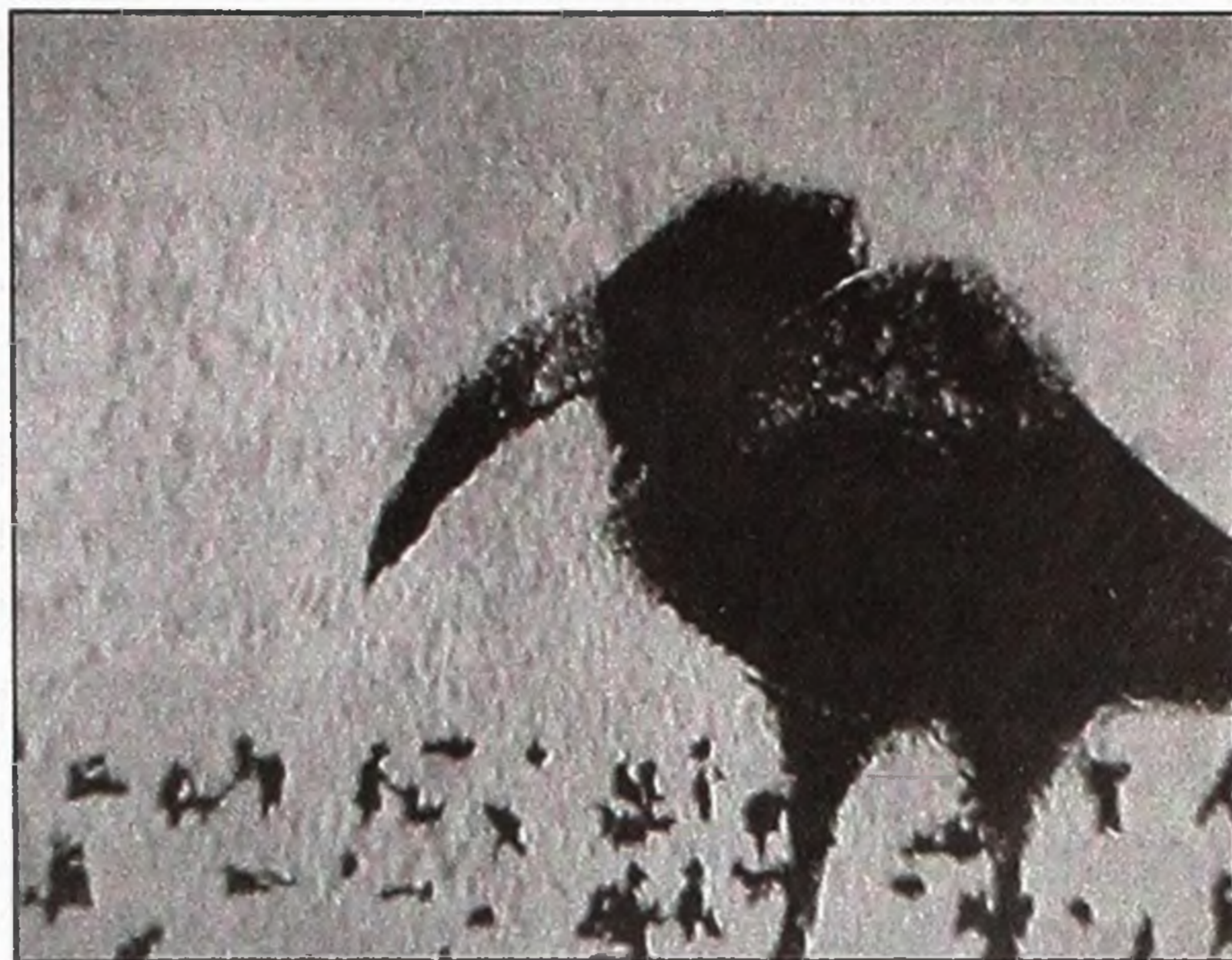


як вітрові розкидати піщинки, з яких зроблено цей фільм. Стрічка Анатолія Лавренишина «Next», учня Євгена Сивоконя, мало в чому повторює роботу свого вчителя, хіба що в такому ж вдалому поєднанні форми і змісту. Чітке, майже графічне зображення іронічно розкриває маленький парадокс людської психіки, без зайвих повчань, розмірковувань і пояснень. Недарма українська анімація останнім часом викликає інтерес у публіки, адже все частіше створюються хороші, неординарні роботи. Фільми «Відкритої ночі» демонструвалися в кількох кінотеатрах, зали були, хоч і не вщерт, але заповнені. Це ще важко назвати справжнім кінопрока-



том, бо акція не була комерційною (квитки продавалися за мінімальними цінами), та й відбувалася вона тільки в столичних кінотеатрах і лише протягом кількох тижнів. Проте акція довела, що прокат вітчизняного кіно в Україні не є хворою фантазією кількох кіноманів, а має цілком реальну перспективу. Нашим режисерам є що показати, а глядачі хочуть дивитися вітчизняне кіно й готові платити за таку можливість.

