

УДК 94(581)“1979/1989”:791(2/8/045)

DOI <https://doi.org/10.32782/cusu-hist-2024-2-4>

Ковальков Олександр,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри історії України та всесвітньої історії,
Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка
KovalkovAlex@ukr.net
ORCID ID: 0000-0003-2344-3050

АФГАНСЬКА ВІЙНА СРСР (1979–1989 РР.) У РАДЯНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ КІНЕМАТОГРАФІ В КОНТЕКСТІ «ВІЗУАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ»

У статті здійснено спробу контент-аналізу художніх фільмів, присвячених Афганській війні СРСР (1979–1989 рр.), із застосуванням методологічного інструментарію «візуальної історії». Джерельною базою послуговували десять кінострічок, створених у СРСР упродовж 1983–1991 рр. Доведено, що кінематографічна версія Афганської війни (1979–1989), створена в СРСР, цілком відповідала тенденціям її висвітлення в офіційних ЗМІ, науковій, науково-популярній літературі та публіцистиці. Можна простежити еволюцію зображення участі СРСР в афганській кризі від «невідомої війни» через «героїчну війну» до «непотрібної» і «злочинної» війни. Це було зумовлено змінами суспільно-політичних настроїв у СРСР під впливом «перебудови» й часткової «гласності», деміфологізації радянського минулого й дійсності, а також політичного оцінювання збройного вторгнення до Афганістану в грудні 1979 р. Другим з'їздом народних депутатів СРСР. Для радянського суспільства художні фільми про Афганістан були важливим засобом переоцінювання цінностей та самопізнання. Контент-аналіз художніх фільмів, знятих у СРСР у 1983–1991 рр., засвідчив загалом адекватне перенесення на екран історичних обставин Афганської війни. Попри значний ідеологічний і адміністративний контроль із боку радянської влади над мистецтвом, автори художніх фільмів не лише відтворили трагізм і жорстокість тієї війни, але й звернули увагу глядача на складні суспільно-політичні й морально-ідеологічні проблеми СРСР і пізньорадянського суспільства. Більшість фільмів були антивоєнними, і їх критично-викривальний зміст посилив негативне ставлення суспільства до Афганської війни і політики кремлівського керівництва. Це своєю чергою підважувало авторитет комуністичної влади й було вагомим чинником кризи радянської суспільно-політичної системи, що, зрештою, і призвело до розпаду Радянського Союзу.

Ключові слова: Афганська війна, «нова історична наука», «візуальна історія», кінематограф, контент-аналіз, художній фільм.

Одним із напрямів «нової історичної науки», яка в останні десятиліття посіла панівні позиції в західній історіографії, є так звана «візуальна історія» (див.: Гаскелл А., 2013; Ковалевська О., 2016; Рабенчук О., 2012; Щербакова Е. И., 2011 та ін.). Серед її складників важливе місце посідає історичний художній (ігровий) фільм. Від серпня 1985 р., коли на XVI Міжнародному конгресі історичних наук у Штутгарті (ФРН) уперше працювала секція «Фільм та історія», в Західній Європі, й особливо в США, вивчення й аналіз історичних фільмів стали частиною історіографічного процесу. Окрім спеціалізованих наукових видань (як-от Filmhistoria Online), огляди історичних фільмів публікують у провідних наукових історичних часописах (American Historical Review, Journal of American History та ін.), кінострічки обговорюють на засіданнях Організації Американських Істориків та Американської Історичної Асоціації. Зусиллями європейських (Ферро М., 1993; Potzch M., 2018; Salmi H., 1995), американських (Грей Г., 2014; Rosenstone R. A., 1995) та меншою мірою російських (Бычков С. П., 2003; Волков Е. В. 2012) вчених було розроблено теоретично-методологічні підходи до, за М. Ферро, «історичного прочитання кінематографу» й «кінематографічного прочитання історії» (Ферро М., 1993, с. 50). Західні історики вже звикли дивитися на художні фільми як на важливий ретранслятор історичних знань, потужний інструмент формування історичної пам'яті, здатний також формувати

та змінювати політичні установки суспільства (Potzch M., 2018). Підтвердженням цьому є численні наукові дослідження, присвячені кінематографічному висвітленню окремих важливих історичних проблем і цілих періодів (як-от В'єтнамська війна).

Більшість вітчизняних (і взагалі «традиційних») істориків ігнорують кіно як історичне джерело або ж не визнають за ним права на інтерпретацію минулого. Зазвичай вони аргументують це тим, що фільми спотворюють (а то й фальсифікують), спрощують, тривіалізують, романтизують історичні події чи історичних персонажів. До того ж кіно як жанр мистецтва для конструювання власного образу реальності послуговується складним набором специфічних засобів (символи, «коди», технічні засоби тощо), які мають тлумачити передусім мистецтвознавці. Здебільшого так і відбувається (див. напр.: Кохан Т. Г., 2017). Проте історикам дедалі важче ігнорувати те, що екранні образи здійснюють колосальний вплив на розуміння людьми минулого. Історичні уявлення більшості людей сформовані художньою літературою та кінематографом. Це й не дивно, адже художні образи більш яскраві й емоційні, ніж образи історії в наукових працях, а художні твори куди більш численніші, ніж наукові. Історичні фільми сприяють формуванню в аудиторії відчуття співпричетності, емоційного відчуття реалістичності відображення минулого на екрані. Важливо також, що сучасне суспільство стає дедалі більш постписьменним – таким, що вміє, проте не хоче читати (Rosenstone R. A., 1995, p. 6).

Дедалі більше істориків пропонують дивитися на історичний фільм як на «книгу, перенесену на екран» (Rosenstone R. A., 1995, p. 6). Фільм демонструє ймовірну історію, проте «письмова» історія пише таку ж само ймовірну історію! Неможливо точно відтворити події минулого ані на папері, ані на екрані. Утім, «слово» вченого може мати різні відтінки, бути абстракцією (наприклад, «революція»), тоді як «картинка» завжди конкретна і предметна. Історія на екрані завжди буде відмінною від «письмової» історії, часто порушуватиме її норми. Проте режисери і сценаристи звертаються до минулого з різних (особистих, політичних, мистецьких) причин так само, як це робили «аматори» до того, як історія стала сферою професійної діяльності. Історик сьогодні говорить про історію в межах стандартів, вироблених його професією, режисер же не володіє (і не має володіти!) ними. Тому історія в фільмі завжди буде суб'єктивним відображенням минулого. Але такими ж суб'єктивними є і твори «письмової» історії. Тож фільм не доповнює і не замінює її, він стоїть поряд із нею, як усна історія чи традиція. За словами Р.А. Розенстоуна, фільм, можливо, є постлітературним еквівалентом дописьменного поведіння з минулим, коли наукова документальна точність ще не стала канonom, коли поняття факту було менш важливим, ніж звук голосу, ритм рядка чи магія слова (Rosenstone R. A., 1995, p. 22).

Історичний фільм може бути більш чи менш достовірним, проте це завжди – твір мистецтва, який підпорядковується «законам жанру». Фільм оповідає історію як казку з початком, кульмінацією і кінцем. Фільм зазвичай зображує епізод минулого як історію окремих людей – героїв, які потрапили в ті чи ті історичні обставини. Дуже часто особисті історії героїв є способом спрощення або ж уникнення складних соціальних проблем, на які вказує фільм. Фільм завжди емоційно наповнює, персоналізує і драматизує історію. Він малює історію як тріумф, страждання, радість, відчай, пригоди чи героїчні вчинки. Ця емоційність досягається в різний спосіб: крупний план, швидке зіставлення різнорідних образів, сила музики та звукових ефектів. Цим досягається ефект співпричетності з тим, що відбувається на екрані. Фільм, таким чином, доповнює наше розуміння минулого, змушуючи нас «пропускати через себе» історичні події (Rosenstone R. A., 1995, p. 16). Зрештою, як будь-який мистецький твір, фільм оперує власним набором символів, і часто те, що режисер недоказав чи про що промовчав, але на що натякнув, може бути не менш важливим, ніж те, що він виніс на екран.

Художній фільм не варто оцінювати з погляду суворої достовірності історичних фактів. Ба більше, напевно, жоден фільм не є реальним відображенням тієї історичної події, про яку він оповідає. Він завжди є результатом умисної, свідомої інтерпретації минулого його авто-

рами. Тобто ми завжди маємо справу зі своєю історичною концепцією, яку, втім, завжди потрібно зіставляти з панівними на час творення стрічки науковими моделями осмислення минулого. При цьому визначальними рисами якісного історичного фільму мають бути достовірність і правдивість історичного контексту (обставин, в яких розгорталися зображувані історичні події), дотримання принципу історизму, адекватність передачі «духу часу» (культурно-побутові елементи, антураж тощо) чи «духу персонажу».

Ігровий фільм часто дає більше інформації не про ту історію, яка зображена у фільмі, а про той час, коли він знятий. Адже фільм – це продукт культури, пов'язаний із суспільством, який його створює, отримує і споживає. Він відображує соціальні та політичні проблеми епохи, в яку був створений (Ферро М., 1993, с. 50; Rosenstone R. A., 1995, р. 5–6). Тож будь-який фільм може бути історичним джерелом вивчення того часу, коли він виник. З погляду історії він виконує ще одну важливу функцію. Предметом історії є не лише сума знань про явища минулого, але й аналіз зв'язків, які об'єднують минуле і сьогодення (Рабенчук О., 2012, с. 34). Тож фільм є важливим інструментом актуалізації минулого, він змушує глядача наново переживати й емоційно переосмислювати історичні події. Особливо це важливо щодо найбільш «славних» або ж найбільш складних і суперечливих сторінок минулого. До останніх для пізнього СРСР, безперечно, належала війна в Афганістані.

