

Ольга Брюховецька: «Життя – це не завжди пряма лінія»

Як кажуть, справжній мандрівник ніколи не знає, куди приведе його дорога. Те саме, мабуть, відбувається, коли йдеш за своїм інтересом, як це робить Ольга Брюховецька. Дізнайтеся, чого не вистачає українському дискурсу про кіно, як з'явився Параджанов-геній та яке «прикриття» підійде вічній студентці. Освіта: Київський національний університет імені Тараса Шевченка (спеціаліст «Філософія»), НаУКМА (МП «Культурологія»). Посада: кандидат філософських наук, старший викладач кафедри культурології НаУКМА.

Спілкувалася Лариса Ятченко



Ольга Брюховецька. Фото Олеси Моргунець-Ісаєнко.

– Чому ви обрали Могілянку?

– У Могілянці я завершила лише магістерську програму. Але коли прийшла в Академію, то зрозуміла, що не хочу це місце полишати. Чому так склалося, що в мене не вишло тут навчатися від самого початку? Це насправді дуже дивне питання. Певний час вважала, що тато не хотів би, щоб я тут навчалася, адже це могло б якось натякати на корупційні моменти. Та коли я з ним про це поговорила, виявилось, що він ніколи так не думав і дуже дивувався, чому я не вступила до Могілянки одразу, а вибрала кружний шлях. Я й сама до кінця не можу розібратись у цих моїх кружляннях, однак життя – це не завжди пряма лінія...

– Чому саме культурологія?

– Мій перший вибір спеціальності – філософія. На четвертому році навчання я спеціалізувалася на кафедрі естетики, етики й культурології. У Могілянку вступила на «Культурологію», бо зрозуміла, що це сфера свободи, це нова дисципліна, що можу вивчати те, що мене цікавить, а моєю інтелектуальною пристрастю був психоаналіз.

Я відкрила Фрейда ще в радянські часи, коли він був заборонений. Домоглася, щоб мама мене ще школяркою відвела в Національну бібліотеку України імені Ярослава Мудрого (вона тоді називалася бібліотекою ім. КПРС), у відділ стародруків. Довелося долати неймовірні бюрократичні перешкоди, але мама це зробила. Тож я таки розгорнула книжку Фрейда – і це була любов з першого погляду.

– Я так розумію з назви вашої дисертації «Психоаналітична концепція суб'єкта і її застосування в теорії кіно», що любов до Фрейда і до кіно поєднуються в роботі.

– Справді, я думаю, що маю спільний ґрунт між психоаналізом і кіно. Я просто завжди сприймала своє життя поділим на дві однаково важливі частини. Перша – це денний світ, а друга – світ сновидінь. Ми насправді спимо половину нашого життя. І хоча б з такого суто математичного

підрахунку в людства має виникнути думка, що сон – це не просто відновлення сил, а теж якась форма діяльності. Тому психоаналіз, який давав змогу говорити про цю діяльність, мене дуже притягував.

З іншого боку, кіно не випадково називають колективними сновидіннями. І я спершу розглядала його, саме використовуючи психоаналіз. Але в якийсь момент усе посипалося. У цьому сенсі показовим є написання моєї дисертації. Я три роки була в аспірантурі й писала про психоаналітичну теорію кіно, спираючись на те, що вже було на цю тему сказано. Однак, поставивши крапку, зрозуміла, що треба було написати зовсім інакше, що це абсолютна помилка.

– І що ж ви зробили, усвідомивши це?

– Взяла і за півтора місяця повністю переписала дисертацію. Писала вдень і вночі, і мої сни також перетворювалися на написання дисертації. Це був специфічний і екстремальний досвід. Можливо, зараз я такого не зробила б. Основною моєю тезою було те, що психоаналітичної теорії кіно не існує, і навряд чи вона можлива. Це поєднує дисертацію більше з моїми студентськими роботами, ніж з дорослою науковою працею, адже я спростовувала, а не створювала щось нове.

Але для мене це був важливий крок, тому що я зрозуміла, що ніякої психоаналітичної теорії кіно не існує, хоч про неї всі говорять як про існуючу. Прийшло усвідомлення, що таке поєднання лише послаблює відкриття психоаналізу й не дає повного розуміння кіно.

– А яке саме кіно ви обрали, щоб ми конкретніше зрозуміли, про що йдеться.

