



Момент дотику

Інтерв'ю з Олесем Саніним

Підготувала Ольга Брюховецька

■ Олес Санін під час роботи над фільмом «Мамай».

— Олесю, чому фільм про Мамаю? Адже Мамай нічого не зробив для «розбудови Української держави»? Чи можна це сприймати як акт протесту проти магістральної тенденції? Чи це щось давно виношуване?

— З одного боку, це давно виношуване. Але треба пам'ятати, що кіно є індустрією, в якій бажання не збігаються з можливостями. Просто для мене настав момент, коли я не міг вчинити інакше. Повинна бути сила, яка штовхає на будь-які матеріально-етичні подвиги, щоб утілити задум. Духовна сила, котру дає матеріал. Коли вже не можеш ні про що інше думати, нічим іншим займатися. Коли покидаєш реальний світ і починаєш жити тільки цим. От тоді віднаходиш в собі фантастичну силу переконання. Мною не рухала сила протесту. Я досить мирний бронепотяг. Я не хочу, щоб мій фільм протиставляв іншим фільмам. Для мене він пов'язаний з ширшим культурним контекстом, з моїм власним існуванням не лише як художника, а як людини, котра вимушена жити у середовищі застиглої музики Поплавського. У ситуації, коли позитивних відчуттів, які повинна давати культура, у мене ставало все менше і менше. Якби я зважав на власне кінематографічну ситуацію, я б взагалі за це не брався. Тому що як індустрія вона перестала існувати досить давно. І ті неймовірні зусилля, які були витрачені на мій фільм, виправдовуються в моїх очах лише тим, що це творчий продукт.

З другого боку, я глибоко переконаний, що своїм творчим і навіть фізичним життям я завдячую моїм учителям, людям, які створили мене як духовну істоту. Вони — моя совість, і я не можу сидіти, склавши руки. Творчість накладає велике зобов'язання перед людьми, які сьогодні не бачать якісного мистецького національного продукту. Я не маю на увазі жовто-блакитний колір прапора. Йдеться про батьківщину з малої літери. Про чуттєві моменти, коли все всередині перевертається. Коли ми

згадуємо запах материнського молока. Коли ми приїжджаємо в напіврозвалений будинок нашого дитинства. Коли ми десь під шафою знаходимо свої дитячі малюнки. І для мене найважливіше, щоб мій фільм заторкнув чуття глядача, не залишив байдужим. Я розумію, що це — антифільм, у тому значенні, як на сьогодні його заведено продавати кінотеатрам, тобто як товар, який має задовольняти первинні потреби масового глядача в перервах між поїданням поп-корну і попиванням кока-коли. Мій фільм — не розвага.

— Як виникла ідея пов'язати образ Мамаю з двома епосами: українською думою і кримсько-татарською пісню дєрвіша?

— Спершу у мене була ідея екранізувати ці два твори. Коли я почав з ними працювати, то виявилось, що жанр епосу в усному виконанні, тобто думи і пісні дєрвіша, є настільки цілісним і самодостатнім, що його екранна версія стає абсолютно нецікавою блідюю подобою. Це якраз ті твори, котрі повинні виконуватися вживу серед людей. Вони не витримують простирадла екрану, залу, крісел. Точніше, вони витримують будь-яку облогу, але саме кіно від цього програє. Кіно більш грубе. Тому я не намагався екранізувати тексти, я пробував знайти таку форму, що була б адекватною, відтворити атмосферу і значення, яке мають ці усні твори.

Таким чином фільм — цілком самостійний твір; зовсім не обов'язково знати епос, щоб зрозуміти його. А швидше, не зрозуміти, а відчутти, бо картина не апелює до інтелекту. Складність режисури полягала у тому, щоб іти не шляхом професійної екранізації тексту, а руйнувати сам текст в кіно. Текст — це букви, вони не мають ніякого стосунку до кіно. Мені не цікаво ще раз переповідати історії, які вже написані словами. Я шукав ту мову, яка наближала б до історії чуттєво, яка б наближала до первин-

ності мистецтв, таких як поезія, музика, балет, візуальні інсталяції. Такі мистецтва не апелюють до розуму. Те, що вони роблять, — просто красиво, але через це «красиво» вдається наблизитися до тих речей, про які у даному випадку говорить епос. Шматочки шарудіння текстів присутні у фільмі, але вони існують не на рівні пояснення того, що відбувається в кадрі, а на рівні музики, ритмів. Це фільм-майстерня, ніяк не пов'язаний з індустріальним бізнесом. І та увага до фільму, яка зараз є, увесь потік негативу чи позитиву, пов'язані не з ним самим, а з тим, що в Україні знімається так мало фільмів. Якби знімали 50 картин, то мою б усі сприймали як експеримент.