Афганська війна (1979–1989 рр.) стала останньою в історії СРСР. Масштаби військового, військово-технічного та політичного залучення Радянського Союзу в афганську кризу, її міжнародний вимір, наслідки для Афганістану, СРСР, регіону й усієї системи міжнародних відносин на завершальному етапі «холодної війни» зумовили появу великої кількості наукової, науково-популярної, публіцистичної, а також мемуарної літератури на тему «Афгану» (див.: Костира А. А., 2009; Ковальков О. Л., 2020). Природно, що цю тему не оминули увагою режисери і сценаристи, проте, крім однієї непереконливої розвідки (Иваненко А. И., 2020), в українській і взагалі пострадянській історичній науці відсутні дослідження, які б торкалися кінематографічної версії Афганської війни.

Метою статті є спроба застосувати методологічний інструментарій «візуальної історії» для контент-аналізу художніх фільмів, присвячених Афганській війні СРСР (1979–1989 рр.). Джерельною базою послуговувалися десять кінострічок, створених у СРСР упродовж 1983–1991 рр.

Радянська збройна інтервенція до Афганістану в грудні 1979 р. супроводжувалася безпрецедентним пропагандистським забезпеченням, а висвітлення участі «обмеженого контингенту радянських військ» (ОКРВ) в афганській війні було наскрізь цензуроване. Принципові засади пропагандистського супроводу інтервенції СРСР в Афганістан були вироблені на засіданні Політбюро ЦК КПРС у день здійснення операції «Шторм-333» у Кабулі – 27 грудня 1979 р. Протокол цього засідання за № 177 містив низку документів, які визначили лінію поведінки радянського й афганського керівництва на роки вперед. Додаток 6 цього протоколу мав назву «Про пропагандистське забезпечення нашої акції щодо Афганістану». У ньому вказувалося в разі висвітлення в радянських ЗМІ «здійсненої Радянським Союзом на прохання керівництва Демократичної Республіки Афганістан акції допомоги» дотримуватися таких положень: 1. Введення радянських військ здійснено на прохання законного уряду Афганістану; 2. Мета цієї акції полягає у сприянні уряду ДРА у відбитті агресії ззовні, яка загрожувала «завоюванням Квітневої революції»; 3. Це питання належить винятково двостороннім радянсько-афганським відносинам і регулюється статтями Договору про дружбу, добросусідство і співробітництво між СРСР і ДРА від 5 грудня 1978 р. і ст. 51 Статуту ООН; 4. Як тільки агресія проти ДРА припиниться, радянські війська повернуться на Батьківщину¹. Саме ці положення визначали зміст і спрямованість усіх публікацій – в офіційних ЗМІ, на сторінках наукових видань, публіцистично-пропагандистських матеріалів – до середини 1980-х рр.

¹ Гроссман А.С. Секретные документы из особых папок. Афганистан: Политический архив XX века. *Вопросы истории*. 1993. № 3. С. 10.

ЗМІ СРСР всіляко заперечували радянське «втручання у внутрішні справи суверенного Афганістану», перебування там радянської стотисячної армії називали «місією доброї волі» й «інтернаціональним обов'язком». В умовах контролю держави над медіа будь-який «витік» відносно правдивої інформації про «Афган» був майже неможливий. Солдати, офіцери і радники підписувалися про нерозголошення, повідомлення закордонних ЗМІ влада спростовувала як «антирадянські провокації», а поширювачів «чутток» усередині країни переслідували. Тож Афганська війна до середини 1980-х рр. була невідомою громадянам СРСР. Вона взагалі війною не вважалась і суспільством так не сприймалась. Розумілося це як «гуманітарна допомога братньому афганському народу». Це виразно відрізняло Афганістан від В'єтнаму: у США в'єтнамська війна висвітлювалась у ЗМІ, це породжувало антивоєнні настрої, протести проти неї. У СРСР же більшість громадян були переконані, що в ДРА радянські війська робили те ж, що в НДР чи Угорщині – допомагали прогресивній владі будувати «світле майбутнє». У пресі та по телебаченню йшлося, що бійці будували там мости та шляхи, проводили колони з «мирними» вантажами, висаджували «алеї дружби» і лише інколи навчалися в «умовах, максимально наближених до бойових». Ще писали про радянських фахівців, які лікували афганських жінок і дітей, навчали дітей чи видобували газ (Ковальков О. Л., 2020, с. 93–96.). Сказане повною мірою стосувалося художнього кінематографа.

До «перебудови» в СРСР вийшла лише одна кінострічка, присвячена Афганістану, – «Спеютне літо в Кабулі» режисера А. Хамраєва (у титрах вказаний і його афганський колега Валі Латіфі)². Сюжет доволі простий: влітку 1983 р. лікаря-професора В.Д. Федорова (О. Жаков) відрядили читати лекції в Кабульському університеті й здійснювати радницькі функції при міністерстві охорони здоров'я країни. У Кабулі він зустрічає своїх колишніх студентів, як громадян СРСР (лікар Мельников (М. Олялін); молоді лікарі шпиталю в Кандагарі), так і афганців. Федоров одразу ж надає допомогу прибулим пораненим бійцям афганської армії. Він також не цурається лікувати поранених «душманів», особливо виділяючи хлопчика (називав його «басмаченя»). Далі він читав лекції студентам Кабульського університету і лікарям, оглядав хворих у Центральній поліклініці, навіть погодився відвідати (разом із перекладачкою) хворого афганця в нетрях Кабула. Федорову настійливо роз'яснюють ситуацію в ДРА. Мельников постійно говорить про «неоголошену війну» проти афганської революції, розповідає про звірства «душманів». На початку фільму Федоров надав допомогу дівчинці, доньці вчителя, якого закатували «душмани». Мельников кілька разів підкреслив, що більшість поранень у «захисників революції» – в спину. Демонізація «душманів» була типовою для того часу. Вони підступні, жорстокі, безжалюї. Коли медсестра Військового шпиталю Мар'ям допомогла викрити санітара, який убив пораненого офіцера розвідки (звісно, пораненого ножом у спину), її вбили на вулиці афганської столиці. Коли Федоров вилетів до своїх колег до Кандагара, він дізнався, що «душмани» спалили школу, вбили вчителя й обох молодих радянських лікарів. Проте Федоров бореться за «обдурених ворогами революції» селян і, зрештою, домігся амністії для «басмаченяти».

Фільм яскраво малює «революційний Афганістан»: мітинги та демонстрації під червоними транспарантами, радянські комбайни і вантажівки в полі (Мельников особливо наголосив на «успішності» насправді провальної водноземельної реформи), акції протесту селян проти «душманів» (які в принципі важко уявити). Що найбільше кидається у вічі, на четвертий рік перебування в ДРА радянського окупаційного контингенту на екрані бачимо лише лікарів із СРСР. Тільки наприкінці стрічки, коли моджахеди розгромили колону з пораненими, прибули декілька БМП з радянськими вояками. Один по рації запросив дозволу на супроводження колони, на що отримав наказ «супроводжувати поранених афганських військових». Навіть радянського професора на гвинтокрилі до Кандагара доправляв афганський екіпаж, що вигля-

² Жаркое лето в Кабуле. СССР (Мосфильм), 1983. Реж. А. Хамраев, В. Латифи. 87 мин.

дає абсурдно. Та й охороняли лікаря і відбивали атаку на збитий вертоліт афганські вояки! Тож у цій частині стрічка є ідеологічно-пропагандистською і має мало зв'язку з реальністю.

Утім, слід визнати вдале зображення східного колориту Кабула, й ці уривки кінострічки варті перегляду. На екрані промайнули будівля ЦК НДПА і «танк Ватанджара», поряд з автівками вулицями міста крокують верблюди, вулична торгівля і крамниці-дукани на кожному кроці, колоритні кабульські нетрі. Потрапив до фільму й елемент пуштунського кодексу честі – «пуштунвалі». Коли Федоров на прохання літнього афганця оглядав його сина в нетрях Кабула, до будинку підійшли троє, налаштовані вороже. Батько хворого сказав: «Вони наші гості. Йдіть!».

Зміна вищого радянського партійного і державного керівництва навесні 1985 р. спричинила певні зрушення в досліджуваному питанні. Серединою того року датована таємна записка керівників Відділу зовнішньополітичної пропаганди (Л. Замятін) і Відділу адміністративних органів (М. Савінкін) ЦК КПРС «Про публікації в засобах масової інформації матеріалів щодо дій обмеженого контингенту радянських військ в Афганістані». Додаток до Записки, підписаний Начальником Генерального Штабу ЗС СРСР маршалом Радянського Союзу С. Ахромєвим, першим заступником міністра закордонних справ Г. Корнієнком і заступником Голови КДБ В. Крючковим, містив вичерпний перелік дозволеного до друку. Це були повсякденне життя, тактичні навчання (не вище батальйону) радянських військ, залучення літальних апаратів і автотранспорту для перевезень вантажів місцевому населенню, виділення бойових підрозділів для супроводження колон і охорони окремих об'єктів, робота радянських фахівців з надання допомоги афганським військовим в освоєнні бойової техніки, робота радянського військового шпиталю з надання медичної допомоги місцевому населенню, пораненим афганським і радянським військовикам. Відтоді можна було писати про вимушене застосування окремими бійцями чи підрозділами зброї під час виконання названих вище обов'язків, про окремі одиничні випадки (не більше одного на місяць) поранень чи загибелі радянських воїнів без наведення свідчень про участь підрозділів і частин, в яких вони служили, в бойових діях. Дозволялося також писати про нагородження радянських вояків, передусім званням Героя Радянського Союзу, з відзначенням їхніх мужності та героїзму, але без показу конкретної бойової діяльності, яка послугувала підставою для нагородження (Ляховский А. А., 1995, с. 296–298). Ці пункти регламентували висвітлення тієї війни в роки «перебудови» і «гласності». Порівняно з постановою від 27 грудня 1979 р. цензурні лещата були дещо послаблені, проте насправді повна брехня змінилася напівправдою. Але ті шпаринки, які містила Записка, уможливили поступове розвінчання радянських міфів і сприяли творенню версії афганської війни, яка наближалася до реальної.

