

УКРАЇНА: НАЦІОНАЛЬНЕ КІНО, НАЦІОНАЛЬНИЙ НАРАТИВ, СПРОБИ «ВИПРАВЛЕННЯ» ІСТОРІЇ

У статті визначаються модуси національного історичного нарративу за допомогою художнього кіно, яке залучає широку аудиторію до осмислення історичних подій. Подано критичний аналіз екранізації минулого.

Ключові слова: історичний підхід, інклюзивістський підхід, націєцентричний нарратив, колективна пам'ять.

Із розпадом Радянського Союзу й перетворенням колишніх союзних республік на незалежні держави постала серйозна проблема вироблення нового, постімперського історичного канону. Колишні республіки СРСР, які мали або свій досвід некомуністичної державності, або досвід антикомуністичної боротьби, відразу розвернули свої історіографії в бік так званої національної історії.

Для України історична тема виявилася надскладним завданням. Спроби витворити нову українську ідентичність на базі історичної ідентичності призвели до фатальних наслідків. Оскільки виявилось, що в Україні різну пам'ять можуть мати не тільки різні соціальні групи, але й цілі регіони. Часто ця пам'ять виявлялася не лише різною, а й навіть антагоністичною. Намагання нових творців української історичної політики об'єднати старий радянський нарратив із діаспорно-західноукраїнським, героїко-патріотичним, успіху не мали. На рівні шкільних підручників це ще якось до пори до часу спрацьовувало, насамперед завдяки обов'язковому затвердженню навчальних програм Міністерством освіти та обов'язковому ліцензуванню освітніх матеріалів. Проте пряма залежність від міністерства стала справжньою ахіллесовою п'ятою системи. Часті зміни міністрів, які також, як правило, не були позбавлені певних політичних симпатій та антипатій у сприйнятті минулого, спричиняли чергову люстрацію підручників та програм на предмет їхньої ідеологічної надійності.

Загалом сталося так, що в інструменталізованій історичній розповіді регіональні історичні особливості посіли центральне місце і працювали не на об'єднання, а на роз'єднання. Деякий час середовище творців нової історичної політики в Україні умовно поділяли на два табори. В одному вважали, що тільки західноукраїнська національно-визвольна боротьба ексклюзивно надається для моделювання героїко-патріотичної традиції українців. У другому наголошували на необхідності інклюзивного варіанту нової української історичної пам'яті. Цікаво, що ексклюзивістський підхід був характерним і для тих, хто обстоював націоналістичний підхід, і для тих, хто наполягав на обов'язковому збереженні радянського героїчного канону. Єдине, що об'єднувало обидва табори – бажання монополювати державним ресурсом для насадження свого варіанту історичної політики.

«Національне» середовище творців нової історичної політики було свято переконане в тому, що населення сходу і півдня України так міцно тримається комуністичного минулого тільки тому, що було «отруєне» радянською пропагандою. Вони вважали, що достатньо тільки розповісти населенню сходу і півдня України «справжню» історію, як ті одразу приймуть її за свою. При цьому обидва табори вважали свій варіант історичного минулого єдиною правильним і справедливим. Саме з огляду на цей дуалізм українська історична політика довгий час була нічим іншим, як звичайними пропагандою і контрпропагандою та засобом патріотичного виховання учнів та студентів. Центральним об'єктом такої політики пам'яті в державі стала Друга світова війна.

Якийсь час була надія, що крах комуністичної системи приведе до оприлюднення усіх злочинів цієї системи, а отже, і до поступової втрати нею своїх ідейних прихильників. Крах комунізму настав, але триумфу націєцентричної лінії не сталося. Причина всьому – антагоністична регіональна пам'ять про Другу світову війну. Щоб ще більше загострити проблему, скажемо так: протистояння націоналістичної і радянської пам'ятей так і не вдалося подолати.

На 1991 рік у колективній історичній пам'яті радянських українців переважав радянський канон про «Велику вітчизняну війну». Він складався із «сталінського варіанту перемоги в цій війні», легендарної тези про вирішальну роль радянського народу у визволенні Європи від фашизму й нацизму та з наративу про боротьбу радянських органів проти фашистських колаборантів і просто бандитів, до яких зараховували усі некомуністичні та самостійницькі рухи на території Східної Європи. До останнього радянська пропаганда однозначно зараховувала й український націоналістичний рух на Західній Україні.

Ще більше ускладнювало ситуацію те, що весь той рух, який прийнято називати національно-визвольним, мав чітку локальну, тобто західноукраїнську специфіку. Всі ті політичні й революційні сили, а згодом і воєнізовані формування, які ставили собі за мету боротися за самостійну Українську державу, мали, як правило, західноукраїнську локалізацію. А для розширення цього руху до загальноукраїнського рівня забракло внутрішніх резервів та соціальної бази в центрі й на сході України. І Українська військова організація (УВО), і Організація українських націоналістів (ОУН), і пізніше Українська повстанська армія (УПА) залишалися в пострадянській колективній свідомості більшості українців однозначно негативними явищами, такими собі штатними антигероями.

