



Ольга Брюховецька

■ Андрій Білоус у фільмі «Мамай».
Режисер Олесь Санін.

«Мистецтво настільки ж відкриває істину, наскільки приховує її».
Мартін Гайдеггер

Є фільми, до яких дуже важко підступитися. Не в тому загальному сенсі «недосяжності», про яку говорив Раймон Беллур, — гетерономності фільму і вербального тексту, котрий має на меті його проаналізувати, а звідси — і фатальної неможливості адекватно процитувати фільм у тексті. Тобто, як в іншому контексті зауважив Крістіан Метц, аби повністю описати один кадр в усьому його конкретному перцептивному багатстві, потрібне не одне слово чи речення, а кілька абзаців або й сторінок. Попри це деякі фільми — і таких, завдяки Голлівуду, більшість — досить легко перекладаються на вербальну субстанцію. Здається, вони випадково стали фільмами і за інших обставин могли б бути романами чи коміксами. У таких фільмах сюжет важливіший, а вже те, який медіум використовується, має другорядне значення.

З другого боку, є й такі фільми, які цю «недосяжність» радикалізують такою мірою, що їхнє існування можливе лише в аудіо-візуальній цілісності. Вони настільки самодостатні, що чинять опір будь-якій вербальній редукції. І це свідчить не стільки про те, що вони безсенсовні, скільки про те, що не всі сенси піддаються словесній артикуляції. Власне, до такого типу фільмів-у-собі належить «Мамай» Олесь Саніна. Його не перекажеш, не опишеш, не поясниш. Він ставить перед критиком завдання бути науковцем з методами художника. Може, це справді сон, який наснився режисерові? Глядачеві? Народові? Тож чи не варто скористатися методом вільних асоціацій?

У фільмі, як у сні, немає міцного лінійного сюжету, його тканина розпадається на самодостатні епізоди, які слід тлумачити окремо. Власне, з точки зору домінантного модусу репрезентації, в координатах наративного кіно — це здавалося б вадою, незавершеністю, непроробленістю. Навпаки, з перспективи кіно поетичного вторинна обробка, що надає правдоподібності, зв'язності і каузальної послідовності, є фатальним «падінням», раціоналізацією і водночас баналізацією. Сюжет фільму як твору по-справжньому поетичного можна звести до кількох елементарних базових мотивів. Один з них обертається довкола несправедливості старших братів до молодшого, мотив, що має як фольклорне коріння (здаймо величезний корпус казок про найменшого брата, на долю якого випадає найбільше випробувань), так і біблійно-старозавітне, оскільки можна провести паралель з Йосипом та його братами, паралель, яка одразу веде нас до модерної літератури. Другий мотив «Мамай», один з варіантів едипальної траєкторії, що вкладається у формулу *boy meets girl*, формулу, котра лежить в основі будь-якої оповіді. Щоправда, зауважимо, радше не «бой», — як це має бути у класичній фалогенічній парадигмі, — зустрічає, здобуває, завойовує «гьорл», а вона знаходить, підбирає і привласнює його, що цілком відповідає нашій постмаскулінній ситуації.

«Мамай» починається епізодом невільницької праці, який вирішений у несподіваних тонах — світлих. Немов руйнує ustalений ланцюг асоціацій: неволя, підземелля, темрява, земля, смерть. Тут неволя — біла. Чоловічі тіла, припорошені білою пилюкою, світла неволя, білий бруд...

Перша частина, або паралельна історія фільму, показує втечу трьох братів з татарської неволі, з каменоломень Білої Скелі. Двоє старших братів скачуть на конях, а молодший, «пійший-пійшаниця», намагається їх наздоганяти. Цей мотив взято із думи «Про братів Азовських» і перетворено на довгий та неймовірно бідний на події епізод втечі, в якому двоє вершників тільки скачуть, а один тільки біжить за ними. Разом з тим, з формальної точки зору, з точки зору «як?», а не «що?» — це один з найвишуканіших, найскладніших епізодів усього, загалом досконало зробленого фільму. Сплетіння візуальної та музичної ритміки створює особливий сновидний ефект, ефект такого безконечного руху, який збігається з нерухомістю, ефект того нерухомого первинного процесу, де, за однією з апорій Зенона, Ахіллес ніяк не може наздогнати черепаха. У глядача з'являється знайоме з нічних жахів відчуття, коли наздоганяєш і ніяк не можеш наздогнати, втікаєш і ніяк не можеш втекти, бо з жахом помічаєш, що рухаєшся надто повільно, майже на місці...

