерелом, так мова може йти і про документальні фільми, які досліджують теми віддалені від нас, які мають у наявності кадри будівель, споруд та персоналій, які не застали ми. Або наприклад це може бути взагалі відеозйомка подій, які стались до нашого народження.

Попри це тут ми спробуємо відповісти і зрозуміти кілька речей, як кіно стало джерелом, як його можна інтерпретувати і досліджувати, як сучасному досліднику, історичу кіно допомагає досліджувати минуле і про що воно говорить.

В сучасному розумінні існує поняття кінодокументознавство, яке представляє собою історичну дисципліну, об'єктом дослідження у ній є кіносюжети, кінофільми та різні дотичні до телебачення матеріали. Кінодокументи стали джерелом офіційно з 1960-тих років, з того часу вони можуть функціонувати як історичне джерело для різноманітних праць і досліджень. До самих кінодокументів застосовують підходи звичні для критики джерела, співставляють з іншими джерелами. На жаль, вкрай рідко кіноматеріали використовують як джерело.

Особливість відеофрагментів, кінодокументів і тому подібного в тому, що це матеріали, які дозволяють наочно побачити ту чи іншу подію, передаючи дух епохи, її елементи, часто особливості діячів чи життя простих людей, очевидно, що відео та аудіо матеріал надає відповіді в залежності від наукових запитань і зацікавлень. Підсумовуючи, варто сказати, що ці матеріали суттєво розширюють джерельну базу дослідника і допомагають краще зрозуміти наукове питання і варіанти його висвітлення.

Також перш ніж переходити до аналізу творів варто звернутись і до сучасних західних практик аналізу кіно як візуальних джерел. У цьому принагідно допоможе праця «The New Film History: Sources, Methods, Approaches», яка є збіркою статей, есеїв, досліджень, які показують тенденції в сфері Історії і кіно, відмінності від попередніх методів, деякі з ідей та праць вміщені у книзі допоможуть екстраполювати досвід західних дослідників на проблематику цього дослідження⁵³.

В першу чергу у книзі йде висвітлення того, що Історія кіно є академічної дисципліною на заході, яка входить до організації Міжнародної асоціації Медіа та Історії. Стара школа кіно бачила дослідження у двох формах: кіно як форма мистецтва, а також кіно як висвітлення, рефлексія та відзеркалення суспільства. Згодом починає формуватись концепт Історії кіно як розгляду кінематографу як тексту, тобто кіно як конкретний продукт має культурний контекст, історію створення і розповсюдження. З приводу другого концепту, варто сказати, що він пов'язаний з Зігфрідом Крацуером, який дослідив кризь кінематограф Веймарської республіки настрої, стан суспільства після I світової війни і передчуття зміни, приходу Адольфа Гітлера до влади⁵⁴.

Нова історія кіно починає формуватись після 1960-тих, активно у 1980-тих, першою її відмінністю є наявність методології, аналіз історичними методами, використання широкого спектру контексту – від створення фільму, до його розповсюдження, аналізу символів у фільмі, сприйняття кіно і тд. Також важливим у Новій історії кіно є наявність першоджерел, якими користуються дослідники для аналізу. Останньою і найбільш важливою річчю є погляд на фільми як на унікальний культурно-суспільний продукт, читання фільмів як нарративу, так ніби це майже романи. Історики кіно мають бути знайомі не лише з історичними методами, але й з кіномовою, вміти декодувати фільми, дізнаватись що вкладав в той чи інший епізод режисер, костюмер, оператор і тд.

⁵³ Chapman J. Glancy M. and Harper S. *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* Printed and bound in Great Britain by Antony Rowe Ltd, Chippenham and Eastbourne. Palgrave Macmillan, 2007. 245 p.

⁵⁴ Chapman J. Glancy M. and Harper S. *The New Film History...* p. 3-5..

В підсумку історик, який займається цією тематикою має бути знайомий з процесом створення фільмів, їхнім розповсюдженням, сприйняттям і специфікою кіноіндустрії та кінопрокатної справи як і кіновиробничої. сторінки)⁵⁵.

Переходячи до прикладу коротко окреслю важливу для екстраполяції тему. Зокрема, варто згадати статтю Мелвіна Стокса під назвою «Gone with the Wind (1939) and the Lost Cause: A Critical View». В першу чергу у статті намагаються аналізувати спроби у літературі та у кінематографі відобразити концепт «Lost Cause», який намагається відобразити борців Півдня, які обстоювали конфедерацію в Сполучених Штатах Америки як визволителів, цей концепт ідеалізує південь США і романтизує історичне минуле, а також послаблює біль поразки⁵⁶.

Жоден з творів літератури не був надто успішним у цих починаннях, себто твори не могли завоювати великої популярності хоч і часто були екранізованими. Попри це у Голівуді найкраще зарекомендував себе твір Маргарет Мітчелл – «Звіяні Вітром». Його екранізація була вкрай вдалою, по-перше сама авторка не втручалась в процес створення фільму, по-друге сцени, які були дотичні до Ку-Клукс-Клану чи до жорстокої дискримінації чорношкірого населення були вирізані, а сцени, де до афроамериканців звертались зневажливо були замінені принаймні верабльно, уникаючи образливих слів⁵⁷.

З іншого боку як констатує автор, тематика рабовласництва не була центральною у творі і тим більше у фільмі, також фільму вдалось створити романтизовану картину королівства плантаторів, лицарів та прекрасних дам, які борються за свою домівку. Інші твори не змогли завоювати такої популярності з ряду об'єктивних причин⁵⁸.

Чим це цікаво і важливо? В першу чергу як і у випадку з конфедерацією, проблему боротьби УПА в радянському кінематографі та літературі намагались

⁵⁵ Chapman J. Glancy M. and Harper S. *The New Film History...* p. 4-8.

⁵⁶ Chapman J. Glancy M. and Harper S. *The New Film History: «Gone with the Wind (1939) and the Lost Cause: A Critical View»* p 13-26

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ Ibid

очорнити, зменшити, згодом після набуття Незалежності в Україні почався зворотній процес, який намагався очорнити радянських і польських солдат, піднявши імідж «бандерівців», показати їх як героїчних лицарів. Тут можна навести паралелі з конфедерацією за кількома признаками: а) поразка як і УПА, так і Півдня США б) Довгий і складний процес висвітлення в мистецтві в) На даний момент є багато прихильників і симпатиків як і Конфедерації так і УПА, що відображається і у творах мистецтва.

1.4 Висновки

Підсумовуючи варто сказати, що кінематограф, який виник в кінці XIX століття отримав своє окреслення уже в XX столітті, отримавши інституційну базу для діяльності, науковців та діячів дотичних до кіно, які змогли створити міжнародну спільноту для зберігання фільмів, їх поширення, архівації і передачі наступним поколінням. Окрім цього, можна виділити дві генерації дослідників та істориків кінематографу, перші діяли на початку та до середини XX ст., інші ж це генерація, яку окреслюють як діячів другої хвилі кінематографу, або Нової Історії кінематографу. Початок останніх можна вести від 1960-80-тих років та до сьогодні.

На даному етапі Історія кіно являє собою особливу сферу Історії, де застосовуються як історичні методи дослідження та критики так і спеціальні історичні дисципліни як кінодокументознавство, останнє як явище виникло ще у 1930-40-вих роках, але інституції та визнання аудіо-візуальних матеріалів як джерела припадає на другу половину XX ст.

В кінцевому результаті сучасна історична наука розглядає Історію кіно як сферу історії, яка потребує розуміння кіновиробництва, поширення кіно, ролі сценариста, оператора, режисера, підходів до створення кіно, наявності і розуміння кіномови і прийомів кіно, а також наративу, який створює предмет дослідження. Для повноцінного розуміння кіно як джерела потрібне вміння декодувати кіно з наявністю як і символічного значення, так і контексту та вище

згаданої кіномови. Також враховуючи стан Історії кіно в Україні, слушним буде екстраполяція західного досвіду істориків та дослідників кіно для розуміння кінематографу.

РОЗДІЛ II. ПЕРШІ ФІЛЬМИ ПРО УПА ТА КАНАДСЬКИЙ ОБРАЗ

2.1 Перші фільми про УПА – Чехословацький і Польський образ

Першим фільмом, де фігурує УПА був чехословацький фільм «Акція Б», режисера Йозефа Маха⁵⁹. Фільм був створений ще у 1952 році. Це ігрове кіно базується на однойменній книзі Едуарда Фікера. Сама книга як і фільм беруть історичний бекграунд, так звану Акцію «Бандерівці», яка була військовою операцією чехословацьких військових сил та служби безпеки супроти УПА. Мета операції, яку висвітлюють у кіно – протидія загонам УПА, які просуваються у Західну Німеччину та в Австрію крізь терени Чехословаччини.

Попри це кіно обирає інший шлях ніж просто відобразити протистояння, акцентуючи увагу на багато інших цікавих явищ. Зокрема головними ворогами у фільмі зображують не лише УПА, а і Демократичну партію та Ватикан, які допомагають УПА. Зокрема, у фільмі іде звинувачення і Заходу з його пресою, і Демократичної партії, які ніби умисно хочуть допомогти солдатам УПА, бо згодом ті стануть плацдармом для повалення влади у Чехії. Церква зображена як агентурна мережа, а самі священнослужителі як багатії, які мають дорогі автівки, розплачуються доларами з бандерівською агенткою, які показують крупним кадром і це все на фоні країни, яка виходить з повоєнної розрухи. Очевидно на які емоції був розрахований фільм.

Бандерівці тут представлені у ролі загонів, які хочуть перейти територією Чехословаччини, а також у ролі двох шпигунів – однієї шпигунки, які прикидається то селянкою, то парафіянкою, то працівницею трактиру, згодом коли її таки викривають, вона дуже добре тримається на допиті, не видаючи ні слова. Інший – це шпигун із управління, який передає накази, адже працює у штабі операції чехословацьких військ. Цей факт є важливим у подальшому порівняльному аналізі кіно із радянськими чи польськими прикладами.

⁵⁹ Mach J. (Director) 1952. Akce B [Motion picture] Czechoslovakia

Як зображено самих бандерівців? Перші кадри показують нам людей у формі СС, яких кіномовою одразу демонізують, показуючи їх самих із затемненням та в дуже чорній локації. Далі ми бачимо погроми, які вчиняють упівці і те, що з ними воюють навіть жінки, беручи в руки автомати. З цікавих фактів у цьому фільмі є те, що бандерівці бунтують проти наказів і таким чином виявляють людяність і можуть викликати у глядача навіть симпатію. Демонстрація бойових вмінь бандерівців також є на високому рівні, у фільмі чеські спецслужби акцентують увагу, що бандерівці знають територію, винахідливі, мають великий досвід військових боїв, а окрім того настільки досвідчені, що навіть змогли викрасти армійський транспорт у військових сил. Попри це бандерівці цинічно поводяться із вбитими селянами, палять будинки і вчиняють інші злочини.

Чехословацький кінематограф має ще один приклад фільму, де фігурує УПА – це «Тіні спекотного літа» Франтішека Влачіла, знятий фільм у 1978 році⁶⁰.

Кіно заграє із жанром вестерна, у сюжеті ми дізнаємось про захоплення однієї сім'ї бандерівцями. Головний герой Ондра Баран – голова сім'ї, до якого потрапляють бандерівці із пораненим побратимом. Бандерівці викрадають лікаря для свого побратима, загалом у фільмі солдати сповідують залізну дисципліну, а справді єдиним негативним образом був білокурый, наймолодший солдат з усіх, який попри наявність хреста на грудях, шукає нагоду згвалувати дружину головного героя, проте цього у фільмі так і не стається.

Зрештою, самі упівці показані у фільмі доволі відмінно, вони не вчиняють злочинів, переховуються, пояснюють Ондрі, що всі речі, які відбуваються – це необхідність ситуації, пояснюючи йому мотивацію. Поранений командир не дозволяє бандерівцям займатись кримінальними речима, апелює до честі і гідності військових. Навіть після бійки з господарем хати, бандерівці не втручаються і дозволяють Ондрі перемогти. Перед нами постають живі

⁶⁰ Vlácil F. (Director) 1978 *Stiny horkeho leta* [Motion picture] Czechoslovakia

персонажі, які не схожі на карикатурних чи пропагандивних, навіть дружина господаря співчуває упівцям. Зрештою, навіть тут вони є бекграундом на тлі якого розвивається історія Ондри Барана, а все інше – це тло, фасад.

Наступним фільмом, який ми розглянемо, є польське кіно «Сержант Калень» 1961 року⁶¹.

У основі фільму лежить повість Яна Герхарда «Заграви у Бескидах». Сама повість неодоразово видавалась у ПНР, а згодом стала обов'язковою у шкільній програмі. У повісті є великі пасажі боротьби з УПА. Фільм ж обирає головним героєм сержанта Каленя, надаючи йому риси інших персонажів. Сам сержант любить випивку, не байдужий до жінок, рахує дні, коли повернеться до звичного життя із війни. Паралельно з цим він потрапляє у полон, бачить звірства УПА і вдало втікає звідти, проте в кінці гине від куль своїх же солдат, затуляючи дитину.

УПА в цьому фільмі зображують менше ніж у попередньому фільмі, проте самі персонажі є більш демонізованими, вони знущаються над полоненими, а у фільмі взагалі присутня сцена вбивства польських солдат, де їм відтинають голови. Цього разу немає таких яскравих персонажів зі сторони УПА, проте є коханка провідника «Біри», яка не вірить в сенс війни і підпілля – таким чином показуючи, що так чи інакше УПА буде знищене. Відмінним є зображення форми УПА – це вже солдати у різній уніформі, але з тризубами, часто карикатурними.

Проте польський кінематограф має ще кілька прикладів, які варто розглянути у дослідження, зокрема наступним у виробництві був фільм «Підірваний міст» 1962 р. Єжи Пасендорфера⁶². Кіно базується на оповіданні Романа Братнього «Сніги пливуть» 1961 року. Головний герой – інженер, який спеціалізується на будівництві і ремонті мостів прибуває до села на кордоні з Україною, там у ньому впізнають діяча бандерівців і відправляють у тюрму.

⁶¹ Petelska E. Petelski C. (Directors) 1961. Ognomistrz Kalen [Motion picture] Poland: Zespół Filmowy Studio

⁶² Passendorfer J. (Director) 1962. Zerwany most [Motion picture] Poland: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Згодом, кіно демонструє, що головний герой був таємним агентом у бандерівців, куди його відправили аби вбити провідника УПА і завершити протистояння між поляками і українцями.