Намагання прищепити українцям ще із шкільної лави національний погляд на історію через масові публікації діаспорних підручників «Історії України» бажаного ефекту не дали. До того ж, діаспорна література, особливо про Другу світову війну, виявилася не зовсім прийнятною, оскільки часто суперечила родинним переказам у незахідноукраїнських (і не тільки) сім'ях. Щоб краще зрозуміти ситуацію, потрібно обов'язково брати до уваги реальні родинні історії та зважати на потужні нашарування радянської пропаганди – виданих мільйонними тиражами книжок, брошур й особливо радянського художнього кіно. І тут потрібно зазначити, що серед радянських фільмів про війну, поряд із пропагандистським мотлохом, було чимало високохудожніх драматичних картин.

Довший час молодій Українській державі було не до кіно. Економічний колапс та розрив старих економічних зв'язків поставили суспільство на грань зuboжіння. Люди думали не про історію, не про знімання нових фільмів – для більшості на першому плані стояла проблема виживання. Проте наприкінці 1980-х років надзвичайно інтенсифікувалися контакти діаспорних українців з Україною. Не таємниця, що переважна більшість українців у північноамериканських країнах походить із Західної України. І зрозуміло, що серед цієї діаспори переважали політичні симпатії ОУН і УПА. Всі роки життя на еміграції ці люди працювали не покладаючи рук над власним увіковіченням, намагалися науковими методами відкинути радянські закиди в колабораціонізмі з нацистами й потребували історичних досліджень для ведення політичної боротьби між різними внутрішніми угрупованнями: бандерівцями, мельниківцями, двійкарями й іншими відгалуженнями, тобто для ведення безкомпромісної боротьби між собою.

Діаспорний варіант історії Другої світової війни ґрунтувався на одній незаперечній тезі – ОУН і УПА були єдиними реальними силами, які чітко й недвозначно ставили перед собою мету – утворити Українську Самос-

тійну Соборну Державу. І не лише ставили, а й боролися за неї, проливаючи кров і віддаючи за це життя. Їм здавалося, що 1991 року всього-на-всього потрібно було взяти й перенести цей національно-героїчний канон на український ґрунт. Саме тут і почалися справжні проблеми. Традиція непримиренної боротьби між двома крилами ОУН, так званими бандерівським і мельниківським, не припинилася навіть після війни. Навпаки, за цей час витворилися два потужні ворожі один до одного табори. І тому, пересилаючи діаспорну літературу в Україну, відкриваючи спеціальні дослідницькі центри визвольних змагань у краї, сюди ж переносився і давній політичний конфлікт.

Так діаспорна історія Другої світової війни, з масою замовчувань, перекручень, хибного розставлення акцентів, виявилася майже непридатною для нової України. Крім того, багато історичних видань були виконані виключно в рамках конкретної ідеології і покликані індоктринувати нові покоління ідеями конкретного відгалуження ОУН. На практиці виявилось, що в Західній Україні такий варіант прийняли за замовчуванням: мовляв, все, що має антикомуністичне спрямування, – позитивне. Але про поширення такого варіанту історичного канону на всю територію України не могло бути й мови. Тут також важливо зазначити, що діаспорна історична наука не відповідала сучасним зразкам історичних досліджень, вона була «захисною» та «виправдовувальною» і при порівнянні з працями західних учених неодмінно програвала. Саме тому від середини 1990-х років в Україні почали шукати нових форм і методів ведення історичної політики. І зрозуміло, що одним із найефективніших «коректорів» колективної історичної свідомості бачилося кіно.

Тоді просто не існувало великого досвіду українського історичного кіно. Напередодні референдуму 1991 року молодий режисер Олесь Янчук презентував свій художній фільм про штучний голод. Напевно, діячам української діаспори здалося, що це саме той режисер, якому вдасться зняти справжні саги про українців у Другій світовій війні, а найголовніше – показати їх у «правильному» світлі.

Український конгресовий комітет Америки (УККА) підтримав два фільми Олесь Янчука. Перший був присвячений провідникові ОУН Степанові Бандері. Фільм називався «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені», він вийшов на екрани ще 1995 року, але бестселером не став. Другий фільм – «Нескорений» – присвячений головнокомандувачу УПА Романові Шухевичу. Цей фільм був представлений публіці 2000 року, мав непогану рекламну кампанію, його перекладали навіть російською мовою, мав англійські субтитри й повинен був розповісти мовою художніх образів свою, «українську правду» про героїчний національно-визвольний рух та

його центральну фігуру – Романа Шухевича. Третій фільм цього режисера з'явився 2004 року і був присвячений «Залізній сотні», одній із похідних груп УПА, яка з боями пробивалася в американську зону окупації в Баварії. Останній фільм знято за автобіографічною розповіддю Юрія Борця «У вирі боротьби», і він його профінансував.