Лише згодом усвідомлюєш, що троє білих постатей в безкрайній порожнечі степу рухаються то швидко, то уповільнено, а ти, глядач, то летиш поруч, то забігаєш наперед, то падаєш їм під ноги, то ширяєш поміж ними. Стрімка камера і динамічний монтаж створюють враження крилатої істоти, котра то віддаляється, то накручує всімки між вершинами, що женуть учвал, та піхотинцем. Пунктирний багатосаровий речитатив думи з ритмами ударних інструментів не лише перетворює цю втечу на майже хореографічний номер, а й додає лабіринтоподібній траєкторії руху камери просторових координат.

Яку ж роль відіграє цей епізод у фільмі, яке значення він має для цілого? Спробуємо вийти за межі припущення, що він є лише формальним експериментом над глядачевою кінестетикою. Або лише пошуком адекватної кінематографічної ре-

презентації для замкнутого на собі епічного простору і часу, геометричним символом яких є не пряма лінія чи вектор, а коло чи спіраль. Тобто спробуємо розглянути цей епізод з погляду змісту. Чи не означає він ту маячню і запаморочливість соціальності, цього разу родинних зв'язків, а з ними — усіх символічних цінностей: віри, крові, землі, закону, Великого Іншого. Соціальності, яка завжди вимагає надзусилля, напруження, завжди зраджує тебе і ставить в ситуацію «пійшаниці», що мусить наздоганяти вершників?

Ну от, ви помітили, як фільм одразу вислизав? Одразу стає нецікаво. Фільм опирається будь-якому однозначному трактуванню. І йдеться не про те, аби віднайти зміст, який автор вклав у фільм, — авторське тлумачення вже втратило статус пріоритетного, і мало кому цікаво сьогодні гратися у конспіративну гру із зашифрованим посланням, в якій автор щось закодував, а завдання глядача це «щось» правильно розкодувати. Навпаки, йдеться про те, що у сам фільм закладена фундаментальна недовомовленість, як у малюнку, на якому залишили шматки незаповненого білого паперу, або в скульптурі зі шматками необробленого каменю. Можна в уяві домальовувати там щось, щоразу інше, а можна насолоджуватися його таємничістю. Про що неможливо говорити, про те слід мовчати? Чи все-таки говорити, говорити, нанизувати нові і нові значення, і завжди залишатися позаду «пійшим-пійшаницею»?

Видається, що фільм більше схильний до першого: він демонструє світ безпосередності, природної речевності, що це не впала в зачароване коло репрезентацій, ерзаців, знаків. (Єдиною репрезентацією є сам фільм, досконалий симулякр природного життя, історичної автентики, створений за найновішими технологіями «документальний фільм про XVI століття».) Тут важить не лише примат і водночас метафора простого життя, котре зображене у фільмі: фізична праця, холодна зброя, біла овечка, тіла коханців. Тут насамперед значущим є статус слова — основної форми репрезентації реальності, а отже й опосередкування, дереалізації. Слова, що робить відсутнє присутнім і навпаки. Слова, що є вторгненням символічного *par excellence*.

У фільмі немає діалогів, але це зовсім не означає, що люди не спілкуються, просто їм для спілкування не потрібна ця опосередкувальна вербальна ланка, вони знаходять порозуміння через погляд, жест, дотик, зрештою, мелодіями, як у доволі несподіваній комічній сцені сімейної суперечки, в котрій різниця символічних культурних світів, а також чоловічого та жіночого представлена у «діалозі» музичних мотивів. Чи не єдиний виняток — коротенька розмова татарських пастухів, яка звучить кримсько-татарською мовою з українським перекладом, але про неї пізніше.