Виявилося, що радянські воїни в Афганістані не лише розвозили по кишлаках продукти і висаджували «алеї дружби». Тенденцією ставала героїзація тієї війни, а публікації, присвячені їй, були радше патріотично-виховними, аніж інформативними. Відданість інтернаціональному обов'язку, безкорисливість служіння Вітчизні навіть за її межами, очевидність переваг радянської системи військово-патріотичного виховання – такими були головні їхні ідеї. Кілька книг, присвячені загиблим «афганцям», були спрямовані на військово-патріотичне виховання молоді. Одним із мотивів публікацій тих років стало ототожнення війни в Афганістані з Великою Вітчизняною, а ветеранів-«афганців» – з ветеранами війни 1941–1945 рр. Утім, до виведення військ у СРСР не виходили за встановлені рамки, а влада формувала спотворену картину подій в Афганістані. Це була важлива складова частини політики горбачовського керівництва, яка тлумачила афганську проблему винятково з військового погляду: СРСР захищає афганську революцію від агресії ззовні, і загибель радянських вояків «за річкою» – трагічна, але вимушена реальність. Важливо, що війну потрохи стали називати «війною», проте її зображення залишалося далеким від правди. Насправді в перші роки «перебудови» і «гласності» повну брехню про неї змінила напівправа. Проте і це готувало ґрунт для великого числа викривальних праць про «Афган», які з'явилися уже після виведення військ.

Зусиллями цієї інформаційно-пропагандистської кампанії у 1985–1988 рр. сприйняття радянським суспільством Афганської війни змінилося з попередньої «невідомої війни» на «героїчну війну». Пропаганда малювала офіційний образ воїна-«афганця» – звитязного, жертвовного продовжувача традицій ветеранів попередніх воєн, передусім Великої вітчизняної. Ветеранів-«афганців» запрошували на зустрічі з молоддю і з трудовими колективами. Афганська війна стала частиною військово-патріотичного виховання (Ковальков О. Л., 2020, с. 98–101). Це позначилось і на художньому кінематографі.

У 1986 р. вийшов короткометражний фільм «Сержант» режисера С. Гайдука³, який увійшов до трилогії «Місток». Головний герой – десантник Шликов (А. Котеньов), зразковий сержант Радянської Армії. Він підтягнутий, бездоганно несе службу, суворий, але справедливий з підлеглими. На початку він здійснює підготовку рядового складу перед відправкою до Афганістану. Утім, чомусь навчання тривають не на полігонах Туркестанського чи Середньоазійського військових округів (як це було насправді з метою акліматизації), а десь у засніженій європейській Росії. Далі – Афганістан, де на шляху радянської колони виявили міну. Вона чомусь захована у блискучому молочному бідоні, який не зрозуміло яким чином диверсанти закопали на всю висоту на кам'янистій дорозі. Шликов з підлеглим отримали наказ знешкодити міну. Аби не ризикувати життям молодого бійця, сержант відсилає його за водою, сам знешкоджує вибухівку, але гине від пострілу моджахеда із засідки в спину. Тобто смерть сержанта подана як трагічна випадковість, щось не типове для Афганістану.

У фільмі доволі адекватно відтворено окремі елементи афганської дійсності. Заклик муедзина до намазу, який лунає над кишлаком. Радянську колону супроводжують гвинтокрили, у кюветах понівечена й спалена військова техніка. Радянські вояки вдягнуті в польовий камуфляж, на головах шляпи-«афганки». У цьому фільмі вперше зустрічаємо типовий для радянських «афганських» фільмів образ: літній афганець із хлопчиком, до якого повернемося нижче. Загалом, стрічка «Сержант» як на час створення була досить якісна, у 1987 р. її відзначили головним призом на фестивалі робіт молодих кінематографістів у Мінську.

З 1988 р. в радянському кіно почалися зрушення, пов'язані зі зміною керівництва Союзу кінематографістів і проникненням до нього елементів «госпрозрахунку». Держава поступово відмовлялася від монополії на кіновиробництво, в союзних республіках і регіонах виникали творчі об'єднання, кооперативні, акціонерні й навіть приватні студії. Крім конкуренції, це означало часткове зняття обмежень із творчості кіномитців. Режисери, які до цього перебували в тотальній несвободі, отримали її, нехай і в обмеженій кількості. Тож не дивно, що однією з характеристик перебудовного кіно стала поступова деміфологізація радянських минулого і дійсності (Безенкова М. В., 2012, с. 46; Танис К. А., 2019, с. 27–29). Це позначилось і на фільмах, присвячених Афганістану.

У 1988 р. вийшла стрічка С. Нілова «Шурави»⁴. В основі сценарію – повість О. Проханова «Сивий солдат». Він одним із перших серед радянських письменників звернувся до афганської проблематики ще на початку 1980-х рр.⁵ Рядовий Микола Морозов (В. Пожарський) через два тижні служби в «Афгані» під час перебування в наряді потрапив у полон. Його старший напарник загинув. Хлопця доправили до кишлака в горах і помістили до сараю, в якому перебував інший полонений – вояк афганської армії. Там же був англійський репортер з Reuters Е. Стаф (Ю. Киселюс). Він запропонував Миколі дати інтерв'ю. Той спочатку відмовився, проте після розстрілу афганця і погроз (журналіст перелічив, що моджахеди можуть з ним зробити) погодився. Його відвели в гори, дорогою англієць обмовився, що моджахеди («люди Ахмад-хана») планують атаку на Гератський міст. Морозов тікає через мінні поля, попри вибухи, залишається живим, без води добрів до поселення афганських пастухів, які надали йому допомогу.

³ Сержант. СССР (Беларусьфильм), 1986. Реж. С. Гайдук. 30 мин.

⁴ Шурави. СССР (Мосфильм), 1988. Реж. С. Нілов. 64 мин.

⁵ Проханов А.А. Дерево в центре Кабула. Москва: Советский писатель, 1982.

Тут же прилетів радянський гвинтокрил, прибулий офіцер, на диво, особисто знав Морозова. Гератський міст було врятовано. Фільм завершується кадрами вечірньої Москви і рухом радянських колон Мостом Дружби через Амудар'ю.

«Шураві» – це драма про молодого хлопця на війні, проте власне війни у фільмі немає. Одного разу в кадрі промайнула БМП – бойова машина піхоти, тричі – вертольоти, кілька разів – моджахеди верхи на конях. Навіть колона, яку охороняв Морозов з напарником, складалася з тракторів і автобусів із Союзу. Звуки пострілів лунали двічі: під час нападу на пост і розстрілу полоненого афганця. Натомість герой постійно згадує домівку: коли п'є воду – бабусю, яка пригощала його молоком; під час втечі й поневірянь горами – російські берізки. Гори відіграють важливу роль у фільмі: вони мали контрастувати зі згадками про довоєнне життя хлопця. До слова, автори так і не пояснили глядачеві, хто такі «шураві». «Шураві» – від арабського «рада», «радянський», так в Афганістані традиційно називали громадян СРСР. Так назвав Миколу пастух-афганець, в якого він знайшов притулок, і це слово лише одного разу лунає наприкінці фільму.

Власне Афганістан зображений відносно адекватно. Сувора природа, отари баранів і кіз, колоритна «бурбухайка», аксакал у кишляку. Навіть моджахеди досить вірогідні. Вони озброєні різношерстою, переважно радянською, зброєю. Це важливо, адже в перші роки афганської війни радянська пропаганда рясніла міфами про потоки «натівської» зброї, якими «до зубів» були озброєні афганські повстанці (Ковальков О. Л., 2020, с. 94–95). У фільмі також присутні літній афганець і хлопчик: вони вели отару повз пост і допомогли заманити радянських вояків у пастку до моджахедів.

Того ж року вийшла трисерійна стрічка «За все сплачено»⁶. Сценарій за мотивами повісті А. Смірнова створив О. Проханов. Це історія екіпажу БМП на чолі з прапорщиком Семеновим (В. Літвінов). Відділення спільно з афганським екіпажем прикриває прохід радянської колони. Для «шураві» це останнє завдання, вони обговорюють майбутній «дембель». Традиційна атака на колону і на пост, зав'язався бій. БМП Семенова розчистила шлях від підбитої техніки, підбрала поранених. Проте під час бою один вояк (Олесь) був поранений, а інший (Микола Котьоночкін) загинув. Прибулі радянські гвинтокрили, розсіяли моджахедів. «Афганська» частина стрічки завершується кадрами проходження колони Мостом Дружби.

