

КІНОЗНАВЧІ ДИСКУСІЇ

DOI 10.33124/hsuf.2024.16.04

Йоханан Петровський-Штерн,
Northwestern University
yps@northwestern.edu

ІДИ І СЛУХАЙ: фільм Джонатана Глейзера «Зона Інтересу» (2023). Розмова Анни Медведовської з Йохананом Петровським-Штерном

— Це був січень чи лютий цього року. Ви, Йоханане, тоді щойно подивилися кінострічку і телеграфно написали мені: «Ідіть, дивіться, ви такого ще не бачили!». І потім коротко поділилися своїм першим безпосереднім сприйняттям цієї картини, зауваживши, що перший час взагалі не хотіли, не могли нічого говорити, не мали змоги якось коментувати побачене. Очевидно, що потрібно було взяти певну паузу для того, щоб оговтатися від першого шоку, від цього гострого враження і почати поволі осмислювати побачене. Що це за ефект і як би ви описали цей свій перший досвід зіткнення із «Зоною інтересу»?

Я вам вірю, що таке сказав, бо ця моя безпосередня реакція акуратно описує моє перше враження від фільму. Я бачив чимало фільмів про Голокост, тобто не просто з темою, у той чи інший спосіб пов'язаною зі знищенням шести мільйонів євреїв під час Другої світової війни, а власне саме фільми про Голокост. Перший раз такий фільм я подивився в елітарному Будинку кіно в Торонто в листопаді 1993 року. Це був «Список Шиндлера», який ще не тільки на екранах кінотеатрів не з'явився — його навіть у Голлівуді на жодному екрані не демонстрували. Пам'ятаю, що й тоді моє перше враження було саме таким — мовчати, уникати слів, усамітнитись. Я не міг нічого говорити, особливо беручи до уваги, що поруч зі мною сидів канадський журналіст Шелдон Кіршнер — він народився 1946 року в Аушвіці від батьків, які вижили саме в цьому концтаборі, який після визволення було перетворено на табір для переміщених осіб (DP camp). Що у присутності Шелдона я можу сказати? Я був не менш приголомшений — скоріш, пригнічений, — коли побачив «Зону інтересу». Насамперед тому, що фільм побудований на дихотомії візуального й аудіального, на дихотомії, скажімо так, того, що ми бачимо, і того, що ми чуємо. І коли в тебе вражені обидві рецепції, які відповідають і за

слух, і за зір, залишається мовчання. Я втратив дар слова. Треба було пережити побачене. Ще й тому — ми також з вами, сподіваюсь, про це поговоримо, — що фільм неймовірно актуальний для будь-якої людини, яка розуміє, що відбувається, скажімо, в Україні чи в Ізраїлі. Завдяки тому, що програмує режисер, ти — глядач, перебуваєш на боці візуального, із цього боку табірної стіни, яка відокремлює Аушвіц від усього, що відбувається за його межами. Проте ти, все ж таки, поруч з ним, під стіною, разом із головними героями, підпорядкований їхній точці зору — і ти розумієш, що не спроможний нічого змінити. Нав'язаний глядачеві погляд перетворює тебе на *bystander* — безпосереднього спостерігача, який свідомо відмовився від активної життєвої позиції щодо навколишніх подій. І оце відчуття безсилля, внутрішньої паніки і абсолютного провалля, з якого ти не можеш видертись нагору, з якого ти не можеш докричатися ні до кого, навіть до самого себе — оцей гнітючий стан неможливості змінити реальність — воно, скажімо так, просто прирікає тебе на мовчання. Оце моя перша реакція.

— *Хотілося б зупинитися детальніше на цих засобах, які створюють саме такий потужний ефект емоційного дискомфорту. І перейти, можливо, до того, що ми бачимо на екрані та що ми чуємо, до того, як саме побудована ця дихотомія візуального й аудіального. Як це все разом працює на ефект виведення глядача з умовної «зони комфорту»?*

Я радий, що ви використовуєте це словосполучення, яке українською мовою звучить не дуже питома, але англійською звучить абсолютно адекватно — *comfort zone*, «зона комфорту». У фільмі йдеться про повний збіг «зони інтересів» і «зони комфорту». Що таке зона комфорту? Це, власне, простір, що його дружина Гюсса Гедвіґа називає «*Lebensraum*». Нагадаю, що *Lebensraum* — життєвий простір у геополітичному розумінні — ключове для Третього Райху поняття, той самий ґрунт, на якому базується експансія нацистської Німеччини та геноцид підкорених народів. Проте для Гюссів це в буквальному сенсі слова їх життєвий простір, їх комфортабельна вілла, де вони мешкають, садиба під стіною концтабору, де вони проводять свій час. Це такий, — як відверто зізнається Гедвіґа, і як фільм постійно натякає — такий собі дивовижний райський куточок. У ньому цвірінкають пташки, які нас вітають на початку фільму. У ньому сімейство збирається разом на березі річки на імпровізований пікнік, діти бігають купатись, батьки ними з любов'ю опікуються. Така картина в душі Едуарда Мане «Сніданок на траві». У цьому першому епізоді є щось дуже м'яке, імпресіоністичне, мирне, приємне і в колористичному,

