



Круглий стіл журналу «Кіно-Театр» «Українське кіно: пострадянський простір, європейський контекст» на конгресі Міжнародної асоціації українців. Чернівці, серпень, 2002.

2 Лариса Брюховецька

Природа насильства на екрані («Війна» російська — «Війна» українська)

Насильство на екрані — чи то мілітарне, чи кримінальне — не міняє своєї суті, тільки масштаби. Звернутися до цієї теми мене спонукали дві кінематографічні події. Недавно довелося переглянути російський фільм Олексія Балабанова «Війна» і вислухати захоплені відгуки кримських глядачів про нього. Кількома місяцями раніше по телеканалі «1+1» демонструвався український фільм Сергія Буковського «Війна. Український рахунок» (перші чотири серії). Обидва режисери — приблизно одного віку, талановиті, неодноразово підтверджували свій талант. Збіг у назві видався симптоматичним, як і відстань між обома фільмами, що полягає, звісно, не тільки між часом, який зображено, а між спрямованістю цих робіт. Це наштовнуло на роздуми, що, очевидно, виходять за межі мистецького і культурологічного простору.

Зображення насильства з погляду суто інструментального з деталізацією, як це відбувається, стає серед кінематографістів тривожно модним, і це вже не є відкриттям захоплюючої таємниці зла, а безглуздим комерційним зловживанням.

XX століття вже охрестили століттям ненависті й агресії. Насильства щораз більшає у нашому

щоденному житті, воно стає однією з найважливіших сучасних проблем. Справді, історія людства повна актів насильства і обманів, але саме це століття принесло масові вбивства, маючи на меті вже не тільки грабунок, а вбивства із зовсім інших мотивів, а то й узагалі невмотивовані, про що дізнаємося зі ЗМІ ледь не кожного дня. Ми безсилі проти насильства і тому постійно запитуємо, чим воно є і як з ним боротись. Пробуємо його визначити, аби знати, якими методами йому протистояти. Турбує питання, як висвітлюють реальне насильство у ЗМІ: чи захищають ЗМІ людей, відстежуючи дійсність, чи просто звично жирують на найнижчих людських інстинктах? До цієї дискусії включаються і кінематографісти, і серед них є такі (наприклад, Вім Вендерс), що пропонують говорити про насильство, не показуючи його. Австрійський режисер Міхаель Ганеке на симпозіумі в Празі (1997) говорив про те, як насильство слід показувати: «Це питання адресується не до інституцій, в яких індивідуальна відповідальність розмита, а до виробників, видавців, журналістів, авторів, режисерів — і різною мірою — до тих, хто займається відбором телепрограм. Можна сказати, що зображення насильства вписане в історію кіно, що це виникає, зрештою, з його природи. Такі жанри, як вестерн, кримінальні й воєнні фільми, пригоди чи трилери великою мірою конструюються докола насильства. Винятково інтенсивний вплив кіно має завдяки тому, що впливає воно на зір і слух,

посилуючи зображення, показує події у швидкому темпі, який не залишає часу для роздумів. Тобто наступальний характер впливу кіно не дає можливості глядачеві замислитися над мотивацією насильства, над його причинами і наслідками. І тим більше, не залишає часу для співчуття екранним жертвам насильства. Зло, яке показувалось у спосіб контрольований, давало надію на те, що його можна буде контролювати і в дійсності. Але разом із появою телебачення ситуація змінилася. На перший план вийшов елемент документальний. Крім того, швидкість подання інформації в електронних ЗМІ привела до зміни візуальних звичок. На всеперемагаючу всюдисущість електронних ЗМІ кіно спромоглося відповісти посиленням власних виражальних засобів. Неминучість взаємодії привела до тривалих пароксизмів у змаганні в інтенсивності, а відтак — до дальшого стирання меж між дійсністю та її зображенням. Зображаючи насильство, творці фіктивного насильства змушені були конкурувати, роблячи дедалі більш вражаючими сцени істинної загрози. У цій боротьбі амбітні журналісти втратили рештки співчуття до жертв. Кінця цьому процесові не видно, навпаки — здається, що процес цей тільки починається, а в боротьбі за прибутки і більшу видовищність творці хапаються за будь-яку інновацію — чи технічну, чи художню». («Kwartalnik filmowy» 1998, №21 — 22).

