Лучшие фильмы 2019 года | Юрий Грыцына. Ложь, которую мы называем будущим

АВТОР: ЮРИЙ ГРЫЦЫНА

В своей книге «Комплекс Моисея», посвящённой фильму «Моисей и Аарон» Жана-Мари Штрауба и Даниель Юйе, Уте Голль упоминает о проекте Арнольда Шёнберга, начатом в первые месяцы Первой мировой войны.

«24 сентября 1914 года Арнольд Шёнберг начинает вести «Дневник облаков войны». Используя разноцветные карандаши, он зарисовывает и записывает то, что удаётся распознать в виде знаков и симптомов на небе Берлина и в собственном восприятии. Облачные образования, изображения облаков должны помочь сделать выводы о боевых действиях и линии фронта. Наблюдая за метеорологически напряжёнными настроениями на небе, Шёнберг пытается найти соответствия с конфликтами на земле. (...) Мир превращается в лабораторию, чувства Шёнберга становятся измерительными приборами, которые оценивают силы, кипящие на земле. (...) В момент опасности, которую ещё невозможно осознать, в момент раздражения, которое нивелирует все известные параметры знания и познания, Шёнберг начинает наблюдать, зарисовывать и записывать то, что он в состоянии расшифровать, чтобы придать событиям основу, рамки и контекст. В «Дневнике облаков войны» он ищет слова, изображения, метафоры и опору для надвигающейся катастрофы, которую позже назовут Мировой войной и пронумерируют».

В документальном фильме Уте Адамчевски **«Состояние и территория»** (Zustand und Gelände, 2019), получившем Гран-при на фестивалях в Марселе и Лейпциге, разрушение цивилизационных барьеров происходит в форме неуклонной оптимизации процессов, улучшения отдельных элементов с целью успеха мероприятия. Адамчевски исследует самое начало национал-социализма – 1933 год в Саксонии и начало внедрения концепции «превентивного заключения» в концентрационные лагеря. Камера движется по немецкой глубинке, пытаясь высмотреть остатки истории в современных обезличенных ландшафтах. История присутствует в форме редких памятных знаков, закадровый текст официальных документов и воспоминаний превращает ландшафты и объекты в кулисы преступлений. Монотонное перечисление издевательств повторяется снова и снова, но едва ли эта история релевантна – уничтоженные в 1933-м коммунисты и другие ненадёжные элементы общества погибли, став частью репетиции Холокоста. То, что позже стало индустрией убийства, начиналось как импровизация местных начальников, оттачивалось при поддержке местных предпринимателей и молчаливом согласии местных жителей. За превращением общественных пространств – спортзалов, домов культуры, складов – в концлагеря следует нормализация чрезвычайного положения путем нюансирования отдельных элементов языка, выстраивания новых значений из старых слов. Все эти события не оставят почти никаких следов, большинство пространств будут снова использоваться после войны для мирных целей. В определённый исторический момент любое помещение может стать концлагерем. Среди документов 30-х годов иногда попадаются тексты времён ГДР и даже новостные сообщения из объединенной Германии – и ландшафт тут же приобретает перспективу и глубину. Послевоенное постановление правительства ГДР четко регламентирует понятие «жертва фашизма» – этого титула достойны только коммунисты, ведь лишь они боролись против нацизма. После объединения двух Германий монументы переименуют – теперь они посвящены жертвам насильственного правления, включая всех от 1933-го до 1989-го. Официальная память ГДР едва ли смогла восстановить справедливость, потому что сама ассоциировалась с ложью. В 10-х годах нового столетия Саксония стабильно давала самые большие проценты голосов за крайне правых. Именно здесь, в Цвикау, всё в те же 10-ые долгое время существовала самая кровавая из известных сегодня неонацистских террористических организаций – «Национал-социалистическое подполье».

