

(«Delo po obvynenyiu Herasymenko Andreia Markyianovycha y Roi Kharytona Stepanovycha»); arkh. No. 8317 («Delo No. 2094 po obvynenyiu Shvets V. Y., Hramm P. E., Byriuk A. H.»); arkh. No. 8439 («Delo No. 2048 po obvynenyiu Boichenko Nykyfora Dmytryevycha»); arkh. No. 8445 («Delo No. 2228 po obvynenyiu Dydychenko H. A.»); arkh. No. 8716 («Delo No. 1827 po obvynenyiu Zaliubovskoho Y. A.»); arkh. No. 8825 («Delo No. 2375 po obvynenyiu Dudnyk E. N.»); arkh. No. 10016, tom 1 («Delo No. 3304 po obvynenyiu Shokh Y. A.»); arkh. No. 14300 («Delo po obvynenyiu Dmytrychenko R. F.»); arkh. No. 14957 («Sledstvennoe delo No. 167 po obvynenyiu Yvchenko H. H. i Mamai F. K.»).

Derzhavnyi arkhiv Rosiiskoi Federatsii (DARF). F. 7021, op. 77, spr. 301, 413.

United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Testimony No. RG-31.018M.0060.

Yahad-In Unum Archives (YIU). Testimony No. 276U, 277U, 284U, 290U, 305–307U, 2183U.

КІНОЗНАВЧІ ДИСКУСІЇ

DOI 10.33124/hsuf.2022.14.05

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

БАБИН ЯР. ВИКРИВЛЕНИЙ КОНТЕКСТ **Розмова з Йохананом Петровським-Штерном** **про документальний фільм Сергія Лозниці** **«Бабин Яр. Контекст»**

— *Яке Ваше загальне враження від картини і як би Ви визначили її жанр?*

Протягом останніх 50 років я продивився сотні, а може й тисячі годин документальних кадрів Другої світової війни, а також документальних стрічок 30-х, 40-х, початку 50-х років з фокусом на Другу світову. Коли наприкінці 1970-х вийшов великий 20-серійний фільм «Велика Вітчизняна» (у західному прокаті — «Неизвестная война»), великою мірою пробрежневський, там з'являвся час від часу Берт Ланкастер з американської сторони, його дублював — дуже хороше — Василь Лановой. Це було неймовірною можливістю подивитись декілька годин безперервної хроніки Другої світової. Я дивився всі серії, у кінотеатрі, не на телеекрані, інколи по кілька разів. І взагалі для мене у 1960–1980-ті рр. можливість бачити й оцінювати документальні кадри було найголовнішим засобом мислити і розмовляти про Другу світову війну.

Усі ми пам'ятаємо, як влітку 1973 року перший раз вийшов на екрани фільм «17 мгновоїх весни». Я був з хором «Щедрик» у піонертаборі, де у нас була можливість дивитися під вечір телевізор. Пам'ятаю, що для мене в цьому фільмі головне була не гра відомих радянських акторів, а передусім ті фрагменти, в яких Єфім Копелян коментував хронікальні кадри Третього Райху. Одного разу, приблизно 1978 року, ми розмовляли з моїм батьком Мироном Семеновичем Петровським про кіно, і він запитав мене, що б я хотів подивитися. Я відповів, що якби була можливість, то хотів би переглянути всі документальні стрічки, пов'язані з Другою світовою, на що він посміхнувся і відповів: «Тобі на це потрібно витратити 20 років життя!» Отже, документальне кіно, пов'язане з Другою світовою, — це для мене певна пристрасть.