Всі три фільми, на думку їхніх замовників і творців, мали дати українцям в Україні відповіді на головні проблемні запитання, які виникли чи то під впливом радянської пропаганди, чи то через замовчування невідгідних для прихильників ОУН і УПА сторінок історії. До таких проблем належали: практикування ОУН Бандери тактики революційного терору в міжвоєнний період, тоталітарний характер ідеології ОУН, відверті симпатії діячів українського націоналістичного руху до ідей італійського фашизму, тісна співпраця обох ОУН із нацистською Німеччиною напередодні та на початку Другої світової війни, ОУН і УПА та проведення етнічних чисток проти польського населення на Волині, ставлення ОУН до євреїв, терор ОУН (служби безпеки) і УПА проти українського мирного населення, що на практиці означало громадянську війну з радянськими українцями, яких комуністична влада посилала в Західну Україну як спеціалістів. Другу групу проблем становили питання протистояння та взаємного поборювання всередині самого націоналістичного середовища.

Відповіді на ці запитання мали міститися в художніх фільмах Олеся Янчука. За дотриманням «правильної» ідеологічної лінії мали стежити жертводавці, у перших двох випадках – УККА й особисто його голова, доктор Аскольд Лозинський, а у третьому випадку – сім'я Борців з Австралії. Тому нічого дивного нема в тому, що усі три фільми виявилися надмірно ідеологізованим продуктом на зразок радянсько-українського агітпропу.

Українська ж інтелігенція сподівалася від цих фільмів набагато більшого, ніж може запропонувати заідеологізоване кіно. Вадим Скуратівський 1999 року назвав фільм «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» сміливим громадянським подвигом режисера, який розпочав боротьбу із радянською брехнею. Тобто, знаний український експерт був свято переконаний, що українська контрпропаганда потрібна, і Українська держава має обов'язково подбати про возвеличення своїх героїв у кіно, мистецтві та літературі.

На жаль, фільм Олеся Янчука виявився наскрізь заідеологізованим і пропагандистським. За влучним висловом Олени Чередниченко, Бандера у фільмі змальований в «ідеально-непорочних кольорах», на її думку, «нам показали лише пласку картонну фігурку з важким державним поглядом, яка періодично вивергає засадничі гасла партії». Кінокритик резюмувала:

«Якщо фільми Янчука чимось відрізняються від радянського пропагандистського кіно, то тільки тим, що вони гірші».

Не будемо заглиблюватися в аналіз вимальовування Янчуком художніх образів, нас цікавить зовсім інше в його фільмах. А саме, який варіант національної історії вони розповідають? На жаль, уже перші кадри фільму чітко вказують на його ідеологічну індоктринованість. Свідчення цьому – поява як епіграфа цитати із Декалогу ОУН «Здобудеш Українську Державу, або згинеш за неї». Відразу після цього на екрані з'являється короткий виклад історії Західної України в чіткій інтерпретації ОУН. Диктор повідомляє, що «від 1929 року на західноукраїнських землях, що тоді перебували під польською окупацією, активно діяла Організація українських націоналістів – ОУН. В 1939 році, з приходом більшовицьких військ на Захід, ОУН розпочала боротьбу проти нового окупанта. Крайовим провідником у той час був Степан Бандера. У 1941 році, з приходом гітлерівців на Україну, Степана Бандеру ув'язнено. Однак боротьба продовжувалася. У 1942 році на окупованій Україні під проводом ОУН була створена Українська повстанська армія. Маючи структури і чисельність регулярної армії, УПА вела збройну боротьбу за самостійну державу. Спочатку проти фашистсько-німецького, а з переміщенням Східного фронту на Захід – проти більшовицького режимів. Кінець Другої світової війни приніс загальне замирення в Європі, і український визвольний рух опинився на одинці в смертельній боротьбі зі сталінсько-мілітарною каральною силою. Військові формування УПА знекровлювались у боях і блокадах. Особливо критичний стан був на Закерзонні – українських землях, що відійшли до Польської Народної Республіки, де теж запанував маріонетковий проста-лінський режим. Проведена ним у 1947 році акція «Вісла», поголовне виселення українців до Радянського Союзу і вглиб питомих польських земель, позбавляла загони УПА будь-якої підтримки. Головна команда видає наказ: частині формувань пробиватися в Україну, щоб долучитися до головних сил і продовжувати боротьбу. А іншим – утворити рейдові групи для здійснення походу на Захід, де вже перебували закордонні частини ОУН під проводом Степана Бандери.