– Річ у тім, що теорія кіно оперувала дуже загальними речами. Це ніби було застосування лаканівських термінів до кінематографічного досвіду: екран як дзеркало, ідентифікація – усі ці тези, які переходять з одного тексту в інший і повертають нас до знаменитої книги Крістіана Метца

«Уявний означник: психоаналіз і кіно» (1977). Ця книга в мене була основним об'єктом критики, бо вона використовується як легітимізація психоаналітичної теорії кіно.

Я показала, що Метц викривив, спростив, баналізував психоаналітичний метод, нічого при цьому цікавого не сказавши про кіно. Ба більше, говорив він не про конкретні фільми, а про кіно в цілому, як певний досвід. І висновок: без конкретики ця теорія просто втрачає сенс.

Крім того, за ті півроку, коли цей текст проходив усі етапи бюрократичної системи захисту, він став для мене таким далеким, що я перечитала його тільки через роки десять. Оразу ж після завершення дисертації я практично перестала писати про кіно, пішла в інші сфери.

– Ви заглибилися більше в культурологію. А що стало поштовхом?

– Мабуть, тому що я ніколи не відчувала себе затишно у вузьких рамках. Бо світ – це 360°, і я намагаюся так його і сприймати. Якщо мій інтерес веде мене в певну сферу, то я йду за ним.

– Кіноклуб Могилянки. Розкажіть, будь ласка, детальніше про його створення.

– Кіноклуб – досвід, принесений з Київського університету імені Шевченка. З 1979 року там діяв кіноклуб, який організовував електрик – Юрій Ілліч Шостак. У радянські часи існував особливий тип інтелектуалів-робітників.

Інтелектуальна робота в радянські часи завжди тою чи іншою мірою була своєрідним компромісом з совістю. Бо якщо ти інтелектуал, то потрапляв під усі цензурні заборони. А виконуючи фізичну працю, можна було зберегти автономію.

Тож Юрій Ілліч, працюючи електриком, показував фільми, причому напівзаборонені. Він був своєрідною і навіть легендарною особою. І це «ноу-хау» я перенесла в Академію, тут Кіноклуб відкрився в 1993-му й став частиною Культурно-мистецького центру. Я в ньому працювала й організовувала покази. Тоді це було дуже непросто: не було інтернету, дістати копії потрібних фільмів на відеокасетах було нелегко, це була майже шпигунська діяльність. До приходу цифрової революції Кіноклуб був унікальним доступом до того, що інакше й не можна було подивитися.

– Кінознавці, очевидно, дивляться на кіно по-іншому, ніж звичайні глядачі. Як ви дивитесь кіно?

– Я дивлюся фільм не для того, щоб розважитись. Мені цікаво його переглядати, щоб дістати задоволення від того, як я його «розкручу», що в ньому побачу. Оскільки більшість фільмів мене розчаровують (а я можу захворіти, якщо побачу поганий фільм), то я мало дивлюся нового. Тому і відмовилася від відвідування кінофестивалів. Тепер про них у мене одна метафора – їсти й не перетравлювати. А фільм – це щось, що робиться, щоб потім з ним побути, обдумати. Ця «ненажерливість» великих фестивалівних конструкцій для мене просто неприйнятна.

В результаті я зараз практично не дивлюся фільмів, крім кількох, над якими працюю у докторській дисертації. Основний фільм, про який пишу, – «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. Але також дивлюся і його ранні фільми, які він зняв в Україні, і меншою мірою пізні, бо вони занадто досконалі. А я люблю, щоб у фільмі були якісь не-

доліки. Розумію, що це, на перший погляд, суперечить щойно сказаному про погані фільми, однак, насправді, тут нема суперечності. Я люблю хороші недосконалі фільми, які можна перетворити на щось своє. Коли фільм досконалий, лишається мовчки захоплюватись; коли поганий – з ним не хочеться мати справи; я люблю фільми, які можу перетворити на власні сновидіння.

Я можу дивитися фільм багато разів, якщо бачу в ньому потенціал для осмислення, можливість прочитати його як сновидіння. Це виклик, і я «намацую» ці можливості. Для мене важливий саме цей дослідницький процес.

– Як ви оцінюєте стан сучасної української кінематографії?

– Я працювала як кінокритик тривалий час, слідувала за українським кіно ще тоді, коли воно перебувало в досить жалюгідному стані. Фільмів було мало, а ті, які знімалися, важко було назвати хорошими. Тепер я мало що дивлюся з українського кіно.