Із цією безпосередністю, як основною інтуїцією фільму, пов'язана інша його формальна особливість — роз'єднаність, дисоціація і уречевлення кінематографічних субстанцій, які у звичайному наративно-репрезентативному фільмі «синхронізовані», згаджені у спільній меті створити правдоподібність дієгетичного простору. У «Мамай» замість ефекту реальності — ефект відчуження, що не може не нагадувати брехтівський епічний театр. Звідси і множинна прагматика тексту «Мамай», що може розглядатися як фільм, як музичний перформанс (саме як такий його запрошено на Венеційське Бієнале), як етнографічна розвідка чи як філософський трактат.

З усіх субстанцій у кіно, — а їх, згідно з Крістіаном Метцом, п'ять: слово написане, слово сказане, шуми, музика і рухоме зображення — нас цікавитиме насамперед слово. Чи не єдиним написаним словом фільму є його назва, загадкова назва, яка пояснюється іншою загадкою: Мамай — це ім'я, яке дає молодшому братові татарська жінка, Мамай татарською означає «ніхто». З'являються у фільмі, щоправда, вступний титр, який пояснює міфологічно-реальні джерела стрічки, і титр-посвята — обидва виконують дискурсивні, а не дієгетичні функції. Назва — це немов трансцендентальний означник фільму, символ, який у згорнутому вигляді містить увесь фільм, ключ до його пояснення. Але і тут ми потрапляємо в пастку сенсів, бо Мамай — Ніхто, порожній означник, і ця порожнеча — значуща. Старовинні написи під народними зображеннями козака Мамаю, по яких ковзає камера, настільки ж нерозбірливі палімпсести, як і уривки думи, що звучить.

Слово звучить у фільмі досить часто — це два народні епоси, український та кримсько-татарський. Значущим є вже саме звернення до усної словесності, до слова, яке не просто існує у своїй ідеальній сутності, а співається, тобто невіддільне від звукової тілесності. Так само важливі тут живі перекази, які передавалися з вуст в уста в кобзарській традиції, передбачали фізичну присутність слухачів-глядачів, а не стіну білого аркуша, якою відгороджується від читачів письменник (котрого вже немає там, куди приходять читачі). Хіба можна оминати згадкою те, що Олесь Санін сам належить до кобзарської традиції, грає на лірі та інших екзотичних народних інструментах, сам їх виготовляє, а фільм присвячений не лише його кінематографічному учителю Леонідові Осиці, а й кобзарському наставнику Миколі Буднику.

Зіставлення епосів двох народів, що жили по різні боки Великого степу і ворогували, але й водночас були причетні до єдиного простору цього степу, — оригінальна ідея Олеся Саніна, який ще раніше своїм документальним фільмом «Різдво» продемонстрував смак до міфологічно-етнографічного матеріалу, до автентики, яка, однак, не перетворюється на бутафорію. Оригінальність цього зіставлення, попри ймовірну етнологічну евристику (хто знає?), полягає у відмові від «ксенофобної» парадигми, як її назвав Вадим Скуратівський¹, козаків-християн, котрі в татарині завжди мали образ ворога. Хоча у самій фільмовій оповіді козаки і татарські воїни продовжують ворогувати і вбивати одні одних, але на рівні дискурсивному, на рівні смислопородження, — а саме на ньому розташовуються обидва усних тексти, — вони доповнюють одні одних, пропонують два рівноправні погляди на одну подію. Якщо мені вдалося зрозуміти задум Олеся Саніна (і тут так ставити питання правомірно), то оті «вовки-сіроманці» та «орли-чорнокрильці» з української думи є ніхто інші, як троє доблесних мамлюків з кримсько-татарської пісні дєрвіша, які біжать «наче вовки голодні», летять «сизокрилими круками гостродзьобими».

Важливим, навіть принциповим моментом фільму є оригінальне звучання обох епосів українською та кримсько-татарською мовами, з наголосом на музичній фактурності мови, а не на її семантику (кримсько-татарський епос взагалі дається без перекладу, так що про зміст його можна дізнатися лише із супровідного буклету). Українська дума, як уже згадувалося вище, теж не подана у чіткому і розбірливому викладі, це, швидше, «шарудіння текстів» (Олесь Санін), не стільки в маньєристському сенсі

зів'ялого листя книги, скільки у сенсі зниклих слідів голосу, що згасає у постійних відлуннях повторів.