Інша річ, в якому жанрі нам треба розуміти кіно, яке зробив Лозниця. Непідготовлена людина, подивившись це кіно, скаже: «Чекайте, тут все — правда, усе суто документальне, це все ж так насправді було, немає жодного постановочного кадру. Усе з Бундесархіву або з радянських кінофотодокументальних архівів, і це унікальне відтворення реальних речей, навіть фотографії, які Лозниця дає в кадрі — це також з досить відомих документальних джерел». Здається, так воно і є, але водночас у документальному кіно такого стибу дуже важливо зрозуміти, що ми маємо справу, звичайно, не з реальністю, а з певною концепцією реальної дійсності, з художнім твором. Тільки замість художніх образів маємо концептуальний відбір матеріалу і монтаж. Як відбувається в будь-якому художньому творі, йдеться про сконструйовану реальність. У нашому випадку Лозниця використовує хронікально-документальну «нарізку» як певні цеглинки, невідгадані образи та епізоди, з яких він будує художнє ціле. Саме тому ми маємо поставити до його конструкту три питання. Перше — як побудований цей фільм? З чого він починається та чим закінчується? На чому поставлений наголос? Друге — ми бачимо, що у фільмі є, про що йдеться, як розгортаються події; але чого в цьому фільмі немає? Адже у Лозниці була можливість «процитувати», чи в певний спосіб використати, утричі, вдвітьє, вдесятеро, удвадцятьє більше джерел. Проте він цього не зробив. Чому? Відбираючи матеріал, ти вже формуєш концепцію. Так-от, яку концепцію режисер формує, використовуючи певний матеріал і не використовуючи інший? І третє — що автор намагається донести до глядача, побудувавши свій фільм саме в такий спосіб? Навіщо він саме так розставляє акценти? Яке семантичне навантаження його монтажу — і того, що він залишає поза кадром? Ось, власне, які три речі треба мати на увазі, коли ми розмовляємо про фільм як певний текст. Саме тому, що фільм Лозниці — це дещо набагато більше, ніж документальне кіно, ми маємо пояснити «як це зроблено».

— *Лозниця намагається розповісти всю історію нацистської окупації України у двох розділах: спочатку до Бабиного Яру, а потім — після нього. Чи вважаєте Ви його спробу вдалою та виваженою?*

Лозниця називає свій фільм «Бабин Яр. Контекст». Власне, контекст там дуже специфічний. Він сконструйований таким чином, щоб фільм виконував певну важливу ідеологічну функцію, ставив важливі політичні та моральні питання, а певних питань не ставив взагалі. Як казав Аркадій Белінков, композиція формує концепцію. Отже, композиція. Фільм починається з 1941 року, червня місяця, і закінчується

1952 роком, коли Бабин Яр залили промисловими відходами. Чекайте, адже йдеться про Бабин Яр, — перепрошую, а куди подівся розподіл Польщі між Радянським Союзом і Німеччиною, завдяки якому населення з обох сторін кордону так би мовити «підготували» до знищення чергового прошарку населення? Де розмова про расистський дискурс, який стверджується завдяки тому, що Третій Райх контролює майже всю Європу і активно його просуває через пропаганду на окупованих територіях? Де хоча б натяк на дискримінаційний класовий дискурс з концепцією ворога народу, — в усьому, окрім класового концепту замість расового, симетричний нацистському? Адже цей дискурс є панівним по іншу, так би мовити «нашу» сторону кордону? Де розповідь про переслідування українців як меншини на території Західної України, Волині та Галичини, коли вони контролювалися Польщею до 1939 р. і Радянським Союзом після? Де, вибачаюсь, хоча б коротенько про знищення всіх національно орієнтованих польських, українських та єврейських інституцій у 1930-х роках на українських землях?