Мета цих рейдів – привернути увагу європейських народів і світової громадськості до визвольної війни в Україні. Пройшовши боями через Польщу, Чехословаччину, Австрію, несучи важкі втрати, групи пробивалися до західної зони Німеччини, контрольованої американською військовою адміністрацією».

Як для художнього фільму, такий об'ємний (майже циркулярний) історичний екскурс – зайвий, бо ж не йдеться про документальне кіно або якусь точну історичну реконструкцію. Проте досвідчений історик угледить

у цій розлогіій цитаті кілька важливих «оунівських» надінтерпретацій, а то й відвертих маніпуляцій.

Почнімо з першої дати – 1929 рік. Чому саме цей рік? Чи до цього часу не існувало української національної боротьби? Ні, просто спонсори фільму забажали «оуноцентричної» кінорозповіді. Далі розповідь перестрибує до 1939 року, сором'язливо оминаючи період у діяльності ОУН, коли вона сповідувала методи революційного терору і щодо польських діячів, і щодо українських, які не поділяли поглядів ОУН. Також випадає період тісної співпраці ОУН з Абвером напередодні та на початку війни.

Ще однією явною лакуною у цій розповіді є приховування факту розколу в ОУН. Натомість як доконаний факт подано, що одноосібним провідником ОУН був Степан Бандера. Група Андрія Мельника не згадана ані словом. Наступною важливою датою цієї розповіді є окупація нацистською Німеччиною Галичини 1941 року. З розповіді повністю усунено інформацію про події, пов'язані з формуванням батальйонів «Роланд» і «Нахтігаль», про тісну співпрацю українських націоналістів з німцями й повністю відсутня тема львівських єврейських погромів. Розповідь знову перескакує до вигіднішого факту, коли Бандеру ув'язнили нацисти.

І зовсім неправдивою є інформація про «боротьбу проти нового окупанта», оскільки ОУН Бандери не вела ніякої відкритої боротьби проти німців аж до кінця 1942 року. Не відповідає дійсності і твердження, що 1942 року під проводом ОУН була створена УПА. Відверте фальшування історії полягає в тому, що УПА ще раніше створив Тарас Бульба-Боровець на Поліссі. І реально про впливи ОУН Бандери на УПА можемо говорити тільки після того, як формування Тараса Бульби-Боровця були силою підпорядковані ОУН Бандери. Сумнівним виглядає також твердження, що бандерівська УПА воювала проти німецьких фашистів.

З історичної канви повністю усунено волинську різню, тобто етнічні чистки польського населення, та питання переходу української поліції до УПА. Зрозуміло, що колишні поліцаї, які становили кістяк українського підпільного військового формування, могли мати за собою сумний досвід розстрілів євреїв, комуністів та інших «ворогів» Третього Райху.

Ще одна хитромудра теза: «Кінець Другої світової війни приніс загальне замирення в Європі, і український визвольний рух опинився наодинці в смертельній боротьбі». Насправді це форма інтерпретації доконаного факту, що у Другій світовій війні перемогла Антигітлерівська коаліція і ОУН в її лавах не було. Знову ж таки, українці не опинилися «наодинці». Американська адміністрація відмовилася видавати радянській стороні негромадян СРСР до 1939 року. А Велика Британія пішла ще далі – не видала з тих самих міркувань навіть колишніх вояків Дивізії СС «Галичина».

Обидві країни дозволили українцям переїхати до них і запропонували громадянство. Те, що Степан Бандера так ніколи й не отримав американської в'їзної візи, аж ніяк не означає, що США якось неправильно потрактували всіх українців.

Дуже натягнутою виглядає також теза про похідні групи УПА на Захід, які нібито туди пробивалися, бо хотіли розповісти вільному світові про український визвольний рух. По-перше, світ уже знав достатньо багато про цей рух, по-друге, пробивалися туди, щоб уже пізніше, під час «холодної війни», знову висадитися в Україні. І по-третє, провід ОУН безпідставно сподівався на вибух Третьої світової війни. Озвучення напівправди про рейди на Захід із «демократизуючою» метою – звичайна вигадка апологетів ОУН, щоб приховати реальні цілі цих груп і не допустити дискусії навколо тактичних та стратегічних помилок її лідерів.

Саме тому сценарист фільму вкладає в уста українських вояків у таборі інтернованих слова: «Здається, хлопці, ми в цьому вільному світі потрібні, як болячка». А сам Степан Бандера оголошує український національний рух ледве не прикладом до наслідування для всього світу. Дивними також є слова Бандери про те, що «більшовицька Москва хоче знищити український революційно-визвольний рух, але безуспішно». Оскільки у фільмі йдеться про той період, коли у краї залишилися невеликі поодинокі групи українських бійців опору сталінському режимові, то стає зрозуміло, що це якась із відомих цитат Бандери, але її зміст повністю розбігається з історичною канвою тих подій.