Сам образ бандерівців є знову ж жорстоким. Вони палять будинки, вбивають поляків, одяг у них аналогічний попередньому фільму. Цікавим фактом є те, що в кінці коли ми бачимо як інженер-колишній агент доводить свою невинність, то у секретарі за машинкою – ми бачимо бандерівського очільника, але через специфіку фільму ми не знаємо чи це реальність чи сюрреалізм, метафора, яку нам показує режисер, аби відобразити емоційно-психологічний стан героя.

Особливість цього фільму – це те, що це не звичайна драма, а психологічне кіно, з певними психоделічними нотами, наприклад ілюзіями, нав'язливим спогадами і тому подібним.

Останнім фільмом, який варто розглянути з польського циклу є «Вовчі відлуння» Олександра Сцибора-Рильського 1968 року⁶³. Фільм є у жанрі вестерна, події розгортаються на Бещадських горах, що на південному сході Польщі.

Польський бандит Моронь має намір заволодіти скарбом Тризуба. Сам скарб – це сукупність багатств сотні УПА, яка здобула це завдяки грабунку поляків і заховала десь у бункері, який потрібно відшукати. Паралельно з цим ми бачимо хорунжого Петрика Слотвина, який повернувся у рідний край, де ще залишились нечисленні бандерівці.

Самі бандерівці постають як зниклі солдати, останній бандерівець захований у таємній криївці і допомагає головному герою знайти скарб і перемогти ворогів. Тут УПА зображені поодинокі і події військових зіткнень є поодинокими. важливим у фільмі є те, що жанрово це вестрн, але з іншого боку

⁶³ Ścibor-Rylski A. (Director) 1968. *Wilcze Echa* [Motion picture] Poland: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

демонізація та пропаганда теж працюють, адже скарби сотника Тризуба – це награване у поляків. Окрім того образ УПА і далі подається як бандити.

2.2 Канадсько-діаспорне кінотворення

Першим фільмом, який створила українська діаспора у Канаді є фільм «Жорстокі світанки» 1966 року, який поставлений за сценарієм Степана Любомирського⁶⁴. Фільм одразу починається з присвяти борцям за волю України, які віддали своє життя у боротьбі. Канва фільму подає нам боротьбу УПА та радянської армії. Повстанці задають раптових, неочікуваних ударів і проникають у тил, до червоних офіцерів. Один з них закоханий у місцеву дівчину, яка працює кельнеркою, водночас вона є зв'язковою УПА. Переконавши офіцера у жахиттях радянської влади, він переходить до повстанців і разом вони завдають нищівного удару радянським солдатам.

Сюжет фільму доволі простий, але це притаманно і попереднім фільмам, попри це він дуже пафосний, героїчний і тд. Зокрема, цікаво, що у фільмі немає традиційного для українського кіно – плачів і стогонів, з якими помирають солдати. Тут солдати гинуть із словами: «Слава Україні!» і часто з посмішкою на обличчі, а паралельно з ними у кадрі рясніють десятки трупів ворогів. Фільм знятий динамічно. Уніформа УПА в фільмі єдина, що не відповідає реальності. Радянська уніформа теж зображена не реалістично, а відображення радянських солдат та офіцерів є карикатурне, які часто пють, лаються і тд., в принципі це відслідковується і в поведінці на полі бою, де вони легко і просто програють упівцям.

Наступним фільмом знятим у Канаді є «Ніколи не забуду» 1969 року, який також базується на сценарії С. Любомирського⁶⁵. Тут канва фільму є дещо відмінною, головний герой це льотчик із Канади, Петро Сокіл, який під час

⁶⁴ Krasnozony J. (Director) 1966. The Cruel Dawn [Motion picture] Canada: Canukr Films

⁶⁵ Bachinskiy V. (Director) 1969. I Shall Never Forget [Motion picture] Canada: Canukr Films

Другої світової приземляється в Україні. Ним опікується Оксана, яка працює на УПА. Петро зазнає різних перепитій, потрапляє у руки гестапо звідки його рятують упівці, як солдат-союзник він має доєднатись до радянської армії, але дізнавшись про звірства НКВД і радянської армії він є небажаним і для радянської влади, яка вже давно слідкувала за ним завдяки спецслужбам. Врешті-решт, його знову звільнили повстанці і він вирішує тікати разом з Оксаною, проте кінцівка фільму трагічна і Оксана гине у нього на руках, переносючи секретні документи сусіднім бандерівцям. Після перестрілок із радянськими військовими, Петро самотужки подається до Австрії.

Тут образ УПА фігурує, але значно менше, водночас іде демонізація радянських солдат, яка притаманна і попередньому фільму, але головним є персонаж літуна, який обирає в кінці-кінців шлях УПА.

Наступні фільм – «Марічка» 1975 року неможливо проаналізувати через те, що відеокопія фільму не є доступною, а матеріали про цей фільм відсутні у широкому сенсі в мережі. Інший фільм 1976 року, під назвою «Зашуміла Верховина» взагалі не дотичний до тематики УПА, а помилкові приписування цього фільму до цієї теми є наслідком того, що фільм мало хто дивився, а відеокопія була викладена у мережу доволі недавно, лише два роки тому.

Спільним у всіх вище згаданих фільмах є те, що всі вони створювались за сценаріями Степана Любомирського, а також на кіностудії заснованій українцями у Канаді – Canukr Films.

2.3 Аналіз та порівняння фільмів

В першу чергу варто сказати, що перший фільм, який ми розглянули – «Акція Б» бере у свій сюжет цілком реальну існуючу подію, вплітаючи її в вигідний політичний контекст, зображаючи УПА як сторону у великій, геополітичній грі пов'язаній як і з чеськими демократами, так і Сполученими Штатами Америки. Окрім того, УПА зображують як справді грізну силу, яка має агентів і у Штабі, і ззовні у вигляді простої дівчини, яка виявляється насправду

спритною шпигункою і попри складність завдань, вдало їх виконує, змінює образи і не здається навіть після викриття. Самих бандерівців попри демонізацію образу із винищенням сіл, демонструють доволі позитивно порівняно з польськими прикладами, тут принаймні немає відрубаних голів солдат і тому подібної пропагандивної канви. Зрештою, сам обрах УПА є доволі темним і корелюється навіть за формою з нацизмом, аби викликати асоціації у глядача. Окрім цього, це єдиний фільм із вище вказаних, який не обмежується літературним першотвором, але водночас ґрунтується на реальному факті як було згадано вище. Попри показані події фільмі, насправді було кілька сотень, які пересувались на Захід. Зокрема – це сотня «Громенка», сотня «Бурлаки», сотня «Бродича», сотня «Громенка» взагалі дісталась без втрат та здалась американським військовим уникнувши переслідувань, «Бурлака» був ув'язнений із своїми солдатами як і «Бродич», але бійці останнього змогли перейти кордон⁶⁶.

Що ж ми бачимо у поляків? В першу чергу це наявність різних жанрів. Серед трьох представлених фільмів ми бачимо і драму, і психологічну драму з нотами сюрреалізму, яка вибирає незвичну кіномову, нетипову для того часу, а також є і вестерн в класичних польських традиціях, притаманних цьому кінематографу. Спільним є демонізація бандерівців, в першу чергу тут вони вже не представлені у формі вермахту, їхній одіж прикрашають тризуби, хоча часто доволі карикатурні. Найбільшу демонізацію можна відслідкувати у першому фільмі – Сержант Калень. Тут ми бачимо не лише підступних і вправних солдат, але й вбивць, жорстоких воїнів, які відтинають полякам голови. Далі ми бачимо типові образи у наступних кінокартинах, де спалюють села, вбивають чи грабують мирних жителів, що не несе нічого відмінного від створеного образу у «Акції Б». Після цих фільмів польський кінематограф перестав працювати з темою УПА.

66 В'ятрович В. *Рейди УПА теренами Чехословаччини* / В. В'ятрович. — Львів: Літопис УПА, 2001. — 261 с. — (Бібліотека Літопису УПА)

Відмінний від усіх вище згаданих прикладів – це «Тіні спекотного літа», де перед нами цілком дисципліновані солдати, які моляться, намагаються пояснити чому так вийшло, що вони потрапили до господаря дому, а також слідкують за дисципліною, навіть знищують бутлю сливовиці, апелюють до честі солдата і моляться до ікони, носять з собою хрести. Зрештою, тут бандерівцям навіть співчувають – приклад це дружина господаря, якій подобаються солдати УПА. Попри це, сам прихід УПА це один з елементів дії у фільмі, який рухає загальну канву і розкриває персонажа Ондру Барана, який має свою власну драму. Проте з усіх згаданих фільмів знятих у повоєнній Чехословаччині і ПНР – цей найбільше відмінний і по суті навіть не показую бандерівців як злочинців.

Зовсім іншою темою для аналізу є фільми канадського виробництва, які спонсорувались та створювались діаспорою. Цікаво, що в обох прикладах сюжетно і кіномовно патерни відображення і дії є дуже спільними. В обох фільмах ми маємо головного героя, який в кінці-кінців приєднується до УПА. В першому – це радянський офіцер, який закоханий в зв'язкову УПА. В другому – це канадський льотчик, який також закоханий в агентку УПА. Обоє з них бачать жахіття часу, проходять крізь різні складні вибори і пригоди, роблять свій вибір і усвідомлюють усі жахіття радянської влади. Не дивно, що кіно було створено одним сценаристом. У фільмах часто використані карикатурні образи радянських персонажів, які рясніють з випивкою, недолугими сценами і тому подібними речима. УПА зображують діаметрально протилежно, але теж з ляпами, зокрема творці фільму не знали про ситуацію з уніформою УПА, яка не була однотипна в усіх солдат.

Попри це, важливим є відмітити той факт, що по суті в проміжку одного часу у нас йде створення двох протилежних образів – перший це демонічний образ УПА, який плекається на Сході Європи, інший – це позитивний образ героїв, борців за Україну, який створюється на заході, в Канаді українською діаспорою.

2.4 Висновки

Проаналізувавши ці фільми, можна чітко сказати, що першими почали творити образ про УПА в чехословацькому кінематографі. Перший фільм брав історичну основу для створення пропагандивного образу, паралельно пов'язувавши УПА із Заходом, Демократією та США, таким чином фільм легітимізував акції влади для збереження укладу у Чехословаччині, водночас демонізуючи УПА. Згодом чехословацький кінематограф відходить від цього образу і у наступній стрічці показує бандерівців як звичайних солдат, які змушені робити певні дії, водночас як солдат із дисципліною, до яких проявляють співчуття і розуміння.

Польський кінематограф рясніє різними жанрами, попри це УПА там виступає швидше тлом для розвитку подій ніж головними героями, на відміну від вище згаданих фільмів чехословацької продукції. Водночас у цьому кінематографі не відбулось еволюції чи видозміни образу бандерівця, його як демонстрували крізь призму спалення будинків, вбивства і грабунку – так і продовжили демонструвати в такій канві.

Канадський кінематограф, створений українською діаспорою творив діаметрально протилежний образ позитивного солдата-воїна УПА, окрім того два проаналізовані фільми демонструють те, що кіно користується одним жанром – драми, одним патерном повістки, де герой після поневірянь, робить вибір на користь УПА.

В підсумку ми маємо факт, що протягом одного часу у Світовому кінематографі виникає два різних образи УПА – демонічний, злочинний та позитивний, героїчний. Згодом Чехословаччина руйнує попередній образ і створює нове кіно і у «Тінях спекотного літа» ми вже бачимо нейтральний і позитивний образ бандерівців.

РОЗДІЛ III. РАДЯНСЬКИЙ ТА ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ОБРАЗ

3.1 Радянський образ УПА

Першим фільмом, в якому є кореляція з темою УПА є фільм «Анничка» 1968 року, тут іде показ солдатів УПА як поліцаїв та колаборантів із УПА. Сама ідея показу і витворювання образу іде на протиріччях. Головна героїня – Анничка, має дуалізм у почуттях, які вона сповідує до Романа Деміша, молодого гуцула, який стає колаборантом і доєднується до нацистів. Інший персонаж, до якого вона теж небайдуже це поранений червоноармієць Андрій, з яким вона в підсумку і вирішує поєднати свою долю та доєднатись до радянських партизан⁶⁷.

Сам образ витворюється на протиріччях, Андрій як позитивний герой є українцем з центру України, а Роман – місцевий, гуцул. Водночас інше протиставлення це нацисти – радянська армія, а також червоні партизани – українці-колаборанти. Останні окрім того, що співпрацюють з нацистами, ще й творять злочини, знущання над своїми земляками, змушуючи наприклад танцювати на битому склі.

Анничка як героїня розчаровується у своєму коханні і обирає Андрія – радянського солдата з центру України, географічний фактор у протистояннях теж важливий враховуючи радянський концепт Західної України і кореляції цієї території з іншою частиною України. Окрім того, що місцеві обирають в своїй більшості нацистів, Анничка гине від власного батька, який не поділяє її вибір і бажання приєднатись до червоних партизанів.

Водночас цікавим є і зображення українців, вони мають форму поліцаїв, попри це візуально вона відрізняється і має наявність тризуби наприклад. Іван Миколайчук, який грає роль Романа Деміша, отримує у фільмі нагороду і похвалу від нацистів, носить мазепинку з тризубом.

Наступним фільмом, де фігурує образ бандерівців – це є фільм «Білий птах з чорною ознакою». Сам фільм був створений у 1970 році і відноситься до

⁶⁷ Івченко Б. (Режисер) 1968. Анничка [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

українського поетичного кіно. Особливістю фільму є те, що він охоплює цілу декаду з 1937 по 1947 роки. А вище згаданий актор Іван Миколайчук також виступив тут як співсценарист разом із Юрієм Ільєнком⁶⁸.

Знову події відбуваються на теренах заходу України, сюжет розповідає про одне село та одну сім'ю із чотирма синами, які в підсумку розходяться по різних шляхах. В першу чергу тут на відміну від нацистів є румуни як приклад ворогів радянської влади, які проводять румунізацію, насильно арештовують місцеве населення. У цьому фільмі теж можна прослідкувати схожі тенденції із попереднім фільмом. Окрім того, що один з братів обирає Червону Армію, а інший доєднується до УПА, їх також ділить спільна любов до дочки священника, яка не знає, кого з них обрати.

Ще на передодні війни у селі з'являються солдати-упівці, які закликають приєднатись, дістають зброю і очікують переділу карти світу, водночас йде загравання з нацизмом та слова, що от-от Адольф Гітлер дасть свободу, проте майбутній червоноармієць – Петро, ставиться негативно до цього і згодом потрапляє до Червоної армії.