Ці два епоси у фільмі мають дискурсивний статус, тобто відіграють роль умови породження сенсів, але цей статус — парадоксальний, він водночас і утверджується, і заперчується. Вони рухаються власним, окремим маршрутом, іноді існуючи у паралельному світі. Вони породжують сенси, але не детермінують їхній подальший розвиток. Сенси є достатньо самостійними, аби здійснити «вільне відхилення», тобто в одну мить вони можуть перетворитися на зовсім іншу історію. Страшна і «непатріотична» українська дума (в ті часи люди були ближчі до свого бажання) про те, як два старших брати зрадили молодшого і покинули його помирати в степу, а потім ще й порадили, що «при поділі батьківського маєтку третій не буде їм заважати»², у фільмі піддається символічній цензурі, скороченню і переакцентуванню, яке пригладжує її жорстоку правду. Старші брати розкаюються, чекають на свого брата, а його напівмертвого знаходить і повертає до життя татарська жінка, яка самотньо живе в степу зі своєю маленькою дочкою. Так молодший брат, який помер в одному світі, воскресає, щоб жити в іншому світі під ім'ям Мамай, Ніхто.

Тут не може не виникнути асоціації з іншим метажанровим фільмом. «Мрець» Джима Джармуша — химерний вестерн, анти-вестерн, де обігруються і перекреслюються канони жанру, що був стрижнем національної ідентифікації Америки. «Мамай» теж порушує канони. Адже фільмів (ширше — творів) про козаків хоча і значно менше, ніж про ковбоїв, але все ж достатньо, щоб хоч якісь канони вже встановилися. Персонаж Андрія Білоуса, з його жіночною замріяною вродою, з його безслівною меланхолійністю, з його м'якою пластикою і буддійським пофігізмом, що проглядає в кожному русі, з його пасивністю, безбройністю і страждальністю — антигерой.

Може, він такий і є, герой у медитативній позі? Козак Мамай, «котрий на протязі століть, од нападників усяких одбиваючись, плекав одвічну мрію: не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома риштувати, мурувати, будувати, — Козак Мамай — мандрівний запорожець, вояка і гультьяй, жартун і філософ, бандурист і співак, бабій і zarazом — чернець, простодушний і мудрий чаклун, безстрашний лукавець, що його й в ступі товкачем не влучиш, — народний герой, котрого чи не споконвіку знають між людьми на Україні...» (Олександр Ільченко)³? Ні, все одно не виходить. Згадується швидше Іван Миколайчук з «Пропалої грамоти». Немає у Мамаю-2000 ні зброї, ні слова, ні гулянок, ні героїзму. Залишилась тільки споглядальна сторона його натури. Він людський, надто людський. Ми бачимо його підвішеним до гори дрига в одному із найбільш запаморочливих випадків суб'єктивної камери чи не за всю історію кіно, разом з ним переживаємо ефект гелікоптера, від якого на мить з'являється клубок у горлі. Але не бачимо його як воїна, фінальний герць подано у фільмі метонімічно: статичний натюрморт зі зброї та обладунків під звуки бою. Ми не знаємо, хто переміг, а хто загинув. Останній кадр залишає цю невизна-

¹ Скуратівський В. Степ у фільмі Олеся Саніна // KINOKоло, 2002, № 15. — С. 12.

² Історія української культури. — К., 1994. — С. 273.

³ Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. — К., 1967., — С. 57.

ченість: самотня вагітна жінка з оголеним животом дивиться вдалину, немов чекає на когось. Чи на Нікого? Якщо Мамай — ефемерний образ, був і нема, прийшов нізвідки і пішов у нікуди, то Жінка — це сталість, укоріненість в землі, яка і є в міфологічній свідомості материнським лонем. Шкода, правда, що Вікторія Спесивцева не має ніякої хтонічної первісної аури, стихійної автентичності, а швидше нагадує модну панянку, яка щойно вийшла з нічного клубу. Відмовившись від реалістичної манери гри, вона не дотягнула до екстатичного саморозкриття речі, а, очевидно, саме таке завдання стояло перед нею. У цьому сенсі біла овечка, яка спокійно, не позуючи, жує траву, здається набагато переконливішою. Зрештою, може, та міфо-

водою, повітрям і землею. Звісно, найпершим згадується Емпедокл, який, окрім цих стихій, визнавав ще й дві сили — Любов і Ворожнечу. Емпедокл, який так несподівано виринув у другому, — метафізичному, — дуалізмі Фрейда, що протиставив Ерос потягам смерті.

