

Драма закінчилася. Глядачі, немов заморожені, триває довша мовчанка, а тоді починаються засоромлені тихі оплески. Публіка далі сидить. Тоді дві особи несміливо стають, ідуть до виходу, а за ними поволі й решта.

Чи мають право на однакове існування люди, до яких ставляться як до «Інших»? Це вічне й універсальне питання. Хоча й досить давно вже були намагання такий поділ усунути (християнська релігія каже любити ближнього), а тепер, уже кілька десятиліть, бачимо увагу й теоретичні праці в галузі соціології, філософії й літератури на тему «Іншого». «Інший» має прикмети відмінні від сильнішого,

який сам підкреслює, що його власні прикмети є кращими й позитивнішими, тільки тому, що саме він при владі. Це немов дає йому «право» на расовий, гендерний, національний, релігійний чи й мовний колоніалізм, або й повний геноцид. Це і Голодомор, і Бабин Яр, і Сандармох, і Майдан, і нищення кримських татар. Усі герої з цих груп тепер також на Єлисейських Полях. Всім цим жертвам, як і тим у драмі «Убий Иди Рай», ті «сильніші» ділами заперечували людські права «Інших».

Принстонський дослідний форум. США

Чорний ворон та перелітні птахи: карма поколінь

Юлій Швеуць



Кадр з фільму «Чорний ворон».

«Чорний ворон» за романом Василя Шкляра

Сценарій: Тарас Антипович

Режисер Тарас Ткаченко

Україна. 2019

«Дике поле» за романом Сергія Жадана «Ворошиловград»

Сценарій: Сергій Жадан, Наталія Ворожбит, Ярослав Лодигін

Режисер Ярослав Лодигін

Україна, Нідерланди, Швейцарія. 2018



Кадр з фільму «Дике поле».

Нещодавні екранізації знакових українських романів здійснили два потужних медійних холдинги. Не із філантропічних міркувань, а з бажання долучитись до істини без симулякру. Паралельно, однак, намагаючись накласти руку на синусоїду сучасної літератури, неспідконтрольної варварському впливу.

Обидва твори з'явилися близько десяти років тому, обидва завоювали шалену популярність, а також були відзначені

професійною спільнотою: «Дике поле» Сергія Жадана за версією ВВС стало «романом десятиліття», а «Чорний ворон» Василя Шкляра цілком справедливо «взяв» найвищу Шевченківську премію. Після відмови автора отримати її через «потомка зайди» Дмитра Табачника тираж книги сягнув пів мільйона примірників. Тож ігнорувати «немедійно» сформовану суспільну думку, що посилювала чіткі сигнали, й тим наражатись на ризик втрати контролю над

аудиторією було недоцільно. Й олігархічні клани, очевидно, розсудили, що ліпше потіснити серіальну жулку й долучитись до високого мистецтва.

З огляду на таку могутню підтримку, половину коштів ентузіастам українських екранізацій дало Держкіно. В першому випадку режисером став палкий фанат творчості Сергія Жадана (дебютант без фахової освіти) Ярослав Лодигін. У другому – відбувалась ротація постановників через ідеологічні розбіжності, та врешті творчий процес очолив Тарас Ткаченко – соціально чутливий професіонал із необхідним життєвим досвідом, судячи з його фільму «Гніздо горлиці». Однак, в обох випадках кінцевий результат виявився малопередбачуваним.

Річ не в тому, що творці «Дикого поля», дія якого відбувається на «перехресті доріг» (у полі з іржавим мотлохом бензоколонки), освоїли на третину більше коштів, ніж автори затратного історичного фільму (в якому задіяно сотні костюмів, пів сотні коней та безліч масовки), хоча це жодною мірою не позначилось на візуальній складовій «Чорного ворона». Врешті, судячи за даними таблоїдів, фінансові можливості клану, що вийшов з «дикого поля», в кілька разів вищі, ніж можливості клану, так би мовити, бережливого. Річ у тім, що, завдяки чіткій художній основі, обидва фільми, незважаючи на різні життєві позиції авторів, сягнули рівня ідеологічності. Тобто – у кращому і єдиному(!) загальному значенні цих слів – стали явищами культури.