Самі солдати УПА відображаються доволі демонізовано, окрім того, що Орест, брат Петра є доволі негативним, жорстоким персонажем, він творить справжні звірства прив'язуючи офіцера Червоної армії до трактора, який згодом підпалює, вбивши таким чином не лише його, але й свого власного брата – Петра, який намагається врятувати товариша по зброї. Бандерівці ховаються в горах, коли Орест втомлюється ховатись і повертається у село – його ігнорують односельчани, ставляться до нього зі зневагою, життя Ореста обривається тим, що селяни намагаються його вигнати назад – у гори, але рідний брат, Георгій вбиває його через смерть Петра.

Окрім негативного висвітлення бандерівців у фільмі, яких цураються навіть односельчани, також йде негативне зображення церкви на прикладі священника,

⁶⁸ Ільєнко Ю. (Режисер) 1970. Білий птах з чорною ознакою [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

який по-перше доволі багато живе в часі голоду, має дочку, яка спричиняє конфлікти між братами, заграє з ними і тікає до повстанців в гори. В кінці фільму священик взагалі намагається вбити Георгія, який став лікарем. Вигляд священика, його поведінка і слова лікаря показують лише одне, що він збожеволів.

Наступна згадка про УПА є у фільмі, який складається із трьох серій – «Дума про Ковпака». Фільм знятий у 1973-1976 роках, складається з серій «Набат», «Буран» і «Карпати, Карпати...». Саме в останній серії фігурують бандерівці, хоч і це є справді невеликий, короткий фрагмент, але цей образ є дуже важливим і відмінним від попередніх кінодосвідів в радянському кіно⁶⁹.

Спершу від одного з місцевих ми дізнаємось, що на радянських партизан готують засідку, він викриває бандерівців, мотивуючи це тим, що його син воює у радянських військах. Будучи підготовленими, радянські партизани під проводом Сидора Ковпака вдало протистоять бандерівцям і в кінці-кінці останні просто здаються у полон. Що важливого постає перед глядачами? По-перше це те, що вперше бандерівці постають не як колаборанти чи нацисти, С. Ковпак у розмові згадує, що вони воюють проти нацистів, а як відповідає один з солдат, що воюють і проти радянських солдат, бо ними керує «москаль». По-друге, самі солдати мають різний одяг, часто елементи різних військових форм і цивільний одяг, що доволі вдало відображає реальну форму УПА. Також тут немає такої демонізації УПА, лише один елемент, де Сидір Ковпак у розмові вказує, що командир бандерівців має 120 моргів поля, а звичайний солдат – 3. Таким чином показуючи, що радянська влада краща для простої людини. Важливим є і те, що в фільмі йде згадка, що бандерівці воюють за вільну Україну, таким чином цей наратив є дуже цікавим і відмінним від попереднього.

⁶⁹ Левчук Т. (Режисер) 1973-1976. «Дума про Ковпака» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

Наступний фільм називається «Тривожний місяць вересень» та датується 1977 роком, фільм поставлений за однойменною повістю, зі зміною сюжету для сценарію режисером – Леонідом Осикою⁷⁰.

Цей фільм продовжує канву демонізації образу бандерівців, тут їх представлено як збірний образ повстанців, разом із колишніми поліцаями. Сам сюжет базується на тому, що головний герой – фронтовий розвідник повернувся в рідне село, де починає боротьбу з повстанцями, які переховуються. Водночас події фільму розгортаються як детективна драма, а відкритих конфліктів як таких вкрай мало, попри це в кінці є і перестрілка, а також у фільмі встигають демонізувати образ повстанців крізь призму спалення хат, знущань з людей та також показуючи їх як гвалтівників. Врешті-решт, як це прийнято все закінчується позитивним кінцем для радянського солдата, який перемагає підступного ворога згідно канви фільму.

Фільм, котрий складається з двох серій під назвою «Високий перевал», вийшов 1981 року і він знятий за власним сценарієм режисера Володимира Денисенка, частково ґрунтуючись на реальних подіях, цей елемент ми ще розглянемо під час проведення аналізу⁷¹.

Сюжет фільми є схожим із «Білий птах з чорною ознакою», бо тут теж є трагізм родини, різні шляхи та сторони конфлікту. Карпатська селянка Ярослава повертається до рідного дому, до того через поранення та фронт, вона не могла бути поруч з рідною сім'єю, з собою разом вона привозить і прийомного сина Альошу. Після повернення вона дізнається, що в рідному селі далі точиться війна, але як виявляється тут не лише коїться протистояння між радянською владою та партизанами УПА, а й між нею і її родиною. Так вийшло, що і її чоловік, і син, і дочка – прихильники УПА, водночас син та чоловік воюють у підпіллі.

⁷⁰ Осика Л. (Режисер) 1976. Тривожний місяць вересень [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

⁷¹ Денисенко В. (Режисер) 1981. «Високий перевал» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

З приводу образів – класична демонізація УПА, вони грабують, гвалтують, палять і навіть готові вбити рідну матір за те, що вона комуністка. Паралельно з цим йде і образ Третьої Світової війни, у розмові з одним з провідників партизан, який говорить, що вже дуже скоро США розпочнуть нову війну. Також тут є персонаж священник, військовий капелан, який переховується разом з повстанцями і говорить, що вже дуже скоро настане кінець більшовикам і сини-українці мають бути готові пролити кров. Також у його персонажі втілені риси расизму, говорячи про смерть він говорить також і про расу, очищення, а сам провідник УПА вказує, що український комуністів вони не вбивають одразу, на відміну від усіх інших – українцям вони дають можливість зробити правильний вибір, приєднавшись до бандерівців. В цілому цей фільм вносить кілька нових ідей, який не було до того, зокрема – Третя Світова війна, а також про расу і священне завдання із вбивством, а також це другий фільм з радянського кіно, де є образ священника.

Фільм «Провал операції «Велика ведмедиця»», є наступним фільмом, де фігурують УПА. Що, важливо: упівцям тут приділено головну роль і тут на відміну від попередніх фільмів радянського типу велику кількість хронометражу займають сцени пов'язані з повстанцями. Фільм створений 1983 року режисером і сценаристом Анатолієм Буковським⁷².

За сюжетом ми спостерігаємо, що у Прикарпатті розташований загін УПА під проводом «Рена», сам «Рен» включно з своїм загоном отримує наказ про початок операції «Велика ведмедиця». Цю операцію затвердило ОУН у Мюнхені, аби дістати інформацію та передати її новим керівникам із Заходу. Попри це, радянська шпигунка-вчителька допомагає потрапити до бандерівців та дістатись до документів. Чим є ці документи? Як подає фільм – це списки агентів на службі в нацистів, списки злочинців, які вбивали людей і так далі. ОУН хоче отримати ці документи аби передати Заходу, щоб там отримали нових

⁷² Буковський А. (Режисер) 1983. Провал операції «Велика ведмедиця» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

агентів. Як повідомляє радянська агентка – за цими документами можна судити членів ОУН-УПА як військових злочинців, байдуже, яке у них місцезнаходження – тут чи за кордоном.

Водночас в самому Мюнхені йде геополітична гра, їм варто дістати цю інформацію, бо вже дуже скоро почнеться нова війна за переділ влади – Третя Світова Війна, далі фігурує згадка про Фултонську промову, яку виголошував Черчель – про це буде далі в порівняльному аналізі.

Якими зображають самих солдатів УПА? По-перше це бандити, які палять села, в яких є їхні власні домівки, грабують місцеве населення, а також схильні до алкогольних практик, а в одній сцені взагалі вітаються неначе нацисти.

Члени ОУН теж нічим не краще, вони сидять у Мюнхені, де збираються на банкети, випивають велику кількість спиртних напоїв і ведуть хитру гру супроти Радянського союзу – звісно ж на угоду американцям та Заходу в цілому. Кіно завершується цитатою Ярослава Галана, яку той написав для російськомовної статті під назвою «Велике звільнення людини». Автор говорить, що битва на західних теренах України вже вирішена, але вона продовжується у сферах культури і науки, у виконанні планів, а творення нової радянської культури символізуватимуть велике звільнення людини.

Цікаво, що УПА стало однією з головних тем серії ігрових, телевізійних фільмів – «Державний кордо», Конкретно для УПА був створений фільм із двох серій у 1987 році під назвою «Державний кордон: За порогом перемоги». Режисером виступив Борис Степанов, а другим режисером – Олег Смирнов⁷³.

Фільм розпочинається із збірки фотокарток під текст диктора, зокрема там відображають і Митрополита Андрея Шептицького з греко-католицьким духовенством, і нацистів, а також звісно ж членів ОУН-УПА. Фільм навіть має персонажа священика, який говорить, що не варто боятись, бо Радянський союз

⁷³ Степанов Б, Смирнов О. (Режисери) 1987. Державний кордон. За порогом перемоги [Художній фільм] СРСР: Білорусьфільм

не володіє ядерною зброєю, а також підбадьорює члена УПА словами, що церковні пасторі завжди на їхній стороні.

Наратив, який пов'язаний з УПА, починається з того, що ми бачимо висадку солдат із літака без розпізнавальних знаків, як виявляється згодом від одного з солдатів УПА, який здається радянським прикордонникам – це було скинуто солдатів УПА разом з американським агентом. Солдат УПА подають як злочинців, які перекинулись до нового куратора, дехто навіть потрапив на Захід, де пройшов перепідготовку і повернувся сюди із завданням продовжувати антирадянську діяльність. Також загони УПА не користуються підтримкою мирних жителів, скоювали і скоюють злочини, а також схоже до попередніх фільмів – спалюють села своїх співвітчизників.

Радянська влада намагається спільно з поляками знищити загони УПА, а також отримати списки агентури Третього Райху і захопити американського розвідника.

Фільм завершується тим, що ці загони були знищені, а спільні дії покращили польсько-радянські стосунки серед прикордонників.

З'являються солдати УПА і в шести серійному серіалі – «Загін спеціального призначення», 1987 року, знятого Георгієм Кузнецовим. Події розгортаються 1942 року під Рівно. Саме там мають закинути партизанський загін, попри це один з солдат потрапляє у руки бандерівців, які по-звірячому його допитують, після цього топлять у ополонці. В кінці серіалу солдати УПА знову з'являються у кадрі, вони захоплюють радянського розвідника під прикриттям, всім загоном тримають його на мушці, але попри це той виривається, йому не вдається втекти і він підриває усіх разом з собою гранатою⁷⁴.

У цьому фільмі образ УПА намагаються подати як партизан, які діють на догоду німцям, а також як вкрай жорстоких бандитів, які катують і вбивають.

⁷⁴ Кузнецов Г. (Режисер) 1987. Загін спеціального призначення [Серіал] СРСР: Свердловська кіностудія

Попри це – бандерівці не є головними антагоністами у серіалі, але водночас саме вони вбивають головного героя-розвідника.

3.2 Пострадянський образ УПА

Для дослідження цього образу варто поглянути на перші три фільми, які були випущені в один час, у 1991 році. Одним з перших фільмів, який розповідає про УПА в новій конотації є «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили», це ігрове кіно почали знімати ще у 1990 році на фірмі «Галичина-фільм», яка була створена у 1989 році. Режисером цього проєкту виступив Микола Федюк⁷⁵.

Сам фільм доволі схожий на аматорський проєкт і якістю зйомки, і поставою фільму. Попри це одразу, що кидається в очі це образ УПА, кут під яким його подають – з самого початку фільму ми бачимо як двоє солдат прощаються, готуючись до смерті, бачимо тіла загиблих, голосіння за ними і така атмосфера продовжується протягом усього фільму.

Наступним фільмом, який варто розглянути є фільм Вадима Ілленка – «Останній Бункер», 1991 року. Кіно створене за повістю Леоніда Бородіна «Перед судом», створювали сценарій Вадим та Юрій Ілленки⁷⁶.

Сюжет фільму є вкрай цікавим і відмінним від попередніх, за канвою фільму події відбуваються після Другої світової війни, загони НКВС мають знищити останній бункер у районі, для цього майор відправляє молодого офіцера Сніцаренка, який має влитись в ряди УПА. Спершу солдати УПА затримують його і доправляють у бункер із зав'язаними очима, далі дають тестове завдання для вступу – вбити свого колегу-офіцера. Після поради із майор, вирішують зробити постановку із холостими кулями, проте солдати з УПА знають і про агента, і про інсценування завдання, у підсумку кулі замінено справжніми і потрапивши до бункеру УПА, офіцер Сніцаренко про все дізнається. Далі його чекає розправа за вчинення – «посмертна нагорода». В цей самий час загони

⁷⁵ Федюк М. (Режисер) 1991. Нам дзвони не грали, коли ми вмирили [Художній фільм] Україна: Галичина-фільм

⁷⁶ Ілленко В. (Режисер) 1991. Останній бункер [Художній фільм] Україна: ВТО Фест-Земля

НКВС здійснюють атаку на бункер і підривають його. Далі ми дізнаємось, що майор отримує нове звання, а також нагороду отримає і офіцер, який загинув при виконанні завдання.

Згодом перед нами показують часи хрущовської відлиги – це стає зрозуміло за плакатом, до полковника приходять невідома особа, виявляється офіцер Сніцаренко вижив, але в лікарні його переплутали з солдатом УПА, який загинув. Після цього він відправився у табори Мордовії, водночас полковник про все це знав. Далі слідує відкритий фінал.

Цікавим є те, що у фільмі зображено злочини НКВС, які одягнені у формі УПА вбивають мирних громадян, також зображено жорстокість поводження із населенням радянських солдат, обшуки які проводили і ставлення до громадян в цілому. З приводу УПА, варто сказати, що їм виділено не так багато часу, а показ їх відбувається доволі дивно, враховуючи те, що це останній бункер, то цілком логічно, що його будуть шукати – попри це солдати можуть влаштувати собі розваги, палити відкрито вогнище і співати пісень.

Останнім фільмом, який ми розглянемо буде «Карпатське золото» 1991 року, режисера Віктора Живолуба, який є також і режисером фільму⁷⁷.

За сюжетом фільму в районі Карпат ідуть пошуки золота як військами Третього Райху, так і радянською армією, а також і бійцями УПА. Разом з цим НКВД відправляє інженерку Ольгу, родом з Кіровограду із лісничим Крапивичем на пошуки скарбу, а також для збору інформації про німецьких солдатів. У фільмі відбувається кілька зіткнень, солдати УПА ловлять радянського командира і допитують його, роблять це вони в будинку однієї з гуцулок, та готуючи обід отруєє їх всіх, після чого бандерівці гинуть. Також в кінці фільму теж фігурує бандерівець, який спостерігає за священиком та лісничим. Образ священика теж важливий, він відіграє тут політичну роль і водночас виступає як прихильник продовження військових дій, початку нової

⁷⁷ Чаленко .І (Режисер) 1991. Карпатське золото [Художній фільм] Україна: Кіно-відеофірма «Україна»

війни, в той самий момент лісничий вказує на те, що військові діє не варто вести і це ні до чого не приведе.

