

«Після» триває вічно?

Рецензія на DVD-збірку «Чорнобиль [не]видимий»

Ольга Брюховецька

Якщо «до» будь-якої травматичної Події має чітко означений кінець, то ніхто не може сказати точно, коли закінчується її «після». Чи ми досі живемо у світі після Чорнобиля, після Хіросіми, після Аушвіцу, після Голодомору, після вигнання з раю? На це питання важко дати відповідь. Ми можемо тільки прослідкувати відтінки «після», його трансформації. Власне, цю важливу роботу аналізу реартикуляції Чорнобиля здійснили упорядники видання «Чорнобиль [не]видимий», поділяючи чорнобильське «після» на різні етапи: радянський етап «ліквідації аварії» (1986); період пізньої перебудови, коли вимоги правди про Чорнобиль і ширше – про екологічні катастрофи набули пікового політичного градусу, ставши каталізатором політичного руху за незалежність (1988–1992); пострадянський період, в якому вже відсутня апеляція до влади, люди покинуті самі на себе, відбувається занурення у «національну травму» з одночасним її конструюванням (після 1993). Ба більше, ламаючи пострадянські стереотипи, упорядники збірки також вводять в загальну картину етап «до», який, звісно, набуває свого повного значення лише ретроактивно, у зіставленні з «після».

Чотиритомна DVD-збірка «Чорнобиль [не]видимий», випущена Центром О. Довженка в березні 2017 року (упорядники Станіслав Мензелевський, Анна Онуфрієнко, Олександр Телюк), у якій зібрано лівову частку українських документальних фільмів про Чорнобиль останньої третини XX ст., не лише систематизує й упорядковує, а отже робить видимою чорнобильську кінодокументальну продукцію, а й дає свіжу перспективу його бачення. Концепція збірки передбачає принципову множинність значень Чорнобиля, насамперед послаблення сліпучої гіпнотичності ідеї «після» і збалансування її зверненням до того, що було «до»: кінематографічний Чорнобиль постає не лише як катастрофа, а й як утопія. Хоча Чорнобиль-катастрофа залізною послідовністю детермінацій пов'язаний у нашій уяві з Чорнобилем-утопією, образ останнього практично стерся з пострадянської візуальної пам'яті. Ця Чорнобильська збірка дозволяє побачити не стільки «справжній» (невидимий) Чорнобиль, скільки те, що «Чорнобиль» – за всієї травматичної реальності його існування – на рівні ідеологічно-культурної продукції є насамперед означником, який реарти-

кулюється з білого у чорне в його подальших варіаціях.

Збірка «Чорнобиль [не]видимий» охоплює два найдраматичніших десятиліття чорнобильських хронік (1974–1993), і її п'ятнадцять фільмів, хай і нерівноцінних за художнім рівнем, створюють досить показову картину чорнобильського уявно-го. Крім самих фільмів, оснащених англійськими субтитрами, до збірки ввійшов супровідний буклет (українською і англійською) зі вступним текстом «Чорнобиль [не]видимий: хроніки утопії та катастрофи» Станіслава Мензелевського та вибраною фільмографією чорнобильських фільмів, серед яких як українські, так і зарубіжні фільми, зокрема й ігрові. Двомовність видання засвідчує, що його основний споживач, найімовірніше, є англомовним, а інформаційна оснащеність визначає цільову аудиторію дослідників, хоча це видання буде цікавим і для ширшого кола людей, зокрема для любителів екстремального ретрофутуризму, з якими заграє дизайн збірки, що використовує біло-зелений кібер-шрифт у стилі фільмів «Матриця» (дизайнер Аліна Букіна). Анонімний погляд з обкладинки видання (очі між двома смужками білого: протирадіаційна паранджа) контрастує зі сліпими поглядами окулярів протигазів, які разом з лісом знаків радіаційної небезпеки оточують того, хто розгортає «книжечку», створюючи запаморочливо-клаустрофобічне могильне відчуття: позиція глядача, яка формується силовими лініями скляних поглядів протигазів – знизу, немов з ями-могильника, в якому хоронять радіоактивні предмети. Цей візуальний диспозитив перевертає книжковий погляд, до якого звик читач: на фізичному рівні він усе ще дивиться зверху вниз, а на віртуальному, створеному позиціонуванням фотографічного простору, – знизу вгору. Така подвійність поглядів (суб'єкта і об'єкта) – візуальний еквівалент заявленої у назві збірки діалектики видимого і неви-



