Сергій Лузановський у фільмі **«Ля Палісіада»**.

похизуватися сценами-замальовками тодішнього повсякдення, на кшталт стихійного ринку на вокзалі (просто на залізничних коліях!) чи похорону міліціонера високого рангу. Дія відбувається на Західній Україні (слід віддати належне, небанальний вибір), проте творці не піддалися спокусі наповнити екран «місцевим колоритом», а додали духу місця окремими деталями на кшталт локального монументального мистецтва чи винайнятого на похорон маленького оркестру.

Пензлем тут – кінокамера Володимира Усика, з його стриманою, а проте виразною колірною палітрою та вивіреною композицією. Ключовим зображальним прийомом стає відеокамера (формату DVCAM, 1996 року випуску[1]), що саме нею реальність фіксували в ту доцифрову добу. Відеозображення тут працює як свого роду патина часу, даючи відчуття минулої і водночас знайомої багатьом глядачам епохи. Створює вона і додатковий ефект автентичності зображення.

Інший важливий фільмовий прийом – робота з мовою. Автори відтворили характерну для українських реалій «мовну шизофренію», коли перехід з української на російську був звичним явищем. Підкреслено це дублюванням, що накладається на російські репліки і водночас підкреслює їх чужорідність та «кінематографічність» усього фільмового дійства.

«Ля Палісіада», повнометражний дебют молодого режисера Філіпа Сотниченка, вже встигла зібрати ужинок нагород. Це показує запит як на обрану стилістику, так і на саму тематику 90-х. Стрічка ця вписується в рамки фестивального східноєвропейського кіно про похмурі місцеві реалії – і добре, коли в умовах кризи кіновиробництва українським кіновиробникам вдається втримувати бодай цю нішу. Корисна вона й українським глядачам: іноді варто нагадати собі минуле, щоб тим упевненіше йти вперед.

[1] Бакієва Марина. Як «Ля Палісіада» відтворила українські 90-ті — у костюмах, екстер'єрі сучасних міст і колористиці. 12.01.2024. https://donttakefake.com/yak-lya-palisiada-vidtvorila-ukrayinski-90-ti-u-kostyumah-ekster-yeri-suchasnyh-mist-i-kolorystytsi/

Едемський сад біля воріт Пекла: «Зона інтересу»

Юлій Швець

«The Zone of Interest»
Режисер і сценарист Джонатан Глейзер
Оператор Лукаш Жал
Композитор Міка Леві
Звукорежисери Джонні Берн, Тарн Уіллерс
У головних ролях: Крістіан Фрідель, Сандра Гюллер
США, Велика Британія, Польща, 2023.

«Зона інтересу» – четвертий фільм Джонатана Глейзера, який своєю заявою на церемонії вручення стрічці премії «Оскар» (за найкращий фільм іноземною мовою і найкращий звук) став відомим не лише кінематографічній публіці. Американський режисер єврейського походження – Глейзер – різко засудив військові злочини Ізраїлю в секторі Газа, чим викликав до своєї персони прискіпливу увагу «прогресивної критики». Світ, схоже, майже не змінюється, бо схожу на нинішню реакцію 60 років тому у «прогресивної спільноти» викликали незручні заяви філософа єврейського походження Ханни Арендт щодо «банальності зла» співплемінників і нацистських злочинців.

Не лише гучна заява Глейзера, а й фільм «Зона інтересу» після прем'єри на 76-му Каннському кінофестивалі (Гран-прі, приз ФІПРЕССІ та багато відзнак на інших поважних майданчиках) розкололи професійне співтовариство.

В центрі стрічки – історія «типово німецької» сім'ї Гьоссів: чоловіка Рудольфа, дружини Гедвіги і п'ятьох їхніх дітей. Перші 80 із 104 хвилин фільму проходять у сімейному будинку та на великому подвір'ї із розкиданими по ньому запашними палісадниками, дитячим майданчиком та басейном, відгородженими високим муром від концентраційного табору Аушвіц. Місця, сумно відомого як найбільший концтабір Європи, в якому було закатовано, отруєно й спалено два з половиною мільйони осіб та померли від хвороб і виснаження ще близько півмільйона. Реальний комендант Аушвіцу – Рудольф Гьосс (засуджений трибуналом та страчений після війни) – прослужив у таборі з невеликою перервою чотири роки й чотири місяці й зробив його найбільш ефективною «фабрикою смерті» промислового масштабу. Однак і британський письменник Мартін Еміс (автор роману 2014 року, за яким фільм створено), і режисер у численних інтерв'ю акцентували, що їхня історія не має з документальною історією Рудольфа Гьосса та його сім'ї прямих

аналогій, що сюжет фільму вигаданий і його автори не мали наміру копіювати ні зовнішні ознаки, ні особливості характеру історичних постатей.