— Але ж це малокартиння накладає особливу відповідальність.

— Так, і нам доводилося відповідати за все те блюзнірство, яке живе в нас, коли говорять одне, а роблять зовсім інше. За цинічну заміну цінностей. Нам довелося ставати такою каменюкою, з якої потім народжуватиметься якась маленька гребля. Я знаю, що цей потік нас знесе і розчавить, але, якщо не опиратися, то сам потрапилаєш в потік, де людина перетворюється на механізм споживання. Але все це несвідомо, бо насамперед ми робили те, що нам подобалося, у що ми вірили. Ми не йшли на компроміси, намагалися бути максимально чесними з собою і думати, що кіно — це високе мистецтво.

— Мамай — це твоє альтер-его?

— Взагалі, цей фільм дуже особистісний для всіх нас. Мамай — це один з найсерйозніших і найзагадковіших образів, які витворила українська культура. Це дуже дивна і незбагненна істота. Ми тільки намагалися програтися в пояснення, хто він такий. Це одна з тих великих загадок, які притягують до себе людей. Про які ніхто нічого не знає, «але як будеш у степах бувати, будеш його історію прознавати», але ніколи не спіймаєш. Правда, схоже на тексти Сковороди, з «Магабгарати», з Біблії? У картинках Мамаїв, у іронічних текстах під ними, як-от: «Козак — душа народная, сорочки не має, як не п'є, то воші б'є, а все не гуляє» — втілюється щось, що раніше звичайно називали менталітетом. Йдеться не просто про козака, а про людину, яка мала ім'я Ніхто. Фільм мінявся, вислизав, створював несподіванки. У нас було відчуття, що ми знімаємо документальне кіно, відбувалося кінематографічне шаманство. І зрештою вийшла така субстанція, «про яку ми достеменно самі нічого не знаємо, про яку нам правду нічирк не скаже», яку можна тільки відчутти. Ми намагалися зрозуміти, що таке Мамай, ми не можемо цього артикулювати, але в нас лишився шлях, яким ми йшли, як ми це все шукали.

— Як довго тривала ця подорож?

— Я написав цю історію на третьому курсі. Взагалі професорів у нас було більше, ніж студентів: Губа нам розповідав і співав, як треба спілкуватися з композиторами, історії з художниками розповідав Якутович, історії з режисури нам розповідав Леонід Осика зі своїми веселими і дотепними лекціями. Наше навчання було більш схоже на східне виховання, і головне, нас навчили, що кіно — це вчинок. Репті ми вчилися самі, набивали собі гупі, псували плівку, але в оцінках наших спроб і відбувалося навчання. Тому «Мамай» має статус диплома. Не як присвоєння звання спеціаліста, а як вірності учителям.

Незважаючи на імідж успішного режисера, який я собі створив, у душі я абсолютний мамай і українець, зі споглядальністю. Але намагаюся хоч іноді робити вчинки, які б міняли ситуацію довкола, «Мамай» і є таким вчинком. Кажуть, що картина не для глядача і нікому не потрібна. Але я не знаю успішних режисерів, які знімають кіно тільки заради того, щоб заробити гроші. Чи тільки для того, щоб доторкнутися до слави. Людям це одразу видно. Просто не вдається повести за собою всю цю ораву, яка

на знімальному майданчику, а згодом тих, хто піде в зал. І якщо ти не правий, це буде видно з самого початку. У тебе почне все валитися з рук, люди почнуть зраджувати, їх це просто перестане цікавити. Люди, які працювали на «Мамай», і досі хворі ним. Ми й тепер зустрічаємося, говоримо, творимо. Художник костюмів зробила колекцію одягу, Алла Загайкевич зараз пише музичні інсталяції на теми, які звучали в фільмі.