Цього всього немає у фільмі — і не може бути. Лозниці ці сюжети — а він про них, безумовно, знає — не потрібні. Він починає фільм абсолютно так само, як і будь-який радянський наратив про знищення єврейського населення на території Радянського Союзу. Це дуже важлива річ, що у фільмі не спростовується радянський наратив Голокосту, Бабиного Яру, нацистського Третього Райху. Фільм побудований чітко за принципом класичних радянських наративів: «прийшли нацисти і вбили наших євреїв», яким так добре жилося у вільному Радянському Союзі. Лозниця додає до цього наративу дуже важливий момент — «у цьому знищенні мирних громадян єврейського походження німцям допомагали, або надихали, питомі українці», проте ми до цього питання ще повернемося. Отже, у фільмі з підзаголовком «Контекст» немає найважливішого контексту, на якому будь-хто з сучасних дослідників геноциду євреїв, від Тімоті Снайдера до Карела Беркгофа, будує розуміння того, чим є Голокост і яку страшну роль у його розгортанні на українських землях відіграв Бабин Яр. Ті, хто у фільмі позначений як консультанти, а саме М. Яковер і І. Хржановський, фахові невігласи на фрідманівських [читай — кремльовських — ред.] харчах, допомагають Лозниці втілити саме цей радянський наратив. Себто розповісти про Бабин Яр у такий спосіб, щоб зняти з радянської влади будь-яку відповідальність за Голокост і представити радянську армію та радянські правові інституції втіленням вищої справедливості.

Другий момент. Фільм закінчується 1952 роком, але насправді його досить розтягнутий фінал — це 1946 рік, час судових процесів над нацистськими злочинцями, які брали участь у масових стратах євреїв на території України, у тому числі й у Бабиному Яру. Цікаво, навіщо Лозниця присвячує стільки часу цим судам. Власне, він доводить, що Радянський Союз, радянська юриспруденція, судді, радянські військові шукали *правду*, вони хотіли знати *правду* і встановити остаточну справедливість. Їм потрібна була Діна Пронічева, щоб покарати нацистських злочинців. Насправді їх цікавила помста, а не правда. Окрім того, після 46-го наступив рік 47-й, коли ті самі люди, зі слів яких Лозниця бере цитати, той самий Василій Гроссман з його *Чорною книгою* (де задокументовано знищення радянського єврейства), ті самі свідки та хронікери фашистських злочинів опинилися серед «безрідних космополітів». Кінець 40-х років — час, коли сталінський режим починає полювання на літературні, музичні, театральні, а потім і медичні єврейські еліти, серед яких — ті самі люди, що писали про катастрофу радянського єврейства.

Лозниця цитує щойно згадану *Чорну книгу*, але він нічого не каже про те, що ця цитата ніколи не звучала в СРСР до 1988 року, тому що Сталін заборонив публікацію *Чорної книги* (редактори — В. Гроссман та І. Еренбург), вже зверстаної та готової до друку. Головний корпус документів про знищення євреїв у Радянському Союзі, який, до речі, починається з Бабиного Яру, ніколи не дійшов до радянського читача. Лозниця про це дуже виразно мовчить. Чому? Адже на дворі не сталінсько-брежнєвські часи, Лозниця не обмежений пострадянськими концепціями, він — людина буцімто широкого європейського виднокола. Отже, чому? Тому що він хоче показати радянську юриспруденцію та СРСР як країну, яка захищає своїх євреїв, піклується про них, зберігає їх пам'ять. Але ж це ж відверта брехня — і Лозниця мовчить, підсилюючи цю брехню. Не було Куренівської катастрофи, коли сель прорвав дамбу в Бабиному Яру та ринув униз, на Поділ. Не було кагебістських цькувань єврейських активістів, які збиралися вшанувати пам'ять єврейських жертв Бабиного Яру. Не було зривання написів на траурних вінках, не було побиття та арештів єврейських активістів — там, у Бабиному Яру! Нічого з цього, за Лозницею та його горе-консультантами, не було. Не було промови Івана Дзюби і Віктора Некрасова на 25-ліття зо дня розстрілів, доносів на них та арештів — а була хороша радянська влада, що притягнула 1946-го нацистських катів до відповідальності.

— *Яким у цій картині є образ України?*

Взагалі ідеї про те, що Україна — це окрема республіка Радянського Союзу, зі своїми інституціями, мовою, культурою і т.д., у фільмі немає. Замість цього у Лозниці є дуже цікаві панорамні зображення української землі. Їх багато. Україна — це земля. Лозниця показує шалено красиву українську панораму, там по ній повзуть німецькі танки, або над нею низенько летить «кукурузник» і знімає каравани розбитих німецьких автівок, або по ній ідуть безкінечні колони військовополонених, чи то радянських, чи то німецьких. Головне, що Україна — не держава, не культура, а земля, фантастична, багата, красива. Приходь — бери! Власне, це бачення колонізатора. Так мислить і Гітлер, і Сталін. Навіщо це відтворює Лозниця — це вже зовсім інше питання, його обов'язково треба взяти в розрахунок, підсумовуючи *меседж* цього фільму.