У стрічці «майже нічого не відбувається» – лише на диво мирно протікає (ніби повноводна ріка поруч) життя однієї родини, – й це переводить фільм з популярного жанру «байопіка» в розряд фільмів теоретичного осмислення «банального зла», втіленого в реалізаторах «табірного проєкту». Також у своїй стрічці Глейзер відмовляється від «канонічного вирішення» теми Голокосту, відомого, передовсім, за такими фільмами, як «Список Шиндлера» Стівена Спілберга (1993), «Піаніст» Романа Поланського (2002) або «Син Саула» Ласло Немеша (2015). Режисер дистанціюється від робіт кінематографістів, які вбачають своє завдання в «моральному диктаті» чи в єдино можливій точці зору на відображення табірної трагедії в кіномистецтві. Глейзер уникає надлишкової емоційності згаданих творів та властивих їм ноток пафосу, відгороджується від усього зовнішнього, аби під іншим кутом занурити глядача в саму суть трагедії.

Який же «спосіб відображення» трагедії, про яку в мистецтві, здається, було сказано все, обирає автор цього «безділєвого» й, водночас, надзвичайно активного фільму? В статичних мізансценах ми бачимо банальних німців, що вночі спокійно сплять на окраїнах Пекла, а вдень енергійно ним управляють. Вони системно винищують людей, які, на їх думку, заважали їм жити райським життям: носити предмети розкоші, відібрані у жертв (вишукану шовкову білизну, норкові шубки, діаманти, приховані в тюбиках зубної пасти), свої квітники посипати попелом з печей крематорію, дружину величати «королевою Аушвіцу», а з дітьми жартувати, клацаючи золотими зубами жертв. Сам екранний Гьосс (Крістіан Фрідель) – вкрай сумлінний працівник – також здатний насолоджуватись своїм існуванням та іноді усміхатись. Розмовляючи з колегою, він жартує, що якби у нього було завдання отруїти нацистську верхівку на розкішній вечірці у якомусь палаці, то зробити це було би вкрай складно, адже газ підіймається вгору, й спроба була би малоефективною. Дружину Гьосса (Сандра Гюллер) тягне до землі, її приваблює рідна домівка, між нею й чоловіком навіть виникає маленьке сімейне непорозуміння й, зрештою, жінка залишається в будинку, коли чоловіка на деякий час переводять у столицю на вищу посаду. В таких елементарних жартах і радощах та трішки неприємних ситуаціях (таємничі видіння молодшої дочки, відмивання дітей після купання в річці з попелом) протікає сімейне життя Гьоссів – на тлі диму з печей крематорію, гавкоту сторожових псів та відчайдушних криків охоронців і в'язнів.

Звичайні «прості люди» (подружжя Гьоссів – вихідці з робітничого класу), стверджує Глейзер, мають якусь неймовірну – прямо-таки парадоксальну – здатність пристосовуватись до обставин, розділяючи себе на «частини» – настільки, що вдома можуть жити «нормальним життям», «на роботі», однак, беручи участь в масових тортурах і вбивствах. Подібно до терориста Бориса Савенкова чи найманого вбивці Судоплатова (судячи з їхніх мемуарів), найбільші «елітні» вбивці виглядають звичайнісінькими

Крістіан Фрідель у фільмі **«Зона інтересу»**. Режисер Джонатан Глейзер. США, Велика Британія, Польща. 2023.

людьми – «жахливо і лякаюче нормальними» (за словами Ханни Арендт). У книзі чи на екрані вони навіть здатні зачарувати нас своєю життєвою філософією.

Глейзер (дотримуючись Ханни Арендт) вносить корективи в типовий образ монструозного офіцера СС, натякаючи, що ці офіцери не були садистами чи вбивцями за своєю природою, принаймні, не були такими представники верхівки СС, які відображені в стрічці. Навпаки, за ґрунтовними дослідженнями Арендт, керівництво Рейху проводило системні заходи з викорінення тих, хто отримував фізичне задоволення від того, що робив.

Побутові повсякденні речі перебувають на фронтирі візуального ряду фільму, актори ж привносять долю деякої людяності в характери своїх антигероїв, і це робить їх «гротескно знайомими» (Арендт). За словами Глейзера, його фільм – про нашу більшу подібність до злочинців, аніж до жертв, бо вже на відстані половини метра (товщина муру) зло стає для нас узвичаєним, смерть іншого не торкається нас безпосередньо, а ідилічний «будинок мрії» багато з нас здатні будувати навіть поряд з Пеклом.

Візуальний ряд «Зони інтересу» підпорядковується загальному правилу: кожного разу, коли з предмету виліплюють образ, – предмет естетизується. Тому ми бачимо не повний об'єм предмета, а – органічну або штучну, але завжди демонстративну – частину. У фільмі елементом, що робить образ об'ємним, стає звук – заворожуюче тривожна атональна музика, полишена сентиментальних інтонацій. Періодично до неї домішуються гудіння бджіл і шурхіт листя, які час від часу перериваються стукотом залізяччя, гудками прибулих потягів, звуками пострілів та неймовірних людських страждань. Лише звуки Пекла та дим печей позбавляють глядача візуального задоволення естетизованим кадром райського існування.

Цей дратуючий «Апокаліпсис» – сплав Пекла і Раю в часопросторі – «одкровення» від Джонатана Глейзера, яке неможливо ігнорувати. Його актуальність надзвичайна, адже спадкоємці колишніх злочинців сьогодні виглядають цілком «нормальними» індивідами. З огляду на те, з якою легкістю деякі онуки жертв нині копіюють дії катів (виправдовуючи свої дії «розширенням життєвого простору»), це знання допомогло би нам не перетворювати окремі особисті драми в універсальну трагедію людства.