

СЛІДАМИ ПОРОЖНЕЧІ: АРХІВНІ ФІЛЬМИ СЕРГІЯ ЛОЗНИЦІ ЯК АУДІОВІЗУАЛЬНІ UNIVERSALGESCHICHTE

(Переклад з англ. Д. Шаталова)

Оповідючи, люди завжди сліднують якійсь схемі. Це частина їхньої *оповідності* (narrability), вона виокремлює оповідання з хаосу випадковостей, в той час як воно лишається частиною цього хаосу. Це також стосується і викладу історії. Ми прийшли до розуміння, що історики також *оповідають*, ми багато знаємо про *час та оповідь* (temps et récit) (Поль Рікер) або *сюжетизацію* (emplotment) (Гейден Вайт). І ми бачимо, як класична аристотелівська поетика досі править за шаблон для викладу історичних подій. Концепція *перипетії*, навіть якщо початково вона була розроблена для аналізу трагедій на кшталт «Царя Едіпа», стала важливим топосом і для епічних наративів. Вона вказує на момент, коли оповідь робить вирішальний поворот, коли події (що зазвичай сприймаються як такі, що розгортаються лінійно або по заданому вектору) починають йти в іншому напрямку, часто тим же шляхом, але зворотньо до першої половини оповіді, частини, що передують *перипетії*.

Події Другої світової війни в Європі, коли гітлерівська Німеччина розширила свої кордони, підкоривши більшу частину Європи, щоб потім завершити існування в підземному бункері в центрі Берліна, є, мабуть, найяскравішим прикладом того, як намагання в історії відповідают *перипетії*, у той час як попередні сумнозвісні спроби до надмірного розтягнення кордонів (Олександр Македонський, Наполеон) слугують претекстом для прочитання гітлерівських амбіцій в усьому їхньому гіbrisі (надмірній самовпевненій гордості).

Фільм Сергія Лозниці «Бабин Яр. Контекст» (2021) доволі чітко демонструє схему *перипетії*, оскільки відтворює події німецької окупації Радянської України у 1941–1944 рр. та її наслідки. *Перипетійна* структура часто включає події, про які розповідається (або які навіть насправді відбуваються) двічі, з перспективи «до» і «після». Плакати з Гітлером, які спочатку чіпляються, а потім зриваються, можуть слугувати найяскравішим (і водночас метонімічним) прикладом

у «Бабин Яр. Контекст». Інший — захоплення Києва Вермахтом, а потім Червоною армією. Фільм Лозниці по суті складається з двох половин приблизно по одній годині кожна, відносно яких події в Бабиному Яру всередині є центром. Але наративно цей центр є майже порожнім. Причини цього можуть виходити за межі знімальних обставин проекту, у разі якщо Лозниці доручили зняти фільм саме про контекст Бабиного Яру, тоді як події (текст до контексту) мають бути предметом іншої спроби кінематографічної чи інакшої репрезентації.

Ці події також відображені у фільмі Лозниці: ми бачимо оголошення, що закликали київських євреїв з'явитися до місця збору, бачимо вставку з інформацією про історичні факти збирання людей та масових розстрілів (зокрема, про кількість жертв — 33 741), бачимо цитату з газети «Волинь», яка вітала визволення Києва від «східних варварів», бачимо кольорові фотографії речей, які залишилися після загиблих у Бабиному Ярі (протез ноги, фотографії...). Проте саме дві наступні послідовності роблять перипетійну структуру «Бабин Яр. Контекст» більш показовою. Спочатку ми бачимо парад на честь візиту генерал-губернатора Ганса Франка, який відбувся кілька днів потому в Станіславі (Івано-Франківську): українці в національному одязі зустрічають Франка, підкидаючи руки в нацистському вітанні (деякі з них, якщо точніше). А потім ми бачимо багато фотографій 1941 р. з Лубен, на яких зображені євреї, зібрані подібно до того, як було в Києві перед Бабиним Яром, і котрі — як ми можемо здогадатися або прочитати в історичних книжках — також усі загинули під час Голокосту. Але зараз ми бачимо живих людей, бачимо обличчя українських євреїв, яких окупанти прийшли знищувати. Як завершення цієї середньої частини свого фільму Лозниця використовує довгу цитату Василя Гроссмана з його відомого тексту, присвяченого українським євреям¹. Потім йде різкий стрибок до другої половини фільму, до зворотного руху після *перипетії*, Червона армія вже відвоює Київ у нацистів.