Далі автори фільму знаходять дуже вдалий, на їхню думку, спосіб дезавувати співпрацю ОУН із німцями. Під час перемовин радянських військових з американцями, американець, відкидаючи вимогу СРСР видати українців, зауважує, що серед інтернованих українців є партизани, але нема німецьких військових. Щоб надати ще більшої авторитетності сказаному, він заявляє: «Захоплені нами документи Абверу зайвий раз засвідчують збройний спротив українських партизан-бандерівців нацистському окупаційному режимові». У цьому формулюванні проглядається прямий телеологічний підхід. Бо зрозуміло: навіть якщо припустити, що кількість документів Абверу, які потрапили до рук американців, не була дуже великою, то навряд чи відразу по війні хтось заходився б переглядати їх на предмет співпраці ОУН із нацистами.

Взагалі фільм просто напханий різними сценами, які покликані приховати або й виправдати особисті тактичні та стратегічні помилки Бандери. Однією з таких помилок була теза, що українці можуть чогось досягти, покладаючись лише на власні сили, а звідси випливає й теза про ведення до останнього збройної боротьби проти комуністичного режиму.

Автори фільму також дотримуються канонічного тлумачення вбивства радянськими спецорганами Степана Бандери. Вони й надалі експлуатують тезу про великий страх комуністичних бонз перед особою Бандери. Для більшої переконливості своєї версії автори фільму вводять сцену, у якій ідеться про те, що нібито Микита Хрущов побоювався Бандери. Серед причин вбивства Бандери називається потужна пропагандистська кампанія, яку нібито Бандері вдалося організувати на Заході. Насправді ж, думки істориків розходяться в цьому питанні. Одна з інтерпретацій ґрунтується на твердженні, що Бандера не був уже шкідливий для СРСР, оскільки вів життя скромного німецького бюргера. Його статус міг би підвищитись, якби йому вдалося переїхати до США й опертися на розгалужену організаційну мережу. Власне вони висували припущення, що Бандеру вбили, аби дати радянській пропаганді можливість демонізувати весь український рух, називаючи його бандерівським, і надалі пов'язувати українське націоналістичне підпілля з колабораванням з німецькими нацистами.

Підсумовуючи сказане, варто зазначити, що фільм, на жаль, складається із суцільних ідеологічних кліше та історичних штампів. Образ Бандери вимальовується в одновимірному форматі: такий собі напів-Ленін, напів-Сталін із постійною монументальною міною на обличчі. З екрана дивиться робот, який проголошує партійні циркуляри й не має в собі нічого людського.

У фільмі легко розпізнати всіх ворогів українців. Їх вирізняють карикатурно-підла поведінка, паскудна польська вимова, російська облудлива підступність. Також уся канва фільму всіяна суцільними штампами: Бандера диктує свою статтю під портретом Шевченка, бездуховні та примітивні американські солдати постійно жують жуйку, п'ють шнапс, регочуть, їздять на джипах і розважаються з дівчатами. Українці, які залишилися в радянській Україні й не підтримали визвольного руху, у прямому розумінні «жеруть» сало і зраджують свій народ. Особливу роль у фільмі відведено музиці. Коли на екрані з'являються українські патріоти, то обов'язково звучить сумна й щемлива музика Гронського. Коли ж ідеться про німецький ресторан, то обов'язково лунає «Лілі Марлен». Зрадник Сташинський слухає у московському номері пісню «Пять минут». Про наближення ворога сигналізує гавкіт собак, від чого аж ніяк не уникнути асоціацій про те, що фільм є симбіозом режисерових радянських уявлень про війну та вивіренних ідеологічних інструкцій замовників такої кінопродукції.

Проте режисер Янчук отримав ще один шанс від УККА, цього разу зняти фільм про головнокомандувача УПА Романа Шухевича. Треба розуміти, що або діаспору задовольнив цей зразок радянського агітпропу, або

вони списали все на бідне фінансування попередньої саги про провідника ОУН. Але й цього разу консультаційні обов'язки знову поклав на себе Аскольд Лозинський, який за освітою не історик, а юрист. Фільм «Нескорений» також не став проривом ні в художньому плані, ні у плані формування «правильної» історичної пам'яті.

У сюжеті проглядаються ті ж самі підходи і кліше, які ми показали на прикладі попереднього фільму. Але є і новизна. Наприклад, справжньою одою бандерівському рухові звучать слова двох високопоставлених «енкаведистів» у Москві. З розмови випливає, що у випадку бандерівського руху йдеться про глибокоешелоновану мережу, ще й стверджується, що ті вбивали німецьких і радянських генералів. Хоча треба визнати, що окремі діалоги у фільмі вже не такі кострубаті.