і в аудіальному сенсі. Природне світло, широка панорама, всеохопний об'єктив камери, у якому нічого, окрім мальовничого денного ландшафту. Але якщо це вечірні сцени, вони зроблені, скажімо, не в дусі Мане, а в дусі Караваджо, — к'яроскуро вечірні сцени з напівтінною на тілах, речах і на тлі інтер'єру. Усе дуже красиво, немовби старанно намальовано. Ми виходимо на вулицю з будинку Гюсса і в нас тут і клумби, і теплиці, і різноманітні рослини, про що пояснює Гедвіга Гюсс своїй мамі. Тут і такі квіти, і такі, і розмарин, і бурачок, і кольрабі. Мама в захваті — справжнісінький «райський садочок»! На довершення, біля домашнього басейну звучить віденський вальс. Усе, що ми бачимо — оце та сама «зона комфорту», — викликає теплі людські емоції сімейної близькості один до одного, нормальності людських почуттів, синівської чи батьківської любові до дітей, захоплення навколишньою природою. Рудольф Гюсс, який прощається зі своїм конем, — також важлива сцена у фільмі — навіть до коня звертається з якимись дуже людськими емоціями. Усе таке Menschliches, Allzumenschliches — людське, занадто людське, як казав у таких випадках Ніцше. Усе це: діти, ландшафт, квіти, природа, річка — викликає почуття оцієї самої зони комфорту, про яку безперервно говорить дружина Гюсса і яку вона просто кидає в обличчя, звинувачуючи свого чоловіка, що він хоче звідси поїхати заради кар'єрного зростання: як і куди ти звідси поїдеш? Ми це побудували, це наш світ, це наш «Lebensraum», наш справжнісінький життєвий простір. У нас немає нічого, окрім цього! Звичайно, найпотужніший момент у фільмі, що ця зона комфорту набирає іншого значення, що вона стає тим, що в нацистській термінології називається «зоною інтересів». Усе, що ми бачимо, наразі набуває якщо не протилежного, то зовсім іншого значення за межами «занадто людського».

— *Головні герої фільму — Гюсс, його дружина, — що вони собою являють як історичні персонажі і як люди? Очевидно, що їх хотіли зобразити саме як людей, а нам, глядачам, запропонувати грати роль такого собі привида в їхньому будинку або невидимого гостя, який за ними спостерігає в усіх їх найінтимніших моментах. Хто вони такі?*

Найкращу характеристику Рудольфу Гюссу дає у фільмі гауляйтер Фріц Брахт, коли каже, що у Гюсса є прекрасні «bahnbrechende Idee», тобто «groundbreaking» думки, які змінюють парадигму, модифікують реальність. Режисер фільму Джонатан Глейзер хоче показати Рудольфа Гюсса саме таким — людиною, ідеї якої змінюють реальність. Ми знаємо чимало про Рудольфа Гюсса. Передусім завдяки тому, що в 1946 році, за рік чи за пів року до того, як його повісять просто перед

воротами Аушвіцу після польського суду над ним, поляки попросили його написати у в'язниці спогади. І він написав. У його мемуарах є чимало про нього як про людину нацистського апарату. Він з початку 1930-х і протягом усього життя на відповідальних посадах у різних концентраційних таборах. Він почав свою кар'єру в 1934 році, був призначений у Дахау, потім його помітили як залізного службовця, який вміє розпоряджатися життям і смертю в'язнів. Якось він примусив людей у таборі стояти на морозі при -25°C . Сімдесят померло одразу, ще сімдесят померло вночі. Начальство в Дахау вирішило, що такого ентузіаста треба підвищити. Після цього його відправили служити в Заксенгаузен. Потім призначили головою новітнього стартапу — концентраційного табору Аушвіц. Коли був тільки Аушвіц I, ще не було Аушвіц II, не було Аушвіц III, не було Біркенау, Гюсс очолював цей концтабір із самого початку до самого кінця з перервою на невеликий термін. Власне, про цю перерву, коли Гюсс має поїхати зі своєї зони комфорту, пішовши на підвищення, розповідається у другій половині фільму. Словом, Гюсс — людина апарату, абсолютно відданий нацистській ідеології, здатний тверезо, без зайвих емоцій виконувати всі свої обов'язки. Людина неймовірної самовіддачі. Додаймо, що він не просто там якийсь ефективний «гвинтик» цього механізму. Він — винахідник. Застосувати Циклон В для того, щоб масово знищувати євреїв — це не ідея Гімmlера, Гітлера або Бормана, це ідея Рудольфа Гюсса. Це він запропонував поставити знищення на індустріальні рейки, залучивши хімічні підприємства, необхідні для виробництва Циклона В.

— *Завжди виникає бажання покопатися в біографіях таких людей і зрозуміти, що саме зробило їх такими. Чи цей шлях у бік нацизму, антисемітизму, геноциду був передбачуваним і закономірним?*

У Гюсса свої давні відносини з євреями, про які він мовчить в автобіографії. Ми знаємо, що коли йому було 15 років, він пішов служити в оттоманську кавалерію. Знаємо, що британці, за допомогою Франції, яка намагалася відбити в оттоманських турків Ліван і Сирію, билися з Оттоманською імперією за контроль над *вілаєт Філястин* — власне, над Святою Землею, що зараз є територією Ізраїлю та Йорданії. А водночас Німеччина, як «країна осі», допомагала Оттоманській імперії. Рудольф Гюсс служив у кавалерії 6-ї оттоманської бригади. І не десь там в Анатолії: він служив саме в оттоманській Палестині, бився за контроль над Палестиною проти британської армії. Він був свідком і вірменського, і асирійського геноциду. Про це він нічого не розповідає у своїх спогадах. Тобто 15-річний Гюсс дуже рано

зробив свій вибір: він на боці брутальної сили, колоніальної імперії, антиліберальної ідеї. Звичайно, те, що відбувається з ним пізніше, є немовби розгортанням цієї парадигми. Гьосс бере участь у вбивстві профранцузьки налаштованого вчителя в тому містечку в Німеччині, де він мешкає. Отримав 10 років в'язниці, відсидів з них трохи більше половини. Ще до успішної кар'єри в концентраційних таборах він — людина, яка не зупиняється перед застосуванням брутальної сили.