Щоб зрозуміти, що саме робить Лозниця, потрібно уважніше придивитися до центральної частини твору. Він застосовує стратегію заміщення, принаймні в два способи. Події в Лубнах означають події Бабиного Яру, жертви Лубен репрезентують невидимих жертв Бабиного Яру. Заміна² також кінематографічна: обличчя лубенських

¹ Василь Гроссман, «Україна без євреїв», *Еврейский Мир Украины*, дата звернення 19 жовтня, 2022, <http://ju.org.ua/ru/literature/497.html> (прим. ред.).

² Насправді це також питання тяглості: в обох випадках знімки робив один і той же німецький фотограф, Йоханнес Геле з 637-ї роти пропаганди. Див. «Die "Hähle-Fotos": Der Massenmord an

євреїв компенсують жакливу безликість злочину Бабиного Яру. У своєму зіставленні архівних матеріалів, які відображають трагедію Бабиного Яру, Лозниця пропонує різні способи вирішення проблеми із неможливістю зобразити масове вбивство у вересні 1941 р., а також у ширшому сенсі Голокост загалом. Принаймні з часу появи документального фільму «Шоа» (1985) Клода Ланцмана існує стійке усвідомлення браку засобів належного зображення не лише того, що сталося під час Голокосту, а й його значення. Своїй книзі про чотири фотографії, зроблені в Аушвіці, які відображають найближчого наближення медіума до газових камер, Джордж Діді-Губерман дав промовисту назву «*Images malgré tout*» («Знімки всупереч усьому»). Масове вбивство у Бабиному Яру відбулося на початку німецької війни на Сході, воно не було *перипетією* ні хронологічно, ні системно. Але для Лозниці воно займає центральне місце в історії кінематографічної репрезентації, і він використовує його для доведення можливостей аудіовізуального документування злочинів. По-перше, він вказує на той факт, що кіно майже завжди запізнюється, коли справа доходить до документування вбивства³. У цьому випадку взагалі немає рухомих зображень, лише фотографії, як у відповідних епізодах про Лубни, щоправда, з кадрами, зробленими перед черговим масовим вбивством, коли кінематограф теж запізнився. Обидві серії нерухомих ілюстрацій заповнюють «порожнечу відсутніх зображень» у «панорамі війни в Радянській Україні», як Тобіас Еббрехт Гартман переконливо зауважив, намагаючись визначити жанр «Бабин Яр. Контекст»⁴. Своїм монтажем Лозниця вказує на те, що у випадку з Бабином Яром для режисера завжди є лише контекст, а не текст як такий. Але він також непрямо стверджує, що в Голокості не було ключового моменту, піку або визначальної точки. Натомість він складається з низки подій, окремих моральних рішень та несподіваних поворотів (мікроперипетій), а з точки зору істориків – з безлічі «злочинів без візуальних зображень». Десять хвилин у середині його фільму слугують

der jüdischen Bevölkerung von Kiew und Lubny aus der Sicht eines Propagandakompanie-Fotografen der Wehrmacht», *Hamburger Institut für Sozialforschung*, <https://www.his-online.de/archiv/bestaende/fotos-johannes-haehle/>.

³ Як основоположну роботу про цей аспект див. Natascha Drubek-Meyer, «Schädel, objets trouvés und fiktiver Rauch: Wie und wozu Orte der Vernichtung filmen?», у *Filme über Vernichtung und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020), 121–178.

⁴ Tobias Ebbrecht-Hartmann, «Die Grenzen des Bildes. Sergei Loznitsa's Babi Yar. Context und das visuelle Gedächtnis der Shoah», *Zeitgeschichte-online*, September 29, 2021, <https://zeitgeschichte-online.de/film/die-grenzen-des-bildes>.