Бо образи фільму пов'язані з прекрасним, божественним, з тим, чим людина відрізняється від тварини. Здатність творити — це образ і подоба Бога в людині. Бог творив, і це єдине, що ми про нього знаємо. Людині дано право творити, а решта — тварина, наші інстинкти та бажання, те, про що писали такі мудреці, як Фройд. Людина — це все те, про що писав Фройд, ілюс здатність творити. І ці дві частини борються між собою і породжують таких осіб, як я, осіб, котрі набираються зухвальства ставати в позу деміурга-професора, котрий повинен вчити вічному. Але якщо він сам це недосить переконливо робить, то в нього летять гнилі помідори. От тепер, кожного разу, коли я показую фільм, чекаю, чи не полетять...

Якщо чесно, я не сподівався, що мій експеримент над душевною організацією українця матиме такі наслідки, що після фільму одні вдаряються в запій, другі пісні співають, треті — піднімають маленькі революції. А четверті — видушують з себе негативні реакції. Зрештою, було б дуже дивно, якби людям, що опікуються шоу-бізнесом, подобався мій фільм. Я б почав думати, що з моїм фільмом щось не те.

Я далекий від віри у те, що все прекрасно, якраз цей фільм про те, що не все прекрасно. Сьогодні замовчується життя та історія цілого покоління людей, душитися бажання побачити щось своє на екрані, наші фільми — «приховані», як точно позначила їх Лариса Брюховецька у своїй новій книзі. Але ця прихована історія не може не виринати. Так сталося, що я повинен відповідати за все, що не знято, не зроблено. Це дуже нехороша і тяжка ноша, вона відвертає увагу не тільки нашу, а й глядача від самого фільму, від цього, фактично, експерименту на дуже невелику суму «народних грошей». Зрештою, хто і в якому страшному сні придумав, що чим більше витрачено грошей на кіно, тим воно краще? Є, звичайно, якась сума для кожного твору, без якої він не може бути реалізований. Є завжди якась критична межа: вартість матеріалів і роботи. Але ми говоримо про твори мистецтва, які набувають ще й мистецької вартості.

Моє кіно не є товаром шоу-бізнесу, який призначений для того, щоб демонструватися тиждень в кінотеатрах, принести прибутки своїм продюсерам і піти на сміття, бо потрібен наступний фільм. Мій фільм призначений для архіву, на жаль, бо у нас така ситуація, що всякий український фільм приречений на те, щоб не мати доступу до глядача. Я, звісно, облюю якість рухи, але змінити ситуацію не в моїх силах. Навіть касовий проект, знятий в Україні, чекала б така сама доля, це вже просто макроекономіка і речі, які від нас мало залежать. Побачимо. Зараз, є надія, фільм поїздить по світах, його побачать на фестивалях, будуть писати, і колись, хоча б років через сто, хтось знайде якісь фотографії, диски, плівки, зрештою, нашу розмову, і дізнається, що жили якісь безумні люди, які переживали через фільми. І тоді вже буде видно, чи витримає фільм випробування часом, чи стане предметом мистецтва. Сьогодні це просто антишоубізнес. Тільки час вирішує, що є мистецьким твором. І наше внутрішнє відчуття — знайшли ми щось у фільмі, чи ні.

На сьогодні рефлексії щодо фільму в основному зводяться до того, що це красиво зняті картини, гарно підібрані актори, хороша музика, і закінчуються риторичним питанням: а де ж кіно?

Це говорять ті, у кого не працює організм, або боїться, або не вихований працювати зі своєю душею, а дуже багатьом людям тепер є чого боятися своєї душі, відвертої розмови з нею. Або фільм не зачіпає тих основ, бо їм не співала мама коліскових, вони себе не ідентифікують з людьми, які можуть ставитися достатньо самокритично до своєї особистості, своїх шароварів, оселедців і всіх інших атрибутів національності. Я розцінюю форму своєї розмови з людьми саме так. Хочеться тільки, щоб фільм подивилися. А вже чи сприймуть його, чи ні, — менш важливо. Просто сколихнути трясовину, не залишити байдужим.

Кіно — це мистецтво ярмарку. Але наше — трошки інше. Воно як старі каруселі дитинства, ностальгії, коли дерева були вищими, а морозиво смачнішим. У нашому фільмі ми намагаємося відчутти як історію нашої крові зобов'язання перед предками.