3.3 Аналіз та порівняння фільмів

Аналізуючи фільми, варто сказати, що перші два фільми – «Анничка» та «Білий птах з чорною ознакою» не називають солдат бандерівцями чи упівцями, більше акцентуючи образ на них як на бандитах, водночас у них є спільні патерни творення. Зокрема це наявність любовної лінії і вибір між радянським солдатом і солдатом-бандерівцем. У першому фільмі ми спостерігаємо лояльність односельчан в своїй більшості до образу колаборанта-бандерівця, тоді як в другому іде зневага з боку селища, водночас є і спроба вигнати повстанця, яка закінчується смертю.

У першому фільмі візуальне оформлення бійців виглядає так ніби це справді солдати, коли у другому ми бачимо більш цивільне вбрання бандерівців, що в сукупності з ставленням та способом життя витворює з них образ бандитів.

Куди цікавіше йде зображення бандерівців у фільмі «Дума про Ковпака», у третій частині як було зазначено вище. В першу чергу це перший фільм, де їх відкрито називають бандерівцями, а також тут немає лінії пов'язаної з колаборацією і С. Ковпак говорить, що бандерівці воюють проти Третього Райху, що є вкрай важливим порівнюючи з попередніми і наступними наративами, а також образами, які вони творять. Окрім цього, сама одіж солдат – це уніформа, яка нагадує реальний прототип, себто складається з кількох форм різних армій.

Проте елемент із засідкою на С. Ковпака не видається реальним, бо поперше при першому зіткненні з бандерівцями, були ініційовані перемовини, які завершилися тим, що солдати УПА пропустили червоних партизан без бойових дій⁷⁸. Окрім того, факт того, що у фільмі йде діалог, де говориться, що тих бандерівців, які не чинили військових злочинів треба відпустити, видається теж

⁷⁸ Кентій А.. *Карпатський рейд сумського партизанського з'єднання під командуванням С.Ковпака 1943* // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій та ін.; Інститут історії України НАН України. — К. : Наукова думка, 2007. — Т. 4 : Ка — Ком. — 528 с.

надуманим, якого не могло бути в принципі. Водночас це перший фільм, який заснований на реальному історичному бекграунді, а не просто на створеному сценарії чи літературному творі, вже не говорячи про солдат УПА, яких називають солдатами УПА.

Варто додати, що у фільмі відсутня демонізація УПА, тобто про них не говорять як про злочинців, не приписують їм військових злочинів і співпраці з нацистами, а також показують їх як солдат з мотивацією воювати за вільну Україну. Саме висвітлення їх у фільмі теж є цікавим – Сидір Ковпак попереджений про засідку і міг запросто знищити бандерівців, принаймні таке рішення міг використати режисер, проте було вирішено показати як вони здаються і зробити діалог близько п'яти хвилин.

Фільм «Тривожний місяць вересень» продовжує відображення демонізованого образу УПА, де банда як збірний образ поліції та бандерівців діє, чинячи злочини, створюючи підпали і з ними намагається вести бій фронтний розвідник Іван. Сам фільм не рясніє сценами боїв, але це перший фільм детективного жанру, а не лише драматичного, який формує образ УПА.

У кінострічці «Високий перевал» подається історія, яка частково заснована на реальних подіях, як згадував син автора картини, Денисенко Олександр – кінокартина не задумувалась як «антибандерівська», її ідея була показати те як війни знищують сім'ї, родини. Проте, КГБ прибуло до зали показу і змусило вирізати багато сцен, змінити сценарій, першочерговий варіант мав іншу мету⁷⁹.

Фільм схожий до «Білий птах з чорною ознакою» за трагізмом родини, де в одній родині через різні ідеологічні погляди готові забрати життя. Попри класичну демонізацію образу УПА, які палять, грабують, гвалтують – маємо ще дещо, нову лінію, яка корелюється з церквою. Це персонаж священника, який говорить про расу, про священну війну супроти більшовиків, упівців, які

⁷⁹ Констянтинова К. *Інтерв'ю з Олександром Денисенком: «І бандерівець, і комуніст – живе у кожному українцеві»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://zn.ua/ukr/ART/druga_rika_pismennik_oleksandr_denisenko_i_banderivets_i_komunist_zhive_u_kozhnomu_ukrayintsevi.html (31.10.2008)

вбивають комуністів, але українці-комуністи можуть мати інший шанс, а також образ Третьої світової війни, який лунає з уст священника. До цього такого не було у кінематографі зробленому у Радянському союзі.

У фільмі «Провал операції «Велика ведмедиця»» іде аналогічний наратив Третьої світової, тут нам дають більше деталей – зокрема згадують і Фултонську промову Вінстона Черчіля. В першу чергу варто сказати, що сама промова, яку згадують у фільмі мала велике значення в контексті Радянського союзу. Попри те, що В. Черчіль вже не був на момент проголошення промови прем'єром Великої Британії, а сам візит був неформальним і неофіційним, промова отримала широкий резонанс.

Одразу після промови вийшло інтерв'ю Йосифа Сталіна в «Правді», де він коментував промову, говорив, що В. Черчіль закликає до війни з СРСР країни Заходу, а також звинуватив колишнього прем'єра у расизмі. Таким чином з цієї промови і наступної полеміки – почалась Холодна війна⁸⁰.

Водночас у фільмі іде витворення наративу, що УПА почали співпрацю із Заходом, власне вони і є частиною плану по початку Третьої світової війни, а окрім цього – співучасники колишніх злочинів часів нацизму, адже весь сюжет фільму це пошук матеріалів про агентуру пов'язану з Третім Райхом. Тут варто згадати ще один факт, який покаже як кінематограф намагається маніпулювати, зокрема у СРСР було видано лише сім томів Нюрнберзького трибуналу із загальної кількості – сорока двох. Таким чином це дозволяло історично робити фальсифікації і вигідний наратив, а також не давало доступ до інформації, що УПА і Третій Райх воювали між собою, адже перші хотіли здобуття незалежності України⁸¹.

⁸⁰ Інтерв'ю І.В. Сталіна газеті "Правда" о речі Черчилля в Фултоні (14 марта 1946 года) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: http://www.coldwar.ru/stalin/about_churchill.php

⁸¹ Громенко С. *10 міфів про УПА: Нюрнберзький трибунал засудив українських націоналістів* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://old.uinp.gov.ua/news/10-mifiv-pro-upa-nyurnberzkii-tribunal-zasudiv-ukrainskikh-natsionalistiv>

Також це перший фільм, де представлене керівництво ОУН у Мюнхені, окрім класичного образу УПА як бандитів, тут також показано, що і у Мюнхені і на території України, солдати з радістю доєднуються до чарки.

У шостому фільмі з циклу «Державний кордон», а саме «Державний кордон. За порогом перемоги» іде цікавий кіноприйом, наявність старих архівних хронік і підтасування їх під мову диктора, так співучасниками нацистських злочинів за словами диктора і за візуальним оформленням стають греко-католицькі священники, солдати ОУН-УПА як само собою розуміється.

Тут ми бачимо знайому річ – продовження образу Третьої світової і початок фільму зі скиданням солдат, які проходили підготовку на Заході має аналогії із реальними історичними подіями. Наприклад після підготовки Дуда Михайло більш відомий як «Громенко» був відправлений літаком на захід України, аби продовжити боротьбу і встановити контакти, проте був поранений і закінчив життя пострілом аби не здатись в полон⁸². Тобто творення фільму могло відбуватись за реальним прототипом, зрештою фільм продовжує і активно розвиває здобутки попередніх наративів – це погане ставлення населення до УПА, візію Третьої світової, співпраці з нацистами і наявність військових злочинів, а також церква, яка на стороні УПА на відміну від народу.

У останньому фільмі створеному за радянських часів УПА фігурують побіжно, проте їхній образ є вкрай негативним. «Загін спеціального призначення» показує солдат УПА як бандитів, які катують, а після мук завдають ще й болючої смерті, окрім того їх показано як лояльних до нацистів на момент 1942 року. Хоч вони фігурують і побіжно, але головний протагоніст фільму гине через них, варто вдатись у аналіз цієї кіносцени. На останніх хвилинах ми бачимо як цілий загін вривається до радянського розвідника під прикриттям, вони наводять на нього дула автоматів, адже знають, що він шпигун. Згодом він різко

⁸² Мороз В. *Перемиська Воєнна округа УПА «Сян» (1944 р.)* // Український визвольний рух: наук. зб. — Львів, 2012. — Збірник 17. — С. 259—335.

кидає стіл і ніхто не робить жодних дій аби його зупинити, тому все доходить до бійки, а в кінці шпигун витягує гранату чим забирає життя усіх присутніх у кімнаті. Ця сцена виглядає комічно, бо навіть на початку розвитку дії – видно, що солдати можуть чинити спротив, але не роблять його.

Далі перед нами постає нове творення пострадянського кіно, перший фільм, який творить новий образ це кіно «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили», воно задає тенденцію жертвовного образу УПА, який можна спостерігати у подальших фільмах 2000-них років, а також деяких фільмів 1990-них. Фільм одразу починається з смерті, жалю і очікування смерті, що не може не викликати співчуття у глядача, попри це якість фільму як і його кіномова може свідчити про аматорський характер або про відсутність вдалого фінансування, перше швидше за все виключення, бо режисер був професійним.

Надалі образ УПА у фільмах 1991 року показаний доволі слабко, у фільмі «Останній бункер» є кілька сцен з солдатами УПА, але попри назву – далеко не УПА є головними у цьому фільмі, а радянські спецслужби, які проводять заходи, попри це саме в цьому фільмі було показано злочини скоєні НКВС у формі УПА. Це реальний факт, який має документальне підтвердження, зокрема про це було повідомлено після відкриття архівів на брифінгу СБУ⁸³. Також про це писали різні дослідники, зокрема і Джефрі Бурдс (Бердс, Burds) у своїй праці про радянську агентуру⁸⁴.

Позаяк це один з перших фільмів, де йде негативне висвітлення образу радянських солдат та спецслужб, водночас це і один з перших фільмів, де йде відображення УПА за часів незалежності України.

У останньому фільмі, який ми аналізуємо УПА теж фігурують частково, це фільм «Карпатське золото». Попри те, що упівці тут присутні як солдати, які успішно борються з червоноармійцями, врешті-решт вони гинуть через те, що

⁸³ СБУ оприлюднила факти компрометації бійців ОУН-УПА чекістами <https://www.unian.ua/society/80774-sbu-oprilyudnila-fakti-komprometatsiji-biytsiv-oun-upa-chekistami.html> (30.11.2007)

⁸⁴ Бурдс Д, Советская агентура: Очерки истории СССР в послевоенные годы (1944-1948) / Д. Бурдс. – Москва ; Нью Йорк: Современная История, 2006 – 277, 279, 284 ст.

молода дівчина-гуцулка отруїла їхню їжу і їхній образ як солдат, не розкривається взагалі. Також наявний і солдат УПА в кінці фільму, а також образ священника. Фільм також витворює наратив про співпрацю священників і УПА, а також по суті подає ідею у фільмі того, що боротьба є направлена на майбутнє і планується її продовження з новими силами. У полеміці лісничого та священника є пацифістські настрої першого і тема продовження воєнних дій і початку нової війни. Це перший український фільм, де є згадка про ймовірну Третю світову війну, що є теж цікавим. В цілому фільм також показує жорстокість радянської влади, яка змушує лісничого до співпраці, інакше постраждає його родина.

Аби оприятити найважливіше та поділити фільми за образами і наративами, які вони витворюють – варто перейти до висновків.

3.4 Висновки

Підсумовуючи, варто сказати, що ми отримали після проведення аналізу та декодування наративу. В першу чергу, варто сказати, що у ранніх фільмах є тенденція узагальнювати і поєднувати поліцаїв та бандерівців, часто не називаючи їх. Водночас відкрите називання бандерівців – бандерівцями відбулось у радянському кінематографі аж у 1973 році в фільмі «Дума про Ковпака», також це був перший і останній радянський фільм, де було вказано, що УПА боролась і проти радянської влади, і проти нацистів.

Яким є типова демонізація у радянських фільмах? Зокрема, це висловлюється через сцени катувань, допитів, підпалів. Характерним є нав'язування злочинного образу на солдат-бандерівців, вони грабують, палять власні села, а також ніколи не є в нормальних стосунках із місцевими жителями. Якщо не присутній дуалізм жителів, то присутня яскрава зневага.

Окрім цього у 1980-тих починається формування образу солдат УПА як союзників Заходу для початку Третьої світової війни. Для цього їх також намагаються зіставити із військовими злочинцями нацистського режиму, які

видозмінили сторону. До цього лише у фільмі «Анничка» солдатів УПА відображали як союзних нацизму.

Також фільми намагаються поєднати кілька символів для створення вдалого наративу, зокрема зазвичай до злочинців-нацистів та союзників Заходу, прихильників Третньої світової додається образ священників, які допомагають це втілити.

Фільми активно маніпулюють історичними фактами, викривлюють дійсність і беруть вже готові образи витворені пропагандою як от Фултонська промова та доєднують до образу УПА для більшого ефекту на глядача.

В цілому ми можемо поділити радянські фільми на ті, які намагаються розповідати про бандерівців, але не називати їх, обмежуючись бандитами і тд, а далі друга частина радянського кіно – це фільми, де УПА відкрито називають УПА, але прив'язують їх до нацизму і злочинів, Заходу і Третньої світової. Фільм «Дума про Ковпака» не підходить під жодну категорію і його можна назвати феноменом у цьому сенсі.

В українському ранньому кіно ми бачимо поділ наративів – жертвний, а також нейтральний, який можна бачити у «Карпатському золоті», водночас «Останній бункер» десь на межі, бо тут немає явних яскравих сцен, які мають викликати жаль, окрім останньої із знищенням бункеру, але тут є показ злочинів, внутрішньої кухні НКВС, яка має демонізувати образ радянських спецслужб і викликає співчуття жертвам.

Підсумовуючи варто також додати, що велика частина фільмів була створена на кіностудії ім. Довженка. Проблема у кінотворенні є також в тому, що більша частина фільму не ґрунтується на історичних подіях, а на художніх творах або авторських сценаріях.