Режисерові, який береться творити фільм про війну у Чечні, слід дотримуватись вірогідності у найменших подробицях матеріального світу — побуту, озброєння, типажів, адже телебачення вісім років веде репортажі з цієї гарячої точки. Олексій Балабанов — режисер, схильний до такої стилістики і вміє це робити. На роль британця Джона він узяв британського актора Іена Келлі, чеченців грають люди з Кавказу (не беруть твердити, з яких країн). Точно виписана реальність військова. Немає сумніву, що натурні зйомки велись у Чечні й усіх інших географічних точках, передбачених сюжетом, включаючи Лондон, Москву і Владикавказ. Відчувається масштаб фінансування — вертольоти й інша техніка присутні у зображенні воєнних дій. Відчувається, зрештою, впевнена режисерська рука — я поділяю захоплення фільмом режисерів, які повною мірою можуть оцінити його фаховий бік. Справді, Балабанову не відмовиш у професіоналізмі, амбітності, сміливості в поведженні з реальністю (фільм реєструє напругу в суспільстві, а також стан підсвідомості цього суспільства, творячи конкретні візуальні форми, що окреслюють стан цієї психічної напруги — як загальної, так і індивідуальної).

Але звернемося до суті, — заради чого розповів Балабанов історію російського солдата Івана, який воював у Чечні, був полонений, якого відпустили і який повернувся на місце свого полону й відомстив кривдникам. Повернення до

Чечні зумовлене двома причинами: 1) в полоні залишився російський офіцер, якому Іван симпатизував, 2) проханням британця Джона, з яким Іван і здійснює марш-ривок у «лігво ворога».

Ще кілька років тому Балабанов почав з'ясовувати, хто є ворогом росіян (у дилогії «Брат» і «Брат-2», яка мала значний касовий успіх). В обох фільмах герой — кримінальний злочинець — виглядає непереможним і самовпевненим (пройшов Чечню), і саме він відстоює інтереси російської нації, спершу в межах одного міста, а потім уже в масштабах світових.

Іван, хоча й зіграний уже не Бодровим, дуже нагадує свого попередника: м'які, не зловісні риси (про таке кажуть — добре обличчя), спокійний, врівноважений характер. Важко сказати — ота непереможність Івана у «Війні» — це особиста ідея режисера, відповідь на потребу суспільства, якому необхідний ідеал, чи пряме державне замовлення. У кожному разі свою майстерність режисер спрямував на ідеалізацію насильства, на культивування російського шовінізму, нетерпимості до інших націй.

Є у фільмі епізод, який режисер будує ніби безсторонньо, щоб більше підкреслити жорстокість чеченців. Ті приводять на площу двох полонених солдат і тут же, на очах присутніх страчують. Полонений кидає в обличчя чеченцям за секунду до страти: «Я вас, черножопых, убивал и буду убивать». Отже, нам доводять, наскільки справедливою є російська війна. І жодного слова впродовж усього фільму про те, що завойовниками є війська російські, які прийшли воювати на землю чеченців.

Чи слід говорити, що фільм перенасичений жорстокістю і насильством і що міра змагальності з насильством нефіктивним дуже висока. Просту філософію цього насильства російський Іван втовкмачує «незагартованому» британцю Джону, розстрілявши тих, хто їхав у джипі (серед них і жінку): «Зрозумій, це війна. Якщо не ми їх уб'ємо, то вони нас». Важко допустити, що жінка в цивільному одязі збиралась убивати озброєних, та й Іван лукавить — йому був потрібен автомобіль, і він не став розбиратися, хто в ньому їде. Діловито розстріляв, а потім трупи скинув з урвища в річку.

Я вже згадувала про переконливість, з якою режисер вибудовує кінематографічну реальність. Ще один приклад. Полонені британці — Джон зі своєю нареченою, — просять чеченців помитися (тримають їх у ямі). В наступному кадрі бачимо дівчину в річці — її чеченці буквально полощуть у бурхливій воді, прив'язавши за руки канатом. Інгеборга Дапкунайте, яка грає британську полонянку, розповідає: «На річці було складно. Я там ледве не померла від шоку, жаху і холоду... Температура води була усього 5 градусів. Знаєте, коли я дивилась фільм, подумала: якби я грала той крик, який виривається в мене під час купан-

ня, то я грала б його, мабуть, по-іншому... І тут мимоволі згадуєш режисерські суперечки про те, як треба працювати з акторами: щоб вони робили свою роботу, виходячи з майстерності чи по-справжньому? Всі зйомки цієї картини — якийсь хрестоматійний пригодницький похід з безкінечними випробуваннями. Взагалі я захоплююся Балабановим».

Як бачимо, ця режисерська позиція протилежна Вендерсу і Ганеке. Не просто показується насильство — воно має бути натуральним і виглядати таким привабливим, що ним захоплюються й ті, що під час зйомок зазнали насильства реального, «в ім'я мистецтва».