В своем игровом дебюте **«Груз»** (Teret, 2018) документалист Огнен Главонич использует форму лаконичного роуд-муви, чтобы рассказать именно об этом –

официальные мемориалы не имеют смысла, если не способны остановить новой войны. Главный герой фильма – одновременно водитель, сталкер и соучастник преступления; его задание – перевозить трупы убитых сербами в Белград для погребения в коллективной могиле. Смерть в прошлой большой войне оставляла следы – дерево, выросшее из ореха в кармане; абстрактные модернистские споменики. Индустриальная смерть нового времени не оставляет зримых следов. Определить место смерти может только следователь, свидетель, документалист. Реконструкция – попытка восстановить пространство, в котором действие стало возможным. Реконструкция – попытка восстановить расположение сил в пространстве, которое сделало действие возможным.

Однако, любая реконструкция – ложь, игра, утешение. В картине Раду Жуде **«Мне зевать, если мы войдём в историю как варвары»** (2018) попытка использовать визуализацию кровавости румынской истории с целью просвещения широкой публики зевак оборачивается укреплением в собственных убеждениях людей, уже индоктринированных национализмом, замешанном на пост-правде. Соучастие, равно как и сопереживание, невозможны – события уже уходятся на безопасном расстоянии. Такие события можно исследовать, для их опламентации можно создавать институты национальной памяти, но в первую очередь их можно использовать для изменения современной повестки в угоду сил, находящихся у власти. Неспособность современных интеллектуалов хоть как-то повлиять на это положение вещей – причина глубинных фрустраций, плавно переходящих из 20-го в 21-е столетие.

Монументальный кино-объект **«Родина – это место во времени»** (Heimat ist ein Raum aus Zeit, 2019) Томаса Хайзе создан через 10 лет после другого загадочного конволюта – «Материал» (2009) был приурочен к 20-летию падения Берлинской стены. В своем новом фильме Хайзе реконструирует траекторию исчезновения своей собственной семьи на протяжение 20-го столетия. Изначально, у этого проекта было именно такое название – «Исчезновение». Для этой истории невозможно найти изображения – сохранились лишь фотографии, отдельные письма и записи. Все эти материалы Хайзе собрал ещё будучи подростком, бессознательная работа над материалом длилась многие годы. Все сцены в фильме были сняты без готового сценария, звук записан отдельно от изображения,

последовательность слов сложилась уже после окончания съемок. Все, что мы видим на экране – не иллюстрации и не метафоры, подобранные к закадровому тексту документов, а скорее ассоциации, элементы материального мира, призванные выступить заменителями состояний, ситуаций и целых эпох. В фильме много чёрно-белых съемок городов, полей, лесов, заброшенных территорий. Фильм статичен, но в нем много монотонного движения транспорта. Однажды Хайзе заявил, что историю невозможно представить как линию, её скорее нужно изображать как кучу. Движение в фильме – не движение вперёд, а скорее состояние, пребывание в пространстве, предопределённом историей. Хайзе интересует не параллельность событий, а скорее то, как работа истории становится ощутимой в последствиях, в реальных увечьях, проступающих в отдельных биографиях. Только такой масштаб честен по отношению к человеку, только такой масштаб вызывает гнев и дает слабую надежду. История Германии предстаёт как череда переломных моментов, рассказанных с периферии, со дна – начало антисемитских преследований, формирование списков на депортацию из Вены, трудовые лагеря в Бранденбурге в конце войны, бомбардировка Дрездена, академическая жизнь и военная служба в ГДР, публикация документов Штази после объединения.

Слова, которые выбирают в своих письмах и дневниках родственники Хайзе, поражают своей точностью, выверенностью, у каждого текста есть свой ритм, логика и развитие. Монотонный голос Хайзе, зачитывающего тексты, только подчёркивают силу этих монологов, необычных для нас, людей визуальной культуры и молниеносной коммуникации. Между моментом написания и получения сообщения – дни, недели, месяца. Известие всегда устаревшее, оно прочитано в уже изменившейся исторической ситуации, всё так же необозримой и ощутимой лишь через опыт собеседников. Всё худшее уже произошло, но про это ещё ничего не известно. Что это, как не определение документального кино? «Я жду. Мы не видим течения истории», пишет из трудовых лагерей в последние дни войны Вольфганг Хайзе.