Також немає жанрового розмаїття, усі фільми це по суті драми, є лише одне поетичне кіно, яке не є класичною драмою, а також одна драма-детектив. Для порівняння в польському кінематографу, де лише три фільми про УПА – цілих

три різних жанри, який представляє кожен фільм. Зрештою, після розпаду Радянського союзу, де намагались демонізувати УПА і відобразити їх як військових злочинців або бандитів, важливо розуміти складність зміни парадигми і перші українські фільми часів незалежності почали її змінювати, що яскраво вилиться у жертвний образ бандерівців у картинах наступних років, про які частково буде згадано у IV розділі в контексті прикладу виходу з колоніалізму.

РОЗДІЛ IV. СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД: МОЖЛИВОСТІ І ПЕРСПЕКТИВИ

4.1 Досвід Голокосту

Одним з найбільш яскравих прикладів артикуляції минулого є Голокост. Саме тому варто в першу чергу розглянути як створювався «образ» Голокосту у культурі та кінематографі з точки зору постмодернізму. Для розуміння варто коротко окреслити важливі і популярні твори культури, розуміти які спільні і відмінні образи вони творять, створюючи в підсумку спільну інфосферу.

Напевно найбільш відомим і культовим є фільм Стівена Спілберга «Список Шиндлера»⁸⁵, сам режисер бере книгу написану за спогадами жертв Голокосту, з назвою «Shindler's ark» австралійського письменника Томаса Кінлі⁸⁶. Режисер екранізовує далеко не всі моменти, наприклад уникає питання участі поляків у єврейських погромах згаданих у книзі, також не зачіпає більшість з приватних матеріалів співпраці Оскара Шиндлера⁸⁷, зрештою, він творить свій «кінематографічний» образ, з перебільшеннями та применшеннями – в кінці кінців все завершується схвальними відгуками про фільм, особливо тих хто пережив ці події⁸⁸. Сам Спілберг не був дотичний до генерації, яка пережила голокост, він народився в США і був режисером-самоучкою, адже не зміг вступити до університету тричі і став відомий завдяки фільму «Jaws»⁸⁹. Сильним історизмом його кіно ніколи не відрізнялось – це демонструє один з його відомих фільмів, «Врятувати Рядового Раяна»⁹⁰, де режисер створює свої «образи», за що і отримав критику в сторону не історичності і умисного викривлення історії в кіно⁹¹. Попри це його фільми подобаються публіці і це один з найбільш відомих

⁸⁵ Фільм *Список Шиндлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0108052/>

⁸⁷ Кеннели Т. – *Список Шиндлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://war-documentary.info/schindlers-list-book> (21.07.2018)

⁸⁸ Ebert R. – *Schindler's List* (31.12.1993) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.rogerebert.com/reviews/schindlers-list-1993>

⁸⁹ Steven Spielberg Biography [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.biography.com/filmmaker/steven-spielberg> (21.03.2018)

⁹⁰ Фільм *Врятувати рядового Раяна*: <https://www.imdb.com/title/tt0120815/>

⁹¹ Шмідт Г. *Лист ветерана військ СС до Стівена Спілберга* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://reibert.info/threads/veteran-vojsk-ss-kritikuet-film-s-spielberga-spasti-rjadovogo-rajna.441063/> (14.12.2020)

та знакових режисерів, який вплинув на кінематограф та на сприйняття минулого в цілому.

Про проблематику Голокосту є інші популярні та знакові роботи. Важливим є також два кінопродукти дотичні до «колективної пам'яті», а саме фільми «Життя прекрасне» режисера Роберто Беніньї⁹², а також фільм «Піаніст» Романа Поланського⁹³. У першому образ подається через спрощену, майже казкову історію, проте фільм отримав Оскар саме за неї, фільм «Піаніст» має вже більший історичний бекграунд, вочевидь і сам Роман Поланський мав більше «живої» пам'яті про Голокост, дотичної до минулого його предків⁹⁴. Цей фільм є у творенні образу схожим до «Списку Шиндлера». Врешті-решт як показують ці фільми, про Голокост можна говорити різним способом, на різних прикладах та рівнях і в усіх випадках – це буде цікаво публіці та критикам.

Особливим і не схожим на інші є приклад фільму «Читець»⁹⁵ - фільм є найбільш близьким до однойменної книги, яка розповідає історію жінки дотичної до злочинів Голокосту і яка водночас не вміє читати. Більшість сприймають невміння читати головної героїні як метафору, зрештою сам автор книги заявив, що писав твір просто через сум та осінню тугу, автор є юристом як і герой з книги⁹⁶. Проте більшість бачать свої сенси і метафори⁹⁷. Також окрім декодування аудиторією сенсів фільму, важливим є демонстрація історії з іншого боку, а також німецька спроба артикуляції минулого і прийняття його. Великою мірою книга є спробою прийняття і розуміння минулого, яке пережила генерація Другої світової війни.

⁹² Фільм *Життя прекрасне* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0118799/>

⁹³ Фільм *Піаніст* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0253474/>

⁹⁴ *Піаніст, офіційний сайт фільму* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.thepianistmovie.com/>

⁹⁵ Фільм *Читець* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0976051/>

⁹⁶ Herr Schlink, *ist „Der Vorleser“ Geschichte?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ein-gespraech-mit-bernhard-schlink-1100720.html>

⁹⁷ Хлебников Б. *Автор бестселлера и адвокат канцлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://www.dw.com/ru/%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%B1%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%B8-%D0%B0%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D1%82-%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B0/a-1682214> (17.08.2005)

Зрештою, варто повернутись до літератури, де є вкрай необхідні образи минулого. Саме з літератури можна відслідкувати процеси, які згодом перейшли на кінематограф.

Найбільш яскравим і відмінним від більшості творених образів у культурі видається образ у книзі «У нас в Аушвіці» Тадеуша Боровського⁹⁸, де автор подає описи табірної життя без прикрас, часто показує, що табірне життя доволі контрастне. Автор демонструє життя різних в'язнів концтабору, де витворюється картина, що поряд з жахливими реаліями того часу були й ті, хто опинившись в таборі спокійно і добре існували. Образ творений Тадеушем Боровським найбільш відмінний від попередніх і показує не стільки абсолютну жорстокість, скільки різні випадки та різні умови життя в концтаборі.

Особливо, з точки зору психології це подає Віктор Франкл, у найбільш відомій книзі психолога «Людина в Пошуках справжнього сенсу»⁹⁹ він розповідає історію про своє життя у концентраційному таборі, згодом пояснює свої причини залишитись і не виїздити, порівнюючи свою долю із Зигмундом Фройдом, який залишив Третій Райх аби вижити, Віктор Франкл зрештою не бажав покинути Нацистську Німеччину і залишився аби бути з своїми родичами, які не мали права на виїзд¹⁰⁰.

Як подає В. Франкл далі, його життя було далеко не легким, проте він зміг витримати всі тортури і вийшовши з табору описував різну «реакцію» людей на свободу, зрештою, сама книга вийшла як табірний збірник його практик і ретроспективного осмислення власного життя, ситуації того часу¹⁰¹.

Доцільним є згадати і про «Прокляття дому» Дженні Ерпенбек¹⁰², де іде розповідь про будинок, його жителів і початок війни. Перед нами постає картина

⁹⁸ Боровський Т. *У нас в Аушвіці* / Переклад з польської Олександра Бойченка. Чернівці: Книги-XXI, 2014. - 272 с.

⁹⁹ Франкл В. *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі* / Віктор Франкл ; пер. з англ. О. Замойської. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. — 160 с

¹⁰⁰ Там само

¹⁰¹ Там само

¹⁰² Ерпенбек Д. *Прокляття Дому* / Переклад з німецької Христина Назаркевич Чернівці: Книги-XXI, 2016. - 160 с.

приходу нацизму, завершується все це тим, що євреї поспіхом продають будинок, туди заселяється пара німців. Авторка писала книгу за власними спогадами, осмислюючи минуле¹⁰³. Важливим у німецькому контексті є і лауреат нобелівської премії, письменник Гюнтер Грасс з «Бляшаним барабаном»¹⁰⁴, а також з його книгою «Моє Сторіччя»¹⁰⁵, як колишній ветеран вермахту, він опрацьовує минуле по-своєму, літературно, засуджуючи злочини часів Третього Райху.

Таким чином перед нами постає творення різних образів – це творення і самими очевидцями, учасниками, які артикулюють минуле через творення мистецтва, а також це і спроби розібратись в минулому через кіно чи літературу наступними генераціями. Важливим є те, що творення і артикуляція минулого відбувається з обох сторін: єврейської та німецької і продовжується до сьогодні. Спільним у всіх цих образах є визнання минулого як проблемного часу і артикуляції проблем та жахів Голокосту дозволяє звільнитись від тягару минулого, не забувши його помилки та прийти до примирення і спокійного існування. Таким чином це дозволяє травматичному минулому вилитись у постпам'ять, яка не травмує наступні генерації¹⁰⁶.

4.2 Українські практики та тенденції

В українському контексті найбільш важливими і болючими проблемами минулого, які артикулюються у культурі є Голодомор та боротьба Української Повстанської Армії.

Першим хто спробував артикулювати проблему Голодомору через кіно був Олесь Янчук, який у 1989 році починає зйомку першого повноцінного фільму за

¹⁰³ Ерпенбек Д. "Прокляття дому" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dw.com/uk/%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96-%D0%B5%D1%80%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D1%82%D1%82%D1%8F-%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D1%83/a-46042420> (14.12.2018)

¹⁰⁴ Грасс Г. *Бляшаний барабан*/ Г.Грасс; пер. з нім. О. Логвиненка. — Київ.: Юніверс, 2005. — 784 с. — (Лауреати Нобелівської премії)

¹⁰⁵ Грасс Гюнтер. *Моє сторіччя* / Переклад Наталки Сняданко. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. – 400 с.

¹⁰⁶ Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Gender and Culture Series. Copyright Date: 2012. Pages: 320.

книгою Василя Барки¹⁰⁷. Як стало відомо з інтерв'ю автора, Радянське Міністерство Культури хотіло допомогти фінансуванням фільму про репресії радянської влади. Зрештою, Олесь Янчук не був зацікавлений в державному контролі і перейшов на приватне фінансування банкірів з Ужгорода, згодом після перегляду йому дозволили не повертати гроші витрачені на зйомку, як зазначав сам режисер, сума становила мільйон рублів¹⁰⁸. Далі Олесь Янчук швидко перейшов на кінематограф пов'язаний з темою ОУН-УПА, відомим його фільмом є «Атентат: осіннє вбивство у Мюнхені»¹⁰⁹, де використовуючи не лінійну кіномову, автор поєднує кілька наративів, залучення Богдана Сташинського до процесу підготовки і самого вбивства, показує життя Степана Бандери і його вбивство, поєднує і любовну лінію агентів ОУН, а також демонструє перехід упівцями кордону¹¹⁰. Далі найбільш цікавими фільмами про УПА в доробці автора є «Нескорений»¹¹¹, де автор використовуючи аверсію, кіномовою вдало і яскраво показав життя та вбивство Романа Шухевича, використовуючи образ «трагедії». Як заявляв Григорій Гладій, виконавець головної ролі – на заході треба показувати Р. Шухевича як «античного героя»¹¹², актор був українсько-канадський, а самі родичі зізнавались Олесю Янчуку, що його фільм був занадто нереалістичним, але дякували за таке яскраве відображення Романа Шухевича¹¹³.

Найбільш відомим фільмом Олеся Янчука в контексті УПА є «Залізна Сотня», де іде звичайна, наративна історія про сотню УПА, яка бореться супроти як червоно-армійців так і супроти польської армії, проте знову прослідковується звичний автору «трагізм» і всі герої або гинуть, або згодом ті, хто залишились у

¹⁰⁷ Фільм, *Голод-33* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0104228/>

¹⁰⁸ Інтерв'ю Романа Чайки, *Олесь Янчук, директор кіностудії ім. Довженка* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Hq9ruZ33rfo>

¹⁰⁹ Фільм *Атентат: Осіннє вбивство в Мюнхені* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt2796402/>

¹¹⁰ Атентат: Осіннє вбивство в Мюнхені, посилання на фільм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: : <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>

¹¹¹ Фільм *Нескорений* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0282023/>

¹¹² Гладій Г. інтерв'юверка В. Скуба, «*Роман Шухевич – це персонаж античної трагедії*» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/roman-shuhevich-ce-personazh-davnogreckoyi-tragediyi> (31.03.2012)

¹¹³ Інтерв'ю Романа Чайки, *Олесь Янчук, директор кіностудії ім. Довженка...*

живих отримують наказ переходити кордон та іти на Захід¹¹⁴. Фільм знімався завдяки допомозі автора книги Юрія Борця, який був членом цієї сотні, а також успішним еміграційним бізнесменом¹¹⁵. В цілому Олесь Янчук зараз перемістився на створення і описування нової «трагедії», а саме ідеалізації Симона Петлюри у новому фільмі «Таємний щоденник Симона Петлюри»¹¹⁶. Про це розповідав режисер особисто¹¹⁷. Тенденції трагічного відображення часів Української революції можна спостерігати у сучасному українському мистецтві. Схожий до вище згаданого фільму проєкт фінансувало міністерство Культури та Держкіно і раніше, а саме фільм «Курти-1918»¹¹⁸. Його творцем виступив режисер, який до того не займався подібним жанром. До того він займався бойовиками, зокрема один з них це Правило бою із відомим виконавцем рок-музики, фронтменом O.TORVALD - Євгеном Галичем¹¹⁹.

Підсумовуючи, що фільм О. Янчука, що фільм «Крути-1918» отримали не надто схвальні відгуки, а кіно про Симона Петлюру взагалі було не оцінене глядачем та не отримало вдалого висвітлення в медіа, порівняно з довгоочікуваними Крутами. Зокрема останній був вкрай критикований за неісторичність і зайві надумання¹²⁰. Крути аж ніяк не були перемогою, а їхня «ідеалізація» є спробою суспільства не стільки переосмислити минуле, скільки ідеалізувати його травматичний досвід і таким чином легітимізувати поразку тогочасної незалежності. У фільмі «Крути-1918» окрім трагізму є ще цікаві деталі – спроба прив'язати шпигунську лінію, а також неймовірно харизматичний образ злого генія Муравйова, який очолює атаку радянських фільм . У фільмі була також

¹¹⁴ Залізна Сотня [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.imdb.com/title/tt2796680/>

¹¹⁵ Брюховецька О. «Залізна сотня» - хіт сезону? [Електронний ресурс]. – Режим доступу https://zn.ua/ukr/ART/zalizna_sotnya_hit_sezonu.html (10.09.2004)

¹¹⁶ Фільм *Таємний щоденник Симона Петлюри* <https://www.imdb.com/title/tt9109206/>

¹¹⁷ Телевізійний випуск з коментарем режисера, 1+1 // *На українських екранах покажуть стрічку «Таємний щоденник Симона Петлюри»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.youtube.com/watch?v=HuOo2q1-cC8>

¹¹⁸ Крути 1918, *посилання на фільм* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.youtube.com/watch?v=Nu5WHLJYjvY>

¹¹⁹ Фільм *Правило Бою* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.imdb.com/title/tt05511146/>

¹²⁰ Відгуки про фільм Крути-1918 // «Кіно яке не змогло»: 10 відгуків про фільм «Крути 1918» [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.radiosvoboda.org/a/vidguky-pro-film-kruty-1918/29775104.html> (17.02.2019)

пісня «Холодно» Святослава Вакарчука у обробці Христини Соловій. Врешті-решт, навіть шпигунська лінія завершується трагічно – смертю.

