

Чи є вода в криниці?

Вестерн як внутрішній штиб кіноепосу

Олеся Саніна

Олександр Саква

*Ми жали хліб. Ми вигадали млин.
Ми знали мідь. Ми завжди воювали.*
Олег Ольжич

У фільмі «Поводир» є епізод. Кобзар Іван Кочерга через повінь не може йти далі і зупиняється в хаті дружини Орісі, де вирішує викопати криницю, що й здійснює. Та в реальному світі це неможливо: одній людині, до того ж сліпій, зробити подібне несила, бо навіть у копанці неглибока вода не підходить до поверхні так близько, а дім Івана ще й на горі. В природі так не буває, криниця – не висхідне джерело, тож у Саніна це не питна вода, а символ, що улягає народним уявленням про суму діянь справжнього чоловіка. Він має звести хату, варіант – викопати криницю, посадити дерево й виростити сина. Дім в Кочерги є – Іван у стрічці навіть зміцнює на ній стріху, тепер буде й криниця.

Режисера не бентежить, що вона міфічна й водиці з неї не пити: він знає – в його стилістиці вірогідність мало що важить. А за ближчого знайомства з творчістю Олеся Саніна з'ясовується: цей епізод – не випадковість, а знак проблеми, яку митець по чергово вирішує в «Мамай», «Поводирі» й «Довбуші». Бо в цих творах він прагнув знайти засоби, що відродять українську епіку, аби подати її сучасною кіномовою й насадити енергетикою третього тисячоліття. Мій аспект розгляду цих зусиль – вестернізація епосу, набуття ним динаміки й новітньої технологічності, умовно кажучи, я спробую показати, як Олесь Санін ставить на українську автівку голлівудський двигун. Ясна річ, це лише один з підходів аналізу названих стрічок, вочевидь, не головний. Почну з «Мамая».

А найперше, що еманує там кінозображення – міфологізований простір як асистент і вирішальне тло дій героїв фільму. Як у класичному вестерні є фронтір – межа між «цивілізацією» й «дикою територією», так у нашого режисера простір України подається як особливий край, де вирішується доля – персонажно особиста і нації. Інтенсивно живий степ – український аналог прерій і пустель Дикого Заходу в американському вестерні: територія небезпеки, та водночас – свободи. А присутньо – кін постання нашої автентичності в борні стрічних, найчастіше ворожих, стихій.

Цю грань образу степу в стрічці Саніна зірко виявив Вадим Скуратівський, коли написав: «Ми настільки вже звикли до поточної риторики про Україну "на шляху в Європу", що забуваємо, звідки ж вона, власне, туди йде? Шевченкове "серед



Кадр з фільму «Довбуш». Режисер Олесь Санін. Оператор Сергій Михальчук. Пронто-фільм. 2024.

степу широкого", серед іншого, географічно чітко нагадує нам про найважливішу складову нашого простору. Україна – вона якраз на межі європейського вселісу і євразійського і затим паназійського Степу. Аж до Тихого океану... Відповідним чином рішуче все, що діялось в цій країні, від неоліту – і, може, ще раніше – до вже біжучого часу, цілком визначалось геніальною ритмікою переходу зі "степу широкого" в той ліс. І навпаки: з лісу – в степ»¹.

В цьому сенсі, «Мамай» – поетичний український вестерн, де степ – фронтір, в енергетиці якого герой з епічних координат переходить в особисту легенду. Бо істотно тут є зміна функції вестерну: американський міф «завоювання фронтиру» Санін переклав на український контекст – боротьбу за виживання нашої самості й пророщення ідентичності. І, як на мене, в «Мамай» цей задум вдався. Інші прикмети вестерну в цьому фільмі вже можна називати через кому: є архетип героя-одинака, власне, козака, покинутого братами, який опиняється в ситуації виклику, тотожного постаті «відлюдного вершника» поза «цивілізацією». Є протистояння добра і зла як сили, що нищить героя, який намагається зберегти своє людське і вартісне. І є сюжет зіткнення-порозуміння двох світів – двох культур, тема місії героя. Мамай, зрештою, розвертає коня й мчить на ворога. Хто переміг в тій січі – козак чи мамлюки, невідомо, та в фіналі стрічки бачимо вагітну татарку, і в неї під серцем – плід кохання, примирення й милосердя.