Рудольф Гьосс має цілком природний вигляд, коли сидить у своєму кабінеті й розмовляє з фахівцями, які мають побудувати додаткові крематорії. Він веде робочу розмову абсолютно спокійно, жодних емоцій, вирішує суто прагматичні питання: «Brennen. Abkühlen. Entladen. Nachladen» (тобто «Спалюємо. Охолоджуємо. Відвантажуюємо. Завантажуємо»). Ось так у нього в чотирьох словах описується знищення в газових печах Аушвіцу. Гьосс неймовірно пунктуальний в тому, що він робить, і саме тому його призначають на посаду начальника всіх концентраційних таборів. Адже він знає, як знищувати в індустріальний спосіб, знає це краще, ніж будь-хто. І коли треба додатково знищити 800 000 євреїв, яких після фашистського путчу у квітні 1944 року депортують з Угорщини, це важливе завдання покладають саме на Рудольфа Гьосса, повертаючи його до Аушвіцу, чому дуже рада насамперед його дружина. Гьосс — щось набагато більше, ніж «гвинтик» нацистського механізму. У якомусь диявольському сенсі ми маємо справу з талановитою людиною, яка вміє масово знищувати будь-кого, кого вважає ворогом. Це — Рудольф. Про Гедвігу, його дружину, треба говорити окремо. А що ви, Аню, думаєте про Гедвігу, що вона для вас, як ви її бачите?

— *Я помітила, що питома частина критики постійно закидає автору фільму, що обидва герої, зокрема Гедвіга, показані такими, щоб ми могли з ними якось асоціюватися, немовби вони зовсім не відрізняються від пересічних людей зі звичайними проблемами, звичайною рутинною, зануреними в буденність — наче ніяк не відрізняються від нас самих. І я би погодилася, що вони і мають такий вигляд, але що їх відрізняє від так би мовити нормальних людей у фільмі не видно: насправді, чи є у них рефлексія? Саморефлексія? Її там начебто немає, вони мають вигляд таких істот, в яких вона абсолютно ампутована. Чи є якісь сюжети і сцени з фільму, які би натякали певним чином, що Гьосс та його родина щось там собі міркують про цю стіну, про те, що відбувається за стіною, в якому оточенні вони перебувають? А я цього не знайшла, тому я з ними себе якось не хотіла асоціювати, оскільки для мене цей момент*

був сигналом, що вони, Гьосси, хоча і дуже схожі на звичайних людей, але все ж таки не дуже звичайні.

Я думаю, що показати саме «звичайність» або, краще, «банальність зла», як це називає Ханна Арентдт, і було головним завданням режисера. Він відібрав для цього таких собі середніх буржуа, які хочуть повернутися на великих буржуа, щоб мати свій маєток, своїх слуг, свій сад, командувати іншими і відчувати себе, скажімо так, як Рудольф — на коні. Це, безумовно, задум фільму: середній буржуа не саморефлексує. Саморефлексія — це те, що завжди відрізняє інтелігента будь-якого походження, будь він аристократ, пролетарій, або з дрібного міщанського середовища. Інтелігент завжди характеризується саморефлексією. Оця польська дівчинка Аніела, яка приходить до Гьосса, щоб він задовільнив свою хтивість, у неї є рефлексія. Є вона і у Марти, яка вночі, набравши яблука, іде в ті місця, де мають наступного дня працювати в'язні, розкидає їм яблука під лопати, щоб вони — і тільки вони — могли їх знайти. Оцих дівчат відрізняє саморефлексія. І ще, звичайно, одна людина, також жіночої статі, яка інтенсивно саморефлексує у фільмі — це мама Гедвіги. Саме тому вона намагається спочатку втопити в самогоні або горілці (чи що вона там п'є з графинчика) все те, що вона чує і розуміє, намагаючись заспокоїти совість. Але остаточно заглушити гул пічної труби та власної совісті їй не вдається. Вона відсуває штори, бачить вогонь, що вихоплюється з труби крематорію, закриває штори. Вона чує звуки табору, грукіт печей, завивання пічного диму, вона прекрасно розуміє, що саме вона бачить. Саме тому, як рефлексуюча людина, вона не може всього цього «райського куточка» витримати, тому вона пише записку доньці та зникає. Вона приїхала — і зникла. До того ж вона жваво розмірковує про своє минуле, коли вона служила в єврейському домі, коли продавала штори з цього дому після арешту та депортації її колишніх господарів. І саме про це. Скоріш за все, вона пише в цидулці, яку ми не бачимо. Чому режисер не дає нам побачити текст цієї цидулки? Тому, що ми не маємо її побачити. Ця записка і є саморефлексія. Вона перебуває у протиріччі з банальним злом. Гедвіга її спалює, без жалю та емоцій. Саме так, як її чоловік спалює євреїв. Те, що ви кажете про відсутність саморефлексії — навіть якщо у Гьоссів ця саморефлексія є, вони її знищують. Це дуже важливий момент у фільмі. Якщо ми цього не розуміємо, ми ризикуємо погодитись з критиком, який написав: «Це нудний естетський фільм», чи з іншим, який стверджує, що, мовляв, цей фільм нічого не скаже людям, які нічого не знають про Голокост, чи з третім, для якого у цьому

фільмі — суцільна нудота — немає ні зав'язки, ні розв'язки, ні подій. Я не можу сперечатися з таким ставленням до фільму, але у фільмі є сюжет, і цей сюжет дуже важливий. І я вам зараз про нього розкажу. Я хочу подивитись на вашу реакцію.

Фільм «Зона інтересу» (пишу я уявну анотацію) — це фільм про драму на роботі. Чоловік займається важкою, відповідальною працею, він служить в інституції, де багато робітників, він живе поруч із цією інституцією, у нього сім'я і він дуже любить свою сім'ю. Він прив'язаний до своєї родини. У нього добрі стосунки з дружиною. Аж раптом його призначають на іншу посаду, а він не дуже хоче погоджуватись з цим призначенням, і його дружина не хоче, бо йому треба їхати іншу локацію. І він намагається якось чинити супротив тому, щоб не отримати цю нову посаду, але його примушують. І коли його змушують, він погоджується з тим, що так, треба їхати, і у нього виникає скандал із дружиною. Тобто це фільм про конфлікт любові й обов'язків. Обов'язки, звичайно, вище за любов, бо головний герой приймає цю нову посаду, їде з дому на декілька місяців, виконує свої функції і триумфально повертається додому, здається, на те ж саме місце, але з підвищеним призначенням, тому що на нього лягає відповідальність за нову неймовірно важливу роботу, яку йому довірили в цій самій інституції. Він повертається до любові, тому що він виконав свої обов'язки. От сюжет фільму. Погоджуетесь?