димого. Розвиваючи сюжет довкола невидимості радіації, який дав поштовх для такої його візуальної інтерпретації, можна додати, що саме Чорнобиль ввів постутопічний обертон у концепцію «оптичного несвідомого» Вальтера Беняміна, яка базується на тому, що око камери здатне зробити видимим те, що є невидимим (а отже й несвідомим) для людини. Всі ми багато разів чули, що радіацію не можна побачити, вона недоступна для людських чуттів, але – і в цьому полягало відкриття кінематографістів, які почали фільмувати наслідки вибуху на Чорнобильській атомній станції, – її фіксує оптичне несвідоме кінокамери, а точніше, хімічне несвідоме целулоїду. Завдяки кіноплівці радіацію можна побачити, але не як образ, не як зображення, а як його стирання, як білі плями-розриви звичної цілісності світу. Хімічна матерія кіно- і фотоплівки фіксує радіацію як візуальний «шум». Володимир Шевченко, режисер, за висловом Сюзен Шупплі, «найнебезпечнішого фільму у світі»¹ «Чорнобиль. Хроніки важких тижнів» (1986), про який ітиметься нижче, включив до свого фільму кадри, на яких відбився цей візуальний шум випромінювання. Ці кадри супроводжуються режисерським коментарем, який пояснює, що спершу цей відзнятий шматок сприйняли як брак, і лише згодом зрозуміли, що в них закарбувався «незримий лик радіації».

Збірка чорнобильських фільмів, випущена Центром О. Довженка, складається із чотирьох томів, які вибудовують послідовність (і перервність) означення «Чорнобиля», його історичних етапів: від утопії «Білого міста» (Том I. «Атомоград»), через радянські дискурсивні рамки героїчної боротьби з «ліквідації наслідків аварії» (Том II. «Хроніки катастрофи»), через період «гласності» часів пізньої перебудови (Том III. «В пошуках правди») до телеології національної ідентичності (Том IV. «Національна травма»).

У першому томі зібрано п'ять короткометражних стрічок, знятих у 1974–1982 роках, що документували зведення першої атомної електростанції в УРСР, три найцікавіших з яких належать режисерові «Укртелефільму» Володимиру Георгієнку («Ранок атомограда» (1974), «Запали своє сонце» (1976), «Ланцюгова реакція» (1978)). Ці пізньорадянські виробничі фільми, що, на перший погляд, лише відтворюють пропагандистські кліше, дають багатий матеріал для історичного і візуального аналізу.

У другому томі «Хроніка катастрофи» – два фільми, що документують те, що в офіційній пізньорадянській риторикі дістало назву «ліквідація наслідків аварії». Це вже згадуваний повнометражний «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» (1986) Володимира Шевченка, режисера, що помер від опромінення у березні 1987 року і чий зернисте від радіації фото із зони часів зйомки фільму – крупний план в білій шапочці і марлевій пов'язці (злиденні «засоби захисту», що їх усі ті, хто мали сумнівну перевагу жити в пізньорадянські, передчорнобильські часи, тренувались вдягати на випадок ядерної війни) – винесено на обкладинку видання. Оскільки це обкладинкове фото залишається анонімним, воно працює не на міфологію одинака-героя, Автора з великої літери, а відсилає до загального образу всіх тих людей, які працювали в зоні, попри відсутність захисту, не рахуючись із власним здоров'ям – усі разом: пожежники, фізики-атомники, будівельники, шахтарі, лікарі, повари, режисери. Другий фільм цього тому – короткометражка Олександра Косинова «Чорнобиль. Хліб на розломі» (1986), якраз і розповідає про дещо несподівану для таких пла-

нетарних масштабів роботу – хлібопекарів, які випікали хліб і доставляли його в зону.

В третьому томі «У пошуках правди» зібрано шість короткометражних фільмів періоду пізньої перебудови і ранньої незалежності (1988–1992), коли настав пік інтересу до Чорнобиля, а екологічні питання набули виразного політичного характеру. Ці фільми документують романтичний період, коли боротьба за «правду» ще супроводжувалась вірою в її трансформативну політичну силу в специфічній версії радянської пари знання/влада. Два фільми Георгія Шкляревського «Мі-кро-фон!» (1988) і «Право на правду» (1989) особливо яскраво ілюструють цю інтенцію доби політики «гласності», яка передбачала і водночас підривала віру в добрі наміри влади.