Саме (далеко не християнська) Любов, яка притягає, об'єднує, будує, і Ворожнеча, яка відштовхує, роз'єднує і руйнує, є головними дійовими силами, якщо не особами, цього фільму. Саме вони навпереміну, майже як у емпедоклівському всесвіті, керують ходом подій. У неволі, у каменоломнях, брати відділені від своєї батьківщини, вони тікають, щоб повернутися назад, саме Любов, притягальна сила рухає ними. Але два брати на конях, а молодший —



■ Назл Сейтаблаєва у фільмі «Мамай». Режиср Олесь Санін.

логічна таємнича жіночність, про яку йдеться, недосяжна для репрезентації. Адже Жінки не існує, як сказав Жак Лакан. Ні поганої, ні хорошої, ні *femme fatale*, ні матері-вовчиці. Є просто жінки.

Але фільм не про чоловіче/жіноче. Його символічні координати виходять за межі антропоцентризму з гендерними поправками, вони, як у грецьких натурфілософів, космічні, хоча цей космос, як у тих же греків, антропоморфний. Згадується саме ранній досократівський період філософії — теж усної, космологічної, яка мала безпосередній доступ до сущого (принаймні вважала, що має, — скаже обережний сучасник) і говорила про це суще, а не про значення слів. Яка оперувала не поняттями, а стихіями-першоелементами: вогнем,

піший, між ними закрадається нерівність, з'являється сила відштовхування, яка їх роз'єднує. Меншого брата знаходить татарська жінка, і Любов поєднує їх, але Ворожнеча знову повертається в особі мамлюків, і знову роз'єднує, руйнує. І це не так людське зло, як космічний закон, необхідність, Ананке, яка змушує сколопендру кусати, бо це її природа (епізод, коли маленьку дівчинку, у блискучому виконанні Назл Сейтаблаєвої, укусила отруйна комаха, можна потрактувати саме так).

Про це говорить ще один переказ, який татарська жінка розповідає своїй доньці. Це оповідь про Золоту Колиску, яка схована в Білій Скелі, і якщо її винесуть на світ, то страшне лихо і війна впаде на землю. Саме цю Колиску згадують пастухи у своїй розмові, і найстарший з них кілька разів повторює: війна, лихо, вдови, сироти... Любов на тлі

війни, війна на тлі любові: два боки космічного закону. Наратив фільму ковзає по одному і, як у стрічці Мебіуса, опиняється вже на іншому боці. Один з найбільш вражаючих моментів — у середині фільму з'являється діра, колодязь, крізь який потрапляєш на інший бік оповіді, на її початок. Ось пам'ятається, що тримаємо фільм в руках, а він знову вислизає... Якщо це епос, то у дусі Джойса, з його «страшним сном історії», з якого ніяк не прокинешся, історії як травми, як воєн, ворожнечі, зради. Намагаємося прокинутись, випасти з цього епічного сну, з цього бігу, який ніяк не вкладається в умови фізичного часу і простору.

Замість післямови

Знаючи, що автор фільму неодноразово висловлювався проти того, щоб його «Мамая» порівнювали з іншими українськими фільмами, як сучасними (й сучасною кінематографічною ситуацією в цілому), так і давнішими, насамперед з київською школою поетичного кіно. Отож, знаючи все це, я довго стримувалася від будь-якої компаративістики. І мені це майже вдалося. Однак є одна річ, точніше, один закид, який часто чуєш на адресу «Мамая». Навряд чи варто оминати увагою цей закид, оскільки його роблять чи не всім українським фільмам останніх років (а може, й цілого десятиліття). Він полягає у тому, що фільм не розповідає історії. Дивовижно, але доволі рідкісний, опозиційний спосіб розщеплення єдиної наративної лінії, що практикується в окремих зразках авторського кіно на Заході, для українських фільмів став домінуючим. І не лише тому, що у нас існує поки що тільки авторське кіно, — це було б надто спрощеною відповіддю. І навіть, як на мене, не все сказано соціальною і культурною реальністю, яка сама є абсурдною і безладною, і до якої ми