*mise-en-abyme*⁵, репрезентативних дискурсів про Голокост загалом, і показують амбіції Лозниці щодо вагомого внеску до цих дискурсів. Якщо дотримуватись думки теоретика кіно Грегорі Каррі, кіно має особливий потенціал по відношенню до історіографії: воно дає відбитки видимої реальності, на противагу свідченням⁶. (Як джерельний матеріал для істориків можна додати ще документи, про які не згадує Каррі). Відбитки мають інший статус, ніж свідчення, оскільки фільм як носій інформації ґрунтується на безпосередньому (навіть певною мірою ненавмисному) контакті між зображуваним і зображенням. Кіно (як фотографія в часі) торкається реальності своїм технічним апаратом. Це надає цим документам вагомого значення, оскільки зображення часто можуть бути використані як доказ. Але, з іншого боку, Лозниця своїми розкопками в архівах дуже чітко дає зрозуміти, що ті зображення – це дійсно більше відбитки, ніж докази. Його komponування в середині фільму імпліцитно являє історіографічний дискурс: він поєднує документи (плакат, цитата з «Волині») зі свідченнями (нарис Гроссмана) та відбитками (фотографії Геле). Саме ця сукупність типів зображення – «спектр претензій на істину» (Тімоті Корріган)⁷ – має значення для його доводів: навіть маючи все, що історики можуть зібрати, вони не досягнуть повного відтворення реальної події. Потрібно дещо інше: за історією має стояти оповідання.

Архівні зображення, які використовує Лозниця, слугують не маркерами правди, а набувають іншого статусу. Деякі теоретики фотографії вважають, що ці знімки слід розглядати не стільки як документи, скільки як монументи⁸. Монументи зазвичай є частиною публічного простору, вони відсилають до поглядів на історію, притаманних певній добі. Повсюдні пам'ятники Леніну в Україні, які стояли ще довго після здобуття незалежності, свідчили про повсякденну монументальність життя в Радянському Союзі. У Бабиному Яру також було встановлено радянський пам'ятник, пізніше цей простір

⁵ Міз-ан-абім (фр. *mise-en-abyme*) – відтворення дискурсів усередині репрезентативних дискурсів (прим. ред.).

⁶ «Відбитки несуть інформацію, але вони роблять це в інший спосіб, ніж те, що я називаю свідченнями.» Gregory Currie, «Documentary Traces. Film and the Content of Photographs», у *Philosophy of Documentary Film* (London: Lexington Books, 2017), 96.

⁷ Timothy Corrigan, «At the Center of our Age», у *Philosophy of Documentary Film* (London: Lexington Books, 2017), XV.

⁸ Див. Matthias Steinle, «Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen», <https://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/1569/1482>. Своє головне натхнення Штайнле черпає в італійського фотоісторика Руджеро Романо.

неодноразово доповнювався відповідно до нової меморіальної культури. Фільм Лозниці належить до цього контексту. Це документальний фільм, який виконує функцію монумента.

Починаючи з випущеного у 2005 р. фільму «Блокада» (про блокаду Ленінграда в 1941–1944 рр.)⁹, Лозниця зробив використання кадрів архівної кінохроніки одним з основних прийомів своєї роботи. Відтоді він багато займався історією Радянського Союзу та Другої світової війни і навіть ввів для своїх починань термін *глибока історія*. Власними документальними фільмами він пропонує щось на кшталт археології тоталітарного ХХ століття: він зняв стрічки про похорон Сталіна, про переламні моменти декомунізації в Ленінграді в 1991 р., про Київський судовий процес, який частинами вже показаний у «Бабин Яр. Контекст», про здобуття незалежності Литви від Радянського Союзу («Пан Ландсбергіс», дещо нетиповий, оскільки поєднує архівні відеоматеріали з розлогими інтерв'ю головного героя Ландсбергіса). Стосовно «Блокади» кінознавець Деніз Янгблад зазначила, що цей фільм «протистойть політизації історії Великої Вітчизняної війни, а особливо її культу», і продовжила: «Лозниця сміливо деконструє один з найбільш священних міфів Великої Вітчизняної війни — міф про Ленінград як місто-герой». Янгблад навіть назвала «Блокаду» «анти-наративом»¹⁰, принаймні в тому сенсі, що вона відмовляється саме від драматургічної логіки, яку історіографія часто запозичує з художньої оповіді.