«Любов долає Ворожнечу», констатує Ольга Брюховецька, що знайшла вірний підхід до аналізу «Мамая», написавши: «Цей фільм не перекажеш, не опишеш, не поясниш. Він ставить перед критиком завдання бути науковцем з методами художника». І питає: «Може це справді сон, що наснився режисерові?



Станіслав Боклан у фільмі Олеся Саніна «Поводир». 2013.

Глядачеві? Народові?» А насамкінець підсумовує: «Якщо це епос, то в душі Джойса, з його “страшним сном історії”, з якого ніяк не прокинешся, історії як травми, ворожнечі, зради. Намагаємося прокинутись, випасти з цього епічного сну, з цього бігу, що ніяк не вкладається в умови фізичного часу і простору»². Бо це простір і час не побуту – епосу, додаю вже від себе. До слова: коли тоді ж, в 2003-му, Олеся Саніна запитали, що в нього вийшло, він твердо сказав: «Вийшов – епос». І відхрестився від «українського поетичного кіно» як передодня його «Мамая», чим скасував тезу Олександра Рутковського: «Санін програмно не приховує, що орієнтований саме на колишні знахідки своїх вчителів». Так ось, режисер свій фільм дійсно присвятив Учителям – панмайстру Київського кобзарського цеху Миколі Буднику та кінорежисеру Леоніду Осиці, однак програмно заперечив свою приналежність саме до «поетичного кіно», яке вважав тоді «професійною грою» кінознавців.

Тим часом у «Поводирі» вестерн вже заявляє про себе на повний голос. Бо як було не помітити, що кобзарі Саніна – «щось середнє між козаками-характерниками й шаолінськими монахами», що своїми костюмами б'ються на заздрість герою Рутгерта Хауера зі «Сліпої люті». Та й загалом, «Поводир» – стрічка не про хлопця-міхоношу, а про ватага, проводиря, в каноні вестерну – героя-подорожнього, що проходить шлях загроз і випробувань, постаючи проти сваволі вбивць-чекістів, катів більшовицької доби. Іван Кочерга, звісно, не ковбой, однак цьому сліпому пішому поперед дороги краще не ставати.

Та вирішити всі свої завдання, послуговуючись матрицею вестерна, Саніну не вдалося. Так Ольга Брюховецька порівняла «Мамая» з «Мерцем» Джима Джармуша – «хімерним антивестерном, де обігруються і перекреслюються канони жанру, що був стрижнем національної ідентифікації Америки. “Мамай” теж порушує канони»³ – хоч у Саніна це не мета, а ефект поєднання полярних естетичних світів. Тож Сергій Васильєв, аналізуючи «Поводиря», відзначає: режисер «чудово розуміє, що глядач приходить до зали за конкретно людською, а не глобальною історією, приходить дивитися жанр, а не епос. Однак як митець він мріє говорити про “велику тему”, і це бажання

грає з ним злий жарт. Ідеологія викликає жанр на двобій, і на горі публіки, його нокаутує... Реальність, що відтворюється на екрані, постійно перечіпається через міф, породжуючи численні логічні провали та часові неточності. Для жанрового кіно (а «Поводир» мав усі шанси стати українським “Затоїчі” чи хоча б “Сліпою люттю”) це виявляється згубним»⁴.

Олеся Санін ці вади, звісно, бачив, та продовжував спрагло шукати синтез вестерну й нового епосу, що, на думку митця, тільки й міг втілити все запаморочення, всі протиріччя й огром української історичної автентики. Режисер, що є стійким противником глобалізму як «супермаркету народів», де мова, культура й ідентичність нівелюються, прагнув для національного знайти планетарно зрозумілий художній носій, чия енергетика наповнила б вітрила його задумів. Тож, усвідомлюючи ризики редукування кінореальності до «епічної казки», Санін здійснив і третю спробу на цьому шляху, знявши «Довбуша»: за його словами – «українське “Хоробре серце”». Як виявилось – суціль українське!