— *Повертаючись до самого фільму, звідки у ньому оця документальна манера?*

— Фільм знімався дуже швидко, за 24 знімальні дні і ночі. Це такі твори, які в своїй основі мають емоцію, а не радіо. Це як кохання, хоча нам дуже хочеться вірити, що воно вічне. Ми намагалися знімати так, щоб фільм не перетворювався на звичку, щоб ми працювали на грані наших професійних і людських можливостей. Нам у цьому допомогло державне фінансування — тим, що його не було, і нам довелося докласти неймовірних зусиль, щоб це було швидко і максимально якісно. Тому що ми не хотіли не виразно артикульованих зображальних рішень або звуків, які погано чути. Технологічний бік кіно був дуже важливим. Не лише як «бренд», що ми щось там можемо. Насправді розуміння фільму «Мамай» дуже сильно залежить від тих технологічних форм спілкування, які існують сьогодні. Коли в Інтернеті відкриваєш сторінку китайською мовою, бачиш якісь красиві плями, букви, і якимось чином воно все доторкається до тебе, намагаєшся зрозуміти, що тут писалося. Саме це рухає людьми. І, скажімо, перемикання каналів не просто тому, що подобається чи не подобається, а тому, що в цьому є якась, ще ніким не пояснена річ, яка змушує людей вибирати те чи те. Ми живемо в потоці безперервного вибору, свободи доступу до інформаційного поля. З другого боку, з появою Інтернету різко зменшилася кількість винаходів, фундаментальних наукових праць. Тому що дуже легко через пошук знайти потрібне тобі слово, ти з ним працюєш, і здається, що вже все сказано. А насправді це не так. Воно існувало завжди, але без тебе, і твоє творче начало було для того, щоб ти робив нове. А тепер просто береш копіюєш, списуєш і створюєш зі шматочків, уламків інших, чужих думок, почуттів, історій якусь абсолютно нестійку структуру.

— *У «Мамай», можна сказати, теж функціонують множинні потоки інформації.*

— Власне, фільм нами і планувався так, щоб хтось знайшов цікаве в одному епізоді й пішов далі своїми емоціями, думками, історіями — оце наш шлях до глядача. Традиційний шлях американського кіно інший: є герой, з яким ідентифікується глядач. Оскільки світ переважно, на жаль, чоловічий, то герой — чоловік. Від моди залежить — такі м'язи чи інші, французький чи американський, головне, секс-символ теперішнього часу існує на екрані, розповідає якусь історію, яка просто втримує людину біля екрана, паралельно існує ідеологічний простір, з яким працює режисер, у даному разі трактуванням тієї чи іншої історії через свого героя. У цього героя повинен існувати герой-антагоніст, тобто якщо наш герой хороший, то той поганій, і навпаки. Є об'єкт кохання, він же ж може бути антагоністом, предметом інтересів. Є конкретні схеми, за якими це працює. Наш фільм не знімався за цими схемами, на жаль. І на щастя. Ми шукали

якихось нових форм, коли головним героєм фільму був би не актор, зображений на екрані, а ти сам, що сидиш у залі. Якщо ти там знаходиш щось цікаве, воно не дає тобі далі жити. Ці картини, ця музика, ці дії акторів — якийсь час ти все одно з цим живеш. Принаймні нам хочеться так думати. Ті декілька показів фільму, що вже відбулися, доводять, що це є, і у всіх по-різному. Може, в майбутньому витвориться якась нова форма кінематографа, через Інтернет чи навіть у залі, де ти сам собі зможеш вибирати сюжет, героїв. Це дуже технократична фантазія, але у нашому фільмі вона значною мірою була присутня: ми намагалися подати глядачеві не свій вказівний перст, — як думати, хто такий і що робить, а дати можливість самому вибирати собі ту історію, яку він хоче бачити. І саме з цим пов'язане те, що у нас недостатньо чітко артикульована історія. Це, і ми знову до цього повертаємося, не екранізація дум. А історія дєрвіща взагалі звучить нікому невідомою кримсько-татарською кипчацькою мовою, яку самі кримські татари дуже погано знають, бо вона древня.