У цьому фільмі вже подано продуманішу концепцію історії Другої світової війни. Глядачі можуть дізнатися, що служба безпеки ОУН була «будь здоров», що існували спеціальні загони НКВД, які діяли під виглядом загонів УПА й чинили неймовірні звірства проти мирного населення. На прикладі якогось міфічного Пашкевича можна дізнатися, що проти бандерівців працювало гестапо, польська безпека і МГБ. У сюжет вмонтовано сцену із вбивством польського зрадника в 1930-х роках, показано перестрілку молодих українських націоналістів, одягнутих у пластовий одяг, із польською поліцією. Все це – непрямі натяки на сповідання ОУН тактики революційного терору в міжвоєнний період та на заборону польською владою «Пласту». Взагалі у фільмі дуже багато сугестивних сцен, які зможуть відчитати тільки професійні історики.

На окрему увагу заслуговує одяг акторів. Шухевич, командир УПА, яка діє переважно в лісі, постійно фігурує в дивній уніформі з величезними яскравими тризубами: один – у вигляді кокарди на кашкеті, і два – не менших – у петлицях. Бутафорність уніформи лісових воїнів у глибоких 1950-х роках відразу впадає у вічі. Не зрозуміло, навіщо людям, які перебувають у глибокому підпіллі, було вдягатися у такий відвертий театральний реквізит. Відповідь напрошується одна: щоб сформуванню враження про УПА як про регулярну армію.

Крім того, коли в кадрі з'являється Роман Шухевич у мундирі гауптмана вермахту, то незрозуміло, звідки на його однострої взялися дві величезні жовто-блакитні петлиці. Цей казус можна пояснити хіба що бажанням замовників фільму представити батальйон «Нахтігаль» як українське військове формування. Хоча це різко розходиться з історичною правдою. Ніяких українських відзнак у батальйоні не було.

І знову ж таки, автори фільму не змогли ще раз не відхреститися від колаборації ОУН із вермахтом на початковому етапі війни. Спеціально

у фільм було введено сюжет розмови С. Бандери з Р. Шухевичем, де обое стверджують, що не мали нічого спільного з німецьким політичним проводом, а тільки з військовими, бо знали, що німці готують війну на Сході, а «отже, і ми мусили стати воюючою стороною».

Одна з центральних сцен фільму – спроба по-новому інтерпретувати появу «Нахтіґаљу» у Львові наприкінці червня 1941 року. Командир Шухевич наказує своїм воякам захопити радіостанцію і німцям не віддавати. Смішними й недолугими виглядають потуги авторів фільму представити військових у німецькій уніформі, які вступили до Львова з частинами вермахту на чолі, як нелояльне до німців формування. А наказ «Вивісити український прапор» – свідчить або про неадекватне сприйняття дійсності тодішнім проводом ОУН, або про грубу фальсифікацію.

Загалом, наказ Шухевича військовим «Нахтіґаљу» рухатися до тюрми свідчить або про непоінформованість авторів фільму про новітні інтерпретації націоналістичними істориками теми львівського погрому (заяви про те, що «нахтіґалівців» під час погрому біля тюрем не було, бо вони були у відпустці), або є неприхованим намаганням виправдати присутність вояків батальйону на місці кривавих антиєврейських ексцесів. Зрозуміло, що авторам дуже хотілося включити щемливі моменти упізнання Романом Шухевичем серед помордованих енкаведистами тіло свого брата Юрія, продемонструвати звірчаний оскал більшовицької системи, але, сказавши «а», треба було промовити і «бе». Історикам добре відомо, чим закінчилося упізнання трупів у дворах львівських тюрем. А закінчилося воно кривавим єврейським погромом.

Є окремі свідчення, які вказують на те, що до погрому причетна міліція ОУН, котра за наказом німців зганяла до тюрем чоловіче єврейське населення, яке мало витягати із камер трупи жертв для упізнання. Є кінохроніка і фотографії цієї процедури, на яких видно, що трупи з підвалів і поверхів виносили євреї, а не якісь міфічні санітари в білих халатах, як це показано у фільмі. Взагалі ця сцена у картині повністю сфальсифікована, оскільки там просто нема євреїв, і вона обривається на найважливішому моменті. Напевно, в такий спосіб сценарист хотів пояснити присутність військових із «Нахтіґаљу» біля тюрем, але водночас відмежувати їх від погрому.

