

По следам «Серых коней»



Елена Вогман. Одним из главных элементов «Серых Коней» – может даже «действующим лицом» фильма – является не история, а ее поиск. Это поиск, не знающий уверенности в прошлом и ни на миг не останавливающийся. Кажется, он не довольствуется ни одним историческим фактом и ни одной встречей, находя в бегущей строке свой собственный эквивалент, свое эхо, фрагменты чьей-то речи.

Поиск лейтенанта полиции Вильмовского начинается с долгого прохода по узкой зеленой роще вдоль забора. Шаг в шаг по этому коридору, якобы куда-то ведущему, за ним следует камера со спины. Но лейтенант не находит ответы на свои вопросы. Местные жители не могут ничего вспомнить, и даже названия улиц, на которых они прожили десятилетия, ни о чем им не говорят. Разобщенность памяти и места, поиска и цели обретает почти метафорическое значение в перспективе на старый вокзал, которая завершает сцену. Через разбитое окно фасада, выходящее на железную дорогу, лезут по очереди два бездомных пса. Они – бродячие улики, симптомы утерянной истории в неопределенном настоящем.

Поиск становится мифическим. Этим он отличается от поиска детектива, уверенного в преступлении и в его разгадке. Детектив знает, что у события, как и у истории, есть действующее лицо – преступник или герой. В нем смысл его существования.

Интересно, что в фильме даже нет единого закадрового голоса. Вместо него слышно множество разных голосов, разных языков. Мы видим убегающую строку...

Мне кажется, что строка – самый интересный и чувственный элемент фильма. В ней разобщенность времен и наслоение формальных и фактурных приемов обретает какую-то физическую близость. Интимность дневника, где нет объяснений, а есть отпечатки, цитаты.

На фоне призрачной строки вся банальность и обыденность современности, пусть даже на секунду, проявляет всю мощь воспоминания. Но это память внезапно приходящая, о которой после Пруста писали Беньямин и Блох. Анархисты, играющие в войну фейерверками, как бы наряжаясь и притворяясь «анархистами», не идентичны истории со страниц учебников, той истории с большой буквы. Они наивно разрушают ее монументальность, и именно в этом разрушении выявляют самую радикальную форму воспоминания.



Юрий Лейдерман. Этот фильм оставил меня в некотором недоумении. Есть фраза, которую приписывают французскому социалисту Жану Жоресу: «Мы хотим взять из истории огонь, а не пепел». А тут создается впечатление, что все места, в которых может вспыхнуть огонь, тщательно присыпаются пеплом. История твоего прадедушки через этих пацанов проецируется в современность, но тем самым обретает голос только в качестве невсамделишной, дурацкой и беспомощной. И дополнительно, наподобие «пожарной безопасности», она еще придавливается актуальными фрагментами ничего не происходящего – проход полицейского, вокзал...

Мыкола Ридный. Дело в том, что этот фильм сделан как антипод героическому эпосу.

Крайне важны в этой истории современные анархисты – они как бы наследники анархизма прошлого. Не важно, что сейчас другое время и их активность не сравнима с битвами отрядов 1920-х. Они важны уже потому, что называют себя анархистами и показаны такими, какие они есть. С моей стороны нет никаких манипуляций в отношении их показа.

Иван Крупский сначала был солдатом Красной армии, затем в разные периоды гражданской войны он был атаманом: то руководил собственным отрядом, то подчинялся боротьбисту Ковалю, то воевал на стороне Махно. Были еще бандиты, которые под именами атаманов совершали разные преступления. Тема анархистского движения 1920-х годов исключена из дискурса официальной истории, которая сейчас переписывается в Украине. Поэтому для меня важно не только рассказать семейную историю, но говорить на ту тему, которая является зияющей пустотой для современного украинского общества.

Никита Кадан. Тема Махно исключена именно как анархистская. В официальном пантеоне украинских 1917–1920-х есть Нестор Махно в роли смешного атамана в шапке, «народного лидера». Но, собственно, его анархо-коммунистические взгляды задвинуты в тень. Вроде бы персонаж есть, галочка на нужном месте стоит, но все смыслы, которые она маркирует, – выметены, вымыты. И кажется, что исторический рассказ не просто нужно начинать выстраивать практически с нуля, а еще долго расчищать от этих дурацких пустых галочек ту поверхность, на которой он может быть записан. Да, пепел есть в Колином фильме. Он действительно все покрывает, но не то чтобы это Коля его туда насыпал – пепел уже изначально там есть. Скорее в фильме идет процесс расчистки поверхности, удаление каких-то наслоений, загрязнений. И на расчищенное место приходит очень неамбициозный рассказ. Большие события рассказываются нарочито беспяфосно, через самые непритязательные аналогии, в том числе и через быт сегодняшних украинских анархистов.