Далі події розгортаються в Сибіру. Демобілізовані «афганці» доправляють цинковий «вантаж-200» до забитого містечка. Їх зустрічає лише дівчина загиблого: хлопець був сиротою. Після поховання один з «афганців» (Боцман) запропонував установити на могилі пам'ятник, проте на це потрібні були гроші. Виявилось, що в містечку досі не було газу, хоча основна гілка газогону прокладена в 20 км звідти. Семенов від імені хлопців береться за цю нереальну, як усі вважали, роботу. Зовні – це чергова радянська історія доби «перебудови» про «велике будівництво» попри «застійні» кумівство, безгосподарність, бюрократизм. Насправді ж автори стрічки передали панівний у тогочасній публіцистиці звитязний і жертвний образ ветерана-«афганця». Бригада Семенова переборює об'єктивні (складні природно-кліматичні умови, відсутність техніки) і суб'єктивні (протидія місцевого начальства, бригади-конкурента) труднощі. Колективний герой фільму – «афганське братство»: хлопці горою стоять один за одного і за Семенова, він же ставиться до них, як батько. У них загострене відчуття відповідальності та справедливості: Семенов заборонив розпивання спиртного на трасі, попри конфлікт із більшістю «місцевих». «Афганці» й у мирному житті ризикують собою: Семенов по-геройськи перебиває кран під час великої пожежі на газогоні, Олесь та інші хлопці неодноразово вступають у нерівні бійки з місцевою «бандою Марадони». В одній з таких сутичок у кінці фільму гине Боцман, а Семенов отримує травму голови. Зрештою, робота була виконана вчасно, попри попередню відмову, хлопцям заплатили. Місто отримало газ, а на могилі Котьоночкіна встановили пам'ятник.

⁶ За все заплачено. СССР (ТО «Экран»), 1988. Реж. А. Салтыков. 3 сери. 230 мин.

У 1989 р. вийшла стрічка Г. Кузнецова «Вантаж-300»⁷. «Вантаж-300» – це кодова назва пораненого бійця. Автори фільму вклали її до вуст водія-геолога, який сказав головному герою, бійцю Чебакову (Є. Бунтов): «Всі ми – вантаж-300. Хто в голову, хто в душу. Увесь Союз – вантаж-300». Фільм суперечливий з непереконливим сюжетом. Про час подій натякає кадр приблизно із середини стрічки: гвинтокрил «відстрілює» теплові пастки від ПЗРК «Стінгер», які з'явилися в «Афгані» восени 1986 р. Група моджахедів на чолі з американським інструктором (Р. Анцанс) і «кореспондентом великого західного видання» у складі готується до атаки на міст, що будується. Ним має пройти велика радянська колона. Повстанці тренуються на полігоні: вправляються зі стрільби з мінометів і стрілецької зброї. Озброєні вони за радянськими «методичками» початку 1980-х рр.: один має американську М-16, інший – ізраїльський УЗІ. Останнє є повним абсурдом: афганські моджахеди ніколи б не вели джихад єврейською зброєю. До того ж неписаним правилом партизанської війни є використання зброї, набої до якої можна взяти у ворога. Вночі моджахеди атакують табір радянських геологів (у зоні ймовірних бойових дій?), військову охорону частково було перебито, частково вона залишила позиції. Вранці бачимо колону в супроводі гвинтокрилів, яку веде анонімний підполковник. Стрічка знову повертає глядача до станції геологів. Троє на стареньких буровій машині й вантажівці намагаються прорватися до своїх. На посту до них підсаджують солдата, який відслужив установлений термін і має йти на «дембель» – згаданий Чебаков.

Як видно, сюжетна лінія розвивається в напрямі кількох паралельних рухів: рух колони до мосту, рух вантажівок геологів до того ж мосту з іншого боку. Над ними – радянські гвинтокрили. Складається враження тотального контролю радянськими силами Афганістану, принаймні тієї невідомої його частини, де розгортаються події. Водночас наступні події це спростовують. Коли геологи проїздять кишляк, відчувається сильна напруга, вони знають, що там чужі, і їм лячно. Тим більше дивною є поведінка групи моджахедів, які йдуть напереріз автівкам геологів. Вони надміру галасливі, емоційно обговорюють різні нісенітничі. Тим часом під час зупинки один геолог підняв щось біля річки й підірвався. Решта поїхали далі, наче його і не було! Моджахеди ж захопили радянський пост, убили 4–5 бійців і потім вскочили до кузова машини геологів. Чебакова відправили до кузова з диверсантами, а до кабін сіли американський інструктор і «злий» моджахед. Інша група моджахедів тим часом захопила місцеву «маршрутку» – радянський ПАЗ і в ній також вирушили до мосту. Тим часом з іншого боку до мосту рухається колона. Проте чим вона така важлива, що її очолює підполковник і над нею незмінно летять гелікоптери, незрозуміло.

Нарешті ми бачимо міст, який виглядає комічно. Через рівчак перекинута металевий понтон, на якому працює кілька «інтернаціоналістів». Решта бійців на техніці – спостерігають-охороняють. Розпочинається атака на міст, яку знімає з гори «західний» журналіст на камеру з об'єктивом, яка нагадує телескоп Галілея. ПАЗ йде в лобову атаку на радянські позиції, і його деякий час ніхто не може зупинити! Ситуація виглядає майже комедійно. Так, одну радянську БМП підбив моджахед із гранатомета з гори, проте, що робили решта? Тим часом іншу групу знешкодили геологи і Чебаков. Один водій влаштував аварію, в якій загинув американець-інструктор. Далі в бою обоє геологи загинули, проте Чебаков із трофейного «калашнікова» порішив усіх супротивників. Тим часом ПАЗ нарешті підбили, прилетіли «вертушки» і знищили групу підтримки на горі. Особливо увагу глядача зосередили на загибелі журналіста. Радянські вояки неемоційно погрузили на «борти» 9 «200-х» і 13 «300-х». Колона змогла вільно пройти «мостом».

Фільм «Вантаж-300», на нашу думку, чи не найслабший серед усіх, які оглянуто в цій розвідці. Так, у ньому зображений цілком імовірний епізод тієї війни. У зйомках брали участь військовики Туркестанського й Середньоазійського військових округів. Однострій і озброєння в цілому відповідають подіям і часу. Але бойові дії показані непереконливо, відверто

⁷ Груз-300. СССР (Свердловская киностудия), 1989. Реж. Г. Кузнецов. 83 мин.

по-дитячому. Найбільші питання викликає образ Афганістану: чомусь, на думку авторів стрічки, ця країна зелена! Цей колір є домінантним продовж усього фільму. Зелений колір гір, землі, відсутність каміння і пилюки. Але ж сотні й тисячі спогадів «афганців» малюють інший «Афган»: жовто-коричневий, безводний, кам'янистий і страшенно загорошений! Утім, слід визнати, що окремі діалоги і фінальні кадри несуть потужний емоційний і змістовий посыл. Діалог про «вантаж-300» згадано вище. Американець-інструктор сказав геологу сильні слова: «У вас – Ленін, у них – Пророк. Англіїці пішли, і ви підете». Кінцеві кадри переносять глядача до СРСР: із літака дістають «цинки», далі їх ховають. У фінальній пісні лунає «ненужная война». Кінострічка дійсно антивоєнна й емоційно зрозуміла, проте якість її виконання поступається тому, що робили в ті роки в Радянському Союзі.

Після виведення радянських військ із Афганістану (15 лютого 1989 р.) і визнання «помилковим» введення їх туди в грудні 1979 р.⁸ в публіцистиці побільшало викривальних статей на тему «Афгану», на зміну «героїчній війні» прийшла «непотрібна» і «злочинна» війна. У 1991 р. вийшли дві книги, які здійснили переворот у висвітленні афганської тематики. Автори першої – журналісти «Вечірньої Москви» Д. Гай і «Комсомольської правди» В. Снігер'єв (Гай Д., 1991). Сама назва книги стала одкровенням: автори вперше вжили термін «вторгнення» замість сором'язливого «введення військ». Робота ґрунтована на свідченнях «афганців», представників вищого командування та партійного керівництва. У цій відверто викривальній книзі гострота критики доби «перебудови» знайшла своє максимальне втілення. Події квітня 1978 р. трактовані як «переворот», військова операція грудня 1979 р. – «вторгнення», перебування ОКРВ у ДРА – «окупація». Відповідальними за афганську авантюру автори назвали керівників силових відомств – Д.Ф. Устинова і Ю.В. Андропова. У науковий обіг було введено низку раніше утаємничених документів щодо афганської політики Кремля. Автори іншої праці – підполковник О. Ляховський і полковник В. Забродін (Ляховский А. А., 1991). Перший у 1987–1989 рр. служив у складі Оперативної групи Міністерства оборони СРСР в Афганістані, а з 1988 р. був помічником її керівника, генерала армії В. Вареннікова. Це наклало відбиток на зміст книги, в якій уперше викладено значне число офіційних документів.