Хто живе на цій землі? За логікою фільму на цій землі живуть люди без хребта, без самоповаги, без почуття власної гідності, готові вклонятися будь-якій владі. Ось приїхав гауляйтер Галичини Франк до Львова — українці танцюють національні танці, струнко марширують, патетично зігують, — мовляв, прийшла нова влада, ми її зустрічаємо з розкритими обіймами. Повертається радянська влада — Львів запруджений тисячами львів'ян і приїжджих, вони вітають радянські війська, танцюють українські танці. Тобто у Лозниці українці зображені як безпринципні люди, які вклоняються будь-якій владі. І у нього — підкреслюю, за його концепцією, — немає українського супротиву, ані культурного, ані ідеологічного, ані військового — ніякого. Пізніша історія УПА—УНСО зі спробами цих парамілітарних формувань битися на два фронти з німецькими і радянськими військами — це ніяк не фігурує у фільмі. Тому що Лозниці важливо зобразити українців безпринципними та безхребетними підлабузниками, для яких підтримати нацистів — це ж свята справа. І тут знов Лозниця намагається представити українських праворадикалів, які реально існували, як українців взагалі. Адже в нього ніякої іншої хроніки українців немає!

Зверніть увагу, що у фільмі всі назви з'являються лише російською мовою. Усі титри, як-то «Бабий Яр», «Львов», «Київ» і т.д. Тобто розповідає про події російськомовна людина, у якої немає поваги до українських географічних назв. Словом, триває — вже за межами документальної зйомки — колоніальний наратив. Також важливо, хто контролює цей наратив, у який спосіб режисер komponує «нарізку». Лозниця показує, як українці вітають нацистів — буквально перші

кадри з нацистами, що в'їжджають до Львова. І перші слова, що ми бачимо, — це написи на гігантських транспарантах: «Слава Гітлеру-Визволителю» та «Слава Мельнику». Я не заперечую правдивість документальних кадрів, боронь боже. Проте пам'ятаймо: повне ототожнення українських національних змагань із нацизмом (у радянській термінології «фашизмом») — це є, знову ж таки, виразними ознаками радянського наративу, який ідеально втілено в конструктах сьогоденних російських пропагандистів. Тобто Лозниця будує свій фільм за принципами найвідвертішої антиукраїнської пропаганди, за шаблонами радянських українофобських підручників, за імперським дискурсом.

— Чи ставить Лозниця взагалі таке завдання сконструювати якомога повніший і багатоманітніший контекст?

Абсолютно ні. Подивіться, як він вибудовує цей контекст. У нього є переважно Львів, трішечки Станіславів, але взагалі — Галичина (Distrikt Galizien), а також і райхскомісаріат «Україна» (Reichskommissariat Ukraina) з центром у Києві. Ще трохи фігурують волинські села, а також Лубни. Але, в основному, весь час Лозниця зіставляє та протиставляє Львів і Київ. І наратив будується на протиставленні націоналістичної «свідомої» української Галичини і «нейтрального» багатостраждального Києва — це два центри, які повсякчас формують вузький контекст. Напочатку не зовсім зрозуміло, а навіщо Лозниці для контексту Бабиного Яру постійно концентруватися на Львові. Але пізніше таємне стає очевидним: саме тому, що Львів постачає його різноманітними документальними кадрами, де показано, як українці вітають нацистів. Чому вони вітають нацистів, чому вони бачать в Гітлері визволителя — Лозниця про це наполегливо мовчить.