Ще однією історичною фальсифікацією у фільмі є сцена проголошення Ярославом Стецьком Акту відновлення Української держави. Із преамбули тексту сором'язливо забрані слова про «побідоносну німецьку армію» та фюрера німецького народу, з якими вони збираються відроджувати нову Україну. Ця сцена – одна з найслабших у фільмі. Ярослав Стецько показаний гротескним персонажем у стилі гірших зразків радянської

пропаганди, присутні німецькі офіцери корчать міни – напевно, у знак незгоди, – а Шухевич картинно рухається проти течії.

Далі фантазії авторів фільму щодо відбілювання батальйону «Нахтігаль» настільки розігралися, що вони придумали абсолютно неісторичну бійку «нахтігальців» з «есесманами» за український прапор. Звісно, що йдеться про художнє кіно, але пам'ятаймо, що це особливе кіно, яке ставить за мету провести якнайправдивішу реконструкцію історичних подій.

Декілька наступних сцен також покликані хоч якось заперечити колаборацію українських націоналістів з німцями. Шухевич сміливо заявляє своєму німецькому кураторові: «На фронтові позиції не виступимо за жодних обставин, бо в меморандумі вимагаємо проголошення Самостійної України!» Його не лякають навіть німецькі погрози трибуналом за невиконання присяги. Він сміливо кидає в обличчя німцю: «Ми присягали не фюреру і німецькій армії. Ми давали присягу на вірність Україні!»

І в підсумку глядач ознайомиться з канонічним трактуванням короткотривалого союзу українських націоналістів із вермахтом і «провідної ролі» ОУН Бандери у створенні УПА. Подальші монологи Р. Шухевича тільки повторюють усталені стереотипи про багатонаціональний характер УПА, а в розмові з сином – стереотип про те, що українські націоналісти не мстять, а воюють проти диявольської комуністичної системи.

Підсумовуючи сказане про фільм, варто зауважити, що автори таки викинули окремі суперечливі сторінки із біографії Романа Шухевича. У фільмі повністю відсутні згадки про його перебування як німецького офіцера в окупованій Білорусії. Автори обмежуються однією короткою сценою, щоб показати перехід Шухевича із служби у вермахті до підпільної боротьби. Сцена втечі від німецьких офіцерів у поїзді непереконлива, бо він їх не вбиває, а тільки зв'язує. Не обійшлися автори і без класичних штампів та сцен із калиною. Словом, фільм не те, що реконструював усталені міфи про легендарного командира УПА, а й навіть їх примножив.

Набагато простішим виглядало завдання режисера Олеся Янчука в роботі над фільмом «Залізна сотня». Основні ідеологічні акценти вже були розставлені в попередніх фільмах, можна було б перейти і до чогось художнього. Але ліричне у випадку Янчука перетворилося на трагікомедію або ж малоросійський аматорський водевіль. «Упівці» постійно масно жартують, німці кумедно гинуть – так, як це показували в радянських пропагандистських фільмах. Загалом, гумор й окремі сюжети фільму все більше нагадують сцени із «Пригод бравого вояка Швейка».

Величезна кількість таких дотепів та примітивного гумору не дають глядачеві змоги налаштуватися на серйозний лад у сприйнятті людських

життєвих трагедій, якими були наповнені ці терени в повоєнний час. Це і депортації, і каральні операції НКВД-МГБ, це і терор польських «проклятих солдатів». Українці ж у цьому фільмі не вбивають цивільних, не палять сіл, не вбивають поляків, не зачіпають українців зі Сходу. Вони тільки розбивають вщент німецький підрозділ, відстрілюються від уніформованих «енкаведистів» і карають польських бандитів, негідників і гвалтівників.

Проте у третьому фільмі Олесь Янчука з'являються нові історичні теми, які, на думку його творців, заслуговують нової інтерпретації і художнього пояснення. Такою темою є питання соборності української нації. Завдання, чесно кажучи, неможливе до виконання на прикладі повоєнної Західної України. Бо факт залишається фактом, що радянські українці не відчували національної солідарності із західними українцями. Їхня соціальна ідентичність була для них значно важливішою, ніж національна. Крім того, історикам майже не відомі факти проявів особливої, солідарної позиції червоноармійців-українців при проведенні репресій проти місцевого українського населення.

У фільмі ж ми бачимо відразу кілька вказівників на таку солідарність, а то й, може, на цілі факти прямого бунту. То офіцер-прикордонник «тужить» за тим, що 1939 року кордон набагато західніше проходив, тобто включав Перемишль, то він із похнюпленою головою спостерігає за брутальними діями СМЕРШу проти мирних українців. Але все рятує абсолютно міфічний персонаж – Міша з-під Житомира. Він не витримує, бачачи, як брутально заштовхують дівчину до вантажівки, втручається і б'є в обличчя радянського офіцера. Чим рятує життя дівчині, але й сам змушений втікати.