«В сумерках мы переезжали с горы на гору, часами шли через поля. Говорили мы мало, дул сильный ветер. Над нами волшебным светом сияло нереально красивое звёздное небо. В конце концов он поцеловал меня, хотя я и крепко сжала зубы и ы. Он хотел разозлиться, но внезапно замер, его глаза приобрели выражение вотного в опасности. «Осмотрись вокруг», сказал он. С замиранием мы начали ушиваться. Сначала я подумала о небесном явлении, послышался глухой рокот. мбы», тихо сказал он. И тогда мы остановились и крепко обнялись, словно дети. северо-западном горизонте небо окрасилось в кроваво-красный цвет. В небо нимались столбы дыма. Вспышки противовоздушной артиллерии напоминали ницу. Иногда разрывы трассёров, после этого снова пламя до небес. «Идём», зал он и мы пошли молча, замерзшие руки в карманах».

екрасное – не что иное, как начало ужасного», пишет подростком Вольфганг зе.

Монументальный фильма Хайзе вступает, скорее бессознательно, в диалог с «Шоа» Клода Ланцмана (1985). В описании последствий бомбардировки Дрездена эхом слышится финальное свидетельство Симхи Роттема, одного из немногих выживших после ликвидации Варшавского гетто.

Дрезден – «Линденауплатц был усеян мёртвыми, словно выложенными в форме круга. Мёртвый конь лежал на руинах здания. Все они выглядели удивительно закостенелыми и были похожими на кукол. Дым становился невыносимым. Передо мной обрушился фасад дома. Через треск пламени слышался голос «на помощь, на помощь», мучительно и тягуче, снова и снова. Со всех сторон слышались стоны и всхлипы глухих голосов – «на помощь, на помощь». Во мне было пусто. Безучастно и строго мой взгляд скользил сотнями трупов».

Варшава – «Я пошёл к бункеру на Францисканской улице, номер 22. Никто не ответил, когда я выкрикнул пароль, и мне пришлось идти дальше через гетто. Внезапно я услышал женский голос, он доносился из руин. Вокруг была чернейшая ночь, ничего не было видно, вокруг не было никакого света, только руины, обрушенные дома, и я слышал только этот голос, у меня было впечатление, что это злой знак, этот женский голос, доносящийся из руин. Я продолжил ходить вокруг руин, я не смотрел на часы, но мне кажется, что я проходил там около получаса, пытаясь найти её, ориентируясь на её голос, но я так и не смог найти её. Нельзя сказать, что вокруг были пожары, потому что не было видно пламени. Но вокруг стоял запах гари, этот ужасный запах паленого мяса, запах заживо сожжённых людей. Я пошёл дальше. Я искал другие бункеры, где я надеялся найти другие боевые подразделения, но всюду история повторялась. После многочасового блуждания по гетто я вернулся к канализации. Всё это время я был один. За исключением женского голоса, о котором я вам рассказал, и мужчины, которого я увидел, выйдя из канализации, я всю свою дорогу через гетто был один, я не встретил ни одной человеческой души. И я вспоминаю момент, когда я ощутил нечто похожее на спокойствие, радость, когда я сказал себе: «я последний еврей, я жду утра, я жду немцев».

Для Хайзе современность всегда неразрывно связана с прошлым, разные временны*е* пласты переходят друг в друга, не поддаваясь последовательности или линейности, значение событий раскрывается в будущем, изменяя понимание прошлого. «Прошедшее, не проходящее, остающееся, расходующее будущее», как объясняет сам Хайзе тему своих фильмов.

И снова записи Вольфганга Хайзе в Восточной Германии 50-х: «По ком звонит колокол» Эрнеста Хемингуэя. Книга более опасная, чем любое другое реакционное произведение. Книга, полная незаметной отравы, и неудивительно, что у нас её никто не публикует. В «Тихом Доне» можно найти пассажи с похожим отчаянием, но за ними стоит знание о том, что революция в конце концов победила, в то время как в Испании всё закончилось победой Франко. Книга Хемингуэя ужасна и грандиозна. Я прочитал её за один раз, и она в высшей степени губительна. В каждой строке – невысказанная уверенность в бессмысленности всех этих событий. В ней ничего, кроме простого и неизбежного понимания невозможности распутать клубок событий, которые мы переживаем, но которые определяют нашу жизнь, хоть мы и стараемся вообразить, что сами создаём их. Почему же я удивляюсь своему поколению, в котором хорошо заметно, что большинство совсем не против новой войны. Война бы внезапно сделала все намного проще, раз и навсегда».