■ Кадр з фільму «Засипле сніг дороги»  
Режисер Євген Сивоконь.  
«Українафільм». 2005

З 25 по 30 вересня у Києві проходив V Міжнародний фестиваль акторів кіно «Стожари». Найкоротшою характеристикою цьогорічного заходу можна вважати нерівність — невідповідність між тим, як організатори фестиваль позиціонують, і тим, чим він є насправді. На одному полюсі — помпезне відкриття в стилі гумористичного шоу (на кшталт російського «Аншлагу»), участь «зірок» екс-всесоюзного масштабу (таких, як М. Джигурда та О. Панкратов-Чорний), добре видруковані та малодоступні запрошення; на іншому — неналежна організація, постійні трансформації програми, нарікання директора фестивалю Ніни Ільїної на те, що «не вистачило декількох сотень євро» на придбання того чи того пристойного конкурсного фільму. Але попри всі (до речі, показові) проколи, той, хто все-таки потрапив на перегляди, зміг побачити декілька цікавих стрічок.



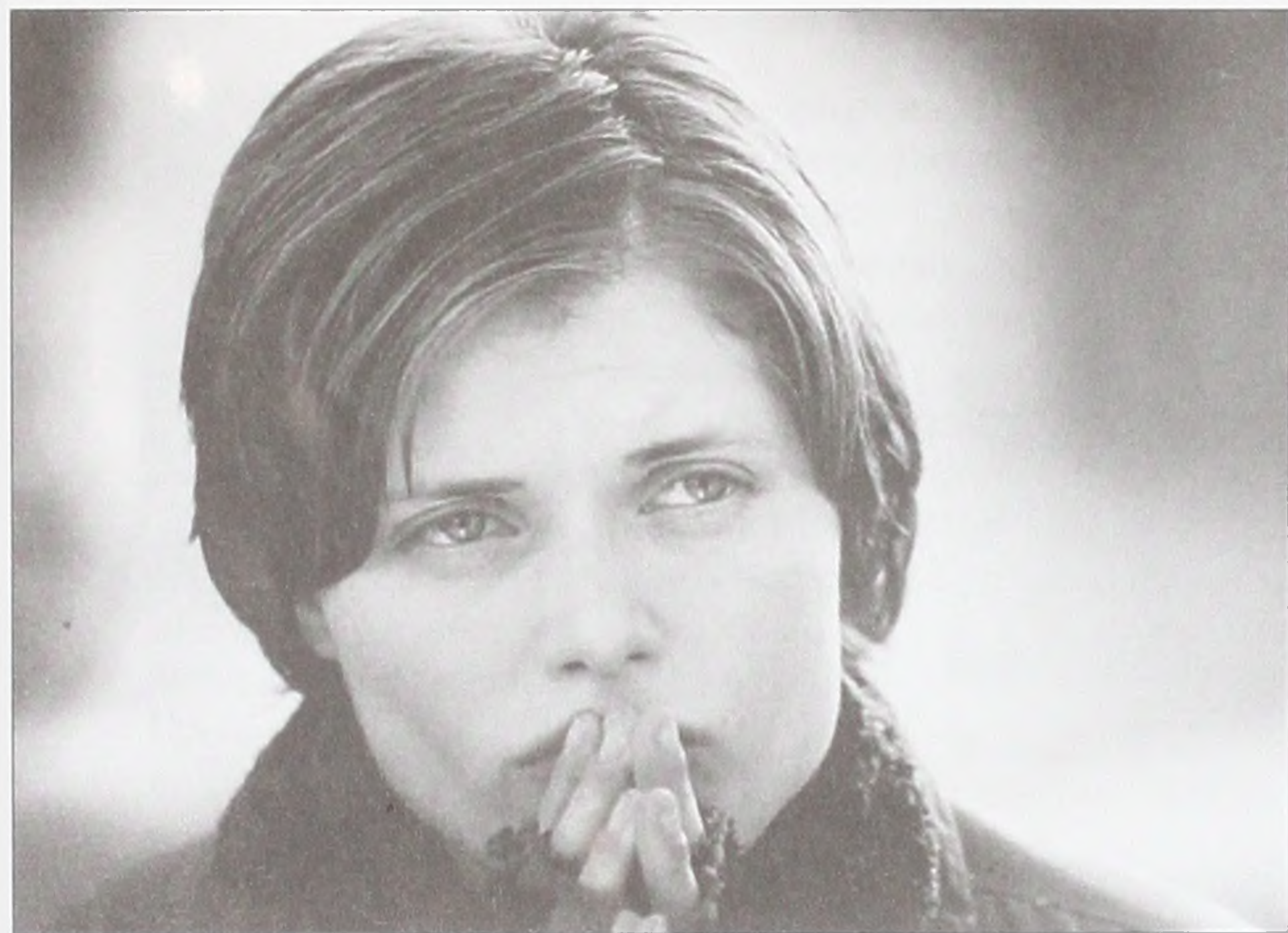
# ПАРАДОКСИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Ольга Папаш