Лада Наконецна. В тоже время ты проводишь манипуляции с изобразительным рядом, уравниваешь разнородный материал, приводишь его к одному качеству картинки и так полностью дезориентируешь зрителя: где реальность, где выдумка, можно ли доверять тексту и изображению? Восприятие усложняет соседство разных режимов повествования и смешение времен. В фильме постановочная съемка соседствует с документальной и найденными видео; информация подается то в виде интервью, диалога, манифеста, то как рассказ от первого и третьего лица; то озвучивается, то появляется как текст...

У меня сложилось впечатление, что доминирует история с дедом, и ты говоришь фильмом больше о прошлом и его восприятии, чем о сегодняшнем времени. Хотя персональная история деда и неоднозначная, все же, отчасти, героическая, события, частью которых он являлся, были решающими для истории. Но твоё повествование ставит их в ряд с такой вот бытовухой сегодняшнего. Также ты их приравниваешь, выбирая из судебного дела деда обыденные сюжеты.

М.Р. Я уже сказал об этом – не было задачи делать историческую реконструкцию в виде саги.

Л.Н. Но тем самым ты приуменьшаешь события того времени.

Ю.Л. Конечно, со стороны какого-то высшего, божественного наблюдателя вся наша история может выглядеть мышинной возней в пепле. Однако этому бесконечно удаленному наблюдателю, в отличие от нас, не доступен пафос. Подобно всем богам, он беспристрастен и ему скучно. Мы же имеем выбор – проследживать моменты этого пафоса, загораясь им, или не замечать и всячески его глушить. Вот, скажем, история Тристана и Изольды, которую ты намеренно обессмыслил. Свел к кажущейся подросткам нелепой стилистике рыцарского

романа, где люди, дескать, почем зря рубят друг другу головы. Однако история Тристана и Изольды не про это. В фильме упоминается, что твой прадед, по слухам, изнасиловал свою будущую жену, и лишь потом женился на ней. Но ведь Тристан и Изольда тоже в каком-то смысле были изнасилованы роком, перепутав напитки. Вместо любовного напитка Изольда собиралась поднести ему яд. И тем не менее они удержали достоинство своей судьбы, верность случившемуся против их воли, пусть даже эта верность была возможна только в смерти. Подобно тому, как твой прадед и прабабка были изнасилованы историей, ее чудовищными катаклизмами, однако очевидно смогли пройти через нее, сохранив так или иначе свое человеческое достоинство. И называли свою дочь Изольдой.

Или, скажем, эпизод, давший название фильму. В отряде твоего прадеда были только серые кони. Известно, что у многих атаманов был прикол иметь в отряде коней только одной масти. Но почему? Это ведь очень интересно, уходит корнями глубоко в историю человеческих войн, в историю кавалерии. У тебя же все снимается нейтральным, зоологическим рассказом конюха о том, как у лошадей появляется серая масть.



М.Р. Это очень важный эпизод, являющийся метафорой. Абсолютно не случаен комментарий конюха, который рассказывает о том, что серая лошадь не рождается серой, но приобретает этот цвет со временем, меняя оттенки. Это соотносится с жизнью героя, который успел побывать красным, анархистом, советским милиционером, рабочим на заводе – он как эта лошадь, которая меняет окрас в течении жизни.

Н.К. И это все не ложится в конвенции исторической записи. Здесь все время идет речь о том, как слабый бытийный материал отказывается ложиться в сюжеты; о том, как материал сопротивляется сюжету; о том, как действительность загоняешь в повествование, а она

находит свои способы это повествование предать, убежать из него, дезертировать, нарушить его строй. Речь о том, что прошлое и история не тождественны. Что история есть рассказ, а бытийный материал может сопротивляться этому рассказу.

Ю.Л. И тем не менее, есть в фильме один момент, через который я вдруг почувствовал свет и пафос. В самом конце, когда местный житель рассказывает про завод в Богодухове, а потом куда-то бежит по склонам. И странным образом в этом нелепом, непонятно куда, беге уже немолодого, с животиком, мужчины обнаруживается какой-то проскок в истинно настоящее из предшествующего марева и копошения.