Останній, четвертий, том «Національна травма» містить два українських фільми Ролана Сергієнка: «Поріг» (1988) і «Чорнобиль. Тризна» (1993). Ролан Сергієнко почав знімати про Чорнобиль майже одразу після катастрофічних подій 26 квітня 1986 року, зробивши його головною темою пізнього етапу своєї творчості. На сьогодні він зняв дев'ять чорнобильських фільмів (окремі на базі російських кіностудій), останній із яких, «Музей неминучості» (2007), розповідає про дітей, народжених в зоні. Мабуть, саме тяжіння авторського імені трохи порушило струнку схему чорнобильського видання, оскільки досить проблематичним видається вписування в дискурс «національної травми» фільму «Поріг», який тематично був би доречнішим у третьому томі, оскільки він, мабуть, є найяскравішим утіленням культурної продукції періоду гласності. Другий за рахунком і найвідоміший фільм із чорнобильської серії режисера, «Поріг» виносить у публічний простір екрану «кухонну розмову» колишньої радянської еліти, білих комірців «білого міста», які зв'язано викривають обман і лицемірство системи, в якій вони жили, займали доволі комфортне місце. Із втратою цього місця зникла і їхня лояльність: несправедливість переживається ними як невиконання угоди, яку вони обговорюють майже по пунктах, все ще апелюючи до втраченого уже авторитету влади. Фільм вдало обіграє множинність значення слова «поріг», винесеного в назву: це і поріг допустимої норми радіації, який у випадку катастрофи (техногенної, екологічної, етичної і політичної) виявився дуже нестабільним; це і поріг людського терпіння, який було переступлено – люди вже більше не готові миритись із валом неправди і приниження; це і, зрештою, поріг, за яким починається щось нове і невідоме – відчуття, що світ уже ніколи не буде таким, яким він був раніше, що щось безповоротно змінилось, початок усвідомлення того, що було втрачене не лише те звичне теперішнє, а й те «прекрасное далеко», яке в культовому дитячому серіалі «Гостя з майбутнього» (1985) провидницьки заклинали: «не будь ко мне жестоко». Фільм «Поріг» можна вважати центральним, поворотним для осмислення травматичної Події, яка ділить час на «до» і «після», саме в цьому фільмі найбільш виразно проговорюється той розрив, який є ключовою темою збірки, осмислений по свіжих слідах людьми, що пройшли через нього. Це вирізняє фільм з-поміж інших образів «після». Розрив між двома світами – світом утопії і світом дистопії – виявляється насамперед на антропологічному рівні. Якщо місце залишається тим самим (нехай і дедалі менш упізнаваним), то люди змінюються безповоротно. Крізь пелену катастрофи можна впізнати станцію: хоч скалічена вибухом, але

вона продовжує бути таким же будівельним майданчиком, як і «до»; можна впізнати Прип'ять, «біле місто» енергетиків: його структура не змінилась, хоч воно й покинуте людьми – вулиці, будинки, клумби, парки і знамените колесо каруселі, яке виходить на перший план в посткатастрофічному уявному, все це поступово, рік за роком, фільм за фільмом дедалі більше занепадає, дичавіє, вкривається тліном і поступається природі, яка відвойовує назад колишній плацдарм передової цивілізації. Тих самих людей у світі «до» і «після» немає. Поява на початку фільму «Поки ще живемо» (1992) Георгія Шкляревського в кратері виверженого реактора того самого інженера-бородача, який брав участь у запуску першого енергоблоку на ЧАЕС у фільмі «Ланцюгова реакція» (1978) Володимира Георгієнка, лише підкреслює цю радикальну зміну антропології екранного простору. Для контрасту дозволимо собі невеличкий відступ у період «до» і скажемо кілька слів про останній із утопічної трилогії Володимира Георгієнка фільм «Ланцюгова реакція» (1978), який є апофеозом ейфорійного настрою передчорнобильської епохи. Цей фільм, знятий у кольорі, починається святкуванням Нового року, «тройка» коней везе молодого Діда Мороза вулицями нового міста, жителі якого завзято танцюють довкола ялинки, бурхливі веселощі переходять у розмиті вогні і множинні експозиції, немов камера стає суб'єктивним поглядом захмелілого від щастя колективного тіла. Після цього радянського діонісійства – пуск першого реактора. Не випадково – як у «Трактористах» Івана Пир'єва – святкування тут іде попереду роботи, фокус переноситься на вільний час, демонструються різні форми дозвілля: лижі, дельтаплан, любительське фото, пісня під гітару. Усе це щасливе колективне тіло, яке росте і множить на очах, шле послання майбутньому ХХІ століттю, що закладене в «капсулі часу» у фундамент першого енергоблоку ЧАЕС, а у фіналі інженери-атомники в білих халатах, серед них і наш бородач, управляють «органом» атомного реактора під Токату ре-мінор Баха.