Перш за все згадаємо дуже якісну позаконкурсну роботу Станіслава Говорухіна, прем'єра якої відбулася на відкритті «Стожар». Цей фільм, знятий за однойменною повістю Володимира Дудинцева «Не хлібом єдиним», чітко витримано у стилістиці, яку можна умовно охарактеризувати як «радянське ретро». Літературне першоджерело, як розповів на відкритті Говорухін, з'явилося у 50-ті, було надруковане під час «відлиги», але досить скоро потрапило під заборону. Цікаво, що ідеологічна наївність повісті повністю збережена у фільмі. У центрі сюжету — мелодраматичне кохання молодої генеральської дружини та ідеаліста-винахідника, яке розгортається на тлі важкого радянського життя кінця 40-х — початку 50-х. Спочатку ми бачимо благополучну родину високого державного поса-

довця: генерал Дроздов керує провінційним сталеливарним заводом, його дружина Надія Сергіївна викладає англійську в школі, її колишній колега учитель фізики Дмитро, нажаханий станом сталеливарної промисловості в країні, покидає викладання і повністю присвячує себе розробці сучасніших креслень, які б дозволили СРСР виробляти труби так само швидко і якісно, як це роблять в Європі. Проблема в тому, що справді цінний винахід блокують усі можливі бюрократичні інстанції, в тому числі генерал Дроздов. Випадково дізнавшись про розробки свого колеги і про жалюгідні побутові умови, в яких йому доводиться жити, Надія Сергіївна стає на його захист. Чоловік її не підтримує, у подружжя назриває розкол. Генерала переводять на міністерську посаду в Москву, туди

ж приїздить Дмитро, намагаючись черговий раз отримати патент на своє креслення, для чого, виявляється, він змушений знову свій проект удосконалити. Надія Сергіївна потай від чоловіка допомагає йому грошима та у господарюванні. Надія переписує найсучасніші формули з іноземного журналу, користуючись своїми генеральськими знайомствами у бібліотеці ім. Леніна, і це допомагає підняти проект до світового рівня. Інженерові нарешті дають можливість впровадити свій винахід у виробництво. Коли закохані вже не можуть опиратися своїм почуттям, свекруха виганяє Надію з дому, і вона переїздить до Дмитра. Покинутий генерал мстить: винахідника відправляють у табір, а його самотня вагітна подруга дбає про те, щоб зошит із кресленнями потрапив до надійних рук, щоб здійснилася мрія Дмитра. Наприкінці стрічки ще ув'язнений, але переведений до Москви за сприяння благодійника-депутата Дмитро у закритому конструкторському бюро готує свій винахід до впровадження у виробництво. І нарешті «happy end»: з вікна він бачить свою дружину і — вперше — кількарічного сина.



■ Малгожата Бела у фільмі «ОНО». Режисер Малгожата Шумовська. Польща

Вимушено детальний переказ сюжету показує, наскільки перипетії цього наративу далекі від проблем сучасного глядача. Просто сміховинним виглядає, наприклад, конфлікт генія-одинака та типово радянського колективу посередностей (Дмитро — генерал Дроздов), не кажучи вже про те, що сьогодні неможливо уявити ідеаліста-інженера, та ще й у важкій промисловості. Проте очевидно й інше: такого роду сюжетна критика не спроможна ані пояснити, ані нейтралізувати задоволення, отримане глядачами від фільму (так, надзвичайно теплий прийом спонукав організаторів фестивалю повторити показ). Відтак, відкритими залишаються кілька запитань. Чому сучасний режисер знімає такі фільми? Чому сучасний глядач зачарований такими фільмами?