— *Ви переписали цю історію в жанрі «виробничий роман». Або в дусі класицистичної драми «обов'язків» та «почуттів».*

Якщо хочете. Але фільм саме так і побудовано. Якщо викреслити стіну і те, що відбувається там, і те, що лунає весь час у фільмі і доходить до головних героїв через різноманітні «шуми», у вас залишається драма на роботі, виробничий роман, конфлікт обов'язків і почуттів — справді, класична дихотомія в літературі XVIII століття. Але ж це тільки 49 % фільму, якщо йдеться про його ширше значення. Але, звичайно, з погляду того, що ми бачимо у фільмі — це взагалі 98 %, і тільки 2 %, які абсолютно інакше введені у фільм, змінюють наше розуміння того, що цей фільм є за жанром. Але це вже стосується не того, який сюжет у фільмі, а того, як він побудований. Власне — його непересічної художньої мови.

— *Досить-таки нищівною була критика на цю картину, яка лунала від людей з консервативним уявленням про те, чим має бути «хороше кіно» про Голокост. І звідси випливає ще одне питання, яке мене турбує з перших хвилин після перегляду. Чи правильно ми робимо, коли розглядаємо і коментуємо це як кіно про Голокост? Чи не обмежуємо ми таким*

сприйняттям масштаб авторського висловлювання? Можливо, цю картину варто було б визначити як ту, яка на матеріалі Голокосту, але про щось значно більше?

Переглянувши фільм другий раз декілька днів тому, спаплюживши собі черговий вечір, я можу сказати, що, безумовно, цей фільм використовує тематику Голокосту для того, щоб поговорити про щось зовсім інше. Передусім — про саморефлексію. Я не бачив фільмів про Голокост, які настільки чітко ставлять нас перед темою Голокосту, розгортаючи її у інший бік і ставлячи нас, як перед дзеркалом, перед питанням: «Хто ми?». От ми весь час дивимось у цю концтабірну стіну, немовби у дзеркало, і в цьому дзеркалі ми бачимо наше з вами комфортне життя у Філадельфії, Чикаго, нашу з вами ранкову каву, подорож на роботу, слухаємо джаз або класичну музику, запрошуємо наших друзів на ланч або замовляємо піцу — нам доставляють піцу, і ми її їмо з червоним столовим. Ми сідаємо перед екраном комп'ютера або телевізора (якого в мене немає), щоб подивитись черговий сіквел, ходимо до театру, насолоджуємось неймовірною осінню з таким барвистим листям, яке я не бачив вже давно в цих широтах. Але через пори нашого життя до нас лунають новини про знищену українську лікарню, про шістьох українських військовополонених, яких москалі поклали на землю і вистрілили їм в потилицю, про знищений музей Сковороди в Сковородинівці, про безкінечні історії, як влітає російський дрон у дитячу кімнату і вбиває школярку, яка не поїхала із Запоріжжя зі своїм класом кудись у Закарпаття на канікули. Ми весь час чуємо, — зауважте, не бачимо, а саме чуємо, буквально, як у цьому фільмі, — розголос тієї катастрофи, яка кожную секунду відбувається в Україні. Ми чуємо крики вдів на українських кладовищах; крики людей, яких хапають на вулицях, щоби відправити їх на фронт; плач дітей, які їдуть у поїздах, щоби врятуватися від бомбардування східних областей України, а на сьогодні — взагалі всієї України. Ми чуємо, але не хочемо бачити, як російський режим перетворює Україну на свій Lebensraum. Бачимо ми наше прекрасне життя, нашу зону комфорту. І тому цей фільм, звичайно, приголомшує абсолютно, тому що «Зона інтересу» — про нас з вами, цей фільм про те, хто ми, як ми реагуємо на те, що ми чуємо і чого не бачимо. Чи ми здатні на саморефлексію, на уявлення, на внутрішній зір, щоб відбудувати через те, що ми чуємо, усе те, що насправді відбувається — з тієї сторони стіни.

— *Цей фільм потрапив до українського прокату, що досить несподівано, зважаючи на той вибір кінопродукції, який зазвичай надається в українських кінотеатрах. Вочевидь, це сталося тому, що українцям ця*

проблематика відгукується наразі сильніше в контексті поточних подій. Що цей фільм означає для української аудиторії?

Безпосереднього українського контексту у фільмі немає. Немає українських акторів, українських персонажів, українців серед в'язнів, українців, які або борються проти нацистів з будь-якого боку, або співпрацюють з нацистами. Безпосередньо нічого українського у фільмі немає, але у фільмі є дуже озвучена тема bystanders, людини, яка перебуває поруч із ситуацією геноциду і ніяк не реагує на те, що відбувається навколо. Не менш актуально звучить у фільмі тема відповідальності. Саме тому, що все це легко реконструюється, за метафоричним кодом фільм є дуже цікавим саме з української точки зору. Саме тому, що на території України триває геноцидна війна проти українців як нації, проти української культури як цивілізації, проти української мови як основи національної ідентичності. А світ п'є своє бордо і каже: «Ну, навіщо вам використовувати ракетну зброю по російській території, у вас же є своя територія, де ви зможете цю зброю використовувати». Або краще, за кавою: «От ми вам це дамо, а це не дамо. Або дамо вам F16, але через два роки і не 120, а 15». Тощо. І це відбувається постійно. Тобто ми перебуваємо всередині, ми, як глядачі цього фільму, перебуваємо всередині цієї української території в «зоні інтересів» Російської Федерації. Звичайно, термін «зона інтересів» ми з вами зараз використовуємо насамперед як метафору, а не як дуже чіткий термін, пов'язаний конкретно з Аушвіцем і прив'язаний до реалій першої половини 1940-х років. Ми говоримо про Україну як про «зону інтересів» Росії в сенсі, в якому люди, які прийшли подивитись фільм про Голокост, може і не готові говорити. Але саме така аналогія напрошується. Отже, хто ми, як українці, що опинилися в зоні російських інтересів? Чи ми безпорадні bystanders? Безголові жертви? Мовчазні співучасники геноциду — мовляв, ми робимо свою справу? У цьому саморефлекторному сенсі цей фільм неймовірно український.