Переходячи до висновків, якщо поглянути на вище згадані приклади і їхній виклад, то вимальовується висновок, що у Олеся Янчука завжди виходить схожа картина – є герой або певна кількість протагоністів як С. Бандера чи Р. Шухевич, іде історія, яке створює прив'язаність до персонажа, а далі трагічна кінцівка. Якщо у фільмі про Голодомор це доречно, бо на той час це була перша спроба говорити про трагічне і забуте минуле, то у фільмах про УПА цей трагізм є повсюдно і фільми творяться за одним патерном, показуючи нам хороших хлопців, героїчний образ борців за Україну, які гинуть в різних умовах і за різних обставин: від «поганих» поляків чи радянської армії. Цей досвід О. Янчук екстраполуює і на фільм про С. Петлюру. Чи може бути по-іншому?

Цікавим і відмінним від згаданих є приклад фільму «Червоний»¹²¹, знятий режисером, який до того знімав бойовики, Завою Буладзе. Сам фільм, створений за книгою Андрія Кокотюхи, «найбільш масового письменника» за висловом самого автора. Важливим є те, що це звичайна, проста наративна історія, де головний герой – колишній боєць УПА «Червоний», бореться в табірній системі ГУЛАГУ і об'єднує навколо себе в'язнів, з якими він і очолює боротьбу супроти ворога. Фільм був вдало оздоблений музикою від Сестер Тельнюк та гурту «Гайдамаки», де класичну, стрілецьку і повстанську пісню «Ой у лузі червона калина» було перероблено під рок-версію. Зрештою з точки зору постколоніальних студій, фільм робить дуже хорошу річ – бореться з радянським минулим, поєднує у спільній боротьбі різних учасників. Тут є і радянський солдат, який спершу палко захищає Сталіна, а потім розчаровується у цьому, медсестра, яка приєднується до Червоного, а також різноманіття в'язнів, які не лише упівці чи українці. На цьому варто завершити дискурс вище згаданих

¹²¹ Червоний...

фільмів та перейти до інших прикладів, які показують нові тенденції в українському історичному кінематографі.

Також доцільним буде згадати фільм «Заборонений» про Василя Стуса¹²², Сюжетно кіно розвиває дві гілки історії: 1. Розповідає про життя Стуса до ув'язнення 2. Під час тюремного ув'язнення. Режисер фільму вдало подає канву поетичного і літературного життя Стуса, його протесту, спілкування з Аллою Горського, а далі ув'язнення, проте друга частина фільму має вкрай дивне завершення і дуже дивний образ радянських службовців. Зрештою, повертаючись до кіно, маю сказати, що недавній конфлікт з приводу книги Вахтанга Кіпіані, лише підсилює інтерес до праці, а те, що зараз створюється документальний фільм про Василя Стуса, показує, що суспільству цікаве його минуле. Цікавим є і саундтрек до цього фільму, створений на слова Стуса. Пісня «Не дожив» виконана андеграундним виконавцем Степаном Бурбаном, більш відомим як Паліндром спеціально для цього фільму. Отже виходить, що навіть документалістика справді осучаснюється і намагається бути привабливою для більшої кількості людей, розповідаючи до цього не надто цікаву суспільству тему, яка зараз є важливою і потрібною для артикуляції.

Очевидно, суспільству все більше і більше цікава тема минулого, у випадку «Червоного» ми отримуємо хороші практики постколоніального осмислення наприклад у боротьбі з радянською системою, у випадку «Голод-1933» ми бачимо справді вдалу режисерську постановку за книгою з хорошими кадрами і сильними образами Церкви, приходу радянської армії і врешті-решт трагічну картину голоду. На той час це було вкрай необхідне в контексті пострадянського суспільства¹²³. Важливим є розуміння того як тему Голодомору артикулюють зараз.

¹²² Заборонений, посилання на фільм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://1plus1.video/zapreshennyj>

¹²³ Кісь О. *Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uamoderna.com/md/216-216>

З українських картин буде доречним привести «І будуть люди», серіал знятий за мотивами книги Анатолія Дімарова, де подається нарративна історія сімей, зазвичай прив'язана до когось одного з героїв і де немає яскравого поділу на «хороших» та «поганих», а повістка ведеться від часів Першої світової до Української революції і перший сезон серіалу завершується Голодомором. У першій серії ми бачимо персонажа, який потрапляє в заслання через свої необдумані дії, згодом ми дізнаємось, що він повертається на чолі комуни і очолює сільраду, а вже в останній серії ми бачимо, що за виступ проти колективізації та насильного збору зерна – цей персонаж опиняється в таборах. Паралельно з цим є і персонаж комуністичного керівника, єврея за національністю, який дізнавшись про жахіття Голодомору, намагається вирішити ситуацію і платить за це своїм життям¹²⁴.

Серіал за кіномовою нагадує «Твін Пікс» Девіда Лінча, де повістка зазвичай торкає один день, іде лінійно, прив'язана до одного конкретного персонажа і змінюється в кожній серії іншим пов'язаним до сюжету персонажем, таким чином розкриваючи сюжет з різних ракурсів. Важливим тут є те, що творці фільму показують в першу чергу не героїв, а людей з різними поглядами, які опиняються по різні боки барикад, ідеологій.

Цікавим випадком артикуляції минулого є і «Чорний Ворон», який вкрай довго виходив на екрани¹²⁵, зрештою завершилось все тим, що фільм фактично не отримав схвальних відгуків. Кіно було знято без відомих акторів і не отримало очікуваного резонансу, частину з сцен особисто озвучував автор книги

¹²⁴ Офіційний сайт серіалу, *І будуть люди* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://teleportal.ua/serials/stb/i-budut-lyudi>

¹²⁵ Хто і як екранізував історичну драму «Чорний ворон» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-promo/291703-hto-i-yak-ekranizuvav-istorichnu-dramu-chorniy-voron> (02.12.2019)

Василь Шкляр¹²⁶. Цікавий цей фільм з двох причин – знову завершується трагічно і фільм був дуже очікуваним у суспільстві¹²⁷.

Підсумовуючи, з точки зору постмодернізму - «Червоний» є найбільш вдалим прикладом артикуляції минулого пов'язаного з УПА, там є явний позитивний герой «Червоний», там є відкрито негативна радянська система – все інше це інтерпретації, які не заважають нам «відчути» дух фільму, збройна боротьба в рамках табору лише підсилює інтерес і сюжетні перипетії з різними угрупованнями в таборі теж цьому допомагають. Одним з останніх проєктів, які суттєво переосмислюють минуле і намагаються виправити його наслідки, поглянути на нього під іншим кутом є фільм «Рубіж. Грубешівська операція». Це документальний фільм 2019 року, який є спільного виробництва Українського та Польського Інститутів Національної Пам'яті. Важливим є те, що ця стрічка показує і бійців Української Повстанської Армії і бійців Армії Крайової як союзників, які спільно борються проти совєтів та захоплюють місто Грубешів¹²⁸.

З приводу осмислення і відображення тематики Голодомору є теж хороші тенденції, не лише у серіалі. Цікавою спробою поглянути на Голодомор є два фільми – це «Гірки Жнива» та «Ціна правди». Останній є прикладом героїчної боротьби за правду Гарета Джонса, що вже змінює дискурс оповідки. Перший хоч і попри значні недоліки, але розповідає про спробу збройної боротьби в часи Голодомору, що також змінює кут зору у кіно. Важливим є те, що і перший, і другий фільм є за кордонного виробництва. Зокрема «Гірки жнива» це канадський фільм, а «Ціна правди» є фільмом польсько-українсько-британського виробництва.

Отже, українська історія може бути відображена у культурі не лише трагічно, сучасні спроби переосмислення є вдалими і нагадують фільми західних

¹²⁶ Чорний Ворон, посилання на фільм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=u0Et3egoDSo>

¹²⁷ Підгора-Гвяздовський Я. «Чорний ворон»: слабкість кіно проти сили літератури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://detector.media/kritika/article/173022/2019-12-06-chornyy-voron-slabkist-kino-proty-syly-literatury/>

¹²⁸ Посилання на фільм, *Рубіж. Грубешівська операція* (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=HPcijCMgWK4>

режисерів. Наприклад трагічністю та героїзмом сповнені і Гарет Джонс, і Оскар Шиндлер. Також українська історія і тематика у кіно є цікавою західній публіці і через це можна не лише популяризувати Україну, але й вирішити певні наболілі проблеми минулого, які псуєть стосунки з сусідами. В цілому сучасні тенденції закликають до зміни дискурсу в кінематографі, який все більше і більше переходить до постколоніальних практик і відходить від колоніального «трагізму».

4.3 «Постколоніалізму час настав»

З чого варто брати приклад для наслідування і яке може бути вирішення проблеми? В першу чергу, очевидно це закордонний кінематограф, про який і йшлося вище, досвіди примирення і артикуляції проблем, їх опрацювання іншими націями та їхніми митцями важливі, але окрім цього в Україні є вдалий досвід долаання колоніалізму і це досвід літератури.

Одним з найбільш яскравих прикладів спроби виходу з колоніалізму у літературі і переходу до постколоніальних практик є короткий роман Юрія Андруховича «Рекреації»¹²⁹. Сам роман було написано у 1989 році, попри це, як зазначав автор, у різних редакціях твір вдало оцінювали, але боялись публікувати щось подібне¹³⁰. Врешті-решт, твір вийшов у 1991 році і отримав масу контраверсійних відгуків, а ще більше критичних оцінок. Схвально відгукнувся про роман австралійській професор, літературознавець українського походження - Марко Павлишин, який розглядав «Рекреації» крізь призму постколоніального дискурсу¹³¹. Він аналізував не лише карнавальну оболонку твору з притаманними алюзіями на теорію Бахтіна, а й постколоніальні практики, які відбувались у творі. Зокрема це переоцінка і видозміна антиколоніальних загальних місць в українській культурі, критика колоніалізму радянського типу, з показом неможливості від'єднання від колоніальних практик та звичок, які

¹²⁹ Андрухович Ю. Рекреації, повний текст твору [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14240>

¹³⁰ Гнатів В., *інтерв'ю з Ю.Андруховичем*, приватний архів (30.08.2020)

¹³¹ Павлишин М. *Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича*. Сучасність, № 12, 1993 с. 115-127.

були створені протягом довгого часу¹³². Водночас з цим іде створення нового у культурі не у формі міту, що часто намагалась зробити історична проза. В «Рекреаціях» іде створення вільного простору, у якому можна комбінувати елементи культурної спадщини і сьогодення. Необхідну завершити цитатою самого М. Павлишина: «у “Рекреаціях” осмислюється кінець парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації і початок парадигми національної культури як нормального місцерозташування багатоманітності сучасного життя»¹³³.

Інший приклад – це Тарас Прохасько, який творив літературу у жанрі «магічного реалізму», який притаманний як жанр країнам постколоніального типу, також постколоніальні практики були творені Оксаною Забужко та іншими авторами¹³⁴.

Останнім автором про якого варто згадати буде Сергій Жадан, який вдало поєднував непоєднане у своїх творах, писав про пострадянські часи і використовував елементи радянської естетики. Важливим є згадка про нього, бо на відміну від вище згаданих авторів – С. Жадан є наступною генерацією літературних діячів і вдало підтверджує тезу М. Павлишина про яку трішки згодом.

Постколоніалізм чітко видніється навіть за обкладинками творів Жадана, як зазначав сам автор він не є дотичним до лівих ідеологій, а це просто гра з читачем. Наприклад серп та молот на обкладинці і назва збірки «Капітал», у якій взагалі немає нічого дотичного до «Капіталу» Карла Маркса чи комунізму. С. Жадан грає з образами не лише у прозі, а й у віршах використовуючи образи пролетаріату, компартії¹³⁵. Як зазначила професорка Вроцлавського університету, Агнешка Матусяк: «Загалом усю творчість харківського

¹³² Там само, с 117.

¹³³ Там само

¹³⁴ Поліщук Я. Реорієнтація в сучасній українській літературі Синопис: текст, контекст, медіа 2015, № 3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/167/158>

¹³⁵ Коцарев О. Лівизна як «архітектурна прикраса» в творчості Сергія Жадана [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/09/17/livyzna-jak-arhitekturna-prykrasa-v-tvorchosti-serhija-zhadana/>

письменника можна охарактеризувати як десовєтизаційну спробу „ре-конструкції” духовної біографії своєї генерації»¹³⁶.

Ілюструє вище згадане і спільна діяльність у гурті «Жадан і Собаки», які у 2012 році випустили альбом «Зброя пролетаріату», який був дотичний до протестних настроїв у тогочасному українському суспільстві. Цей гурт навіть виконав «Інтернаціонал» у Львові¹³⁷, після закону про декомунізацію в сатиричній версії, без слів, що можна порівняти з виконанням гімну США Джимі Гендріксом на Вудстоці у 1969 році¹³⁸.

Приклад Жадана як наступної генерації після Забужко та Андруховича підтверджує тезу М. Павлишина про те, що сучасну українську літературу визначає не постмодернізм, а постколоніалізм¹³⁹.

Завершуючи, варто сказати, що усі згадані автори є читаними, популярними та не лише виконують функцію культурного діяча, а часто є і лідерами опіній. Їхній літературний доробок демонструє те, що українська культура почала долати колоніальні проблеми і якщо це вийшло у сфері літератури, то цілком успішно це вийде і в кінематографі, адже такі тенденції ми спостерігаємо і зараз.