Розмірковуючи про природу документального, Олена Петровська, серед іншого, розглядає, що робить для нас принадними візуальні зразки «ретро» — наприклад, фільми *nostalgia genre*. Вона стверджує, що такі продукти дають безпрецедентне відчуття історії, упізнавання

історії. Механізм «упізнавання» ніяк не стосується продукування знання та обумовлених ним категорій істини й брехні. Упізнавання — це спосіб включення пам'яті, в тому числі колективної, як афекту<sup>1</sup>. Ідеться про те, що глядачі, стимульовані стереотипними візуальними означниками, характерними для певної історичної епохи, отримують поєднане з насолодою відчуття штучно синтезованого часу, яке не може породити найприскіпливіша документалістика. Концепція Петровської допомагає пояснити незмінний успіх ретро-фільмів. Інша річ, що стрічка Говорухіна — далеко не перша спроба російського кіно працювати з повоєнною естетикою (згадаємо хоча б останні фільми — «Водій для Віри», «Космос як передчуття»), але, здається, одна з найбільш вдалих. Успіхом фільм завдячує не лише щільному наративу та використанню чорно-білої плівки (хоча цей останній фактор не варто недооцінювати — кольорові фільми про 40-і чи 50-і, як показує досвід окремих російських фільмів та серіалів, виглядають штучно). Важливим є вміння режисера працювати безпосередньо з колективними фантазіями історичного, а вони, як відомо, не менше стосуються образу історичного часу, сформованого ЗМІ та кінематографом, ніж до «об'єктивної» послідовності подій. У цьому плані показово, що фільтром, через який Говорухін пропустив сюжет радянської повісті, є незліченні та, безумовно, дорогі глядачеві інші — зарубіжні — ретро-фільми. Можна говорити про напружену наративну структуру, гідну найкращих голівудських зразків; можна згадати прекрасну, фетишизовану головну героїню (її грає Світлана Ходченкова), яка швидше нагадує Інгрід Бергман чи Грейс Келлі в Хічкока, або Катрін Денюв у Бунюеля, ніж жіночих персонажів радянського кіно. Радянське минуле, побачене очима західного кінематографа, якнайкраще резонує з очікуваннями сучасного пострадянського глядача.

Незрозумілим, однак, досі залишається вибір режисером конкретного десятиліття з усього радянського минулого (1945 — 1955). Петровська зазначає, що об'єктом кінокартин у жанрі «ретро» зазвичай стають «образи, найдорожчі для нас в історичному відношенні». Наприклад, для Голлівуду — провінційне містечко 50-х, утопія міцної сім'ї, «білої» Америки, що не знає жахів В'єтнаму, фемінізму і т. ін.<sup>2</sup>. Навряд чи щось таке можна сказати про десятиліття, яке певною мірою поетизує Говорухін: післявоєнна розруха, жахливий побут (комунальні квартири в місті, пошарпані хати на селі), хлібні картки та грабіжницька грошова реформа, ідеологічне «закручування гайок» (т. зв. ждановщина) — все це, до речі, фігурує у фільмі. І найжахливіше: Сталін ще досі при владі, причому його авторитет для всіх персонажів стрічки залишається непохитним. Здається, куди приємнішим для міфологізації виглядає десятиліття після смерті Сталіна.

І все-таки, у виборі навіть такого «непривабливого» історичного періоду є непохитна внутрішня логіка, яку не можна редукувати до автобіографічних уподобань самого режисера (мовляв, це час молодості самого Говорухіна). Як побачимо, просто апелюючи до періоду найсильнішого тоталітарного контролю як до можливого «золотого віку», фільм торкається проблем існування людини в сучасному (а точніше, в постсучасному) світі.

Досліджуючи магію фільмів *nostalgia genre*, Славою Жижек наголошує на принциповій розірваності сучасного

глядача подібних кінокартин: ми не можемо сприймати те, що відбувається, неіронічно, але це не заважає нам бути зачарованими цими фільмами. Насправді нас приваблює погляд «іншого» — гіпотетичного, міфічного глядача 40-х, що, як ми вважаємо, міг безпосередньо злитися зі світом подібного кінематографа. «Нас зачаровує погляд міфічного наївного глядача, того, хто «ще міг сприймати це серйозно», інакше кажучи, того, «хто вірить у це» замість нас, заступаючи нас»<sup>3</sup>. Станіслав Говорухін, беручи за основу сценарію «наївну» повість 50-х, створює всі підстави для роздвоєного сприйняття, оскільки глядач не може серйозно ідентифікуватися ані з персонажем, який вдосконалення сталеливарного виробництва зробив справою свого життя, ані з його подругою, яка повністю зрослася із неромантичною справою життя свого коханого. З ким нам приємно ідентифікуватися, так це з глядачами, для яких подібні герої були цілком природним об'єктом ідентифікації.