— *Що ж таке «зона інтересу»?*

Власне, Interessengebiet (нім. «зона інтересу») — це 40-кілометровий радіус навколо Аушвіцу, який включав землі, з яких нацисти вигнали польських жителів і конфіскували їх для того, щоб побудувати житло або скористатися польським житлом для Schutzstaffel, для обслуговочного персоналу й адміністрації концентраційних таборів, тобто всіх трьох концентраційних таборів. Аушвіц III включав не один табір, а там їх було кілька, може, з пів десятка. Себто вся ця величезна територія навколо Аушвіцу і називалася «зоною інтересу».

І я перепрошую, але це цікава для нас з вами територія. Вона у нас з вами в зоні наших інтелектуальних, професійних інтересів, адже Аушвіц — це концтабір, який починався як пересічний концтабір, Konzentrationslager. Серед десятків інших німецьких таборів він не перший і не останній, але він починався передусім як польський табір — і саме для того, щоб вивести в цей табір польських в'язнів із в'язниць Тарнова, бо не було місць для нових в'язнів. От, власне, кілька сотень поляків вивезли з Тарнова до Аушвіцу в 1940 році, і після цього Аушвіц почав дуже швидко розвиватися як концентраційний табір, який став, до речі, найбільшим і найпотужнішим з усіх нацистських таборів, а після війни — парадигматичним табором у масовому уявленні. У 1941 році, коли туди починають привозити євреїв, євреї становлять менше 10 % табору. Але у 1942 році, після Ванзейської конференції, коли було прийнято рішення про «остаточне вирішення єврейського питання», що називається «Lösung der Judenfrage» і передбачало знищення всіх євреїв, які перебували на території нацистської Німеччини і Третього Райху, куди б він не досягав, євреї вже становили понад 50 % від 400 000 в'язнів Аушвіцу.

Аушвіц — це не тільки декілька бараків, декілька крематоріїв і нацистська адміністрація. Це понад 300 будівель — 250 бараків і приблизно 40–50 різних споруд, в яких мешкає адміністрація та обслуговчий персонал. Це 1 100 000 євреїв, які знищені протягом 1942–1944 років у газових камерах. Це, скажімо так, в індустріальному сенсі, один з найпотужніших, якщо не найпотужніший, концентраційний табір, який водночас є фабрикою смерті (killing center). Як ми бачимо у фільмі, Гюсс наполягає на тому, щоб збільшити індустріальні можливості свого підприємства і запрошує фахівців, які пояснюють йому, як функціонують новітні крематорії та прибудована до них так звана піч Гофмана. Це такий німецький інженер XIX століття, який придумав трубу, що продукує тепло, допомагаючи позбутись палива, перш за все міського сміття. Тепер ця труба служить зовсім для інших цілей.

З 1941 до 1945 року (у січні 1945-го радянські війська звільнили Аушвіц у цій самій «зоні інтересу» нацистами було знищено 430 000 угорських євреїв, приблизно 300 000 польських євреїв, 73 000 євреїв з Богемії, Моравії і Словаччини, приблизно 70 000 із Франції, 60 000 з Голландії, 55 000 з Греції, 25 000 з Бельгії, 23 000 з Німеччини й Австрії. Тобто головний контингент, який було знищено там — це єврейське населення Центральної та Західної Європи.

Коли кажуть про Аушвіц, також треба мати на увазі, що все те, що із цього боку стіни в «зоні інтересу», це не тільки бараки

й адміністративні споруди, а також 13 км дренажних каналів (ми їх не бачимо у фільмі, але вони там є), 16 км колючого дроту, 10 км доріг. Ми бачимо ці дороги, якими їдуть Рудольф Гюсс зі своєю родиною на гарних німецьких опелях додому, до їхньої вілли. Це справжня історична реалія. В'язні цими дорогами не ходять, вони ходять тими ґрунтовими дорогами, якими їде Марта, щоб розкидати яблука.

Звичайно, ми можемо розповісти і про те, хто мешкає в таборі, як привозять людей, що відбувається після «поселення», як відбувається селекція. Ми можемо подивитися на Аушвіц очима Тадеуша Боровського, який у своїй знаменитій книжці 1946 року «*Wyliśnię w Oświęcimiu*»¹ розглядає концтабір очима поляка, заарештованого і кинутого у в'язницю, а потім у табір, члена зондеркоманди, який займається підготовкою євреїв до відправлення до газових камер. Ця точка зору наближається до тієї, яку використано у фільмі, але у фільмі її доведено до точки неповернення. Ми дивимось фільм як невидимі члени цієї самої Гюссівської сім'ї. Як і вони, ми, глядачі, намагаємось оминати все те, що за стіною, по той бік зони комфорту. Тільки один раз ми бачимо Рудольфа Гюсса на тлі попелу і диму, що стелиться за тріумфальним розворотом його голови. Це єдиний момент, коли ми його бачимо в самому таборі, по той бік стіни. Усі інші рази, як тільки він заходить у табір, він зникає з нашого поля зору, як тільки він виходить з табору, він знов виникає в нашому полі зору. Тобто наша точка зору — це точка зору людей з його, Гюсса, сторони. Камера нас ставить у позицію bystanders у дуже такому сильному нервовому сенсі цього слова.