У зв'язку з цим слід звернутися до теорії й пояснити, що хребет кожного фільму (як і будь-якого твору мистецтва) базується на підсвідомому бажанні авторів так чи так закласти в пам'ять реципієнта просту ідею або надати надскладній конструкції зрозумілу оцінку. Отож навіть «стрічки про любов» пропагують... ідею привілею цього почуття над іншими, зрештою, над усіма матеріальними й нематеріальними благами цивілізації. Гроші, Любов, Кар'єра, Слава, Честь чи, наприклад, «Україна понад усе» – лише одне з хороводу цінностей возвеличується актом мистецтва й залишається в суспільній пам'яті. Всі «вишукані стилістики», «надтонкі атмосфери» чи «карколомні перипетії», а інколи і яскравий сюжет, цілком поглинає пісок часу. Тож саме ця «пропагована» цінність і є критично важливою в акті мистецтва, саме вона є «хребтом структури» в нинішньому лівацькому «горизонтальному світі» – у позитивній, звісно, конотації затертого терміну «пропаганда». Й саме ця основна спрямованість дає змогу аналітикам і глядачам предметно дискутувати, зокрема на тему: «що хотів сказати автор».

«Повернення героя»

Чимало критично мислячих диваків-філософів безспівставно вважають, що термін «горизонтальний світ» (кліше «постмодерністського», оскільки слоган «усе рівне» у них спільний) був спродукований, аби уникнути безпечних дискусій щодо системи цінностей. Деміурги «горизонтальності» в мистецтві, перейнявши навички практиків марксизму, що канули в Лету, культивують клумби і спилують високі дерева, аби ті не заважали травинкам

розмножуватись. Утім, як неважко здогадатись, все-таки з надією перетворити буряк у мальву, а відданого Шарика – у тямущого співрозмовника. Але пам'ятаючи про «культурний потік» і «права меншин», мистецтво (в цьому його історична місія) все ж оперує непокірними деревами – тож обидві стрічки починаються з «повернення героя».

У «Чорному вороні» з полів Першої світової в домівку, охоплену полум'ям псевдо-громадянської, а насправді національно-визвольної війни, разом із дружиною-красунею повертається володар трьох солдатських Георгіївських хрестів, маючи намір будувати мирне життя. Уже в першому епізоді, ризикуючи, на привокзальному риночку він конфліктує з мародером – одним із російських карателів, яких чи не кожного дня привозять сюди поїзди. Після загибелі ж батька, закатованого приїжджим «Георгієвичем» в чекістській шинелі, він стане на шлях гідності, помсти та відчайдушної боротьби. Трапляється, що аполітичним особам лише біля могили рідної людини відкривається суспільна істина. Колишній солдат поступово стає архетиповим лицарем з універсальною системою позачасових правил. Він очолює національний рух в одному з Холодноярських районів, проявить інтуїцію й інтелект та не піддасться колективному інстинкту «швидше закінчити війну»: на відміну від подитячому наївних українських отаманів, «не поведеться» на фальшиві чекістські обіцянки. Коли ж обезголовлений спротив утратить політичний сенс, як і трьохсотлітній чорний ворон, він щезне з небокраю¹.

У «Дикому полі» з Харкова до «вагончика» з бензоколоною (що важливо, адже власного житла в героя нема) неподалік Старобільська на Луганщині повертається парубок на ймення Гера. Він прагне захистити привласнену старшим братом «заправку» від повторного рейдерства. Попередню його діяльність у романі змальовано туманно, а у фільмі не висвітлено й поготів. Глядачеві лише дають зрозуміти, що у хлопця «вільна професія» – модна суміш літературного анархіста з рекламним «кріейтором» (подібно герою Віктора Пелєвіна із «Покоління П»). Для потрібного статусу він видає себе, звісно, не за рекламного прислужника великого-малого бізнесу, а за «політичного консультанта»².