М.Р. Юра, ты говоришь о директоре краеведческого музея Богодухова. Это был импровизационный момент, когда он побежал на холм для осмотра местности с высоты. Возможно, бег запоминается именно неожиданностью, её сложно объяснить, так как это не постановочный момент. Но персонаж из Богодухова не единственный немолодой человек в фильме: до этого появляется и краевед, рассказывающий о повстанцах, и рабочие завода ХТЗ, устраивающие пикеты. Вообще композиция фильма построена на принципе повторов. Повторяется и похожий тип съёмки героев. Камера следит сзади за бродящим по кустам в конце фильма так же, как до этого следит за молодым парнем в лесу и полицейским в переулке.

Интересно, что ты (Лада) обратила внимание на покраску фильма, которая выполнена как-бы в одном ключе. Идея монтажа здесь – это коллаж, отсылающий и использующий разные ресурсы современного движущегося изображения: кинематограф, телевидение, интернет и т.д. Там есть постановочные эпизоды, документальные эпизоды; материал, который предоставили журналисты. Затем возникла идея того, что должна быть некая объединяющая

рамка. Эта рамка содержится в слове «фильм». И покраска всего монтажа в одной эстетике – это коллаж, но внутри заданной рамки. Это дало интересный эффект путаницы, иллюзии. Некоторые документальные эпизоды стали казаться постановочными, а постановочные – документальными.

Л.Н. Значит одинаковая покраска фильма призвана собрать разнородный материал в один рассказ? Это очень дезориентирует. Мне нравится такой ход, но его нужно было тогда ярче выявить, довести до шизофренической крайности сочетание разниц материалов.

Н.К. Намеренная дезориентация зрителя, такое «запутай врага» – это вообще очень важный элемент сегодняшнего языка. Языка военного времени, которое является, соответственно, пропагандистским временем. И чтобы говорить на темы, которые захватывает и использует пропаганда, нужно вбивать клин там, где смыслы каким-то конвенциональным образом уже друг к другу прилегают. Мы, мол, эти смыслы складываем таким образом, а враги по-другому – и так мы узнаем себя как себя, а врагов как врагов. Какие-то ходы поперек этих конвенций создают момент дезориентации, замешательства, когда можно вдруг не узнать ни себя ни врага. И тогда для мысли открывается пространство.

Л.Н. Также исторические и современные сюжеты и факты ты приводишь к одному звучанию. В фильме нет «тише и громче» – более важного или менее важного. Каждую из обозначенных историй можно было бы разбить на сюжеты, развернуть в новом рассказе, либо вернуть назад, указав на исторические связи. А ты их вытягиваешь из контекстов, ставя рядом, приглушаешь, доводишь до чего-то равно неважного.

Н.К. Утаптывание в единый сложный сероватый колорит. Писсарро такой, его бульвары.

М.Р. Нет, я не задерживаюсь на раскрытии отдельных историй. Это как переключение каналов телевизора или скролл ленты фейсбука – мы уже ничего не досматриваем до конца и бежим дальше. Но, кстати, некоторые истории потом сформировались в отдельные. Из них будет состоять следующий фильм «НЕТ! НЕТ! НЕТ!». В нём будут показаны реальные истории молодых людей, часть которых снималась в «Серых конях».

Л.Н. Почему ты заканчиваешь фильм именно так, разделом «В кустах»? Показывая в конце такого коллажного фильма остатки разрушенного завода, ты приглашаешь разгребать осколки прошлого или смотреть на истории, которые пропали из зоны видимости? Что ты предлагаешь?

М.Р. В композиции фильма эта часть занимает место эпилога. Его задача – как бы собрать разбросанные до этого куски воедино. На стадии монтажа было два варианта финала. Эпилога могло и не быть и фильм мог закончиться третьей частью, где герой на лошади уезжает вдаль за железнодорожный переезд. Помню, Лёша Радинский, который видел сырой монтаж, сказал, что такое окончание похоже на былину. В итоге я решил подвести всё к реализму: эпилог полностью документальный. Кроме того, хотелось закончить фильм на пессимистической ноте. Перед этим мы видим протестующих рабочих, а в конце – другой

завод уже в разбросанных руинах. Последний кадр – помойка на месте жизнедеятельности человека.