— *Надзвичайно важливий контекст ви описали зараз, який присутній у фільмі і не присутній водночас, але так само, як не присутні у фільмі євреї і водночас присутні, як фон життя, фон всього, що відбувається. Як ви думаєте, чому ці контексти самого табору і власне життя безпосередньо євреїв як учасників подій у фільмі винесені на такі невидимі позиції?*

Режисер хоче зробити з нас співучасників злочину. Єдиний момент, коли можна йому закинути звинувачення в естетстві, — це те, що він немовби каже нам: «Ви ж хотіли подивитись! От, дивіться!». Він розташовує нас поруч: за спиною, ліворуч, праворуч, зверху, знизу всіх цих героїв, які мешкають на віллі Рудольфа Гюсса поруч з Аушвіцем. Саме для того, щоб ми це сприймали як об'єктивний

¹ З пол. «У нас в Аушвіці». Вперше в перекладі І. Пізнюка вийшла українською у 2006 р. Див.: Тадеуш Боровський, «У нас в Аушвіці», *Березіль* 5 (2006): 147–177. Пізніше, у 2014 р., див.: Тадеуш Боровський, *У нас, в Аушвіці...* / пер. з пол. О. Бойченка (Чернівці: Книги XXI, 2014).

момент, у фільмі майже немає (у нашому сучасному сенсі, у сенсі Дзиги Вертова) фокусу камери. Усе, що виникає на екрані, знято широкофокусною камерою. Ми бачимо одразу родину й увесь її контекст: ось, наприклад, Гедвіга і її мама заходять у сад, шпацерують з початку до кінця, сідають в альтанку, ведуть розмову. І ми бачимо, як вони йдуть, бачимо стіну, по якій в'ється виноград, бачимо клумби з квітами, грядки з овочами, знов бачимо стіну, чіпляємо дахи бараків, трубу крематорію. Побачити і зрозуміти, що відбувається, не важко — достатньо відкрити очі. Ми бачимо те ж саме, що вони мають бачити, ми чуємо все, що вони чують. Це дуже сильне режисерське рішення. Звичайно, ми можемо прислухатись до тих, хто каже, що у фільмі немає єврейського контексту. Ні, він там є, але він нам дається не через єврейські образи, а через метонімії, через речі євреїв, через те, що залишилось від них.

Власне тому я б хотів з вами обговорити важке питання. Багато людей, яких можна назвати bystanders, успішно виправдовуються: хіба ж ми знали, куди ведуть усіх цих євреїв по Дорогожицькій вулиці до Бабиного Яру. А може, це чергова депортація. Так, ми чули там постріли, але ми поняття зеленого не маємо, що там у яру робиться, може, когось спіймали, хтось вирішив втекти. Тобто оці всі розмови абсолютно не мають під собою ніяких підстав, це зручна брехня. На прикладі сімейства Гюсса і з Аушвіцем на тлі фільм доводить цю думку в дуже цікавий спосіб. Діти Гюсса з ліхтариками граються вночі в іграшки, які вони десь познаходили. Що то за іграшки? Це золоті коронки, вирвані з зубами. Діти ніколи такого не бачили. Це їхні нічні дитячі розваги. Хіба вони не знають, звідки це, що це? Навряд чи. Коли приносять розкішну норкову (чи біс знає яку) шубу для Гедвіги, вона каже: «Я це отримала з Канади». Ми з вами знаємо, що «Канадою» в Аушвіці називали перерозподільний барак, куди звозили всі речі, які можна ще використати, — усе те, що залишили по собі знищені євреї. Оскільки у поляків Канада завжди асоціювалася з країною, де «є все», той барак називали «Канадою». Гедвіга немовби жартує: «Так, я з Канади отримала». І всі сміються, тому що вони всі знають, що це не з Канади, а з «Канади», з перерозподільного барака, подарунки від страчених євреїв. В іншому епізоді обслуговчий персонал приносить відра з якоюсь сировиною і висипає її під квіти. Це людський попіл. Гедвіга удобрює ним землю навколо своїх квітів. У неї все добре росте, тому що використовуються мінеральні добрива, які виносять з таборових печей. Хіба Гедвіга не знає, звідки в неї це добриво? На початку фільму таборова прислуга приносить у хату

всілякі речі. Шуба — окремо, але окрім шуби є цілий мішок речей. Гедвіга вивалює на стіл і розподіляє. Це дитячі речі. Хіба вона не знає, звідки ті дитячі речі? Що, у концтаборі суцільно полонені комуністи і більшовики? Немовби відповідаючи на це питання, Гедвіга намацує та витягає з кишені «своєї» шуби губну помаду, пробує її. Ми розуміємо, що цю губну помаду тільки-но залишила, буквально пів години тому, ще тепла єврейська жінка, яку щойно розстріляли або спалили. З неї це зняли, вона механічно поклала помаду в кишеню. Гедвіга пробує цю саму помаду, робить отак губками перед люстерком. Вона не знає звідки ця помада?

Ці деталі, які фільм послідовно і невпинно накопичує, можна аналізувати безкінечно. Розмови в родині Гюссів також обертаються навколо цих речей. Пам'ятаєте, Гедвіга хизується: «Я знайшла отакий діамант. Де б ви думали я його знайшла? У зубній пасті!». Пам'ятаєте, яка була відповідь? — «Які вони розумні». Тобто всі Гюсси і їхня прислуга прекрасно знають, що це євреї заховали, — може, щоб відкупитися, а може, щоб дітей викупити. Заховали цей самий діамант у зубній пасті. Гюсси не знають, що відбувається?

Діти Рудольфа Гюсса, які пережили страту батька і виросли в Бразилії та в Європі, коли їх розпитували, казали: «Наш тато був такий прекрасний, наш тато був такий чудовий, наш тато нас так любив. І все те, що з ним зробили — це таке нахабство, це такий злочин. У нас був найкращий тато». Хіба вони не знають, що відбувалося по той бік стіни? Це банальна брехня.