І самі музичні мотиви, які ми витворювали у фільмі. Аллі Загайкевич вдалося зробити ту музику, яку вже ніхто не може ідентифікувати — українська вона чи татарська. Насправді це музика якогось неіснуючого народу, але ми з Аллою вже відчуваємо і працюємо з тими механізмами, які називають народною культурою, ми вже знайшли ті декілька потоків, тих історій серця, котрі рухають клітини ДНК у нас в крові і викликають якісь реакції у того, що є людським організмом. Але не на рівні виділення слини, а в історії духу. Ми намагаємося апелювати до тих хромосом ДНК, які відповідають за нашу історичну національну пам'ять.

Я складно і грубо говорю, але це насправді те, про що ми думали, те, з якою метою ми робили наш експеримент. Ясно, що було б проблематично, якби глядач це бачив. Але ми з цим працювали, це наша майстерня. Ми ж живемо в сучасному світі і намагалися так працювати. І не вигадувати якісь міфічні історії. У нас зараз була можливість поекспериментувати — з собою, зі світом навколо, з екраном, з історією, з чим завгодно. Невідомо, чи буде в нас далі така можливість. Нам здавалося, що ми робимо щось нове. Може, це давно забуде старе.

Всі постійно кажуть: «Слухай, мені здається, що я бачив цей кадр, бачив у Тарковського, але ні, не у Тарковського». Я розумію, про що говорять люди. Вони намагаються шукати якісь схожості. У нас живе оця дитяча, з одного боку, хвороба, з другого боку, гра. Коли дітки граються в кубики і шукають якісь схожі символи, слова, історії. Оскільки ми працюємо на цьому рівні, то кажуть: «О, оце від Параджанова!». Я кажу: «Атож, у Параджанова є фільм, де точно такий кадр». Нема такого кадру в Параджанова. Важливий момент дотику, коли люди це бачать. Ми ж шукаємо, на що це схоже. Щоб захистити свій організм, бо інакше він боїться. Є багато людей, які не розуміють цього кіно, які на рівні свідомому бояться. Бояться незрозумілостей. Інші люди, більш освічені, терплять, але починають вбачати в цьому якісь повтори і подібності. Нам було досить легко, коли ми працювали над фільмом, деякі епізоди перетворити на вестерн, були моменти, коли ми легко могли зняти кілька епізодів імені Тарковського чи імені Осика, Параджанова, Довженка. Ми вміємо і можемо це зімітувати, щоб долучитися до цих людей. Але дуже хотілося спробувати знайти щось нове. Для себе. І дещо нам вдалося. І, може, колись іншим людям, які будуть щось знімати, це дасть можливість не робити так або, навпаки, продовжувати цю історію.

— *А що саме вдалося і що не вдалося? Чи є таке відчуття, що от аби більше зрешей, часу, свободи?*

— Звичайно, я не знаю жодної людини, яка б сказала «ні». Ті завдання, про які я говорю, такі великі, фактично, неосяжні. Тобто нам вдалося доторкнутися, з цим працювати. Нам вдалося попрацювати з матеріалом, який має дуже серйозні внутрішні зміни, і нам вдалося достатньо швидко і якісно реагувати на ті зміни, які були. І в нас самих. Ми намагалися зблизитися з тим, що називається творчість, і цю творчість виражати за допомогою кінематографічного матеріалу: камери, світла, звуку, акторів, мізансцен, всього того, що називається професією кіно. Ми досягнули того моменту, коли абсолютно легко з цим спілкувалися, для нас не було нічого неможливого. Ми чітко знали, що у нас є три фарби, певний розмір полотна, і ми знали, що малюємо марку об'ємом виробництва, яке у нас було.



■ Олесь Санін та Сергій Михальчук під час роботи над фільмом «Мамай».

У інших режисерів є можливість робити величезні фрескові полотна. У нас не було такої можливості. У нас була єдина можливість — фіксувати те, що ми зможемо організувати з самих себе. Акторам доводилося працювати і замість декорацій, їм необхідно було заповнювати собою весь простір екрана, їм нічого не могло допомогти, ніякі красоти декорацій чи текстів, за які можна ховатися. Це дуже непроста акторська робота. Коли доводилося займатися постійно адаптацією простору навколо себе, побудовою його. Ми йшли цим шляхом, ми знали, з чим стикалися.