Це також вплинуло на зміст художніх фільмів. В останній рік існування «першої у світі соціалістичної держави» вийшло п'ять кінострічок, так чи так пов'язаних з Афганістаном. Розпочнемо з фільму С. Нілова «Ущелина духів»⁹. У роботі над сценарієм укотре був задіяний О. Проханов. Події розгортаються перед виведенням радянських військ. Стрічку відкриває таємна зустріч двох чоловіків у пуштунському вбранні «шальвар-камиз». В одного з-під нього видно десантську «тельняшку». Капітан-розвідник Грачов від афганця-інформатора Надіра дізнається, що з Панжшера до місцевих «духів» має прибути караван зі зброєю («хочуть вас до Союзу провести з музикою») і наркотиками для переправлення до СРСР. На військовій нараді командир частини схвалює план операції силами двох груп розвідників під загальним керівництвом Грачова для знешкодження каравану в міфічній «Ущелині духів». Групи вийшли вночі, чомусь у «польовому» однострої, що нетипово для розвідників. Пересуваються, на диво, гамірно, вже в першому кишлаку зав'язався незапланований бій. Загін поніс перші втрати: загинув прапорщик, який не хотів йти в цей останній рейд. Загін пішов далі, з тілом загиблого і чотирма полоненими. Останнє неприпустиме в розвідувальному рейді. В іншому кишлаку на розвідників чекали, зав'язався справжній бій, серед «шураві» були загиблі й поранені. Старший лейтенант Молдованов звинувачує Грачова у провалі операції та інших гріхах (пиятиці, крадіжці тушонки), а таких, як Грачов, у тому, що «згубили армію». На ранок на десантників, які засіли в будинку, вирушив натовп моджахедів: щільною лавою з піднятою до гори зброєю й

⁸ О политической оценке решения о вводе советских войск в Афганистан в декабре 1979 года. – Съезд народных депутатов СССР. Постановление от 24 декабря 1989 г. № 982-1. *Второй съезд народных депутатов СССР: стенограф. отчет в 6-ти т.* Т. 4. Москва: Изд-во Верховного Совета СССР, 1990. С. 616.

⁹ Ущелье духов. СССР (Мосфильм, Туркменфильм, «Популяр»), 1991. Реж. С. Нілов. 81 мин.

вигуками «Аллах Акбар!» Бій набуває насправді кіношних форм. «Шураві» стріляють, стоячи від стегна, кулеметник за кулеметом не лежить, а сидить, Грачов, який до цього не міг підняти поранену руку, тепер стріляє нею, неначе забув про поранення. Якимось дивом розвідники відбилися, проте вижили лише Грачов і Молдованов. Капітан зрештою «зламався»: розстріляв полонених, спалив свої документи (з криками «Я вільний від вас!»), просив вибачення в загиблих. До будинку прийшов Надір, Грачов вийшов до нього. Афганець убив капітана, що підтвердило, що він заманив розвідників у пастку. Молдованов залишив кишлак, дорогою убив пораненого афганця, який цілився йому в спину.

На перший погляд, фільм «Ущелина духів» – це набір безглуздя: безглуздо спланована операція, безглузда тактика моджахедів (якщо це дійсно була пастка, що їм заважало за такої чисельної переваги тихцем оточити купку розвідників і знищити без втрат для себе?), нелогічна поведінка героїв. З іншого боку, все це могло бути засобом зображення всієї безглуздості тієї війни. Насправді фільм є виразно антивоєнним, у ньому чимало речей і фраз, які мали зміст і мусили замислитися тогочасного глядача. Передусім кидаються у вічі зовнішній вигляд і поведінка розвідників у військовій частині. Вони тримаються осторонь решти бійців, розхристані, сміливо критикують командирів за нерозуміння війни. Це мало підстави, оскільки, за статистикою, в «Афгані» регулярно воювали не більше 30% особового складу: переважно спецпризначенці, десантники і розвідники. Решта несли караульну й охоронну служби і лише зрідка залучалися до бойових операцій. Водночас Грачов в'їдливо ображається на «тиловиків» з орденами: «А ти корися, увесь у дірках, як друшляк...» Це відбивалося на характерах бійців. Про того ж Грачова підлеглі казали: «Він у Союзі або зіп'ється, або повіситься», мовляв, лише війну й любить. Ставлення авторів фільму (та й тогочасного радянського суспільства) до війни висловив молодий офіцер, який щойно прибув з округу: «Скільки заліза після себе залишаємо! В Союзі в магазині цвяху немає, а тут – сталевий степ...»

Стрічка В. Мазура «Афганець»¹⁰ торкається полону – нової для радянського кінематографа проблеми. Українець (сказав моджахеду: «Я не росіянин, я українець!») Іван Коваль (П. Ярош) під час «зачистки» кишлака вбив літнього афганця. Молодий «особист» інкримінував йому «протиправні дії щодо мирного населення», що загрожувало 15-ма роками в'язниці. Під час перевезення Ковалю колону атакували моджахеди, бронетранспортер, в якому він був, підбили. Контужений Іван потрапив до полону. Під час пішого переходу він спробував утекти, один моджахед запропонував хлопцеві двобій, в якому Коваль гідно протистояв афганцю, проте все ж програв під схвальні вигуки моджахедів. Полоненого привели на базу повстанців у горах, де були укріплені точки і в'язниця. У ній був ще один бранець, судячи з усього – вояк афганської урядової армії. Перед допитом Івана сильно побив ватажок моджахедів, який перед тим «зарядився» кокаїном. Під час допиту він натякнув Іванові, що того можуть обміняти. Далі його через засніжені перевали переправили до великого тренувального табору моджахедів у Пакистані. Ймовірно, це було в Північно-Західній Прикордонній Провінції (суч. Хайбер-Пахтунхва), в центрі якої, Пешаварі, були офіси головних партій моджахедів. Ковалю помістили до в'язниці, де вже перебували інші полонені: лейтенант, обгорілий танкіст і прапорщик, якого схопили під час продажу афганцям викраденого з гарнізонного складу борошна. Полонених використовували в таборі на господарських роботах. Під час допиту авторитетні моджахеди пропонували Івану прийняти іслам. Далі полонених перевдягли в радянський однострій і наказали імітувати атаку на мирний кишлак. За непослух одного з них нагайками забили до смерті, а Ковалю кинули до ями-карцера. Вночі полонені знешкодили вартового і зайняли сарай на узвишші, в якому був арсенал. Продовж нічого бою «шураві» поклали чимало афганців, обгорілий танкіст навіть пригнав знайдений десь на базі танк. Проте чисельна перевага, а також підтягнута артилерія, зробили свою справу: всі полонені, окрім Ковалю, загинули. Його з кон-

¹⁰ Афганец. СССР (Киностудия им. А. Довженко, «Контра-Балт»), 1991. Реж. В. Мазур. 106 мин.

тузією знайшли на ранок, навіть надали допомогу, але один моджахед зізнався, що зберегли йому життя для подальших публічних катувань. Проте Івана викрали невідомі, він опинився в дорогому шпиталі в Пешаварі. Як виявилось, це були колишні радянські вояки, які перейшли на бік афганців і представляли іншу партію моджахедів. Один із них («сержант») запропонував Іванові за гроші розповісти «високим панам» (ймовірно, представникам ЦРУ) правду про події в таборі. Виявилось, що моджахеди підготували версію про атаку радянського батальйону, який знищили. «Сержант» же закликає розказати правду: це обіцяло зменшення фінансування «високими панами» однієї партії моджахедів на користь інших. Це адекватно ілюструє конкурентну боротьбу пешаварських партій за іноземну, насамперед американську, допомогу. Далі з Іваном зустрівся член Організації визволення Палестини, який представився посередником МЗС СРСР. Ковалю навіть запросили на перемовини між моджахедами і радянською делегацією (серія таких переговорів дійсно мала місце в 1989–1991 рр.). Йому передали листа від матері, проте Іван заявив, що в полоні перебуває добровільно і до Союзу повертатися наміру не має. Як він пояснював раніше, там на нього чекала в'язниця за вбивство афганця. Він усе ж погодився на інтерв'ю американцям, на отримані кошти «сержант» влаштував Іванові «пікнік» зі спиртним, салом і східними красунями. На ранок Коваль утік до консульства СРСР, проте його туди не пустили через обідню перерву. Тим часом до воріт установи під'їхала автівка, з вікна якої на Івана дивився «сержант».

Сюжет фільму та його кінцівка виявилися вдалим, що дозволило В. Мазуру за кілька років зняти продовження, проте воно виходить за межі дослідження. В основу «Афганця» лягли цілком реальні події: відтворені на екрані обставини повстання в тренувальному таборі є відсилкою до трагічних подій у таборі «Бадабер» поблизу Пешавара 26–27 квітня 1985 р., про які перед тим писала «Красная звезда»¹¹. У стрічці реалістично відтворено бойові дії в Афганістані (засідки на колони на початку фільму), тактику, озброєння й організацію моджахедів (у фільмі двічі згадана найбільш поширена серед них англійська гвинтівка «Бур» системи «Лі-Енфілд»), культурно-побутові деталі. Автори підмітили окремі проблеми радянського контингенту в Афганістані. Про прапорщика-торговця згадували. В іншому епізоді, коли Коваль ще перебував під вартою в розташуванні своєї частини, товариш приніс йому «план» (канабіс) зі словами: «Купив». Далі виявилось, що сам Коваль марихуану не вживав, але міг її продати. Усе це вкупі з фаховою роботою оператора і грою акторів роблять фільм якісним мистецьким продуктом, вартим перегляду й вивчення.