Н.К. В этом реализме поэзия и проклюнулась. Это единственный совершенно необъяснимый кусок. Зачем герой побежал?

М.Р. Там видно, что персонаж осматривает местность, ищет останки завода. На самом деле, с героями все время происходит что-то незапланированное. Например, у полицейского звонит телефон с рингтоном из фильма «Полицейская академия» (такое можно представить только в анекдотах про новую полицию, но это действительно его рингтон), девушка читает фрагмент «Тристана и Изольды» и путает Периниса с Кернесом...

Ю.Л. Отрадность эпизода с бегущим человеком в том, что он странный, но не нарочитый. Очевидно, что этого человека специально не просили так пробежаться. И это сильный контраст к таким нарочитым эпизодам, как, например, с раздетым парнем в лесу. Понятно, что его специально попросили полежать на земле, не неделю же он там жил, и вот теперь встает, покусанный комарами. Что для тебя в этом?

М.Р. Это ирония в отношении жанрового кино. В 1920-е не существовало многих жанров, которые популярны сейчас – например, молодёжная драма, комедия или хоррор. Во время работы над фильмом я читал «Чевенгур» Платонова, а параллельно пересматривал фильмы Ларри Кларка и Хармони Корины. И то, и другое о молодых людях, но в разном времени и реальности. Можно сказать, что метод моей рефлексии в том, чтобы соединить несовместимые измерения. Расширенная версия фильма начинается с эпизода, где ребята со скейтами разыгрывают сцену, напрямую отсылающую к Платонову.



Л.Н. Разбивка фильма на части и эта коллажность – два спорящих подхода, один структурирует, выстаивает линейный нарратив, другой его сбивает. У тебя все подходы спорят друг с другом. То ты иллюстрируешь текст, то ты текстом описываешь.

М.Р. Некоторые люди из сферы кинематографа не понимают приём бегущей строки. Всё потому что он взят из эстетики теленовостей, а вставлен в эстетику кино. Т.е. сознательно сталкиваются разные приёмы, происходит конфликт между ними.

Л.Н. Но ты так же сталкиваешь историю и настоящее, даже не сталкиваешь, а уравниваешь.

Ю.Л. Скорее, отменяешь одно другим. Аннигилируешь. Или придавливаешь даже.

Анна Звягинцева. А почему у тебя такое внимание на молодежь, ты считаешь, что именно они являются исторической единицей?

М.Р. Потому что речь идет о герое, который был их возраста, но в другое время.

А.З. Для меня это – вот она, наша сегодняшняя реальность.

М.Р. Фильм не обобщает реальность, потому что нет никакой единой реальности. Единого общества сегодня тоже нет, оно разделено на сообщества, группировки. Поэтому рассматривается группа отдельных людей из всего потока.

А.З. Вспоминая твои прежние работы, с группой «SOSка», это часто про субкультуры молодежные, попытка говорить про настоящее через самое молодое поколение. Хотя, мне кажется, что сейчас они не являются какой-то движущей исторической силой.



М.Р. Они выявляют важную симптоматику процессов в обществе. Например, расцвет клубной культуры в Киеве абсолютно связан с войной. Это обратная сторона – люди пытаются укрыться от реальности насилия. Кроме того, сложно сказать, что и кто является движущей исторической силой. История всегда пишется после, а не во время событий.

Л.Н. Ты берешь историю непроясненную: ты же не знаешь, кем твой прадед точно был. Именно таким выбором сюжетов для фильма не отнимаешь ли ты у непроясненного возможность героического?

М.Р. Некоторая непроясненность противопоставляется героичности. После ознакомления с документальными материалами судебного дела, упоминаниями о Крупском у некоторых историков, историями родственников многое для меня лично так и осталось непроясненным. Неясно – хороший это был человек или плохой; говорит он правду в показаниях или врет. Представление о его политических взглядах складывается из фактов вокруг него. Он не признаётся, что был анархистом в своих показаниях. Отсюда возникает рассуждение об относительности героизма, о спорности многих исторических фигур, считающимися сегодня героями, и методах написания самой истории.

Н.К. Пробоины, пустоты, дыры, паузы. И когда ты напарываешься на край этой дыры на месте части исторического рассказа, тогда только узнаешь, что там дыра. Научились

обходить их – дескать, не так важно, был анархизм или не было анархизма. Без определенности на этот счет украинское общество вполне себе живет. Украинская историческая политика основана на способности ходить между этими дырами, не попадая ни в одну. А Коля ступает из дыры в дыру.