Чому попередня діяльність й узагалі ясне минуле – ключовий елемент для сюжету під назвою «повернення героя»? Тому що в ньому просвічують ті самі солдатські «хрести», які дають зрозуміти, що перед нами саме воїн-герой, а не його імітація. Що, повернувшись у «рідні поля», він, імовірно, намагатиметься «вправити суглоб» віку, не підпавши під місцевий вплив, не прилаштовуватиме свої погляди під нові умови, аби отримувати обмежено-бензинові дивіденди.

«Ідеологічний проєкт»

Зерно безпрецедентної «культової очікуваності» «Дикого поля» в тому, що у формі то «жанрового кіно», то «екше-

¹ Докладніше див.: «Над ким кряче чорний ворон» Анастасії Пашенко та «Дзвони Холодного Яру» Олександра Сакви // Кіно-Театр. – 2020. – № 2.

² Докладніше див.: «За те, що належить тобі, треба боротись» Анни Крисальної // Кіно-Театр. – 2019. – № 2.

ну», то «соціальної драми», то «філософської притчі» (так залежно від аудиторії характеризували домінують автори фільму), це справжній ідеологічний проект. «Захищай своє!» (слоган стрічки) – уже не вторинна розвага транснаціонального мейнстріму, а фільм-концепція (хоча «своє» мало би усвідомлювати кордони між Своїм і Чужим). Суть цієї доктрини стара, багато разів апробована і, на жаль, високо резистентна: всі навколишні люди, як в первіснообщинному світі, діляться всього на дві категорії – своїх, територіально й ментально близьких сестер-братів, і чужих, тобто ворогів. Своїм, як водиться – усе, ворогам – «пекло». Автори фільму крупними операторськими планами всіляко намагаються прищепити нам повагу до дикоростучого естетизму рідної донецької «гопоти», до персонажів, у яких, кажучи словами героя расистської картини «Брат 2», «є щось первісне, щось звірине – те, що ми втратили». Не дарма ж кульмінація фільму – це психологічний виверт під іменням «побоїще братів», коли численні захисники бензоколонки, врешті, стають стінка на стінку з рейдерами: аби залякати останніх, браття-футболісти-позвір'ячому забивають один одного майже до смерті, чим наводять жах на візаві, даючи зрозуміти: якщо через нісенітницю брат здатен порішити брата, то через бензоколонку рейдерів чекає Апокаліпсис. Підкріплюють цей фокус автори фільму теософським поясненням: пророка Даниїла не чіпали в печері леви не тому, що добре молився й Господь начебив звірам замки на пащі (як про це стверджує вірш 1545 Книги пророка Даниїла про встановлення, зокрема, кордонів та меж між спільнотами). Вижив Пророк тому, що поведився певним чином – так, що звірі боялися його більше за Страх Господній, адже він був ідейним хижаким із міцнішими навичками виживання, ніж у просто звірів. Тож перманентне навіювання жаху, визнання права сили, підкорення слабших, «подих вогнем» – саме цю жваву «теософію» пропонує «Дике поле» (з романом дещо складніше). Звісно, коли ти надихаєшся наркоманом, який спочатку приїхав у твоє містечко рятуватися, а потім став рятувати інших і поступово доріс до Пастора зі смішною сектою послідовників; і коли тобі вже за тридцять, а ти не встиг долучитися до «розпаювання» чужої власності, як це зробили твої спритніші земляки, – звісно, ти вже твердо знаєш, яка з навичок (молитва чи вогонь) у наступному «дерибані» священної власності принесе більше користі. Утім, найбільше лукавство фільму не в тому, що пересічного молодика намагаються показати як героя, й навіть не в жанрових претензіях фільму (замість іронічності буття й афористичності Жадаана – всюдисущий гламурний символізм), а в тому, що «Дике поле» не продукує міф про братерство знедолених, хоча з огляду на панівну тему неосоціалістичного роману так мало би бути. У стрічці генерується модель класово-розшарованого суспільства, й це дійсно соціальна драма. Однак соціальну ієрархію парадоксальним чином тут задає не клас (нічний жах ліберальних медіа), а вік. Вікова різниця у фільмі (як і в політтехнології недавніх виборів) весь час підкреслюється. «Класово свої» для Гери – це люди його віку (хоча жодного з його однолітків ми не

побачимо). «Класові вороги» для Гери – це переважно молоді жінки та старші чоловіки: вони мають те, чого в Гери або вже немає, або вже не буде³.