Стрічка В. Бортка «Афганський злам»¹² дотепер вважається чи не найкращим фільмом про «Афган», знятим у СРСР чи на пострадянському просторі. Події розгортаються продовж трьох днів перед початком виведення радянських військ, 13–15 травня 1988 р. Воно розпочалося з Кандагара, тож припустимо, що місце подій – південно-східні райони країни. На екрані постають колоритні персонажі: майор-розвідник М. Бандура (М. Плачідо) і його «похідно-польова дружина» медсестра Катя (Т. Догілева), командир полку (М. Жигалов), сержант Арсьонов (О. Серебряков), «синок» генерала старший лейтенант Стеклов (Ф. Янковський), інженер-афганець Гулахан (навчався в СРСР), ватажок «кишлячних духів» Аділь та ін.

Сюжет картини складний і насичений важливими деталями, тому потребує ретельного контент-аналізу. Фільм відкриває обряд обрізання сина Гулахана. Далі на узбіччі дороги горить радянська техніка. Юний поранений радянський вояк, якому моджахед перерізає горло. Атака гвинтокрилів, які розсіюють афганців. Десантники, які повисипалися з «бортів», дострілюють поранених «духів», обшукують тіла, лаються, коли не знаходять грошей. Один із полонених кинув в обличчя «шураві»: «Це наша земля! Чого сюди прийшли? Будемо вас різати й убивати!». Поки одні збирали тіла і навіть фрагменти їх (до кадру потрапила відірвана рука)

¹¹ Олійник А. Тайна лагеря Бадабера. *Красная звезда*. 1990. 21 июля. С. 5; 1990. 24 июля. С. 3; 1990. 25 июля. С. 3; 1990. 26 июля. С. 3.

¹² Афганский излом. СССР (Ленфильм, Студия «Ладога»), 1991. Реж. В. Бортко. 140 мин.

радянських бійців, Бандура наказав Арсьонову завантажити полонених до вертольотів. Він же ослухався наказу й «балакучого» моджахеда спалив живцем у «джипі». Майору ж сержант збрехав, що полонений спробував утекти, «довелося застосувати зброю». По поверненні до частини Бандура знайомиться зі Стекловим, який прибув з округу. Його першими словами стали: «Скільки народних грошенят сюди вбухано! Кому це було треба?». На пораду нікому цього не казати парирував: «Зараз про це в газетах пишуть» і одразу ж перейшов до іншого питання: «Чув, тут можна «відік» купити?... За рублі чи за «чеки»?». У своїй «бочці», куди він запросив Стеклова, майор сказав, що напад на колону може стати приводом для знищення кишлака «місцевого Чапая» Аділя, тож «Ще повоюєш. Орден Червоної Зірки я тобі гарантую». На запитання: а що можна отримати ще? майор кинув: «Здохнути». У штабі полку Стеклов побачив у канцеляриста японський годинник і знову перевів розмову на крамниці-дукани. Тим часом Бандура отримує від командира полку наказ завтра вранці відвести до Аділя 50 автоматів, патрони, 10 мішків борошна і гроші – платня за безпечний вихід підрозділу. Окрім цього, він мав узяти шефство над «синком» і організувати «спецоперацію» – поїздку в місто на закупи.

Поїздці до дукану автори недаремно присвятили так багато уваги. Розмаїття «заморських» дублянок, годинників, трикотажу, кросівок аудіо- та відеотехніки, як видно з численних спогадів «афганців», по-справжньому шокувало «шураві» після перманентного союзного дефіциту. Недаремно в СРСР тоді жартували: «Якщо жінка в «монтані» – чоловік в Афганістані». «Шишагу» з жінками супроводжують дві БМП з бійцями на бортах. Дорогою зруйновані кишлаки, згоріла техніка. Одна БМП спричинила ДТП: «мирний» «джип» злетів у кювет, колона ж попрямувала далі. Поки всі розбіглися по закупи, рядовий Іванов (був в охороні) в паніці застрелив карлика-торговця. Бандура вклав йому в руку гранату, мовляв – терорист. Радянці ледь залишили торговельний квартал, рятуючись від розлючених афганців.

Вночі в розташуванні полку вирує життя. У «бочці» Бандури святкують він, Катя, її подруга Таня і Стеклов. На тост Тані «Вип'ємо за те, що це були найкращі роки нашого життя!» Бандура нервово розсміявся. Далі Стеклов і Таня любляться в затінку офіцерської їдальні, Бандура і Катя з'ясовують стосунки перед поверненням до Союзу. У сусідній «бочці» п'яні директор клубу і пілот вертольоту стріляють по мухах. У казармі десантники б'ють об голову пляшки, Арсьонов, який традиційно знущається з Іванова, набиває йому сороміцьке татуювання. На слова рядового «Ви тут усі озвірили» сержант відповів: «Послужиш з наше – також озвіриєш!». Далі Бандура рятує Іванова від самопідриву гранатою (татуювання дійсно дике!) і «виховує» в двобої Арсьонова. Той спитав майора: «А чому ж ви не заступилися за мене, коли «діди» з мене солдата робили?!». Дідівщина дійсно була бідою радянського контингенту. Щоправда, вона не була типовою для підрозділів спеціального призначення чи розвідки, а більше – для частин, які місяцями стояли в гарнізонах чи «на точках». Тим часом до оселі Гулахана завітали двоє бороданів. Далі виявилось, що це були «пешаварці» – представники однієї з опозиційних партій, які мали намір зірвати перемир'я між «шураві» й Аділем. Це має під собою історичні підстави: різні угруповання моджахедів часто ворогували між собою. Особливо ж польові командири, які воювали від партій, недолюблювали «кишлячників» – загони самооборони окремих сіл чи регіонів, які не визнавали ані влади уряду, ані радянське військове командування, ані «пешаварців». Типовим їх представником був Аділь.

Зранку Бандура з бійцями повіз Аділеві вантажі. Той сказав майорові, що він убив двох його братів і чоловіка сестри, але сьогодні він – його гість. Ще одна відсилка до пуштунського кодексу «пуштунвалі». Дорогою назад колона потрапила в засідку, зав'язався бій. Майор послав бійця (Седих) до танка, аби розчистити шлях від палаючих вантажівок, і той загинув. Цей епізод болісно вплинув на «афганський злам» Бандури. Тоді він сам сів у танк і зіштовхнув у прірву дві машини. Тим часом Стеклов із криком «В атаку!» і подарованим Бандурою «наганом» у стилі радянських політруків Другої світової війни вибіг з-за укриття і був скошений чергою з кулемета. По поверненні до полку командир переконував, що засідку

влаштували люди Аділя і його кишлак слід знищити. На зауваження Бандури, що це могли бути не вони, підполковник вибухнув: «Та й грець із ними! Всі вони одним миром мазані». Прибув Гулахан і розповів про «пешаварців». У гніві Бандура побив його, і син-підліток інженера зачав на майора образу. Сам же Гулахан є уособленням усього трагізму афганців у тій війні: він між двох вогнів, рівно залежить від «шураві» й Аділя, водночас боїться «пешаварців». Поразка будь-якої із сил, як і перемога, небезпечні для нього і його родини. Оскільки, за словами Гулахана, «пешаварці» залишались у південній частині кишлака Аділя, ухвалили на ранок провести операцію із зачистки частини села. Аділя ж вирішили поки не чіпати, оскільки той дотримувався нейтралітету.

Бандура в морзі спостерігає за тим, як омивають Седих, потім як його запаюють у цинковий ящик. Бандура змінився, його злам вдало передали автори стрічки. Завантаження «цинків» до літака, він злітає під «Чорний тюльпан» О. Розенбаума, «відстрілюючи» пастки від «Стінгерів». За вечерею в генерала й за присутності афганського офіцера Бандура був мовчазний, проте на слова афганця, що, мовляв, ви йдете, а нам що робити, сказав: «Ти візьмеш автомат і сам будеш захищати свою родину». «Шураві» дійсно не особливо цінували своїх афганських союзників, передусім через низькі бойові якості. Як ілюстрація, за кілька хвилин командир полку в розмові з Бандурою назвав того афганця «афганоїдом». Генерал вигнав майора з-за столу, а командир полку після відмови Бандури йти ранком на кишлак (відверто збрехав, що натер ногу) відсторонив його від служби до виведення частини до СРСР.

Утім, на ранок майор в обхід наказу пішов на операцію. Між ним і Арсьоновим відбулася дивна розмова. Сержант: «Подобається мені з вами воювати». Майор: «Зі мною, чи взагалі?». Сержант: «Взагалі подобається, а з вами особливо». Неподалік кишлака бійці розділилися на дві групи, одну повів майор, іншу – Арсьонов. Під час руху групи Бандури один боєць зійшов зі стежки до вітру й став на міну, йому відірвало ногу. Залишивши з ним двох бійців, група пішла далі. Тим часом у полковому шпиталі готуються до евакуації. На екрані жахливі кадри поранених, серед яких багато ампутантів. Катя побачила в одного з них на столику журнал із зображенням ікони й таємно молиться в палаті за те, щоб Бандура повернувся живим. Виявляється, вона не вміє хреститися. Дійсно, на війні немає атеїстів. Тим часом у кишлаку зав'язався бій. Чи не в першому ж будинку, куди жбурнули гранати, виявили тіло Аділя: тепер воювати довелося ще й з його людьми. Попри чисельну перевагу моджахедів, спецпризначенці завдали їм поразки. Проте виявилось, що Арсьонов у кишлаку шукав пораненого Іванова. Бійці змушені були повернутися по своїх. Під час пошуку загинули двоє бійців. Коли Бандура проходив повз, як виявилось, будинок Гулахана, його син вистрілив в нього. Майор увірвався до будинку, вбив інженера і його родину, крім того самого сина. Зрештою Бандура знайшов Арсьонова й Іванова, який втратив очі. Тим часом підлетіли радянські гвинтокрили. Кілька хвилин триває апокаліптична картина знищення села, в якому залишилися жінки, старі й діти. Трагізм відеоряду підсилюють жіночі та дитячі крики. Здавалося би, справу зроблено, проте Бандура знову опинився в кишлаку. Мотиви цього вчинку не зрозумілі: чи він хотів переконатись у результатах «роботи» вертолітників, чи це кульмінація його «зламу». Він зустрів сина інженера з автоматом. В очах хлопчика ненависть. Майор проходить повз. Чутно звук автоматного затвору. Досвідчений бойовий офіцер навіть не спробував врятуватися. Хлопець випускає в спину майорові чергу з «калашнікова». Кінцеві кадри фільму – початок виходу військ. У небі згряя вертольотів, у ефірі лунає «Виходимо! Виходимо, хлопці!». І афганський хлопчик з дідом на тлі знищеного кишлака.