Проте кілька років тому, коли я подивилася деякі нові фільми, була приємно вражена. Це були збірки студентських робіт під назвою «Українська нова хвиля». Після перерви приблизно в десять років, дивлячись їх, я мала хорошу можливість порівняти. На прикладі студентських робіт я зрозуміла, що українське кіно зробило великий крок уперед. І що цікаво, серед них чимало знятих жінками-режисерами. І це ще один крок, тому що режисура вважалася чоловічою професією. Це вселило в мене надію.

Загалом, в українській кінокритиці тривалий час було прийнято говорити про наше кіно з плаксивими інтонаціями, в позиції жертви (або зневажливо в позі прокурора). Я не вважаю, що це правильно.

Так, був трагічний досвід: як українське кіно, що було досить потужним творчо-виробничим комплексом у радянські часи і пережило ще мало досліджений вибух «багатокартиння» на початку 1990-х, раптово розвалилося; як були втрачені кадри; як ті кадри, які лишилися, почали робити калтуру; як нічого не виходило.

Але треба дивитися в майбутнє. А ми, навпаки, часто пам'ятаємо досвід минулого і проєктуємо його в майбутнє.

– А чи має українське кіно йти за тенденціями західного, чи варто створювати своє?

– Мені здається, що мають бути різні фільми. Для кіно, як і для будь-якої культурної сфери, важливе різноманіття. Крім того, як відомо ще з літературознавства: щоб був один геній, потрібно тисячу бездар. Це має бути процес.

І для українського кіно це найважливіше: щоб пішов процес, щоб знімали багато фільмів, щоб були комерційні, посередні, якісні, неякісні, масові, елітарні, фільми, які імітують Голлівуд і які імітують європейське авторське кіно, і ті, які намагаються знайти свій стиль. І щоб серед цього всього народився один, а бажано два-три справді видатних фільми.

Звісно, потрібно цей процес налагоджувати. Тому я й не люблю цей сучасний дискурс зі сльозами. Не допомагає просто плакати, потрібно щось робити. І бажано ще й собі казати: «Ми зможемо це зробити». Цього якраз і бракує в дискурсі навколо кіно.

– Розкажіть про вашу публікацію в збірці «Кінематографічна

ревізія Донбасу». Який образ там конструювався і чи мало це вплив на ті події, які ми маємо нині?

– Та стаття – це частина моєї докторської дисертації, що визріває. Вона присвячена фільму Параджанова, який він зняв перед «Тінями забутих предків», – «Квітка на камені». Події відбуваються на Донбасі. Цей фільм вийшов 1962 року, тому я аналізую в ньому візуальні коди відлиги. Але також показую, як кристалізувався стиль Параджанова вже на цьому фільмі, який всі тільки сварили, включно із самим Параджановим. Це той парадоксальний випадок – «Параджанов до Параджанова», – який мене особливо зачаровує, це «фільм-монстр» з ознаками геніальності.

Загалом, поява Параджанова-генія – це загадкове явище, якому немає аналогів в історії кіно і, ширше, в історії мистецтва. Вважається, що геніальність або є, або її немає. А так, щоб половина фільмів – посередність, а друга половина – геніальність, не буває. Та Параджанов – це втілений доказ того, що таке буває. І цілковита загадка.

Моя теза полягає в тому, що Параджанов-геній був від самого початку, просто він працював з не своїм матеріалом. І ті ж самі методи на підходящому матеріалі, в «Тінях забутих предків», спрацювали. Хоча все, насправді, набагато складніше...

У шахтарському фільмі Параджанов зі своїм нелінійним мисленням намагається вкластися в рамки лінійного тексту. Крім того, з фільмом пов'язана й моторошна історія. Його починав знімати Анатолій Слісаренко. Але його відсторонили, коли він фактично вбив на знімальному майданчику головну актрису, юну зірку українського кіно Інну Бурдученко. Він тричі посилав її в палаючий барак, і за третім разом той обвалився. Параджанов отримав залишки фільму й переробив його на свій лад, створивши дещо макабричний колаж із соцреалізму, який переходить у сюрреалізм.

– Яким Донбас постає у Параджанова?