Все эти мелкие изменения ландшафта, которые мы видим на экране – надписи, граффити, даже разрушение – всего лишь попытка взаимодействовать с историей, попытка сделать её хоть немного подвластной и осязаемой. История оставляет следы, а значит любое изучение истории – археология, взламывание поверхностей, исследование разломов. Вглядываясь в поверхности современности, Хайзе пытается усмотреть в них глубинные каркасы исторических потрясений, которые определили их форму. Анемическая реальность современной Германии выглядит расплатой за кровавое 20-е столетие, однако присмотревшись внимательней, можно различить едва заметное продолжение извечного противостояния революции и реакции, столь центральное для мысли Хайнера Мюллера. Фильм заканчивается эссе Мюллера, опубликованном в 1993 году после расистских погромов в Ростоке. Камера скользит мимо берлинской станции Осткройц и безликими вечерними ландшафтами Бранденбурга. Мюллер: «Корабль переполнен, или будет таким в скором времени, и в дневном распорядке война за спасательные жилеты и места на спасательных шлюпках, о которых не известно, где они ещё могут причалить, кроме как на берегах каннибалов. Каждый человек оставлен один на один с вопросом, как объяснить это положение вещей своему ребенку. И возможно в этом одиночестве кроется луч надежды».

В название фильма вынесено это тяжелое слово Heimat – родина. Все слова, употреблённые в название фильма, имеют слишком много значений, обычных и опасных, в зависимости от места применения, в зависимости от личности говорящего. Vaterland – тоже родина, страна отца. Но немецкие отцы всегда слишком слабы, они всегда отсутствуют. Heimat – слово женского рода, в его основе заложено ощущение границ, оседлости, ведь Heim – жилище, дом. Unheimlich, жуткое, отстранённое. Raum – пространство, пространство для жизни – Lebensraum, способное превратиться в пространство для смерти.

Heimat ist ein Raum aus Zeit. Родина – пространство наполненное временем. Родина – пространство, происходящее из времени.

Фильмы Хайзе современны и универсальны, как мало какое документальное кино Европы. «Родина – это место во времени» – не просто один из самых значительных фильмов заканчивающегося десятилетия. Кроме всего прочего, это ещё и самый красивый фильм последних лет, наполненный самыми трогательными и невероятными любовными историями.

В своем кино-эссе **«Функционер»** (Der Funktionär, 2019) Андреас Гольдштейн идёт ещё дальше. «Функционер» – своеобразное дополнение к фильму Хайзе, эмоциональная отмычка, фильм более камерный и лаконичный. Функционер – отец

Гольдштейна, Клаус Гизи, бывший министр культуры ГДР. Фильм, состоящий из любительских фотографий времен ГДР из архива режиссёра, коротких видеофрагментов берлинской повседневности после падения Стены, отрывков из телеинтервью Гизи, поначалу кажется монологом автора, вспоминающего о своём вечно отсутствующем отце. Улицы пусты, на них нет людей, движения, политики, истории. ГДР – страна замедления, возвращения к природе, обращения в себя. «Даже тот, кто жил в ГДР, не мог знать ГДР. Государство ещё не было готовым». Восточная Германия после ГДР – страна оправданий, разоблачений, бесконечных разговоров и немоты. Ближе к концу становится понятно, что этот фильм не об отце, а о невозможности понимания чужого исторического опыта, невозможности проникновения в ситуации и контексты, которые обусловили действие и противодействие.

В конце фильма Андреас Гольдштейн подводит итоги. «После конца ГДР в мире не произошло ничего, что уже не происходило раньше. Крушения бирж и войны. После конца ГДР я перестал фотографировать. Последние фотографии – снимки телеэкрана, началась война в Персидском заливе». И: «В годы после конца ГДР началась эрозия старой Федеративной Республики. Мы пережили сцены, знакомые нам только по историческим романам».