Для сюжетної лінії «Бабин Яр. Контекст» двочастинна структура виявляється надзвичайно важливою і зважаючи на його місце в сучасній ситуації: це фільм про радянську Україну з погляду незалежної України. Показово, що Лозниця починає не лише зі сцени з часу німецького вторгнення (дим після вибухів), але й з гучномовців, з яких буквально «говорить» Москва. Громадяни України в цей момент все ще перебувають у позиції очікування: що принесе найближче майбутнє (з неба, з куряви доріг)? Розмістивши Бабин Яр саме в поворотній точці своєї панорами, Лозниця дає зрозуміти, що Україна фактично була окупована двічі, навіть якщо друге вторгнення було оформлене як визволення — від іншого «визволення». У фільмі дуже обмежена суб'єктність українського народу в загальній картині, яку

⁹ «Чого фільм не показує (і насправді і не міг показати), так це самотності та ізоляції, в якій жили і вмирали сотні тисяч людей протягом холодної зими 1941–1942 рр., коли більшість сфер цивільного життя міста [...] зупинилися». Richard Bidlack, «Blockade (Film Review)», *Slavic Review* 66, vol. 4 (Winter 2007): 729.

¹⁰ Denise J. Youngblood, «A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's The Blockade (2006)», *Russian Review* 66, vol. 4 (October 2007): 694, 697.

він презентує: нація, яка двічі була поневолена двома тоталітарними силами ХХ століття. Перша половина фільму схожа на хвилю, друга — на контрхвилю. Події Бабиного Яру буквально приховувалися Радянським Союзом, і від відкриття архівів після 1991 р. залежало не стільки з'ясування правди про те, що сталося, скільки визначення його правильного місця в логіці подій. Зрозуміло, що «Бабин Яр. Контекст» сприймається дуже критично, особливо українцями, оскільки Лозниця сам по собі не дуже зацікавлений в них. У фільмі, сфокусованому на значущій темі: боротьбі двох найбільш нелюдських режимів ХХ сторіччя, вони є чимось на кшталт масовки. З огляду на це і постає монументальність «Бабин Яр. Контекст». Фільм натхненний таким уявленням про історію, на яке наважуються лише великі мислителі: Лозниця робить український досвід часів війни та масове вбивство 1941 р. розділом всесвітньої історії (Universalgeschichte)¹¹. Сама концепція, погляд на конкретні події в максимально широких рамках, історія цивілізації як така, не лишає в цих межах особливого простору для діянь окремих людей. Вона також вказує, що впізнавані люди з голосом у фільмі Лозниці виконують лише одну роль — свідчать у своїх показах на судовому процесі 1946 р. Але у фільмі це виняток, який намагається дозволити зображенням «говорити», з риторикою, заданою їм режисером: говорити про конкретну подію лише для того, щоб вказати на загальний стан людини (та всього людства) в період тоталітарного насильства.

Bibliography

Bidlack, Richard. «Blockade (Film Review)». *Slavic Review* 66, vol. 4 (Winter 2007).

Corrigan, Timothy. «At the Center of our Age». In *Philosophy of Documentary Film*. London: Lexington Books, 2017.

Currie, Gregory. «Documentary Traces. Film and the Content of Photographs». In *Philosophy of Documentary Film*. London: Lexington Books, 2017.

«Die “Hähle-Fotos”: Der Massenmord an der jüdischen Bevölkerung von Kiew und Lubny aus der Sicht eines Propagandakompanie-Fotografen der Wehrmacht». *Hamburger Institut für Sozialforschung*. <https://www.his-online.de/archiv/bestaende/fotos-johannes-haehle/>.

Drubek-Meyer, Natascha. «Schädel, objets trouvés und fiktiver Rauch: Wie und wozu Orte der Vernichtung filmen?». In *Filme über Vernichtung*

¹¹ У Німеччині концепція Universalgeschichte має свого найбільш натхненного прихильника в особі Дана Дінера.

und Befreiung. Die Rhetorik der Filmdokumente aus Majdanek 1944–1945, 121–178. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias. «Die Grenzen des Bildes. Sergei Loznitsa's Babi Yar. Context und das visuelle Gedächtnis der Shoa». *Zeitgeschichte-online*. September 29, 2021. <https://zeitgeschichte-online.de/film/die-grenzen-des-bildes>.

Grossman, Vasilij. «Ukraina bez evreev». *Evrejskij Mir Ukrainy*. Accessed October 19, 2022. <http://ju.org.ua/ru/literature/497.html>.

Steinle, Matthias. «Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen». <https://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/1569/1482>.

Youngblood, Denise J. «A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's *The Blockade* (2006)». *Russian Review* 66, vol. 4 (October 2007).