– У цій статті я не дуже багато розповідаю саме про Донбас. Більше розкажу про трансформацію образу шахтаря. Тому що радянське уявлення про шахтаря насправді нецілісне, воно проходить кілька етапів. Є сталінський період і є періоди «відлиги», «застою». Увесь цей час образ шахтаря змінюється.

У період «відлиги», наприклад, шахтар перестає бути стахановцем, «надлюдиною» і стає творцем, художником – таким його і зображає Параджанов (а також інші режисери). У часи «застою» шахтар, і ширше – робітник, ще далі відходить від фізичної праці. Це вже мислитель, але радше детективного типу, ніж філософського. Він розмірковує над загадкою якогось невиразного злочину, який намагається розгадати, не усвідомлюючи, що йдеться про його власне зникнення.

Одне слово, моя стаття, мабуть, найбільш химерна з усього збірника. Бо я справді більше говорю про Параджанова, ніж про Донбас. І тут є ще один перехід між уявним і реальним: Донбас для Параджанова – це ще й факт біографії. Частина свого тюремного ув'язнення він провів у таборях на Донбасі.

– А яке ви маєте хобі?

– Класичного хобі в мене немає. Тому що я настільки за-

глиблена в роботу, що навіть коли не працюю, я працюю. І виділяю час на відпочинок, щоб потім ефективніше працювати. Проте є одна річ, яку можна назвати хобі, – писання щоденника. Це теж робота, але вона не потрапляє в категорію соціально корисної, тож її можна віднести до хобі.

Я вважаю, що наше головне завдання в житті – самопізнання. У мене така настанова: ми несемо відповідальність за те, щоб знати, що ми таке. І цей процес насправді нелегкий. Це може здатися егоїстичним. Можуть запитати: а як же щодо відповідальності перед іншими, близькими і далекими? Як щодо того, щоб рятувати чи принаймні покращувати світ? Але є ціла традиція мудрості, яка каже: «Хочеш покращити світ – почни з себе». Цю мудрість я почерпнула у свого улюбленого філософа Теодора Адорно. Хоча знаю, що це ціла традиція. Я серйозно задумалася, наскільки це важливо. Бо якщо подивитися на способи покращити світ і чому вони зазнавали поразки, то причина здебільшого в тому, що люди, які брали на себе ці благородні наміри, не вважали за потрібне працювати над собою. Вони завжди бачили проблеми зовні, а не всередині. А часто ми хочемо змінити світ, щоб тільки не змінювати себе, щоб не бачити в собі того, що є проблемою. Часто наша діяльність назовні – це втеча від себе.

Я, навпаки, дуже глибоко занурююсь у свій внутрішній світ (можливо, це в мене такий етап у житті) і описую цей процес у щоденнику. Це і пристрасть, і необхідність. Одразу скажу, що пишу лише для себе, не для нащадків. Мені цікаво перечитувати написане, але я не хочу, щоб це хтось іще читав. Це дає мені змогу бути в цих нотатках максимально чесною.

Це та лабораторія, в якій я працюю над собою. А ще – спосіб пізнати себе, і якщо не змінити світ на краще, то принаймні не зробити його гіршим. Тож у мене скромна програма. Прагну принаймні побачити ті сторони, які можуть завдати цьому світові шкоди, і спробувати опрацювати їх.

– Call to action.

– Я передала Кіноклуб молодшому поколінню, але підтримую з ними зв'язки. Це невеличка, але дуже цікава спільнота кіноманів. Вони зацікавлені в тому, щоб Кіноклуб продовжував існувати, шукають нові форми роботи, взаємодії. Водночас у Могилянці є чимало людей, яких теж цікавить кіно, але, на жаль, деякі з них навіть не підозрюють про те, що в нас існує Кіноклуб.

А Кіноклуб – це унікальний майданчик для любителів кіно; він відкритий до співпраці, перебуває в пошуку. Як на мене, його потрібно перетворити не просто на місце показів фільмів, а саме на клуб однодумців, тобто робити наголос на ефекті присутності – зустрічі, обговорення. Тому що сьогодні, після цифрової революції, доступ до фільмів є, але не вистачає розмови.

Ми живемо в атомізованому суспільстві дистанційної взаємодії, і в цьому суспільстві існує певний голод за присутністю. А коли люди збираються, і особливо, коли їм разом цікаво, – це справжня магія розмови, від якої народжується нове бачення. Кіно до цього стимулює, у нього великий потенціал колективного досвіду.