4.4 Висновки

Переходячи до підсумків, варто сказати, що українська культура має досвід та практики виходу з колоніалізму. У випадку проблематики УПА, примирення з поляками та вирішення інших дотичних тем є важливим, вдало підходитиме для екстраполяція західних практик. Зокрема, це і згадані фільми на тематику Другої світової війни та Голокосту. Важливим у цьому ключі є те, що фільми і

¹³⁶ Матусяк А. «Між мертвою індустрією та молодою демократією». *Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/matusyak-zhadan-prose>

¹³⁷ Посилання на концерт Сергій Жадан та Собаки в Космосі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=QnlvNamhJKY&t=372s>

¹³⁸ Jimi Hendrix – National Anthem U. S. A (Woodstock 1969) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=YMr19qBD8EE>

¹³⁹ Павлишин М. *Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі* / Марко Павлишин // Українська мова та література. 2005. № 15. с. 14–15.

переосмислення відбувались з обох сторін, до прикладу і з єврейської, а також і з німецької. Також варто брати приклад і з літератури.

Українська література змогла доволі швидко і вправно подолати колоніалізм, вийшовши на світовий рівень, утворивши новий культурний простір. Говорячи про німецько-єврейське примирення, варто сказати, що воно теж почалось не одразу з кіно і як було згадано вище, були такі твори як «Бляшаний барабан» та «Читець», які підіймали важкі теми для суспільства і долали їх. Тобто, виходить що ми спостерігаємо схожі процеси в українській культурі.

Український кінематограф, який переживає збільшення виробництва фільмів, покращення якості кіно, а також і все сильніше зацікавлення аудиторією, має усі шанси для виходу з «трагічних», «жертвних», колоніальних практик українського кіно і переходу до нового, постколоніального кіно, при цьому не впадаючи у іншу крайність – творення героїчного і патосного кінематографу, що є також іншою стороною колоніалізму.

Слушно сказав Марко Павлишин ще у далекому 1993 році: «Очевидно, минула та героїчна доба, коли вся українська культура, гідна свого імени, могла існувати тільки під гаслом “Борітеся — поборете”. Постколоніалізму час настав»¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Павлишин М. *Що перетворюється в «Рекреаціях»...* с. 127.

ВИСНОВКИ

Кінематограф відіграє важливу роль у формуванні постпам'яті як явища, яке визначає і ставлення генерації до своїх предків та свого минулого, так і для створення подальшого культурно-історичного бекграунду, який дотичний як і до попередніх генерацій так і прямо впливає на наступні, передаючи їм культурні коди, історичні знання і ставлення до тих чи інших персоналій включно з історичними подіями, проведені дослідження це підтверджує.

Особливістю кінематографу дотичного до УПА, який формував образ солдат УПА, бандерівців і їхніх керівників є те, що в першу чергу він творився не тими, хто дотичний до поняття «постпам'яті» у класичному визначенні Маріанни Гірш¹⁴¹. Бо його як культурно-пропагандивне явище творили режими, які боролись із УПА – зокрема це видно на прикладах польського, радянського та чехословацького кіно. Попри це, пізній приклад радянського кіно і пострадянське кіно – є дотичним до поняття постпам'яті. Окрім того, канадське кіно про УПА також корелюється з постпам'яттю.

Врешті-решт, якщо ретроспективно поглянути на всі варіації образів УПА ми доходимо висновку, що є чотири типи висвітлення образу Української повстанської Армії – перший це пропагандивний, демонізований, який намагається показати солдатів повстанської армії як бандитів, гвалтівників, а також приписати їм військові злочини, часто поєднуючи це з нацистською колаборацією. Приклади таких фільмів – це чехословацький фільм «Акція Б», радянське кіно в своїй більшості, а також польські фільми.

Другий спосіб це те, що ми зустрічаємо у канадському кінематографі – патосне, героїчне зображення бандерівців, які сильніші за ворога, вправніші, хитріші у військовому мистецтві і водночас кращі у моральному аспекті і з точки зору солдатської честі, людських якостей.

¹⁴¹ Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust...*

Третя варіація відображення образу УПА – це жертвний образ. Його вперше можна зустріти у кінематографі кінця ХХ ст. і перші приклади починаються зі здобуттям Україною незалежності. А також, як було показано у дослідженні, зокрема у останньому розділі – цей образ вдало функціонує і по сьогодні в українському кінематографі і починає розповсюджуватись на тематику Української революції 1917-1921 років.

Останній спосіб відображення образу бандерівців – це варіант відобразити їх не як бандитів чи військових злочинців, а також не як героїчних солдат чи невинних жертв, зокрема це спроба нейтрально показати їх як звичайних солдат і людей. Таке відображення можна побачити у останньому чехословацькому фільмі дотичному до тематики УПА, а саме «Тіні спекотного літа». Окрім цього, такий спосіб відображення був тенденційно виявлений у перших фільмах початку незалежності України.

Однак виникає питання, як можна вийти з цієї ситуації, які варіанти відображення УПА і образу бандерівців може артикулювати кінематограф як візуальне джерело, яке формує уявлення про минуле, а також дотичне до постпам'яті?

В цілому існує три варіації показу минулого крізь призму кіно. До прикладу, це спосіб історичного забуття, коли подія ігнорується з ідеєю того, що можна уявити сучасний час таким, ніби на нього не вплинула минула подія, ніби її зовсім не було¹⁴².

Інший спосіб артикуляції це спосіб переосмислення і прийняття минулої події з усіма її хорошими і поганими сторонами, з точки зору постпам'яті – це прийняття травматичного минулого і переосмислення його. Такі практики дозволяють досягти примирення з минулим¹⁴³.

¹⁴² Стародубцева Л. Кінематографіческая «Постпам'ять» // Культура и искусство №3. 2013, 297-305 ст.

¹⁴³ Там само

Останній варіант – це дороги крізь псевдопереосмислення та крізь творення історичних ерзаців, спосіб створення ілюзії пам'яті, витворення минулого, яке не було б таким травматичним, яким є насправді або показ минулого таким, яким воно могло б бути¹⁴⁴.

Як було показано у дослідженні – перший та треті варіанти артикуляції історичного минулого через кінематограф найбільш поширені, де або ігнорувались певні історичні факти для витворення правильного наративу, або вони створювались та додавались чим подавали минуле під пропагандивним кутом зору, зокрема витворення образу жертви і жертвовного наративу – це теж спосіб творення ілюзій у ставленні до минулого. При цьому другий спосіб творення із переосмисленням та прийняттям травматичного минулого – це те, що найменше можна зустріти у творенні кінематографічного образу УПА.

При проведенні цього дослідження ми дійшли висновку, що єдиним шляхом подолання творення образу, яке коливається між «герой» - «бандит», це прийняття і переосмислення минулого. Зокрема, як вияскравлюється із західних культурних практик, саме переосмислення і прийняття травматичного минулого є прикладом того звідки українському кінематографу варто черпати досвід.

Приклад Другої світової війни та Голокосту є тим, що варто наслідувати. Так у фільмі «Список Шиндлера» багато людей гинуть як жертви Голокосту та Нацистського режиму, але попри це у кінці ми бачимо, що багато хто зумів вижити і останні кадри, де ті хто пережив голокост, а також наступні генерації за єврейською традицією залишають камінці на могилі Оскара Шиндлера – це приклад того, що зусилля були не даремні і темні часи закінчуються, даючи надію на майбутнє.

Українському кінематографу бракує таких прикладів і як було показано у дослідженні – приклад фільму «Червоний» теж є вдалою спробою

¹⁴⁴ Там само

переосмислення минулого, де попри смерті і каторгу, арештанти зуміли об'єднатись та перемогти табірну систему, закінчуючи фільм теж із надією.

Культурно-історичні переосмислення в сфері минулого та постпам'яті розпочались спершу в літературі, а згодом дійшли до кінематографу, це впливає із західних практик, а також такі тенденції артикулює і українська культура, що виявилось при дослідженні даної теми.

Врешті-решт, українському кінематографу варто відійти від спроб гри у героїв чи жертв, а спробувати артикулювати образ УПА десь так як це робив фільм «Тіні спекотного літа», по-перше як різних людей, без героїзації, по-друге як людей, які мають свою мотивацію і яка не є правильною чи не правильною, по-третє показати взаємодію із іншими націями та силами на полі бою. Вдалим прикладом примирення через кінематограф може слугувати згадана нами «Грубешівська операція», де є українсько-польська співпраця. Підсумовуючи цей аспект, українській культурі варто подолати колоніальне явище, яке змушує її творити полярні образи бандерівців, зображуючи їх або як виняткових героїв, або як великих жертв, тенденції у цій сфері почались і екстраполюючи західний досвід, ці тенденції мали б продовжитись, якщо не почнеться творення нового жертвовно-героїчного минулого.

Повертаючись до проблематики творення образу УПА у кінематографі варто сказати, що більшість фільмів апелюють до історичного минулого, але ґрунтуються на подіях, які часто не існували. Зокрема, до цього можна віднести творення авторських сценаріїв, де беруться загальна історична канва, історично існуючі сили, створюється сюжет і до нього додаються історичні події та явища, таким можна назвати творення у фільмі «Провал операції «Велика ведмедиця»», де ми бачили вигадану подію, але поряд з цим функціонували реальні історичні сили, протистояння Заходу та СРСР, а також справжні факти як от наявність ядерної зброї чи Фултонська промова. Таким чином кінематографу легше творити наратив, переконуючи глядача і створюючи його ставлення до реально існуючих сторін або осіб, але артикулюючи подіями, яких насправді не було.

Аналогічні кінематографічні практики стосуються і творів літератури, на яких ґрунтуються сценарії фільмів. Як показало дослідження, по суті лише єдиний фільм мав пряме відношення до реально існуючого історичного факту – це «Акція Б», яка розповідала про пересування бандерівцями на Захід, крізь терени Чехословаччини, інший фільм, який розповідав про Сидора Ковпака і його боротьбу, не стосувався напряду тематики УПА і подія дотична до бандерівців, яка відображена у фільмі є вигадкою і відсутні згадки про неї. Попри це стосунки між червоними партизанами під проводом С. Ковпака і УПА були насправді, що ми аналізували у частині присвяченій цьому.

Варто сказати, що творення образів минулого на художніх домислах, змішаних із історичними фактами – є вкрай небезпечним, бо як показало дослідження, дуже легко опинитись у прірві пропаганди та заангажованості. Зрештою, саме такий шлях є найбільш легким для творення бажаного наративу, запит на який надає автор або система, яку обслуговує даний фільм.

Окрім того, аналізуючи Історію кіно і її тенденції, варто сказати, що в Україні ця сфера є вкрай новою і таке явище як «Film Studies» в Україні відсутнє, окрім того немає вітчизняних прикладів істориків кінематографу. Дослідження дотичні до тематики кінематографу України є слабо розвинутими, є приклади досліджень польсько-українських стосунків крізь призму кінематографу, а також зацікавлення до української тематики з боку Великобританії, але у нас аналогічні чи схожі студії є доволі рідкісним явищем¹⁴⁵.

Зрештою, як показує дослідження канви Історії кіно та істориків кінематографу – ця сфера є перспективна і новітня, вона розвивалась паралельно із кінематографом, потребує знання кіномови, специфіки повістки, прийомів кіно і можливої критики, розгляду кінематографу як джерела з усіма його особливостями. Паралельно з цим, еволюція і розвиток у цій сфері в Україні відсутні.

¹⁴⁵ Гонтарська О. *Історичне кіно в дослідженнях пам'яті в Україні часів трансформації* // Трансформація історичної пам'яті. Донецький університет ім. Василя Стуса: Спеціальний випуск, 2018 – 98-102 ст.

З приводу ролі історії та істориків у вивченні, дослідженні кінематографу, О'Коннор зазначив, що можна розглядати кіно як джерело у багатьох виглядах, зокрема це і для вивчення історії самого фільму та кіномистецтва, вивчення соціальної історії та історії культури, а також і для вивчення фактів у парадигмі документального кіно. Попри це, найважливішим способом є дослідження твореного у кіно історичного нарративу, розповіді, де фільм стає джерелом для дослідження пам'яті¹⁴⁶. Проведене дослідження з тематики образу УПА в кінематографі є вдалою спробою розглянути кіно як культурний засіб, який формує нарратив і спробою його декодування, із застосуванням методів, які використовувались в аналогічних дослідженнях та сферах.

Дослідження образу УПА в кінематографі ХХ ст. показує важливість і складність цієї тематики, перспективу історичних студій в сфері культурних практик, а саме кінематографу, формування нарративу та образу, його видозміну і можливу кореляцію з постпам'яттю. Очевидно, це дослідження може бути продовжене, а наявність нових стрічок як і в незалежній Україні, так і за кордоном, показує широту можливих досліджень і варіативність, яка залежить від наукової зацікавленості та поставленого питання. Стан вивчення даної сфери в Україні залишає бажати кращого і дає місце для широкого наукового розвитку та появи наукових досліджень, включно з їхньою еволюцією.