Л.Н. Коля нас оставляет как зрителей перед дырой: после просмотра фильма ты остаешься сам с собой и той разноречивой информацией, которую неясно как организовывать.

Ю.Л. Каждый из нас имеет дело со своим собственным трансформером в голове, который складывает факты так или этак. Но ты присыпаешь пеплом любые конфигурации и сводишь их к равномерной бескачественности. В результате каждый остается со своей прежней трактовкой. По-прежнему ничего непонятно, и все продолжают складывать факты так, как они были склонны делать и до этого.

Н.К. Скорее, лишается возможности складывать. Работа не оказывает помощи в том, чтобы сложить факты определенным устойчивым образом. В этом деле помогает скорее пропаганда. Действие «Серых коней» таково, что факты никак не сложишь правильно. Никакой правильности просто не предполагается.

Ю.Л. Речь все равно идет о некой терапии. Есть мощная терапия катарсиса. Есть тихая, ненавязчивая терапия. Но если она становится слишком тихой, то вообще перестает ею быть.



«ОДИН БАНДИТ СОКІЛ СТВОРИВ БАНДУ І ДІЯВ ПІД МОЇМ ІМ'ЯМ»

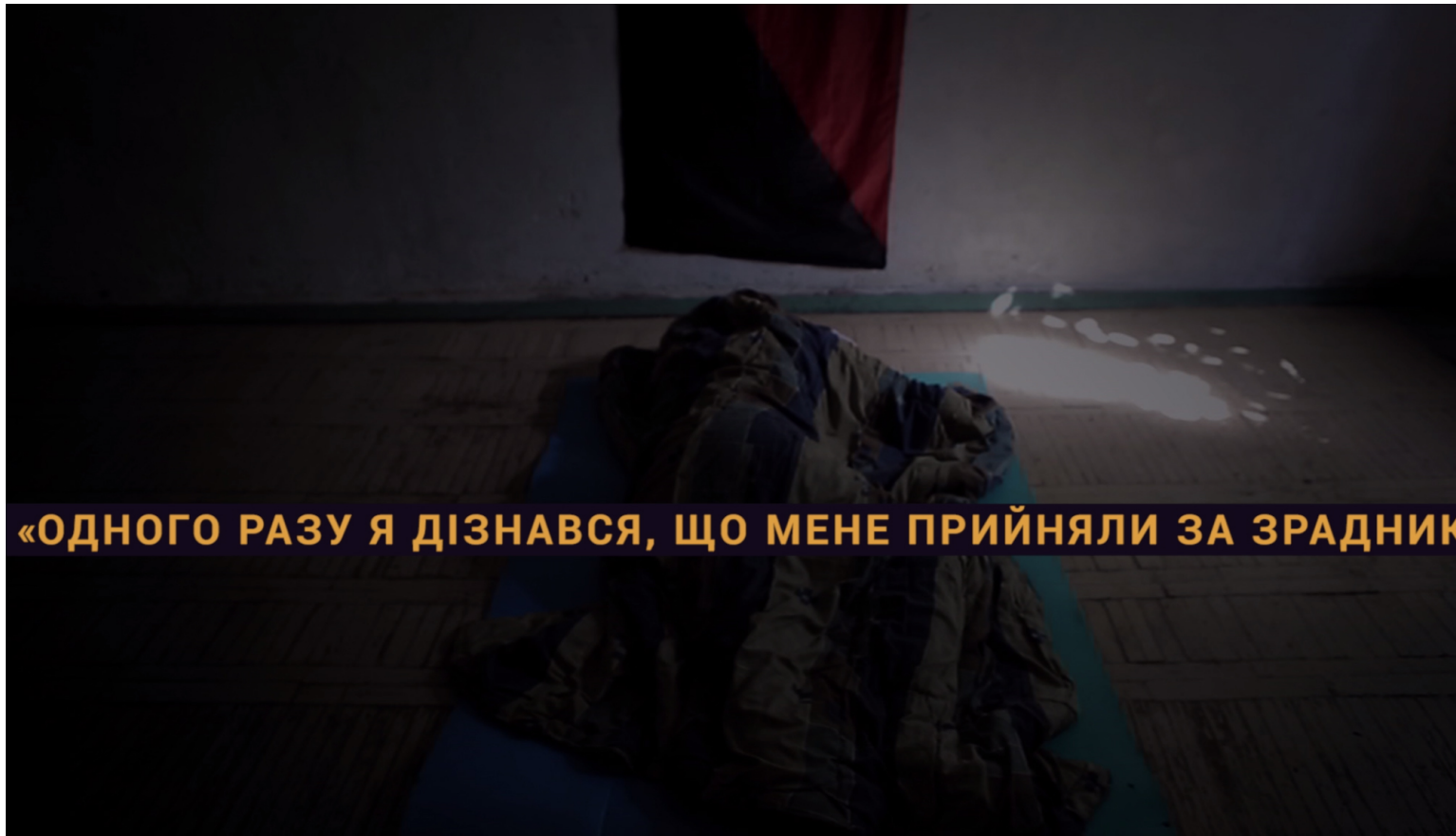
М.Р. Не стоит забывать о том, что это не только фильм, в котором затрагиваются определённые исторические события, но и фильм про фильм, про оптику кино. Постановочный кинематограф – это всегда фикция разной степени рефлексии. Попробуем