Сьогодні «гери» вже розміняли четвертий десяток і не втрачають бажання відхопити трохи власності в очікуванні неминучої кризи середнього віку. «Дике поле» мимоволі дає жорстку й зрозумілу схему того, що з ними відбувається, – пояснення, яке давно не демонструвалось у нашому кіно з такою самовпевненістю й інтимною розкутістю, й про яку чекісти з «Чорного ворона» могли тільки мріяти. Чи усвідомлював режисер, що, мобілізуючи однолітків «дихати вогнем», він прирікає й своє, здавалось би, позбавлене фальшивих ілюзій, але втрачене для країни покоління?.. Та молитися чи дихати вогнем – наразі вже не має значення, бо стрічка не викликала ентузіазму ні в глядачів (бокс-офіс удвічі менший, ніж у «Ворона»), ні в аналітиків, й скоріш за все залишиться автобіографічною пам'яткою. Вихід з автобіографізму, на який страждає молоде кіно (поліруючи зручні для олігархічних медіа сюжети про розгублених нещасливців), стався в історичній кінодрамі «Чорний ворон». Це пригодницьке кіно про конфлікт крайнього індивідуалізму та чоловічого й жіночого братерства на захисті істинних цінностей. Створене на матеріалі найбільш замовчуваної сторінки української історії радянських часів, воно виявилось ще й вельми професійним. І хоча ліберальна критика оминає твір, який самовільно і назавжди вписався до кіноландшафту, але не може не помітити, що стрічку вибудовано технічно: в очі впадає лише дія, змістовних пустот немає, смислових «склеююк» не помітно, тобто все необхідне – слова і кадри, люди, коні й птахи – на своїх місцях. Це національний високопрофесійний фільм – уперше за довгі роки, можна сказати, фільм інтегрального успіху.

Навряд чи ще в якійсь історичній драмі «молодого періоду» можна зустріти одночасно стільки актуальних для «хворих Україною» й для її «непритомного народу» злободенних алюзій. Замість «задурманених східняків чи західняків, яким треба вставити клепку», або аморфного «Схід і Захід разом» ми бачимо чітко збалансовану центрально-українську ідею (дія відбувається на території нинішньої Черкащини). Це ідея Шевченка й таємних товариств його часу, яка стараннями сусідів та «внутрішніх зайд» стерта з нашого «географічного обігу» та національної пам'яті. Доцентрова модель України – а не поперемерінне тяжіння то до Сходу, то до Заходу – стане на заваді всім, хто «їде визволяти Україну від українців».

«Чорний ворон» легко змиває лінії змістовного водорозділу всередині країни – в ньому нема розведення публіки за ступенем освіченості, соціальним походженням чи майновим станом. Проти колонізаторської зарази, як і було в історичній дійсності Холодного Яру, виступають

³ Хлопець не знайде спільної мови з неповнолітньою дочкою Пастора та дівчиною-бухгалтером, теж молодшою за нього (нерухома прелюдія їхнього статевого акту дає багатий матеріал психоаналітикам). Врешті, не ладить герой й зі старшими за нього працівниками бензоколонки, не кажучи вже про солідний вік місцевих піонерів «дикого капіталізму».

усі: «хто влаштований» об'єднується з тим «хто скривджений», «хто не зрозумів» чи «не пристосувався». Й можна полемізувати про мотиви, які рухали не надто патріотичним телеканалом, на базі якого створено фільм, чи теоретизувати, навіщо нам потрібен такого роду міф: аби нескінченно блукати міфічним колом чи знайти сили, аби пережити кризовий історичний етап. З приводу першого, принаймні сьогодні, можна не перейматись, бо краса «ворона» в умовах хронічно турбулентної української дійсності навряд чи стане «ідеальною піжамою для тих, хто не хоче дивитися на своє бридке голе тіло». Радше навпаки: увага до національних символів може трансформуватися в увагу до сутностей, а зрештою – вивести країну з маргінального сну.