В 2019-м в украинском кино появилось сразу три документальных фильма, которые, всматриваясь в простых людей повседневности, избегают холодного энтомологического интереса и экспортного колониализма, столь характерного для многих других фильмов постсоветского пространства. К слову, все эти фильмы были сняты без поддержки Госкино.

Фильм Романа Бордуна **«Божественные»** (Божественні, 2019) – на первый взгляд, нарезка интенсивных и абсурдных зарисовок из уличной жизни Украины, инстаграммная карусель сценок случайных и необязательных. Похожими видео заполнен ютьюб, поскольку в глазах обывателя только веселое и странное достойно документации и архивации. Однако странность ситуаций, запечатлённых Бордуном, заключается в другом. Обитая где-то на пересечении современного перформанса, уличной фотографии и кустарной антропологии, камера Бордуна с легкостью передвигается между разными социальными слоями, попадая в ситуации, когда однозначность рутинных действий размякает, сталкиваясь со скоростями современного мира. Парадоксальным образом именно такая форма наиболее глубоко ухватывает дрожащий нерв эпохи исторических изменений в Украине – противоречивых, неуверенных, но отчаянных. В этом столкновение не выживут ни адепты прогресса, ни ностальгирующие «бывшие», ведь движение происходит там, где эти два пласта прорастают друг в друга. Ситуации в фильме Бордуна существуют в пространстве без слов, а коммуникация персонажей с миром происходит путём изменения положения их тел в пространстве, путём исследования пространства собственным телом. Неудивительно, что «Божественные» – едва ли не самое вуайеристское и эротическое кино независимой Украины. Одиночка с камерой порой способен уловить гул времени лучше, чем фильмы, продуманные командами, не готовыми идти на риск неопределённости.

«Не переживай, двери откроются» Оксаны Карповыч (Don't worry, the doors will open, 2019) – фильм, снятый в украинских электричках о людях и территориях, которые эти электрички соединяют. Электрички движутся пространством, невольно кадрируя местность, обрекая пассажиров на бездеятельное время ожидания. Именно в этом состоянии немых пауз, сонливости, контуры эпохи проступают наиболее точно. Впервые к такому приёму прибегла Шанталь Акерман в своём великом «На Восток» (D'Est, 1993), в котором распад СССР выступал неназванной кулисой для наблюдений за человеческой ситуацией. В фильме Карповыч война на Востоке Украины присутствует как фон, ощутимый в первую очередь на периферии как территорий, так и сознания (война снова и снова появляется во снах). «Мы участники и того времени, и этого времени», гласит интертитр ближе к концу фильма. Место действия не оставляет сомнения: все эти люди в той или иной мере – обьекты демодернизации, и рано или поздно будут пущены в расход «штурмовиками демократии», о которых говорит в своем эссе Хайнер Мюллер. Пока фильм Карповыч возвращает им не только голос, но и цвет, текстуру и, что главное, длительность. Своим фильмом Карповыч проявляет не интерес и не сострадание, которые уже столь давно стали едва ли не главными причинами для съёмок документальных фильмов, успешных в мировом фестивальном круговороте. Любовь и сопричастие делают фильм не просто более аутентичным (ещё одно слово, рассчитанное на увеличение продаж на фестивалях). Они наделяют его смыслом, который будет понятен и после того, как все эти запечатлённые реальности растворятся в холодной атмосфере современности. В какой-то мере Карповыч снимает и о своих корнях и о корнях всех нас – тех, кто покинул свои города, свою Родину, время, определённое местом рождения. Все мы беженцы, наше место – в транзите, в тамбуре истории. Порой кажется, что только с такой позиции и возможно честное документальное кино.