Мама Гедвіги каже їй: «О, там із того боку може бути Естер Зольберман, в домі якої я працювала». Власне — прибиральницею. «Так вона весь час читала», — додає мама Гедвіги. І вони обидві сміються. Одна каже, що читала, скоріш за все, «якусь єврейську муть», а інша — «якусь більшовицьку муть». Дуже цікаво, що вони саме про це згадують. Тобто вони всі прекрасно знають, що саме відбувається, знають, звідки ці дитячі речі, звідки хутро, знають на 100 %, що їхню віллу — спас на крові — побудовано на єврейській крові і на єврейському попелі. Але вони роблять вигляд, що це все нормально. Нормативність вбудована у фільм. Ви пам'ятаєте, що читає батько своїм діточкам? Він двічі читає їм казочку. Цікаво, яку? Він їм читає... не повірите — прекрасну німецьку казку про Гензеля і Гретель, яких відьма заманила у свій пряничний, з печива зроблений будиночок, і хотіла їх там з'їсти, а вони це зрозуміли, схопили її і посадили на лопату і кинули в піч. Тато закінчує читати казку і каже: «Вони спалили відьму за її гріхи». Навіть така деталь: він їм читає казочку і коментує,

щоб пояснити, за що спалюють відьму, щоб у дітей, якщо виникнуть питання: «А що там спалюють?» — «Євреїв, за їхні гріхи», тобто євреї є відьмою, яку я, ваш тато, рятуючи вас, спалюю в Аушвіці.

Ця наближеність, метонімічна присутність євреїв і єврейської теми і, власне, фізична присутність єврея через метонімії, через єврейські знаки, єврейські речі, через саркастичні метафори на кшталт Гензеля і Гретель, робить євреїв потужно присутніми. Треба захотіти їх побачити. Захотіти за дитячими речами уявити знищених єврейських дітей. За помадою і хустром побачити єврейську жінку.

— *Дійсно, фільм дуже насичений символами і всі ці символи мають якусь свою функцію, свою роль, про щось промовляють. А як щодо звуку? Ми одразу звертаємо увагу, наскільки він насичений, наскільки він багатомірний і наскільки він сильно може впливати.*

Фільм починається з декількох хвилин абсолютної темряви. У повній темряві ми чуємо гул пічної труби, що викидає полум'я, оце гудіння спалених людських тіл. Ми ще не розуміємо, що ми чуємо. Але фільм починається з епіграфа: порожній екран і потужний звук. Режисер нам каже з першої миті: цей фільм треба більше слухати, ніж дивитись. Саме звуковий ряд є найважливішим для цього фільму. Раптом гнітюче гудіння переходить у цвірінкання пташок — і перед нами виникає сімейство Рудольфа Гюсса на березі річки.

Звук привносить важливий мотив фільму, який завдяки повторам стає основною темою, а, може, навіть структурним елементом фільму. Ми слухаємо, але не чуємо, дивимось, але не бачимо. Цей звук суголосний музиці Міки Леві — сучасної англійської молоді композиторки складної долі, 1987 року народження, дуже талановитої. Її музика дуже мені нагадує Пендерецького: вона вкрай напружена, психологічно, побудована на додекафонічних принципах, без мелодійних красивостей, немовби вона імітує чисте звучання природних явищ: вітру, диму, крику, плачу. Її музика вплітається в інші звуки, переходить у плач, крики, безкінечний стогін, тваринне мукання, що начебто перевалюється через екран. Ми чуємо клекіт вогню. У якийсь момент ці звуки починають набирати сенс. Раптом ми чуємо якийсь голос, крик і автоматну чергу, потім знову крик, пауза, постріл, потім пауза, постріл, пауза, постріл і ми, включаючи нашу звукову уяву, розуміємо, що це розмірені кроки офіцера, перед яким — шеренга в'язнів, і він крокує, розстрілюючи кожного четвертого. Потрібно зробити постріл, пройти чотири кроки — постріл, чотири кроки — постріл. Навіть якщо ми не знаємо, що це, ми намагаємось усвідомити, яка реальність прихована за цими звуками. Режисер прагне включити

нашу уяву, сперту на звукові (я не хочу сказати «ефекти», бо не пасує контексту) моменти фільму.

Сцени екзекуцій, сцени в газових камерах, куди заганяють приречених за допомогою вівчарок і поліцаїв, постійні крики людей — усе це побудовано на нашій звуковій уяві. Тут відкривається дуже важлива грань фільму: те, що ми бачимо — брехня, проте все, що ми чуємо, є правдою. Це несподіване художнє рішення фільму може багатьом не сподобатися, тому що зрештою ми *бачимо* фільм, а не *чуємо* фільм. Проте цей фільм гідний всіх премій, які він отримав і які, я сподіваюся, ще отримає, саме тому, що він ставить під питання саму мову кінематографу. Ви можете мене звинувачувати скільки завгодно в тому, що це естетство, особливо якщо тема фільму — Голокост, але я вважаю, що ставити питання про те, як мова художнього твору відбиває цинічне ставлення до реальної дійсності, і доводити в такий спосіб, що нам треба міняти мову, якою ми розповідаємо про цю дійсність, це злам у нашому сприйнятті кінематографу загалом і голокостної теми в кіно поготові.

Я думав про те, як нам назвати нашу розмову, і згадав: у 1986 році, коли вчився в аспірантурі в Москві, я бігав, завдяки дешевим квиткам, у найкращий кінотеатр «Москва», який стоїть за спиною пам'ятника Пушкіну, і дивився різні фільми. Серед усього іншого я подивився фільм Елема Климова й Олеся Адамовича «Иди и смотри» — про знищення білоруського села і про партизанський спротив нацистам. З одного боку, фільм дуже такий радянський з радянським наративом, з іншого — фільм із сильним гуманістичним нерадянським звучанням. Але я про назву. Якщо цей фільм називався «Иди и смотри», я б назвав нашу з вами розмову і цей фільм «Иди і слухай».