В Україні, де виробництво фільмів упало до критичної межі, за якою вже зникає сама галузь, уявити стрічку такого постановочного розмаху неможливо. Власне, кіногалузь наша останній рік тримається фактично на ентузіазмі окремих людей та завдяки фінансовим ін'єкціям, які здійснив уряд Віктора Ющенка. Але незаперечним фактом є те, що в Україні сьогодні тримається на плаву кіно документальне, яке знаходить можливість вести діалог зі своїм часом, осмислювати рух історії, займатись саморефлексіями (фільми про кіно, про Довженка, Миколайчука, Вілена Калюту і т. д.).

Сьогодні мова йде про фільм, щойно закінчений на телеканалі "1+1", який ще не вдалося побачити у повному обсязі, оскільки було показано тільки перші 4 серії (а всього їх 9) — і прем'єра тільки планується. «Війна. Український рахунок» — своєчасний і потрібний фільм, який, маючи високий рейтинг, є не тільки даниною пам'яті полеглим і шаную ще живим ветеранам і не тільки посланням молоді, яка недостатньо обізнана з подіями Другої світової війни на теренах України. Фільм важливий, бо є особистим роздумом автора, який поставив питання, що раніше взагалі було під суворою забороною, — які втрати понесла Україна в роки війни? Відповіді на це питання фахівці пропонували впродовж останніх 10 років. Кінематограф також не стояв осторонь, повертаючи народів імена тих, хто боровся за інтереси України в цій війні, зокрема Олега Ольжича та Романа Шухевича. Сергій Буковський, усвідомлюючи всю складність тогочасних подій та їх відлуння у свідомості літніх людей, дуже тактовно й виважено поводить з усією масою подій, особливо тих, які мали братовбивчий характер. Автор фільму звертається до учасників боїв, що відбувалися в різних точках України, до наукових консультантів, до маловідомих досліджень, які завдяки широкій аудиторії фільму стануть надбанням загалу. Автор не намагається інтерпретувати події, прагне правдиво їх висвітлити, відкинувши надокучливі догми й стереотипи — він шукає істину. До речі, якщо дивитися на сьогоднішні реалії нашої країни та їх висвітлення, то можна припустити, що правда про нашу дійсність прийде не раніше,

аніж через 50 років. Нас так довго змушували жити у фальшивому, перекрученому інформаційному полі, що цей шлейф — небажання дивитися правді в очі — тягнеться й досі.

«Війна. Український рахунок» викликає повагу до автора, його вчинку не тільки мистецького, професійного, а й громадянського. Режисер не сподівається на визнання чи нагороду — це його відповідь на внутрішню потребу, яка збіглася з потребою суспільства. Оцінюючи фільм, насамперед слід сказати про інтонацію довірливості, яка виникає в розмовах автора з його співбесідниками, іноді такими, що вже не піднімаються з ліжка. Не можна не захоплюватись журналістською майстерністю Сергія Буковського, який уміє знаходити спільну мову з усіма учасниками фільму. Вони щирі і відверті у своїх спогадах, і їхні свідчення залишаться цінним документом для історії. Такою є загальна інтонація фільму, й тому така ж довіра виникає і в глядача. По-друге, подиву гідний масштаб охоплених подій — переддень війни і створення ОУН-УПА, відступ червоної армії, оборона Києва і трагедія армії Кирпоноса, яка мала відтягувати фашистські війська від інтенсивного наступу на Москву. Оборона Одеси і Севастополя, воєнні операції в Криму, безглуздість яких просто вражає. Це партизанський рух.

У фільмі є свіжий, неупереджений, позбавлений інтерпретаторських штампів (зокрема штампу про героїзм українського народу) погляд на події. На одному полюсі свідчення очевидців, які воювали на фронтах, на іншому — розпорядження, які давала Ставка Головнокомандувача, прочитані критичним поглядом аналітиків. Розпорядження, за якими наставляла загибель тисяч і тисяч військових.

Довженко після війни записав у своєму «Щоденнику» цифри втрат України від голоду, репресій та війни, говорячи про це як про вражаючий аргумент злочинності влади. Але, звісно, ті, хто знав конкретні цифри, мовчали, бо за оголошення цієї правди їх чекало б суворе покарання. Сьогодні цифри ці відомі, надруковані й озвучені. Але, як і будь-яка абстракція, перестають вражати. У майстра документального кіно вони оживають і персоніфікуються, набувають історичної реальності — за допомогою хроніки, авторського коментаря, свідчень учасників. Вони дають точну об'ємну картину жертв, які зазнала Україна, прийнявши на себе основний удар фашистської зброї, а в опорі Української Повстанської армії ще й зброї радянських каральних органів.

Цікавим є ще один збіг: у США майже 10 років аналогічну тему розробляв режисер українського походження Святослав Новицький, щойно завершивши документальний фільм «Між Гітлером і Сталіним».

Українським режисерам закидають недостатню сміливість у зображенні сучасної дійсності, про

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, полемічність 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, метонімії, 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-

манеться. 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-