всі перебуваємо в опозиції. Ні, треба шукати більш радикальне пояснення. Насправді цієї єдиної історії у нас ніколи й не було, ми всі Мамаї, Ніхто, радикально дисоційовані суб'єкти на рівні символічного. Цю дисоціацію зустрічаєш скрізь, незалежно від того, які це фільми, які різні люди їх робили і про які різні речі вони хотіли розказати. Скрізь виходить одне й те саме. В особистому житті «оповідки не складаються в оповідь» у «Шумі вітру» Сергія Маслобойщикова. Глобально-історичний пошматований жах постійно повертається у «Молитві за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка. Абсурдизм соціального подрібнює на клаптики «Другорядних людей» Кіри Муратової і розщеплює два несинхронних шматки фізичного часу, які все одно не пов'язуються в ціле, у «Чеховських мотивах». Навіть телесеріал Машенка «Богдан Зіновій Хмельницький», який чесно задумувався авторами, як проста лінійна, з підручника, історія, загрузає, заплутується в безлічі окремих історійок і подій. І так далі. Для одних — це вада, для інших — чеснота, але спробуймо розглянути це як симптом, як знак, що вказує на суть справи. Іншого разу я зверталася до цієї проблеми, сформулювавши її у питанні: «чому неможливий реалізм в українському кіно?» Тепер хочеться переформулювати це питання так: чому неможлива історія, єдина цілісна історія, в українському кіно? Звичайно, остаточної відповіді годі чекати. Але, чи не криється частка проблеми у тому, що для цілісної історії необхідний цілісний суб'єкт, а суб'єкт, своєю чергою, має наративну структуру? Виходить замкнене, і далеко не герменевтичне коло. Може, «Мамай» зпоміж інших фільмів найближче підійшов до цілісного суб'єкта, але цей суб'єкт — Ніхто, порожнеча... Радикально, по-лаканівськи...

Опам'ятатися...

В Москві відбувся сьомий форум кінематографії СНД і Балтії (Фрагмент огляду)

Як виглядав на цьому тлі «Мамай» нашого Олеся Саніна? Оцінок, таких як ті, що прозвучали на дискусії, я давно не чув. «Фільм мені здається ледве не шедевром... Комусь він здається задвірками українського поетичного кіно, але це не так. Режисер вражає відчуває рідний ґрунт, культуру... Найбільше мене вразила фонограма картини — цей шепіт, внутрішнє проговорювання, що випромінює могутню енергетику... Зв'язок з фольклором у автора глибоко особистісний.» (Олена Стишова).

«Улюблений мій фільм тут — це звичайно ж «Мамай». Фільм — справжній шедевр. Справді народне кіно — те, що не вийшло в Ілленка в «Молитві за гетьмана Мазепу», те

сталося тут. Ми бачимо вражаюче поєднання успішного застосування найновіших технологій і фольклорної поетики...» (Віда Джонсон, США). І це не поодинокі думки. Були і розчаровані — фільм здався їм порожнім і позбавленим життя. Не врахували, мені здається, що перед нами притча, парабола з досить ослабленою фабулою. І друге — Стишова має рацію, всі говорять про роботу оператора, але головне тут відбувається у звукові. У заворожуючому опусканні епічного позаособистісного тексту в глибину особистісної свідомості. Власне, про це і фільм: як із раба, з часточки маси народжується людина, що пізнає і приймає Іншого. Іншу... З любові і народжується нове життя, нове світло, новий світ. Картину Саніна критикували і кінознавці, і кінематографісти Середньої Азії. Вони дійшли висновку, що в ньому забагато етнографічних та історичних неточностей.

Мені їхні претензії здалися непереконливими. Наприклад, яке значення має той факт, що жінка тоді не могла бути одна посеред ступу? Та ніяке. Це ж не історична стрічка, тут ці подробиці не працюють.

Сергій Тримбач («Дзеркало тижня», 7 червня 2003).

«Мамай» боротиметься за «Оскар»

Критерії оцінок в Американській кіноакадемії стали: поліфонія, політкоректність, актуальність, культурологічний вплив. Дауретатів визначають прямим таємним голосуванням із п'яти з представлених номінантів у кожній категорії. Щорічно в конкурсі на присудження «Оскара» беруть участь близько 250 фільмів, що повинні мати як мінімум сім комерційних сеансів в