В екранному світі «після» зникли радісні будівельники, які гордяться своєю справою і говорять завчені слова про те, що «человек в труде прекрасен»: навіть не виникає питання, де зараз ідеальний робітник Діма Бобрицький з чарівною усмішкою, зірка трилогії Володимира Георгієнка – йому просто немає місця в цій пост-апокаліптичній реальності. Безслідно розчинилась радянська елітна молодь, білі комірці, які слухняно демонстрували на камеру своє велике покликання і веселе дозвілля. Замість оптимістичної, самовпевненої молоді – зовсім інші обличчя: втомлені, розгублені, зосереджені, виснажені, стурбовані, вкриті зморшками. З часом дедалі характернішим обличчям Чорнобиля стає скорботна старість, яка втілює історичні травми минулого: чорнобильські обличчя прорізані глибокими зморшками – шрами часу. Тож цілком логічним підсумком цієї антропологічної трансформації, який завершує чорнобильське видання (хоч і не чорнобильську фільмографію), є фільм Ролана Сергієнка і Ліни Костенко «Чорнобиль. Тризна» (1993), в якому світ населяють майже виключно бабусі, «каріатида нації», як їх назвала поетеса. Однією із невидимих зон – сліпих плям Чорнобиля є лакуна, яка виникає внаслідок, здавалося б, природного процесу його націоналізації, і останній том чорнобильської збірки, присвячений «національній травмі», це особливо яскраво підтверджує. Здається природним, що тему Чорнобиля покривають і вичерпують

українські фільми – немов самозрозуміло, що ця тема обмежується державними кордонами, архівами і наративами, залишаючи невидимими інші національні інтерпретації Чорнобиля – насамперед білоруські. Білорусь, для якої Чорнобиль (у його існуванні «пост») став – чи не більшою мірою ніж для України – однією із засадничих травматичних елементів національної ідентичності, багато в чому пройшла подібні до українських етапи реартикуляції Чорнобиля. Хоча існують й суттєві, але мало досліджені національні відмінності. Найбільш очевидним спільним для обох національних інтерпретацій Чорнобиля, однак, є їхнє взаємне ігнорування. При цьому він дивним чином не перестає бути негативним національним scarbom. На початок ХХІ століття, коли трагічні інтонації чорнобильського дискурсу майже зникли або виродилися в порожній офіційний пафос, Чорнобиль акуратно вписується в метафору непристойного предмету гордості-ганьби, яку озвучив у своєму (теж непристойному) політехнологічному альбомі «Озимі люди» (2002) гурт «Скрябін»:

Візьміть нас до себе в Європу,

Ну хіба Чорнобиль є в нас, а в вас ще не

Якщо бачити не лише те, що сказано, а й те, про що мовчать, то починати говорити про невидимий Чорнобиль, мабуть, треба якраз тут, у питанні його націоналізації². Чорнобиль не є українським, як не є він білоруським, чи російським, чи радянським: він є одночасно усім цим – як належить і всьому людству.

Сьогодні заяви про «світ після Чорнобиля» кінця ХХ століття здаються такими ж анахронічними, як радянські лозунги дочорнобильського періоду про побудову комунізму. Час показав, що світ не так уже й змінився, або, якщо подивитись з іншої перспективи, змінився надто радикально, щоб продовжувати бачити його в руслі атомного «після». Глобалізація, цифрова доба, нові форми комунікації, віртуалізація реальності, і водночас – війни, екоцид й інші форми самознищення людства. Тридцятирічний ювілей світу «після» Чорнобиля пройшов у 2016 році майже непомітно. Чорнобиль із першої глобальної катастрофи, що прорвала залізну завісу, перетворюється, як влучно відзначила німецький історик Мелані Арндт, на «зноску в історичному підручнику»³. І саме тепер, коли чорнобильський пафос розвіявся, настав час чорнобильського логосу: річ не в тому, щоб «відроджувати пам'ять» про Чорнобиль, а в тому, щоб починати його нарешті осмислювати. Збірка «Чорнобиль [не]видимий» робить важливий крок у цьому напрямі.

(Endnotes)

1. Susan Schuppli. The most dangerous film in the world // Tickle Your Catastrophe!: Imagining Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy / ed. by Frederik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, Robrecht Vanderbeeken. – Ghent: Academia Press, 2011. – P. 127–141.
2. Див. мою статтю на тему націоналізації Чорнобиля, що аналізує ігрові фільми: Olga Briukhovetska. "Nuclear Belonging": "Chernobyl" in Ukrainian, Belarussian (and Russian) Films // Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield / ed. By Sander Brouwer. – Leiden and Boston: Brill / Rodopi, 2016. – P. 95–121.
3. Melanie Arndt. Memories, commemorations, and representations of Chernobyl: Introduction // The Anthropology of East Europe Review. – 2012. – Vol 30. – No 1. – P. 1.