Щодо цього образу припустимо, що для авторів фільмів це був засіб передати трагедію держави та її народу. Афганістан – патріархальна ісламська країна. Виховання хлопчиків – це справа батьків, проте вони або воюють, або загинули, тож це робили діди. Отаке воно, суспільство, понівечене війною.

Дотичним до теми є пригодницький бойовик І. Соловйова «Караван смерті»¹³. Місце подій – гірська ділянка радянсько-афганського кордону (ймовірно, в Таджикиській РСР), тоді як час визначити не можна. Моджахеди (ватажок – Б. Хмельницький) проникли на територію СРСР з Афганістану для здійснення диверсій. Тим часом туди прибуває прикордонний наряд (12 осіб) капітана Татабекова. Унаслідок нічної атаки командир і шестеро бійців загинули. Загинули також семеро моджахедів. Радист загону потрапив у полон і під тортурами погодився передавати «потрібні» повідомлення в розташування прикордонного загону. Серед вцілілих був ветеран-«афганець» прапорщик Іван Мар'їн (О. Панкратов-Чорний). Він відправив одного бійця повідомити про інцидент у загін, а сам з іншим молодим бійцем переслідував диверсантів. Окрім цих двох груп, учасниками подій стають дві дівчини-археологині. Що вони робили в горах на кордоні з буремним «Афганом» – невідомо. Напевно, іншого способу додати до фільму романтичну лінію його автори не знайшли. Дівчат захопили моджахеди й використовували як провідників. Під час спроби звільнити радиста «напарник» Мар'їна загинув, проте одна археологиня (Оксана) втекла. Радист же ціною життя передав у заставу правдиву звістку. Прапорщик з Оксаною переслідує моджахедів і в кількох сутичках, передусім у фінальній в закинутому аулі, знешкоджує решту банди. Утім, ватажок поранив Мар'їна, але його врятувала Оксана. До слова, ця сцена засвідчила проникнення до радянського кіно голлівудської «хвороби нескінчених патронів»: Оксана стріляла з АКМ без перезарядки не менше хвилини, тоді як «рожок» розходиться за кілька секунд.

«Караван смерті» – доволі міцний бойовик з малим числом «ляпів», логічним сюжетом і якісною роботою оператора. Водночас він містить низку моментів, які відсилають глядача до реальних подій. Передусім це стосується сюжетної основи фільму. Бригадний генерал М. Юсуф, який у 1983–1987 рр. очолював «афганський відділ» Міжвідомчої розвідки Пакистану, згадував про диверсійні операції афганських моджахедів на території СРСР у 1985–1987 рр., яким сприяли пакистанці¹⁴. По-друге, це образ прапорщика Мар'їна. Він чотири роки провів в Афганістані, служить не «за уставом», а на досвіді. Перед висадкою з гелікоптера він змінює чоботи на кросівки і на зауваження командира («Який приклад ти бійцям надаєш?») відповідає: «Цей приклад в Афганістані вижити допомагав, і мені, і підлеглим». Він вмів лазити по горах, орієнтується на місцевості, вправно володіє прийомами рукопашного бою, влучно стріляє і кидає бойові ножі. Це досвідчений розвідник-слідопит із почуттям гумору, який нагадує «західних» кіногероїв. Недоброзичливець Мар'їна, заступник командира застави з політичної роботи (В. Павлов) в'їдливо називав його «рейнджером». Але передусім він – уособлення тих бойових і життєвих якостей, які здобували «за річкою» розвідники-«афганці». Можна згадати й інші епізоди. Моджахед говорив прикордоннику, що Ради вбили в Афганістані його батька і брата. «Ви мене не кликали, і я вас не кликав...». В іншому місці, коли диверсанти прямували до закинутого аула, один сказав: «Мій дід жив там». Це відсилка до 1920–30-х рр., коли під час радянзації Центральної Азії сотні тисяч таджиків, узбеків і туркменів знайшли притулок в Афганістані й потім зятято воювали проти «шураві».

Із цього списку вибивається (не за проблематикою, а за жанром) стрічка М. Тягунова «Нога»¹⁵. В основі сценарію – адаптоване Н. Кожушаною оповідання У. Фолкнера. Головні герої – студенти Валерій Мартинов («Мартин», І. Охлобистін) і «Рудий» (І. Захава). Взимку 1980 р. вони навчаються в Москві, в березні того ж року – проходять строкову службу в Таджикиській РСР, а вже в червні Мартин на борту БМП перетинає афганський кишлак. Декхани ховаються в будинках. На дорозі лежить ящик від снарядів з написом «Бакшиш шураві» – такі моджахеди використовували

¹³ Караван смерті. СССР (Ментор-Синема), 1991. Реж. И. Соловьёв. 79 мин.

¹⁴ Yousaf M., Mark Adkin M. The Bear Trap (Afghanistan's Untold Story. URL: http://www.afghanasamai.com/Disussions-poleticalcullture/Afghanasamai-2012/BATTLES_afghanistanTheBearTrapDefeatofaSuperpowerMohammedYousaf.pdf0 [28. 03. 2024].

¹⁵ Нога. СССР (Студия 12-А), 1991. Реж. Н. Тягунов. 89 мин.

для специфічних «дарунків» радянським воякам. В ящику лежать рештки Рудого. Мартин у гніві руйнує на БМП мирний кишлак. Утім, бронемашину підбили з ручного гранатомета, внаслідок чого Мартин втратив ногу. Ця «афганська» частина фільму вклалася у 25 хв. його хронометражу. Далі на екрані моторошний напівтемний шпиталь, де повсюдно лежать тіла вояків. Санітарка віднесла до комірчини ампутовану ногу Мартина, яка перетворюється на героя стрічки. Вона постійно ввижається Мартину (хлопець часто говорить про «фантомні болі»), так само, як і Рудий. Мартин просить загиблого друга «вбити ногу», проте до кінця стрічки той цього не зробив. Мартин проходить реабілітацію, дає підписку про нерозголошення на п'ять років, отримує протез і роботу у військкоматі в Рибінську. Виявляється, що Мартина бачили на місці вбивства двох жінок, з якими він познайомився в Таджикистані. Впевнений, що це зробила «нога», він їде туди й у спаленому кишлаку знаходить себе у військовій «афганській» формі – це й була «жива нога». Мартин стріляє в себе, а «нога» залишається.

Попри містичний і психоделічний сюжет (таке сприйняття посилює какофонічна музика, яка майже не затихає, а також нервовий сміх головного героя, який лунає раз-по-раз), головна його ідея – трагедія 19-тирічного ветерана-інваліда війни, який так і не відійшов від неї і не знайшов себе в мирному житті. Нетипова екранізація однієї з тисяч подібних трагедій, адже подібних «мартинів» і «ніг» по СРСР було тоді чимало.

Таким чином, кінематографічна версія Афганської війни (1979–1989), створена в СРСР, цілком відповідала тенденціям її висвітлення в офіційних ЗМІ, науковій, науково-популярній літературі та публіцистиці. Можна простежити еволюцію зображення участі СРСР в афганській кризі від «невідомої війни» через «героїчну війну» до «непотрібної» і «злочинної» війни. Це було зумовлено змінами суспільно-політичних настроїв у СРСР під впливом «перебудови» й часткової «гласності», деміфологізації радянського минулого й дійсності, а також політичної оцінки збройного вторгнення до Афганістану в грудні 1979 р. Другим з'їздом народних депутатів СРСР. Для радянського суспільства художні фільми про Афганістан були важливим засобом переоцінки цінностей та самопізнання. Контент-аналіз художніх фільмів, знятих у СРСР у 1983–1991 рр., засвідчив загалом адекватне перенесення на екран історичних обставин Афганської війни. Попри значний ідеологічний і адміністративний контроль з боку радянської влади над мистецтвом, автори художніх фільмів не лише відтворили трагізм і жорстокість тієї війни, але й звернули увагу глядача на складні суспільно-політичні й морально-ідеологічні проблеми СРСР і пізньорадянського суспільства. Більшість фільмів були антивоєнними, і їх критично-викривальний зміст посилював негативне ставлення суспільства до Афганської війни і політики кремлівського керівництва. Це своєю чергою підважувало авторитет комуністичної влади й було вагомим чинником кризи радянської суспільно-політичної системи, що, зрештою, й призвело до розпаду Радянського Союзу.