Щоб краще зрозуміти, хто ж вони, ці загадкові глядачі, розглянемо інший фільм, вперше представлений в Україні на фестивалі «Стожари». Це зовсім свіжа стрічка польської режисерки Малгожати Шумовської «ОНО», яка, щоправда, вже має гарний фестивальний родовід (назву доречніше було б перекласти «ВОНО», оскільки, «ОНО» у фільмі позначає займенник середнього роду третьої особи однини). Фільм Шумовської може у багатьох відношеннях розглядатися як антипод роботи Говорухіна. Передусім це стосується антитези на зовсім вже банальному рівні: «ОНО» не просто фільм кольоровий, а підкреслено яскравий (смарагдова трава, наприклад, в окремих сценах нагадує безтурботну рясну рослинність у фіналі жахливої «Незворотності»). Далі — наративна структура доволі розріджена. Хоча тут ідеться про мирне життя сучасних краків'ян, цей фільм набагато сумніший за «Не хлібом єдиним». Центральний персонаж стрічки — молода повія, яку грає позбавлена гламурності непрофесійна актриса—модель Малгожата Бела. Події розгортаються на тлі її небажаної вагітності — без партнера та без жодної емоційної підтримки. Шумовська показує цілий букет стереотипів поведінки розгублених персонажів постіндустріального суспільства: відчуженість матері й дочки, які миряться лише тоді, коли «в жертву» принесений найсвітліший член їхньої родини — батько; незакінченість та безперспективність любовних стосунків героїні через те, що її хлопець наркоман і боягуз, який ненавидить життя і боїться смерті; її вагання щодо того, чи варто приводити ще одну нещасну людину в цей світ, і т. ін. Не вдаючися до деталей сюжету, можна побачити, що всі зазначені персонажі (окрім батька, але і він божеволіє) — це постсучасні суб'єкти, які отримали свободу вільного вибору ідентичностей у множинному світі, але не знають, що з нею робити, бо не готові до свободи. Перед нами типові наслідки абсолютної невіри в авторитети та силу символічного ладу в постсучасному суспільстві, про яку пише, зокрема, Рената Салецл: «В процесі звільнення суб'єкта від Великого Іншого можна побачити і незадоволення, і розчарування у самій владі Великого Іншого. У цьому разі все виглядає так, ніби не людина визнала, що Великий Інший не існує, що влада — це фальшивка, але так, ніби Великий Інший «зрадив» людину»<sup>4</sup>. Реакцією на те, що Салецл називає «глухими кутами індивідуалізації



■ Михайло Єлісеєв у фільмі «Не хлібом єдиним». Режисер Станіслав Говорухін. Росія

сучасного суспільства», можна вважати і радикально ностальгійну ідентифікацію, яку пропонує фільм Говорухіна. Причому сталінський режим тут фігурує як загострений, потужний символічний механізм, який наділяє ідентифікацією кожного без винятку персонажа, кожного «наївного» глядача. У пошуках хоч якоїсь стабільності ми зачаровані цими глядачами, які все ще серйозно можуть ототожнитися з тією чи іншою великою ідеєю та сприймати себе через приналежність до суспільства (радянського народу), понад усе прагнучи, слідом за героями фільму, принести цьому суспільству користь.

Цікаво, що в картині «ОНО» також є персонаж, життя якого формується довкола чітко вираженої ідеї, хоча це ідея мікрорівня. Це подруга головної героїні, маленька повія, яка понад усе хоче покінчити з проституцією та вийти заміж за одного хлопця з її рідного провінційного містечка. Коли весілля майже добігає кінця, наречений зчиняє скандал, дізнавшись від доброзичливих сусідів про колишню роботу своєї партнерки. І тут вагітна героїня М. Бели іде на все, аби відновити ламке щастя подруги (рятує недолугого нареченого з води, де він хотів утопитися, іде на брехливу клятву). Вона розуміє, що зневірений може полегшити свої страждання, на якийсь час ототожнившись з вірою іншого. Так і ми можемо пережити солодку ілюзію цілісності, злившись із гіпотетичним «першим» глядачем фільму — солодку хоча б тому, що глядач цей був напрочуд ідеологічно наївним.

1. Петровская Е. Антифотография. — М.: Три Квадрата, 2003. — С.29.
2. Там само. — С. 30.
3. Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. — М.: Логос, 2004. — С. 49.
4. Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. — М.: Художественный журнал, 1999. — С. 156.