

криміналізованого суспільства. Можливо, це тому, що громадяни самі не бажають знати правду, воліючи жити виключно своїми приватними інтересами. Можливо, тому Україна дізнається про свої втрати із великим запізненням, коли, власне, виставляти рахунок уже немає кому.

Отже, «Війна» російська і «Війна» українська. Перший фільм, вправно маніпулюючи документальністю і правдивістю, творить міф про непереможність російської зброї, курить фіміам агресії й насильству. Другий — спокійно і врівноважено прагне розібратися, що ж чинила радянська влада з Україною в роки Другої світової війни, чому нищились людські ресурси, чому сіялась ненависть і ворожнеча між самими українцями.

Поява цих двох фільмів є симптоматичною ще й

з огляду на те, що російський фільм розглядає війну як неминучість, а український підраховує втрати 60-річної давності. Саме з цього огляду Україна є у більш виграшній ситуації. Країна, яка ніколи не була агресором, але надто часто — жертвою, замислюється над минулими втратами, аби таке не повторювалось, а, слава Богу, не над сьогоднішніми. Адже той безіменний російський солдат, що погрожував чеченцям за мить до смерті, — також чийсь син і брат.

І щастя, що Україна не має таких фільмів, як «Війна» Балабанова. Наше суспільство повинно гідно оцінити подвижницьку працю кінодокументаліста, який концентрує увагу не стільки на уславленні героїзму людей, скільки на безглузді війни, коли люди змушені платити надто високу ціну за те безглуздя.

Ольга Брюховецька

Чому неможливий реалізм в українському кіно?

Запитальна форма тут не випадкова. Вона вказує на риторичність, полемичність або навіть провокаційність постановки проблеми: тут неможлива остаточна відповідь, більше того, тут можливе спростування емпіричними фактами. І все-таки, будь-яке, навіть побіжне, спостереження за сучасним українським кіно неминуче, хоча б інтуїтивно, приводить до такого питання. Моя відповідь є лише запрошенням до роздумів на цю тему і спробою вказати деякі напрямки у цьому, безперечно множинному ряді детермінацій, а швидше — наддетермінацій.

Але перш за все потрібно пояснити постановку питання і саме поняття реалізму, які є далеко не такими самоочевидними, як це може видатися на перший погляд. Можна сказати, що усі ми — жертви свого «інтуїтивного» уявлення про реалізм, яке створює неймовірну мішанину різних, часто несумісних дискурсів, яке завжди апелює до гносеологічного міфу істини, або хоча б правдоподібності, хоча чи не є істина, як висловився філософ, усього лише «рухомим натовпом метафор, метонімій, антопоморфізмів»? Поняття «реалізм» не менш розмите, ніж такі трансісторичні тропи, як «істина» чи «любов», останню з яких одна тямуща людина назвала чорним ящиком, куди кожен скидає те, що йому за-

манється. Так і «реалізм», що його семантичний шлейф тягнеться від стендалівської метафори дзеркала, яке безсторонньо та незацікавлено відображає усе, що потрапляє до його оптичної машинерії, аж до сумнозвісної лєнінської теорії відображення, що слугувала естетичним обґрунтуванням соцреалізму, цього специфічного вітчизняного жанру із чітко визначеним набором персонажів, сюжетних ходів, іконографії та стилістичних прийомів.

Проблема реалізму настільки неосяжна, що вона могла б стати темою не одного конгресу, тому не буду заглиблюватися в її нетрі, а перейду одразу до того, у якому сенсі використовується це поняття у даному тексті. Реалізм я розглядаю як певну складову міфологеми «європейськості», вужче — європейського кіно. І щоб не вдаватися в досить таки безнадійні теоретичні дефініції, назву окремі імена: Франсуа Трюффо, Лукіно Вісконті, Фолькер Шлендорф, Кшиштоф Кесльовський. Ідеться, власне, про їхній вдумливий, дещо повільний як на сьогоднішні темпи, погляд, схильний до психологічного нюансування та естетизованого смакування деталей — спокійне аристократичне гурманство бачення, що винятково характеризує «європейськість». Погляд, що передбачає дистанцію, простір, *laisser passer* між екраном і залом, коли глядач все ще зберігає можливість вільного пересування (цієї цінності ліберального суспільства), а не злипається з екраном у акті надідентифікації.

Звісно, такий реалізм набуває ціннісного забарвлення, і разом з тим, він є немов стилістичним архети-

пом європейського кіно. Хоча... Яке кіно дивиться тепер Європа? Ми можемо говорити про Європу прагматичну й позбавлену ілюзій, що водночас захоплюється «Амелі», цією курочкою, яка живе у світі фантазій, цим манекеном-моделлю з мертвотно-пластмасовою матовістю ляльки, що ставиться до людей з рецептурно-аптечною цікавістю дитини, котра перебуває на анальній стадії. Європа безтурботна і безпроблемна — теж один із міфів, притаманних погляду ззовні (зсередини, мабуть, все виглядає по-іншому), — Європа, яка не роззувається приходячи додому з вулиці. Тому що вулиці чисті.