Сценарний хід фільму майже дотепний: ватаг-легенда від першої особи розповідає, як ця усна легенда творилась його земляками – а що було насправді. Це дозволило режисеру звільнитися від фольклорних вигадок, в яких опришок постає велетом з рисами супермена, й зосередитись на образі, гранично наближеному до сучасних перцепцій. Санін принципово не підтягує свого Довбуша до кондицій героя у вимірах міфу – його цікавила постать, що стала легендою, бо таким був масштаб натури й діянь реального «князя Карпат». А щоб вийти на власне тлумачення, митець наділяє Довбуша рекрутською передісторією – досвідом служби у війську Потоцького, з якої той повертається зрілим, винахідливим вояком. А вже на чолі опришків Олекса постає розробником вкрай зухвалих операцій, найефектніші з яких – взяття Богородчанської фортеці, розгром ворожого загону, затиснутого в ущелині, й викрадення золота, призначеного для винищення месників. Два моменти цих операцій роблять їх мінішедеврами військового планування і здійснення – оперування малими силами й технологічна бездоганність задуманого. А епізод з «експропріацією»



Кадр з фільму «Мамай». Режисер Олесь Санін. 2003.

скрині золота з карети смоляків – взагалі диво інженерно-технічного розрахунку, кінематографічно – рай для естетичного чуття! І що цінно до незмоги – у відтворенні звитяг Довбуша немає й натику на режисерську модернізацію – це стиль самого Олексі, зафіксований в документах епохи. Класики вестерну цьому епізоду аплодували б стоячи!

Новаторство Саніна тут полягає в тому, що військовий хист горянина він узяв за осердя його екранного образу, чим вирішив левову долю якості свого кінопродукту. Адже це рішення безвідмовно пов'язує постать Довбуша з сьогоденням: параметри проведення його операцій ми бачили в діях генерала Залужного, як і спецслужб України досі. Принципи знані: не числом, а вмінням, ставка на розрахунок, раптовість і довершеність, робота мобільними групами, зухвалість і невблаганність до ворога. (Потоцький привів на Гуцульщину двотисячне військо, полковник Пшелуський вісім років половав на Довбуша із загonom в 150 осіб: співвідношення сил було – один до сотні! Та опришки були невловимі, й били там, де їх ніхто не чекав.) Це – наше, суціль наше – школа переможців, у витокі якої Санін впевнено поставив Довбуша – і сам переміг як митець. І переміг не на території вестерну – в царині рідної історії, її легендарних постатей.

Що в підсумку? Не збираюся передбачати Саніна завтрашнього, тим більше – вміст вестерну в його майбутніх стрічках. Та його досвід навчання чужому задля вітчизняного глядача й кращої пізнаваності України в світі – мистецьки чесний, плідний і має бути вдячно поцінованим. Кінострічка, вважає Олесь Санін, – «мистецька інвестиція в Людство». А його «фанатичне прагнення досконалості» дає підстави сподіватися: режисер створить фільм, що поб'є всі рекорди касових зборів, а члени американської кіноакадемії від захвату на мить втратять дар мови. Хоча відвести очі від «Мамая» й принаймні двох епізодів «Довбуша» несила вже й зараз. Далі – буде!

1 Скурятівський Вадим. Степ у фільмі Олеся Саніна. / Скурятівський у Кіно-Колі (1997 – 2008). К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. С. 168.

2 Брюховецька Ольга. Мамай. Кіно-Театр, 2003. № 4. С. 38.

3 Там само. С. 40.

4 Васильєв Сергій. Широко заплющені очі. / Сергій Васильєв. У дорозі: Есеї про візуальне. К.: Дух і Літера, 2024. С. 334–335.

Артем Рижигов і фільм «Простий солдат»

Бесіду веде Руслан Гірін



Руслан Гірін, Артем Рижигов з нагородою за найкращий документальний фільм. Одеський МКФ. 2025.

На 16-му Одеському міжнародному кінофестивалі документальний фільм «Простий солдат» (A Simple Soldier) отримав нагороди у двох номінаціях: найкращий документальний фільм і приз ФІПРЕССІ. Фільм розповідає про нелегке життя українського військового, бійця 130 окремого батальйону 241 окремої бригади Сил ТРО ЗС України, українського режисера й оператора Артема Рижикова, який після вторгнення у 2022 році став солдатом на передовій. Ця історія – відвертий погляд ізсередини на те, що означає захищати свою країну. «Простий солдат» створений Артемом Рижиковим спільно з Хуаном Каміло Крусом. Продюсери: лауреат «Оскара» Джон Батсек, Бен Сільверман і Говард Овенс з Propagate Content та Джеймс Пакер. Це не просто кінематографічна перемога, це міжнародне визнання мужності та жертвності кожного нашого бійця!¹

1 <https://tro.mil.gov.ua/film-viyskovosluzhbovczya-241-okremoyi-brygady-syl-tro-stav-peremozhczem-odeskogo-kinofestivalyu/>