«Дом» Татьяны Кононенко и Матильды Местер (Будинок/Das Haus, 2019) исследует застывшее во вневременье здание харьковского Госпрома. Здание, возведённое в 1920-х годах на фоне надвигающейся катастрофы, должно было перевоспитывать современников, не просто превращая их в коммунистов, но и меняя их представление о механике жизни и свободного времени. Почти столетие спустя здание живёт как каркас, населенный постутопическими живыми людьми без идеологии. Именно эти люди меняют смысл и масштаб здания, обживают его. Размагнитить идеологию здания путём его повседневного использования значит обезопасить пространство, вывести дом за рамки истории. Постоянно переключаясь между кадрами, снятыми цифровой и кассетной камерами, плёночным Болексом и

официальной советской пропагандой, фильм всё же не может скрыть свою главную тему – человеческие лица. Если архитектура – затвердевший ритм, то лицо человека – мелодия времени, утешение вне государства. Лицо не может остаться в истории, в отличие от текста, здания, города. И поэтому лицо настолько зависимо от техники – только рисунок, фотография, киносъёмка способны спасти лицо для истории.

«Пусть лето больше не настанет никогда» Александра Коберидзе (Let the summer never come again, 2017) похож на полотно, в котором грубое зерно пикселей не рассыпается в песок, а скорее образует плоскости, волнообразно лежащие по отношению друг к другу. Фильм снят на камеру старенького мобильного телефона, и, как знает каждый, уже работавший с такими технологиями, свобода здесь возникает не как сознательное усилие, а скорее как результат непредсказуемости результата, который не поддаётся влиянию оператора. Неподдельная, наивная радость возможности запечатлевать мир своими руками роднит фильм Коберидзе с первыми годами жизни немого кино, которое было способно вызвать восторг, воспроизводя самые банальные вещи повседневности. Взгляд Коберидзе – взгляд человека, видевшего всё и поэтому желающего видеть меньше. В подвижных картинах Коберидзе большая часть экрана скрыта в неопределённости темноты, очертания смешиваются в причудливой, почти барочной игре света и тени. Для зрительского опыта нужна не четкость и не ясность, а шероховатость и глубина как категории тактильные и даже материальные. Подпольная, аматорская форма выбрана не случайно. Развиваясь вне поля официального кино с его продуманными до блеска нарративами и отточенными картинками, фильм Коберидзе выбирает для повествования малые темы: любовь к новому городу, случайность любви к другому человеку, равно как и быстрота, с которой биография способна изменять своё направление течения. Фильм Коберидзе загадочен и лёгок одновременно, в нём есть место и трагедии и комедии, в пропорциях свойственной нашей жизни. Говоря про этот фильм, не хочется пытаться найти ему место среди современных кинокритических дискурсов, скорее хочется начать цитировать реплики Сезанна из его диалогов с Йоахимом Гаске. В этом разговоре речь бы пошла о свете, цветах, течении времени. «Пусть лето не настанет никогда» – опыт, очищающий уставшую оптику, готовящий к новому взрослению взгляда.

У всех этих фильмов есть нечто общее. Всматриваясь в поверхности современности, происходящие из истории, они пытаются различить гул эпохи, уловить движение сил, определяющих если не направление, то хотя бы скорость изменений. Подобно облачным дневникам Шёнберга, они пытаются найти форму для предчувствий будущего, выраженных в прошлом или настоящем.

На протяжении уходящего десятилетия я часто вспоминал о комментарии Шёнберга в одной из партитур конца 20-х годов, который упоминает Жан-Мари Штрауб в своем короткометражном фильме «Введении в музыкальное сопровождение одной киносцены Арнольда Шёнберга» (1973): «грозящая опасность, страх, катастрофа». К концу 2019-го более подходящим лейтмотивом для наступающего десятилетия стало казаться название серии, которую снял в этом году Доминик Граф для немецкого сериала «Полицейский вызов 110».

жь, которую мы называем будущим».

тайте также:

ТОП-10 фильмов 2018 года
ТОП-10 фильмов 2017 года
ТОП-10 фильмов 2016 года
ТОП-10 фильмов 2015 года
ТОП-10 фильмов 2014 года
ТОП-10 фильмов 2013 года
ТОП-10 фильмов 2012 года
ТОП-10 фильмов 2011 года
ТОП-10 фильмов 2010 года

К списку авторов

Теги: итоги года топ

Copyright © 2010 - 2020 Cineticle. All rights reserved | Design by GreenArtProject