На мою думку, режисер працює не на те, щоб зробити контекст максимально різноманітним, ґрунтовним, всебічним; навпаки — він його робить площинним і тривіальним: зрадник Львів — страждальний Київ, нацисти — загарбники і кати — захоплюють українські землі СРСР, знищують тамтешніх євреїв, урешті-решт приходить радянська армія, відновлює справедливість, карає катів, знищує нацистських підлабузників у Львові. Дуже прозорий наратив. І у ньому яскраво проставлені додаткові акценти щодо ролі українців у масовому знищенні євреїв. В одному епізоді Лозниця зображує їх як безхребетних людей, які підлаштовуються під будь-яку владу, в інших — стверджує думку, що вони свідомо уможливають масове знищення єврейського населення. Лозниця декілька разів артикулює у фільмі,

через монтаж, через судових свідків, через цитату Гроссмана, що ніхто, власне, не чинив ніякого супротиву. Євреїв знищують — місцеві мешканці ставляться до цього абсолютно спокійно.

Для того, щоб це пояснити, треба не смакувати львівські кадри із зігучими жінками на параді, а розповісти про 30-ті роки радянської реальності в Україні, з їхніми репресивними практиками, зрадою та згортанням націонал-комунізму, показовими розправами над українською інтелігенцією, Голодомором, масовими чистками, знищенням мільйонів українців. Чому це важливо? Тому що серед тих людей, яких ми бачимо на документальних кадрах, завдяки цій радянській політиці виникає усвідомлення того, що це нормально, коли влада знищує цілі прошарки населення. Це — «врожай реформ», як одного разу висловився безкінечно талановитий і безкінечно цинічний Валентин Катаєв. Це все — відходи виробництва під назвою «соціальна інженерія». Влада знищила всіх «старих фахівців», які навчалися за часів царату, потім всіх, хто не хоче йти до колгоспу (назвавши їх куркулями), потім серед чергових ворогів народу опинилися прихильники ідеї націонал-комунізму, потім — усі ті, хто підтримував Кірова, згодом — усі ті, кого Сталін охрестив або «троцькістом», або «бухарінцем». Тисячі, десятки тисяч, а потім вже й мільйони людей, яких протягом років цілеспрямовано викреслювали із суспільства.

Тих, хто це все спостерігав, радянська влада привчила, що це норма. Тому, коли приходять нацисти і починають нищити всіх євреїв, ці акції не є чимось новим для людей, яких ми бачимо в київській частині хронікального фільму. На обличчях цих людей написано те, про що мовчить Лозниця: усе попереднє десятиріччя вони бачили подібні практики. І звикли до них. У них чергове «викреслення» груп людей із суспільства викликає хіба що апатію. Єдина різниця, що радянська влада це робить за псевдокласовим принципом (тому що «ворог народу» неймовірно гнучке поняття в устах більшовиків), нацистська ж влада це робила за расовим принципом (у них він чіткий, не флексильний і розроблений у деталях), розташовуючи «неповноцінних» євреїв за межами расової ієрархії. Так-от, всього цього в фільмі Лозниці немає. Бо якщо це згадати, треба ставити знак рівності між тим, як нацисти знищували євреїв за расовим принципом, і тим, як більшовики знищували різні категорії населення за класовим принципом. З точки зору історика це було б абсолютно доречно, це б пояснило ситуацію з відсутністю супротиву, з апатичним ставленням більшості населення до масового знищення радянських цивільних єврейського походження.