Рятує Мішу пишногруда місцева дівчина, й вони раптово закохуються. Дівчина, розуміючи усю безвихідь ситуації хлопця, запитує, чи він не жалкує. Міша відповідає, що не жалкує, бо зустрів таку чарівну дівчину. Далі Міша кидається в бій проти польських бандитів і після бою стикається з «упівцями». Сцена зустрічі – просто квінтесенція фільму, бо має символізувати соборність української нації.

За задумом авторів фільму, «упівці» мали справити на обдуреного радянською пропагандою Мішу такий великий ідейний вплив, відкривши йому всю правду і показавши, на чиему боці справедливість, що буквально через кілька днів той був уже готовий воювати за самостійну Україну, і не лише воювати, але й вбивати своїх вчорашніх побратимів. Ця сцена – звичайна проекція уявлень діаспорного українця про «обманутих» східняків та важливість місійної ролі, яка відводиться «правильним» західним українцям.

Тільки після обряду вінчання Міша нарешті стає Михайлом. Його шлюб із місцевою дівчиною має стати символічним актом злуки двох Україн в одну. На жаль, кульмінаційна сцена цього єднання двох Україн відбувається в ліжку, що однозначно зменшує пафос дійства.

Є у фільмі й окрема історія про польських садистів. Про проведення польським прокомуністичним урядом акції «Вісла», про вбивства, ґвалтування і грабежі, доконані на українському населенні. Польські негідники ґвалтують українських дівчат, знущаються з греко-католицького священника, хочуть його каструвати, постійно п'ють і заради втіхи вбивають українських дітей. Але навіть яскраво виписаний образ польського вбивці з часом починає набувати карикатурних форм. Сцена, коли «упівці» розстрілюють п'яну польську банду, також закінчується криком вмираючого ватажка банди: «Ненавідзе, Матко Боска». Насправді у всіх цих сценах польського насилля відчувається стійка несиметричність розповіді, оскільки українці показані виключно жертвою, а всі поляки – злочинцями.

І знову не обійшлося без маніпуляцій. Трагічну сторінку польсько-українського взаємного винищення автори фільму переписують однією короткою сценою, з якої стає зрозуміло, що тільки злі поляки вбивали мирних українців, а от добрі поляки українцям співчували. Сюжет із поляком, який везе на возі помордованих батьків вояка УПА й намагається приховати від нього страшну правду, щоб вберегти його психіку, насправді виглядає на особливо цинічну маніпуляцію, насамперед через асиметричність розповіді.

У фільмі «Нескорений» автори не оминули увагою також місцевих українців, які залишилися в радянській Україні й співпрацювали з комуністичним режимом. Місцезнаходження останнього бункера виказує місцевий чоловік. У результаті гинуть поранені воїни УПА й дівчина, яку зґвалтували поляки. Це така собі «діаспорна» помста українцям у краї, які вирішили не ризикувати життям і погодилися на підневільний статус у комуністичній системі.

Щоб зберегти хоч трохи оптимізму, фільм закінчується ультрапатріотичною проповіддю священника та не менш пафосною промовою друга Рена. Якщо б змінити декорації та кілька ключових слів, то промова нічим не відрізнялася б від виступу якогось полум'яного комуніста-революціонера, що засвідчує ідеологічну заангажованість подібної кінопродукції.

Попри усі трагічні моменти, фільм не хоче позбавляти глядача надії. Для цього застосовують бездарну сцену з підлітком, що ходить із соколом, який не може літати, бо у нього перебиті крила. І щоразу, коли з'являється цей підліток, рефреном звучить: «Може, ще полетить...»

Загальний висновок. Фільми режисера Олеся Янчука з'явилися на замовлення української діаспори. Їхнім завданням було виписати за допомогою художнього кіно новий національний історичний наратив. Некритичний підхід до більшості суперечливих моментів минулого не дав авторам змоги запропонувати інтегруючого погляду на історію України. Однобокість та індоктринованість концепції не сприяла реалізації задуму авторів – вплинути на формування єдиної загальноукраїнської ідентичності. Ці кіноверсії історії, через їхню заідеологізованість та шаблонність, змогли стати тільки роз'єднувальним чинником і послужити добрим ілюстративним матеріалом політтехнологам, які спекулювали на різності й антагонізмі регіональних традицій в Україні.

Vasyl Rasevych

UKRAINIAN NATIONAL CINEMA: NATIONAL NARRATIVES AND ATTEMPTS TO “CORRECT” HISTORY

The article identifies national historical narrative modes by addressing the feature films that captured active audience involvement in historical events. The paper summarizes the contradictory reviews underpinning the ambivalent assessment of cinematographic recreations of the past.

Keywords: historical approach, inclusive approach, nation-centric line, collective memory.