Кілька років тому на фестивалі «Молодість» мені запам'яталася репліка одного молодого європейського режисера. На прес-конференції він сказав приблизно так: «Пройшовши вулицями Києва, я був вражений вашою дійсністю, соціальними контрастами, я хотів би побачити, яким чином вона відображена на ваших екранах». Думаю, зайве додавати, що нічого подібного на фестивалі він не побачив. Отже, переформулюємо питання — чи можливий реалізм у країні з брудними вулицями? Як на мене, брудні вулиці, особливо, якщо піднести їх до символічного звучання, можна «оспівувати» лише з двох позицій: або з позиції ностальгії, коли людина перебуває на безпечній відстані від того бруду, настільки безпечній, що він викликає сентиментальне розчулення, або з мазохістської позиції залюбленості у свій симптом, яку продемонстрував пан Андрухович у заключному вірші на презентації свого нового часопису «Потяг 76», що вчора відбулася у рамках цього конгресу, волаючи до автентичної багнюки Східної Європи, щоб вона якомога довше зберігалась і чинила опір глобалізації. І хто, живучи серед цих брудних вулиць, хоче бачити їх на екрані? Отже, одна із ліній наших роздумів стосуватиметься бажання глядача. Звісно, європейці хочуть побачити нашу жорстоку дійсність як таку собі східну екзотику. Тому вони помітили фільм Тараса Томенка «Тир», показаний у Берліні, фільм, який, до речі, навіть не було включено до програми нашого фестивалю «Молодість».

Найбільш проста відповідь соціологічно й емпірично підтверджена: люди не бажають бачити на екрані — який усе-таки небезпідставно назвали місцем фантазматичної реалізації бажань — себе, свою злиденну дійсність, без будь-якої героїзації. Подивімося на невдалі спроби останніх років реконструювати соціально-побутову дійсність. Починаючи від «Аве, Марія!» як відверто низькопробної мелодрами, де соціальне тло виконує суто декоративну функцію, до «Мийників автомобілів», в яких реалістичні наміри автора ввійшли у суперечність з технічними і творчими можливостями, в результаті чого фільм справляє враження штучності, а драматична розв'язка у фіналі знову сповзає до дешевого мелодраматизму. Тут є й інший аспект — професійна спроможність. Обидва фільми — дебюти, позначені більшою чи меншою мірою режисерською незграбністю. Хоча ситуації двох фільмів різні. Одна справа, коли актриса за професією з хворобливим нарцисизмом ха-

пається за те, чого не вміє і чому не вчилася. Інша справа — багатообіцяючий випускник кінофакультету, поразка якого зумовлена швидше технічними труднощами. Але винесімо за дужки неймовірно гостре питання професійної підготовки, оскільки воно впирається в глухий кут колапсування української кіноінституції в цілому, включно зі школою, як частиною цієї інституції.

А що ж метри? В'ячеслав Криштофович, цей віртуоз людських душ, переданих у напівтонах і найдрібніших деталях, у своєму останньому фільмі «Приятель небіжчика» обмежує себе жанровими рамками бульварного детективу Андрія Куркова. До того ж картина зроблена більше для французів, ніж для нас — як пострадянсько-кримінальна екзотика.

Показовою постаттю є Кіра Муратова, яка починає із суто «європейських», навіть «новохвилевих» «Коротких зустрічей». Фільму реалістичного у тому сенсі слова, в якому я його вживаю, що особливо дивно на тлі соцреалізму, який володів пріоритетом на модерне урбаністичне життя. Власне, показовою є творча трансформація режисерки у бік абсурдизму, гротеску, сюрреалізму аж до її найновішої картини «Другорядні люди». У мене було дивне враження після прем'єри цього фільму. Фільм закінчився, я вийшла з залу Будинку кіно, сіла в метро, а фільм все продовжувався: реальність була нестерпно схожою на світ «другорядних людей». Звісно, Кіру Муратову складно віднести до когорти реалістів. Потрібно відмовитися від спрощеної оптики теорії відображення. Можна говорити, що реалізм — лише певний стиль, сума стилістичних прийомів. Але ці прийоми, щоб бути органічними, повинні ґрунтуватися на певному Weltanschauung, світогляді, певному погляді на світ. Погляд, носієм якого виступає класичний ліберальний суб'єкт (не цілісний суб'єкт традиційного суспільства, цілісність якого зумовлена розчиненням індивідуальності у колективному символічному, але й не сконструйований суб'єкт тоталітаризму). Суб'єкт, здатний витримати свій погляд у дзеркало. Реалістичний погляд передбачає символізовану реальність, символізоване Реальне, або певний стан рівноваги між Символічним і Реальним (якщо скористатися лаканівською термінологією). І саме такий погляд неможливий тепер у нас, де відбувся злам символічного, символічна дисоціація, прорив Реального, коротко — склалася така ситуація, для якої абсурдизм і сюрреалізм є найбільш адекватними інструментами. Отож питання появи якісного, нюансового реалізму в українському кіно видається проблемою більш глобальною, ніж індивідуальні інтенції чи технічно-фінансові перешкоди. Він потребує змін у символічному та уявному, де сьогодні панують монстри радянського минулого і варвари теперішніх капіталістичних джунглів. І все ж сподіваюся, що найближчі роки стануть свідками народження нового реалістичного кіно.