¹⁴⁶ O'Connor J. *Image As Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*. Melbourne: Robert E. Krieger Publishing Co., 1990. 344 p.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Джерела:

1. Bachinskiy V. (Director) 1969. I Shall Never Forget [Motion picture] Canada: Canukr Films
2. Krasnozony J. (Director) 1966. The Cruel Dawn [Motion picture] Canada: Canukr Films
3. Mach J. (Director) 1952. Akce B [Motion picture] Czechoslovakia
4. Passendorfer J. (Director) 1962. Zerwany most [Motion picture] Poland: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
5. Petelska E. Petelski C. (Directors) 1961. Ognomistrz Kalen [Motion picture] Poland: Zespół Filmowy Studio
6. Ścibor-Rylski A. (Director) 1968. Wilcze Echa [Motion picture] Poland: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
7. Vlácil F. (Director) 1978 Stiny horkeho leta [Motion picture] Czechoslovakia
8. Буковський А. (Режисер) 1983. Провал операції «Велика ведмедиця» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка
9. Денисенко В. (Режисер) 1981. «Високий перевал» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка
10. Івченко Б. (Режисер) 1968. Анничка [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка
11. Ілленко В. (Режисер) 1991. Останній бункер [Художній фільм] Україна: ВТО Фест-Земля
12. Ілленко Ю. (Режисер) 1970. Білий птах з чорною ознакою [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка
13. Кузнецов Г. (Режисер) 1987. Загін спеціального призначення [Серіал] СРСР: Свердловська кіностудія
14. Левчук Т. (Режисер) 1973-1976. «Дума про Ковпака» [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка

15. Осика Л. (Режисер) 1976. Тривожний місяць вересень [Художній фільм] СРСР: Кіностудія ім. Довженка
16. Степанов Б, Смирнов О. (Режисери) 1987. Державний кордон. За порогом перемоги [Художній фільм] СРСР: Білорусьфільм
17. Федюк М. (Режисер) 1991. Нам дзвони не грали, коли ми вмирили [Художній фільм] Україна: Галичина-фільм
18. Чаленко .І (Режисер) 1991. Карпатське золото [Художній фільм] Україна: Кіно-відеофірма «Україна»

Література:

1. Ададуrow В. – імпорт західних теорій і методів в Українську Історіографію: Причини, шляхи, середовища, вплив, перспективи // Наукові записки УКУ XIII серія Історія – випуск №3, 147-161 с.
2. Болтянский М. «Ленин и кино». — М.: Л., 1925 — С. 19
3. Боровський Т. *У нас в Аушвіці* / Переклад з польської Олександра Бойченка. Чернівці: Книги-XXI, 2014. - 272 с.
4. Будяк М.; *Российский иллюзион* — Москва: ООО «Издательская фирма Материк», 2003. — С. 27—32. — 732 с.
5. Бурдс Д, Советская агентура: Очерки истории СССР в послевоенные годы (1944-1948) / Д. Бурдс. – Москва ; Нью Йорк: Современная История, 2006 – 277, 279, 284 ст.
6. В'ятрович В. *Рейди УПА теренами Чехословаччини* / В. В'ятрович. — Львів: Літопис УПА, 2001. — 261 с. — (Бібліотека Літопису УПА)
7. Гнатів В., *інтерв'ю з Ю.Андруховичем*, приватний архів (30.08.2020)
8. Гонтарська О. *Історичне кіно в дослідженнях пам'яті в Україні часів трансформації* // Трансформація історичної пам'яті. Донецький університет ім. Василя Стуса: Спеціальний випуск, 2018 – 98-102 ст.
9. Грасс Г. *Бляшаний барабан*/ Г.Грасс; пер. з нім. О. Логвиненка. — Київ.: Юніверс, 2005. — 784 с. — (Лауреати Нобелівської премії)

10. Грасс Гюнтер. *Моє сторіччя* / Переклад Наталки Сняданко. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. – 400 с.
11. Добко Т. Бібліографічний опис електронних ресурсів віддаленого доступу та соціальних сервісів Веб 2.0 / Т. Добко, І. Антоненко, Н. Моїсеєнко. // Бібліотечний вісник. – 2014. – №4. – С. 12–21.
12. Ерпенбек Д. *Прокляття Дому* / Переклад з німецької Христина Назаркевич Чернівці: Книги-XXI, 2016. - 160 с.
13. Ивасаки А. *«История японского кино»*, 1961 Перевод с японского 1966, Переводчики: Владимир Гривнин, Л. Левин и Б. Раскин. — М. : Искусство, 1966, с. 320.
14. Кацуба М. *Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості* // Політичний менеджмент. – 2013. – №1-2. – С. 136–144.
15. Кентій А. *Карпатський рейд сумського партизанського з'єднання під командуванням С.Ковпака 1943* // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій та ін.; Інститут історії України НАН
16. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич — Москва, Советская энциклопедия, 1987. с. 529
17. Кісь О. *Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uamoderna.com/md/216-216>
18. Комаров В. *История зарубежного кино. Том 1. Немое кино*. — М.: «Искусство», 1965. — С. 198.
19. Коник А. *"Історична пам'ять" та "політика пам'яті" в епоху медіакультури* // Вісник Львівського університету. – 2009. – №32. – с. 153–163.
20. Ланглуа Анри // *Кино: Энциклопедический словарь* / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 640 с., 96 л. ил. с
21. *Летопись российского кино (1863—1929)*. — Москва: Материк, 2004. — С. 19.

22. Ліотар Ж.-Ф. *Ситуація постмодерну* // Філософська і соціологічна думка. 1995. № 5-6. С. 15-38.
23. Лотман Ю. *Об искусстве: Структура художественного текста; Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* – СПб., 1998. - 704 с
24. Мазур Л. *Раннесоветский кинематограф как инструмент формирования синдрома войны* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/65392/1/978-5-7996-2489-7_2018-10.pdf
25. Матусьяк А. *«Між мертвою індустрією та молодого демократією». Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/matusyak-zhadan-prose>
26. Мороз В. *Перемиська Воєнна округа УПА «Сян» (1944 р.)* // Український визвольний рух: наук. зб. — Львів, 2012. — Збірник 17. — С. 259—335.
27. Павлишин М. *Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі* / Марко Павлишин // Українська мова та література. 2005. № 15. с. 14–15.
28. Павлишин М. *Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича.* Сучасність, № 12, 1993 с. 115-127.
29. Поліщук Я. *Реорієнтація в сучасній українській літературі.* Синопис: текст, контекст, медіа 2015, № 3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/167/158>
30. Рабенчук О. *До питання про візуальне як джерело історичних досліджень / Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика: Зб. ст. — К., 2012. — Вип. 17. —*
31. Рачков Є. *Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії* // Харківський історіографічний збірник. – 2015. – №14. – С. 27–41.
32. Рашкофф Д. *Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание.* – Москва: Ультра. Культура, 2003. – 368 с.

33. Садуль Ж. *История киноискусства. От его зарождения до наших дней* // Перевод с французского издания М. К. Левиной. Редакция, предисловие и примечания Г. А. Авенариуса. — Москва: Иностранная литература, 1957. — С. 31. — 464 с.
34. Стародубцева Л. Кинематографическая «Постпамять» // *Культура и искусство* №3. 2013, 297-305 ст.
35. Теплиц Е. *История киноискусства.* — Москва: 1968. — Т. 1. 1895—1927. — С. 29. — 338 с.
36. Ферро М. *Кино и история* // *Вопросы истории.* — 1993. — №2. — С. 47-57.
37. Франкл В. *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі* / Віктор Франкл ; пер. з англ. О. Замойської. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. — 160 с
38. Ханжонков А. *Первый русский кинорежиссер: Воспоминания о В.М. Гончарове* // *Кино и время. Бюллетень Госфильмофонда. Выпуск первый.* — М.: Госфильмофонд СССР, 1960. — С. 335—364.
39. Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* . — ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.
40. Chapman J. Glancy M. and Harper S. *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* Printed and bound in Great Britain by Antony Rowe Ltd, Chippenham and Eastbourne. Palgrave Macmillan, 2007. 245 p.
41. Chardère, B. *Les images des Lumière.* Paris: Gallimard, 1995 – 234 p.
42. Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust.* Gender and Culture Series. Copyright Date: 2012. 320 p.
43. Iwamoto. K.. *Film Criticism and The Study of Cinema In Japan: A Historical Survey.* Iconics vol. 1 1987, p. 134. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу:
<https://web.archive.org/web/20110813151222/http://ci.nii.ac.jp/Detail/detail.do?LOCALID=ART0008702382&lang=en>

44. Kuhn A. *What is film studies?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/what-is-film-studies/>
45. O'Connor J. *Image As Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*. Melbourne: Robert E. Krieger Publishing Co., 1990. 344 p.
46. Paul C. *Digital Art. World of art*. – London: Thames & Hudson, 2003. – 224 с. – (Third edition)
47. Roud R A *Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, London: Secker and Warburg; New York: Viking Press, 1986. 256 p.

Інтернет-ресурси:

1. Архів Сінематеки [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.cinematheque.fr/decouvrir.html>
2. Атенатат: Осіннє вбивство в Мюнхені, посилання на фільм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>
3. Бессмертная М. *Как советская кинематография сняла свой первый хит и оказалась не готова к его успеху* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kommersant.ru/doc/4605384#id1991210> (18.12.2020)
4. Брюховецька О. «Залізна сотня» - хіт сезону? [Електронний ресурс]. – Режим доступу https://zn.ua/ukr/ART/zalizna_sotnya_hit_sezonu.html (10.09.2004)
5. Відгуки про фільм Крути-1918 // «Кіно яке не змогло»: 10 відгуків про фільм «Крути 1918» [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.radiosvoboda.org/a/vidguky-pro-film-kruty-1918/29775104.html> (17.02.2019)
6. Гладій Г. інтерв'юверка В. Скуба «Роман Шухевич – це персонаж античної трагедії» [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
7. Громенко С. *10 міфів про УПА: Нюрнберзький трибунал засудив українських націоналістів* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до

- ресурсу: <https://old.uinp.gov.ua/news/10-mifiv-pro-upa-nyurnberzkii-tribunal-zasudiv-ukrainskikh-natsionalistiv>
8. Евтушенко А. Ленинский декрет от 28 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylog/2014/02/2014-02-31.pdf>
 9. Ерпенбек Д. "Проклятия дому" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dw.com/uk/%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96-%D0%B5%D1%80%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D1%82%D1%82%D1%8F-%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D1%83/a-46042420> (14.12.2018)
 10. Жорж П. Ланглуа, Гленн Майрент. *Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа* // Искусство кино. — М., 2001. — Вип. № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/05/n5-article24>
 11. Жива (2016) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.imdb.com/title/tt9684016/>
 12. Заборонений, посилання на фільм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://1plus1.video/zapreshennyj>
 13. Звіт за результатами діяльності Державного агенства України з питань кіно у 2018 році [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dergkino.gov.ua/media/text/zvit_presentation_2018.pdf
 14. Интервью И.В. Сталина газете "Правда" о речи Черчилля в Фултоне (14 марта 1946 года) [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: http://www.coldwar.ru/stalin/about_churchill.php
 15. І будуть люди, офіційний сайт серіалу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://teleportal.ua/serials/stb/i-budut-lyudi>

16. Інтерв'ю Романа Чайки, *Олесь Янчук, директор кіностудії ім. Довженка* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Hq9ruZ33rfo>
17. Кафедра кінознавства КНУ ім. Карпенка-Карого [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.knutkt.com.ua/struktura/ekannymustectva/kinoznnavstvo.htmlA>
18. Кеннели Т. – *Список Шиндлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://war-documentary.info/schindlers-list-book> (21.07.2018)
19. Констянтинова К. *Інтерв'ю з Олександром Денисенком: «І бандерівець, і комуніст – живе у кожному українцеві»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://zn.ua/ukr/ART/druga_rika_pismennik_oleksandr_denisenko_i_banderiv_ets,_i_komunist_zhive_u_kozhnomu_ukrayintsevi.html (31.10.2008)
20. Коцарев О. Лівизна як «архітектурна прикраса» в творчості Сергія Жадана [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/09/17/livyzna-jak-arhitekturna-prykrasa-v-tvorchosti-serhija-zhadana/>
21. Крути 1918, *посилання на фільм* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.youtube.com/watch?v=Nu5WHLJYjvY>
22. Піаніст, *офіційний сайт фільму* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.thepianistmovie.com/>
23. Підгора-Гвяздовський Я. «*Чорний ворон*»: *слабкість кіно проти сили літератури* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://detector.media/kritika/article/173022/2019-12-06-chornyuy-voron-slabkist-kino-proty-syly-literatury/> (12.06.2019)
24. Посилання на фільм, *Рубіж. Грубешівська операція* (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=HPcijCMgWK4>
25. Сергій Жадан та Собаки в Космосі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=QnlvNamhJKY&t=372s>

26. СБУ оприлюднила факти компрометації бійців ОУН-УПА чекістами <https://www.unian.ua/society/80774-sbu-oprilyudnila-fakti-komprometatsiji-biytsiv-oun-upa-chekistami.html> (30.11.2007)
27. Советское кино, из беседы В. И. Ленина с А. Лунчарским, №1, 10 ст // 1925 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://electro.nekrasovka.ru/books/6150840/pages/10>
28. Телевізійний випуск з коментарем режисера, 1+1 // *На українських екранах покажуть стрічку «Таємний щоденник Симона Петлюри»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.youtube.com/watch?v=HuOo2q1-cC8>
29. Устав Общества друзей советского кино (ОДСК). 24 июля 1925 г. Ты друг советского кино? Иди в ОДСК!. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5244-ustav-obschestva-druzeysovetskogo-kino-odsk-24-iyulya-1925-g-ty-drug-sovetskogo-kino-idi-v-odsk#mode/inspect/page/7/zoom/4>
30. 13 фактів про українське кіно: чесний погляд на теперішнє і прогноз на майбутнє [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://businessviews.com.ua/ru/studies/id/ukrajinske-kino-1506/>
31. Фільм *Агентат: Осіннє вбивство в Мюнхені* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt2796402/>
32. Фільм *Вртяувати рядового Раяна*: <https://www.imdb.com/title/tt0120815/>
33. Фільм, *Голод-33* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0104228/>
34. Залізна Сотня [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.imdb.com/title/tt2796680/>
35. Фільм *Життя прекрасне* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0118799/>
36. Фільм *Нескорений* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0282023/>
37. Фільм *Піаніст* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0253474/>

38. Фільм *Правило Бою* [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.imdb.com/title/tt05511146/>
39. Фільм *Список Шиндлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0108052/>
40. Фільм *Таємний щоденник Симона Петлюри* <https://www.imdb.com/title/tt9109206/>
41. Фільм *Читець* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0976051/>
42. Хлебников Б. *Автор бестселлера и адвокат канцлера* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dw.com/ru/%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%B1%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%B8-%D0%B0%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D1%82-%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B0/a-1682214> (17.08.2005)
43. Хто і як екранізував історичну драму «Чорний ворон» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-promo/291703-hto-i-yak-ekranizuvav-istorichnu-dramu-chorniy-voron> (02.12.2019)
44. Червоний (2017) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt5591786/>
45. Чорний Ворон, посилання на фільм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=u0Et3egoDSo>
46. Юткевич С. *Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://history.wikireading.ru/81566>
47. Couston J. *Exposition Henri Langlois : dix questions sur un monstre cinéphile* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:

- <https://www.telerama.fr/cinema/henri-langlois-dix-questions-pour-un-monstre-cinephile,110957.ph> (08.04.2014)
48. Dupin C. *First Tango in Paris: The Birth of FIAF, 1936-1938* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Birth%20of%20FIAF%20Article_Dupin_JFP88.pdf
49. Ebert R. – Schindler’s List (31.12.1993) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rogerebert.com/reviews/schindlers-list-1993>
50. Herr Schlink, ist „Der Vorleser“ Geschichte? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ein-gespraech-mit-bernhard-schlink-1100720.html>
51. Jerzy Toepliz, Biogramy.pl [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jerzy-toeplitz-historyk-kina-wiesz>
52. Jimi Hendrix – National Anthem U. S. A (Woodstock 1969) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=YMr19qBD8EE>
53. Miller H. *The Film Society* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.academia.edu/24799283/The_Film_Society (01.12.2013)
54. Steven Spielberg Biography [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.biography.com/filmmaker/steven-spielberg> (21.03.2018)