У мене немає відчуття: якби було більше грошей, то щось би змінилося. Може, дозняли б деякі епізоди, які б змогли розказати і показати глядачеві те, що нам вдалося зробити на майданчику вже без плівки. Тому що плівка і час у нас закінчувалися одночасно. Велику частину фільму ми взагалі зняли з одного дубля. Були моменти, коли ми вже економили на плівці настільки, що знімали без хлопавки, просто записували, запам'ятовували. Доводилося працювати вже якимись іншими органами, щоб розуміти, що відбувається. Немає можливості частково переглянути матеріал, наша техніка на грані своїх професійних можливостей — а в нас робота з мавками тварин. Ми ж не можемо тваринам пояснити, куди бігти і що робити. Нам доводилося просто у необхідному місці і в необхідний час ставити камеру.

— Це шкала документального кіно?

— Нам з Сергієм вона дуже допомагала. Це важко пояснити. Є

такий спорт, дуже смішний, називається міні-футбол, коли грають два на два на малесенькому полі на такій швидкості і реакції, що в чемпіони виходять найчастіше близнюки. Тому що люди грають на рівні крові, коли вже не треба ніяких слів і посянень, вони — як один організм, одна свідомість. Так склалося, що з Сергієм ми — близнюки, які грають в такий футбол. У нас спілкування відбувається на такому рівні. Так само у роботі над фільмом, коли ми працювали настільки згуртовано, що вже важко було зрозуміти, хто художник, оператор, актор, сценарист. Це вже якийсь єдиний організм. І я дуже щасливий, що вдалося створити цей єдиний організм, який жив спільною ідеєю і думкою. Як корабель під час бурі, коли керманіч щось кричить, але нічого не чути, а решта команди розуміють, що він хоче, і ставлять свої вітрила, вони розуміють, що відбувається. Були такі моменти, що наш кіноорганізм був як сомнамбула, але я розумів очима, головою, що цей організм йде в правильному напрямку, хоча вже впливати на нього не міг. На майданчику відбувався момент духовного зближення, спільного духовного життя в роботі над кінематографічним матеріалом. І це допомагало жити, переборювати усі ті дуже складні умови зйомки, в катакомбах, в лісі — це все високогір'я, нестача кисню, води.

— А ліс теж кримський?

— Вся натура була справжньою, нічого побудованого немає. Ми просто намагалися це освітити, знайти правильну точку. Це все — Крим. Ми ж принципові художники, якщо знімаємо історію про Крим, Дикий степ, то саме там ми її знімаємо. В тій Україні, яка тоді була. Ми її знаходимо, нехай малесенький шматочок. Брехати тут не можна. Ми не можемо малювати, це суперечить естетиці фільму. В інших фільмах це може досить органічно і яскраво жити, але в нашому випадку ми не могли собі дозволити цю неправду. Я просто як одержимий переслідував художника з костюмів, яка повинна була з високою іконографічною точністю зробити ці костюми. Щоб було відчуття правди. Бо тільки б з'явилася маленька неправда, вся ця дуже хитка емоційна конструкція одразу б усе зіпсувала. Глядач б втратив віру в те, що він бачить.

— А предмети матеріальної культури, зокрема зброю, ви використовували справжню?

— Ні, це все зроблене спеціально для фільму. Воно виготовлялося на основі певних зразків. Тепер усі переконані, що обладунки татарських воїнів ми взяли мало не з розкопок. Насправді це не так. Я поставив таке завдання Юліану Тихонову, художнику фільму, котре він як історик, що добре знається на історичному костюмі, вважав нездійсненним. У чому воно полягало? Деталі одягу воїнів були з різних століть, і якби це було неправильно зроблено, вони б створювали враження повної еkleктики і неможливості існування людей у просторі, викликали б несприйняття. Люди завжди помічають якісь несмачні речі, неправильний стиль. У цьому випадку костюми були повністю придумані. Ми ж працювали з епосом, і він мав бути воїном нізвідки, але в ньому має бути точна історія степу. Якби ми розповідали історію конкретну, наприклад, 1652 року, я б діяв за іншою стратегією. Але я ж достеменно не знаю, ким і коли написана пісня, коли і ким придумана дума, і хто її перший виконавець. Знаємо, що вона побутувала протягом такої історії і виникла наприкінці XVI — в середині XVII століття десь в цьому регіоні. Але ці слова «десь» і «хтось» для кіно неможливі.

Травень 2003. Закінчення у наступному числі.