представить, как бы мог выглядеть этот фильм, если бы снимали мейнстримный продукт. Я себе представил, что анархиста, который прячется в лесу от врагов в одиночестве, вполне могли бы показать в духе героя «The Revenant» Иньярриту. Но только вместо тщательно загримированного грязью и ссадинами Ди Каприо у меня снимается парень в кедах и татуировках, который нарочно взят из городского субкультурного контекста и посажен в лес у костра. Многие постановочные эпизоды наполнены подчёркнутой условностью и иронией по отношению к массовому кинопродукту. Другой пример: в сцене с очевидно бутафорской кровью люди лежат в неестественных для трупов позах. Она отсылает нас к эстетике молодёжного фильма ужасов, в жанре которого вполне можно представить фильм о действиях бандитов и мародёров во время войны.

Ю.Л. Опять-таки два посыла. Иронизирующий, дистанцирующийся «фильм про фильм» — голый человек в лесу, вымазанные краской «трупы», поцелуй в камеру, и здесь же — фильм как историческое расследование. Они аннигилируют друг друга, и в итоге не знаешь, с чем ты остался.

Л.Н. Но после просмотра фильма остаешься в обескураженном состоянии и не понимаешь, как с этим просмотренным быть.

Н.К. Один и тот же вопрос оборачивается разными сторонами, в зависимости от позиции воспринимающего. Одна сторона спрашивает, тождественны ли прошлое и история, тождественен ли исторический материал своей рассказанности. Другая спрашивает о решимости: а можем ли мы сейчас захватить Гадяч на три дня? Это единый вопрос о субъекте в истории, о том, как себя в этом историческом ландшафте увидеть, чтобы получить возможность действовать. Вопрос о том типе зрения, которое является предпосылкой действия. Или о той же чувствительности слепого в исторической темноте. О том, что позволяет в ней сориентироваться или прийти к такой дезориентации, в которой ты действуешь, потому что бояться уже поздно. Бесстрашие как предпосылка для действия.



«ОДНОГО РАЗУ Я ДІЗНАВСЯ, ЩО МЕНЕ ПРИЙНЯЛИ ЗА ЗРАДНИКА»

Алексей Радинский. Есть такое определение научной фантастики: это жанр, который позволяет помыслить настоящее как некое прошлое некоего будущего. Во времена постмодернизма, аисторичной культуры, когда это определение было дано Фредриком Джеймисоном, это был в принципе чуть ли не единственный способ помыслить в искусстве настоящее как настоящее. Сейчас постмодернизм вроде бы закончился, но культура не перестала быть аисторичной. Мне кажется, чтобы помыслить настоящее Украины, нужно вывернуть формулу Джеймисона и думать о нем как о некоем будущем некоего прошлого. Коля в своем фильме делает именно это. Это как бы научно-фантастический фильм, происходящий в воображении его двадцатилетнего прадеда. Потому что наше с вами настоящее – плоть от плоти той эпохи, которую создавали Иван Крупский и его сверстники, товарищи, подельники, сокамерники, и так далее. Именно с этим связана эдипальная драма молодого, «гражданского» национализма, которую называют «декоммунизацией». Вы можете сносить памятники персонажам советских фильмов, но жить вы и дальше будете в советских панельных многоэтажках, а платить за их отопление вы будете украинским олигархам. На мой взгляд, в фильме происходит осознание нашей реальности как будущего именно вот этого прошлого.