— *Хотілося б також поговорити про один із центральних, дуже потужних символічних образів, наявних у фільмі — це образ стіни. Що включає в себе цей образ, як він працює і в чому полягає його метафорична складова? Що таке стіна у фільмі й у ширшому контексті?*

У буквальному контексті фільму — це стіна Аушвіцу, яка відгороджує райський сад сімейства Гьосса від дев'ятого кола пекла, яке розташоване за стіною. Але стіна — це не єдина метафора відгородження у фільмі. Це також стіна, яку ми ставимо між собою і реальною дійсністю, щоб *не* побачити, *не* зрозуміти, *не* відчутти цю дійсність, щоб зберегти свою зону комфорту. Аби нам було комфортно жити, щоб відганяти від себе думки про катастрофу, яка відбувається із 7 жовтня 2023 року в Ізраїлі або з 24 лютого 2022 року в Україні. От все ж таки воно десь там, «потойбічно», воно не тут. Стіна є моментом

відгородження. Але це тільки дві можливості. У фільмі їх набагато більше. Стіна у фільмі стає не просто моментом відокремлення Гюссів від реальності, Вона перетворюється з іменника на дієслово, стає актом, діяльністю, тим, що ми робимо... або не робимо. Що ж роблять ці самі герої фільму, щоб створити стіну навколо себе – у просторі свого життя? Вони безкінечно *чистять і вичищають* із себе реальність концтабору. Стіна стає моментом відмивання реальності, майже в тілесному сенсі. Подивіться, скільки разів у фільмі Гюсси роблять усе можливе, щоб бруд реальності, пекло, попіл ніколи до них не торкалися. Вони зачиняють вікна. Ретельно прибирають хату. Вимивають чоботи Рудольфа Гюсса, навіть якщо він приходить на 15 хвилин з Аушвіцу. Щоб у домі не залишалось ніяких слідів того, звідки він приходить. Згвалтувавши польську дівчину Аніелу, Рудольф Гюсс іде в підземелля, де в нього така секретна кімнатка, де можна непомітно для домашніх вимитись від поясу нижче. Ми бачимо, як він стоїть над раковиною, змиваючи залишки тієї іншої реальності, яка прилипла до нього. Коли він з дітьми катається по річці в новому каное, діти знаходять щось дивне в річці. Чи то щелепа, чи то рештки людини, яку скинули в річку, чи зуб – ми не бачимо, що то є, але батько наказує всім одразу вийти з води. Гюсси їдуть додому, де їх старанно мийуть, ретельно вимивають, щоб знищити будь-які сліди отієї іншої реальності. Звичайно, квіти в Гюссівському садку висаджені так, щоб закрити стіну – але головне, що їх аромат придушує трупний сморід, який просотує все наскрізь навколо табору. Квіти – також певною мірою стіна, що відокремлює запашну Гюссівську клумбу від смердючого табору.

Що робить Гедвіга, коли вона спробувала знайдену помаду і переконалася, що та їй дуже личить? Вона бере ганчірочку і вкрай акуратно витирає цю помаду, щоб не було навіть і сліду. Як реагує Гедвіга, коли табірна реальність б'є їй в очі – через лист, який залишила для неї мати, поїхавши назавжди із цього пекла? Гедвіга спалює лист. Наприкінці фільму ми бачимо Рудольфа Гюсса, який дивиться з балкона на святковий нацистський бал і думає, як би їх усіх загазувати разом. Дружина його питає по телефону: «Ти там того бачив, того бачив?». Він каже: «Ні, не бачив». Бо його турбує, чи можна їх усіх разом загазувати. Ні, він відповідає собі напівжартома, бо занадто висока стеля. І після цього він іде безкінечними сходами вниз. Тобто його спуск у пекло, у це саме підземелля страхіття і злочинів безкінечний. У якусь мить він зупиняється: раптом у нього починається блювота. Раз, другий. Таке враження, що він сам себе загнав у газову

камеру, він постійно мешкає в газовій камері, не може з неї вискочити, він мислить її категоріями, він приречений жити все життя в газовій камері. І з ним відбувається саме те, що з людиною, отруєною «Циклоном Б». Отруєні блюють до того, як задихнутися. Гюсс блює як людина, яку загнали в газову камеру. Він після цього продовжує спускатися вниз, але ми розуміємо: ніяка стіна не відокремить його від реальності Аушвіцу. Ніяке начищене взуття і особиста гігієна не відмийуть його від газової камери чи крематорію, бо воно — у ньому. І цей момент, мені здається, єдиний у фільмі, який варто було б трішечки розгорнути, він пожмаканий, я б цю метафору допрацював. Цей сильний момент недорозвинений, треба було б ще раз поставити на цьому акцент: ти можеш скільки завгодно намагатися стерти із себе це все, вимити чоботи, вимити дітей, зачинити вікна, відокремитись стіною, але ти не можеш позбавитись присутності мертвих тіл і попелу у своєму житті.

У цьому сенсі дуже саркастично виглядає епілог фільму: ми бачимо Аушвіц-музей, і ті самі польські паненки, ті польські служниці, які чистили хату і вимивали Гюссу чоботи, старанно прибирають коридори музею Аушвіц, протирають вікна, чистять підлоги, щоб все було ідеально чисто. Оцей страшний момент, коли відмивання, чистка, яка створює нову стіну, продовжується.

— *Остання сцена, насправді, сильно оркестрована. Це навіть не фінальна сцена, а, скажімо так, епілог. Виходить, що для людей в принципі немає ніякої різниці: натирати чоботи нацистського функціонера чи витирати вітрини в музеї Аушвіцу — це дуже жорстокий висновок. Дуже жорстокий фільм. І одна ваша фраза, яка зараз ще не йде з голови: вони хотіли зробити нас співучасниками злочину. Це сильно підважує роздратування, певний емоційний дискомфорт цієї картини, тому що сучасна людина, як правило, невротизована саме своєю гіперінформованістю. І коли ми насолоджуємося своєю безпекою, а у наше повсякденне життя постійно вриваються новини про неблагополуччя і трагедії в інших кутках землі, особливо тих, з якими в нас ще є певний сильний стійкий емоційний зв'язок, то ми не можемо себе захистити від почуття провини. Чи не до нього апелює цей фільм, який усіма можливими засобами промовляє: ви, у певному сенсі, нічим не кращі, ніж ця родина і ви себе поводите абсолютно так само, як і вони. І тут завіса.*

Так, згоден, але це значить, що цей фільм далеко не тільки про Голокост.