Звісно, «наш Бог – це пам'ять», але пам'ять колективна й довгострокова: за критичних обставин вибороти собі власний світ здатен лише боець, однак зброя в його амуніції має врівноважитись кодексом честі. Окрім того, мета боротьби без урахування суспільного тренду, як це є в «Дикому полі», форматує невдачі. Там, де індивідуальне трансформується в суспільне, або навіть форматує його, як це бачимо в фільмі Тараса Ткаченка, з'являється герой. Аби знову поставати – в інший час у іншому місці – від покоління до покоління передаючи тяглість життя, змальовуючи наступникам його шалену красу, невиситиму спрагу свободи попередніх генерацій та можливості її реінкарнації, заповідаючи ключі від суспільної істини та особистого щастя якщо не дітям, то внукам, аби ті передавали їх наступникам.

Ірина Цілик: «Вони не виглядають пасивними жертвами» («Земля блакитна, ніби апельсин»)

– Це фільм про те, як люди в Красногорівці, посеред війни, знімають фільм про себе. Це фільм про фільм, або фільм про те, як люди намагаються зрозуміти, що таке війна. Ви так його замислювали?

– Ця лінія «фільму у фільмі» є дуже важливою. Я й собі часто ставлю запитання: чи має мистецтво якусь силу в часи війни? Працюючи над фільмом, я мала можливість спостерігати, як мої герої захопилися мистецтвом. Двоє дівчат з'їздили в кінотабір для підлітків, і їм це так сподобалось, що вони принесли цю пристрасть додому. І тоді вся сім'я – мама-одиначка і четверо дітей – перетворилися на сімейний «продакшн». Мама, наприклад, навчилася сама монтувати за якимись навчальними програмами в інтернеті.

Спочатку вони знімали відеоролики, пробували, як це працює. А потім вирішили зняти короткометражний фільм про своє життя під час війни. У цьому фільмі вони реконструювали різні ситуації, які їм довелося пережити. Або брали одне в одного інтерв'ю. Це був кульмінаційний момент наших зйомок і наших стосунків із ними. І у фільмі це кульмінація. І я усвідомила, що вони в такий спосіб працюють надбутий травматичний досвід...

Коли ми спочатку приїжджали і розмовляли з ними про те, що вони пережили під час війни, вони завжди сміялися. І я звернула увагу, що більшість цивільних людей, які живуть там, часто пробують «просміювати» весь цей травматичний досвід.

Однак це тривало до того моменту, коли вони почали брати одне в одного інтерв'ю на камеру. Тоді немов маски познімалися, і, можливо, вони вперше говорили одне з одним так щиро. Можливо, їм уперше довелося усвідомити, що саме вони пережили. Кіно як терапія, щось таке. <...>



Кадр з фільму «Земля блакитна, ніби апельсин». Режисер Ірина Цілик. 2019.

В наших героях мені подобається те, що вони не виглядають пасивними жертвами. Вони живуть в епіцентрі подій, довкола війна, але вони намагаються бути режисерами свого життя і не пускати війну у свій дім. Це та основна тема, яка найбільше мене й зачепила за живе. <...>

Ми не використовували інтерв'ю чи закадровий голос. У нас спостережна документалістика. Але, з іншого боку, вони розповідали стільки цікавих історій – і я не могла без них обійтись. Тож коли вони вирішили, що для свого фільму будуть знімати інтерв'ю, це був для нас момент величезної удачі. Спостерігаючи за тим, як вони говорять і як реагують на слова одне одного, ми отримали один із найсильніших моментів для нашого фільму.¹

Від редакції: У травні 2020-го фільм здобув два головних призи у національному та міжнародному конкурсах Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини *Docudays UA*.

¹ Володимир Ярмоленко. «Щастя як заперечення» – інтерв'ю з письменницею та кінорежисеркою Іриною Цілик / *Hromadske*, 30 березня, 2020. <https://hromadske.ua/posts/shastyia-yak-zaperechennya-intervyu-z-pismenniceyu-ta-kinorezh>