Список використаних джерел та літератури

- Бычков С. П., 2003. Особенности исторического фильма: взгляд с точки зрения исторической науки. *Вестник Омского университета*. № 4. Омск. 55–58.
- Волков Е. В., 2012. Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти. *Вестник ЮУрГУ*. № 10 (262). Ч. 22–26.
- Гай Д., 1991. Снегирев В. *Вторжение. Неизвестные страницы необъявленной войны*. Москва.
- Гаскелл А., 2013. Візуальна історія. В: Берк П. (ред.) *Нові підходи до історіописання*. Київ: Ніка-центр. 221–256.
- Грей Г., 2014. *Кино: Визуальная антропология*. Москва.
- Иваненко А. И., 2020. Шурави и душман в пространстве отечественной кинорефлексии. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. № 3. А. 48–59.
- Ковалевська О., 2016. Візуальні студії в системі сучасного соціогуманітарного знання. *Історіографічні дослідження в Україні: Зб. наук. праць*. Вип. 26. Київ. 208–237.

Ковальков О. Л., 2020. Висвітлення воєнних дій СРСР у Демократичній республіці Афганістан у радянській науковій, науково-популярній літературі та публіцистиці. *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки.* № 2. Черкаси. 92–112.

Костыря А. А., 2009. *Историография, источниковедение, библиография спецоперации СССР в Афганистане (1979–1989 гг.)*. Донецк.

Кохан Т. Г., 2017. *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття*. Київ.

Ляховский А. А., 1995. *Трагедия и доблесть Афгана*. Москва.

Ляховский А. А., 1991. Забродин В. М. *Тайны афганской войны*. Москва.

Рабенчук О., 2012. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика.* № 17. Київ. 29–39.

Танис К. А., 2019. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е годы. *Вестник Пермского университета. Серия: История.* Вып. 3 (46). Москва. 26–33.

Ферро М., 1993. Кино и история. *Вопросы истории.* № 2. С. 47–57.

Щербакова Е. И., 2011. Визуальная история: освоение нового пространства. В: Бордюгов Г. А. (ред.) *Исторические исследования в России – III. Пятнадцать лет спустя*. М.: АИРО XXI. 473–488.

Potzch M., 2018, Of Monsters and Men: Forms of Evil in War Films. In: Löschnigg M. and Sokolowska-Paryż M. *The Enemy in Contemporary Film (Culture & Conflict. Vol. 12)*. Berlin; Boston. 53–73. URL: https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/51197/external_content.pdf?sequence=1&isAllowed=y [18. 01. 2023].

Rosenstone R. A., 1995. The Historical Film as Real History. *Filmhistoria Online.* Vol. 5. № 1. Barcelona. 5–23. URL: [18. 01. 2023].

Salmi H., 1995. Film as Historical Narrative. *Filmhistoria Online.* Vol. 5. №1. Barcelona. 45–54. URL: filmhistoria/issue/view/1127 [18. 01. 2023].

Oleksandr Kovalkov

THE USSR'S AFGHAN WAR (1979–1989) IN SOVIET FEATURE CINEMA IN THE “VISUAL HISTORY” CONTEXT

An attempt of feature films' content analysis devoted to the Afghan war of the USSR (1979–1989) using the methodological tools of “visual history” has been carried out in the article. Ten films created in the USSR during 1983–1991 served as the source base of the research. It has been proven that the cinematic version of the Afghan war (1979–1989), created in the USSR, fully corresponded to the trends of its coverage in the official mass media, scientific and popular science literature, and journalism. It is possible to trace the image evolution of the USSR's participation in the Afghan crisis from an “unknown war” through a “heroic war” to an “unnecessary” and “criminal” war. This was due to changes in socio-political attitudes in the USSR under the influence of “perestroika” and partial “glasnost”, demythologizing of the Soviet past and reality, as well as the political assessment of the Afghanistan armed invasion in December 1979 by the Second Congress of People's Deputies of the USSR. Feature films about Afghanistan were an important means of reassessment of values and self-discovery for Soviet society. The content analysis of feature films shot in the USSR in 1983–1991 showed that the historical circumstances of the Afghan war were generally adequately portrayed on the screen. Despite the significant ideological and administrative control over an art by the Soviet authorities, the authors of feature films not only recreated the tragedy and cruelty of that war; but also drew the viewer's attention to the complex socio-political and moral-ideological problems of the USSR and late Soviet society. Most of the films were anti-war, and their critical and revealing content strengthened the negative attitude of society towards the Afghan war and the policy of the Kremlin leadership. This, in turn, undermined the authority of the communist government and was a significant factor in the crisis of the Soviet socio-political system, which ultimately led to the collapse of the Soviet Union.

Key words: *Afghan war, “new history” “visual history”, cinematography, content analysis, feature films.*

References

Bychkov S. P., 2003. Osobennosti istoricheskogo fil'ma: vzgljad s točki zrenija istoricheskoi nauki [Features of a Historical Film: a View From the Point of View of Historical Science]. *Vestnik Omskogo universiteta.* № 4. O. 55–58.

Volkov E. V., 2012. Ponomareva E. V. Igrovoe kino kak istoricheskij istochnik dlja izuchenija kul'turnoj pamjati [Fiction Cinema as a Historical Source for the Study of Cultural Memory]. *Vestnik JuUrGU*. №10 (262). С. 22–26.

Gaj D., 1991. Snegirev V. *Vtorzhenie. Neizvestnye stranicy neobjavlennoj vojny* [Invasion. Unknown Pages of an Undeclared War]. М.

Gaskell A., 2013. Vizualna istoriia [Visual history]. In: Berk P. (ed.) *Novi pidkhody do istoriopysannia*. Kyiv: Nika-tsentr. 221–256. (In Ukrainian).

Grej G., 2014. *Kino: Vizual'naja antropologija* [Cinema: Visual Anthropology]. М.

Ivanenko A. I., 2020. Shuravi i dushman v prostranstve otechestvennoj kinoreleksii [Shuravi and Dushman in the Space of Domestic Film Reflection]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki*. № 3. А. 48–59.

Kovalevska O., 2016. Vizualni studii v systemi suchasnogo sotsiohumanitarnoho znannia [Visual Studies in the System of Modern Socio-humanitarian Knowledge]. *Istoriografichni doslidzhennia v Ukraini: Zb. nauk. prats. Vyp. 26*. Kyiv. 208–237. (In Ukrainian).

Kovalkov O. L., 2020. Vysvitlennia voiennykh dii SRSR u Demokratychnii respubliki Afhanistan u radianskii naukovi, naukovo-populiarnii literaturi ta publitsystytsi [Coverage of the Military Actions of the USSR in the Democratic Republic of Afghanistan in Soviet Scientific, Popular Scientific Literature and Journalism]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya: Istorychni nauky*. №2. Cherkasy. 92–112. (In Ukrainian).

Kostyrja A. A. 2009. *Istoriografija, istochnikovedenie, bibliografija specoperacii SSSR v Afganistane (1979–1989 gg.)* [Historiography, Source Study, Bibliography of the Special Operation of the USSR in Afghanistan (1979–1989)]. Doneck.

Kokhan T. H., 2017. *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia* [Cinematography in the Context of the Cultural Space of the 20th century]. Kyiv. (In Ukrainian).

Ljahovskij A. A., 1995. *Tragedija i doblest' Afgana* [The Tragedy and Valor of Afghan]. М.

Ljahovskij A. A., 1991. *Zabrodin V. M. Tajny afganskoj vojny* [Secrets of the Afghan War]. М.

Rabenchuk O., 2012. Do pytannia pro vizualne yak dzherelo istorychnykh doslidzhen [To the Question of the Visual as a Source of Historical Research]. *Ukraina XX st.: kultura, ideolohiia, polityka*. № 17. Kyiv. 29–39. (In Ukrainian).

Tanis K. A., 2019. Kino i zritel' v jepohu perestrojki: izmenenie gorizonta zritel'skih ozhidaniy v 1980–1990-e gody [Cinema and the Spectator in the Era of Perestroika: Changing the Horizon of Spectator Expectations in the 1980s–1990s.]. *Vestnik Permskogo universiteta. Serija: Istorija*. Vyp. 3 (46). P. 26–33.

Ferro M., 1993. Kino i istorija [Cinema and History]. *Voprosy istorii*. № 2. М. 47–57.

Shcherbakova E. I., 2011. Vizual'naja istorija: osvoenie novogo prostranstva [Visual History: Exploring New Space]. In: Bordjugov G. A. (ed.) *Istoriicheskie issledovanija v Rossii – III. Pjatnadcat' let spustja*. М.: AIRO HHI. 473–488.

Potzch M., 2018, Of Monsters and Men: Forms of Evil in War Films. In: Löschnigg M. and Sokolowska-Paryż M. *The Enemy in Contemporary Film (Culture & Conflict. Vol. 12)*. Berlin; Boston 53–73. [Online]: Available from: https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/51197/external_content.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Accessed: 18. 01. 2023]. (In English).

Rosenstone R. A., 1995. The Historical Film as Real History. *Filmhistoria Online* Vol. 5. № 1. Barcelona. 5–23. [Online]: Available from: filmhistoria/issue/view/1127 [Accessed: 18. 01. 2023]. (In English).

Salmi H., 1995. Film as Historical Narrative. *Filmhistoria Online*. Vol. 5. №1. Barcelona. 45–54. [Online]: Available from: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1127> [Accessed: 18. 01. 2023]. (In English).