Лозниця цього не робить саме тому, що йому довелося б тоді повністю змінити підхід добору матеріалів. Для цього потрібно згадати, що без репресій і без ГУЛАГу немає Бабиного Яру. Для цього потрібно було б почати фільм не з 1941, а з 1939 р., тому що з цього року, а саме з червня й активніше з серпня, починається інтенсивне спілкування між СС та НКВС. Ці дві інституції державної безпеки — ці інституціоналізовані комплекси неповноцінності, як сказав Вадим Скуратівський, — обмінюються інформацією, знаннями, досвідом. Наприклад, про те, що люди, якщо вони голодні, не чинять спротиву, що голод можна використати як ефективний інструмент контролю за великими прошарками населення. Про те, що табори варто розташовувати у віддалених і малонаселених регіонах країни, де ніхто про них не дізнається, і можна туди висилати будь-яку кількість людей, звичайно обмежуючи інформацію, яка може неофіційно поширитись з цих регіонів. Власне, ті, хто створював нацистські концентраційні табори, продовжували і переймали досвід засновників та архітекторів радянських таборів. Це все свідомо опускається в кінонарративі Лозниці, який оперує радянськими/російськими шаблонами. У нього все, як у тому грузинському анекдотичному тості, де йдеться про захоплені та криваві феодалні ритуали, але випити все ж таки треба саме за радянську владу, яка «прийшла й припинила усе оте неподобство».

— *При цьому Лозниця є визнаним режисером, відомим майстром, знаним за межами України, перш за все в Західній Європі, де він живе і працює, Захід сприймає його як визначну постать саме українського сучасного кіно, і його орієнтація на радянський нарратив виглядає дещо невмотивованою.*

На мою думку, ми маємо справу з соціальним замовленням. Внутрішнім або зовнішнім, із горезвісного Фонду «Бабин Яр», або з якихось інших інституцій, не гадаємо, не знаю. Свідомо чи не свідомо, режисер виконує таке замовлення, тому йому потрібен саме такий — і ніякий інший — нарратив. І цей нарратив — прорадянський та антиукраїнський. У фільмі буквально 3–4 епізоди, коли звучать українські пісні. Пам'ятаєте, яка перша пісня звучить у Лозниці в мерзотно профашистському антирадянському контексті?! Послухайте ще раз, ви будете вражені. У фільмі звучить «Ой у лузі червона калина». Та пісня, яка стала сьогодні символом українського супротиву російській агресії. Вона звучить у фільмі, як привітання нацистам, які приходять до Львова. Звичайно, за два роки до війни Лозниця не мав знати, чим стане пісня українського підпілля для всієї України і для всього світу, де б не підтримували український супротив російській агресії. Але

саме для цього художнику дається творча інтуїція, внутрішня культура, смак. Певні речі, про які писали Багрянний, Хвильовий, Гроссман, Підмогильний, відбуваються зараз. Розгортаються перед нами у трагічній площині. Вони їх передбачили, заплативши за своє бачення вищу ціну. Брехуну не дається дар пророцтва. Ба більше, у нього зникає художній смак. Він стає обслуговувальним персоналом імперського дискурсу. Перетворюється на Соловйова, Скабєєву, Сімонян.

Тепер про Лозницю як західного художника. Я дуже багато про нього чув хорошого, але ніколи не дивився його фільмів. Я не знаю, яким чином поєднати думку, що він є прозахідною фігурою, з тим, що я бачу — і чого не бачу — в його фільмі. У мене було декілька ситуацій в житті, коли мені казали: «О, це прекрасна книга або прекрасний фільм». І від мене чекали, що я їх буду оцінювати як історичні документи, як богоданну правду в останній інстанції — знаєте, у дусі теологічних пошуків 1970-х років серед радянської гуманітарної інтелігенції. «Чекайте, шановні, — відповідав я своїм співбесідникам, — це не історичні документи, це зроблені речі, скомпоновані речі, певною мірою художній твір. Їх треба аналізувати не як історик аналізує дискурс, а як літературознавець аналізує текст». У мене була така ситуація рівно 21 рік тому, коли безліч часописів, газет, радіостанцій славословили на тему того, який геніальний наш велетень Олександр Солженіцин, котрий надрукував перший том своєї чергової безсмертної книжки «200 років разом» — про російських євреїв. До мене тоді звернувся молодий редактор поважного часопису «Неприкосновенный запас» — я не знаю чи цей часопис досі існує, оскільки вже 10 років не друкуюся в російських виданнях. Отже, мені надіслали примірник у Бостон, де я тоді працював після докторантури, і попросили написати рецензію. Я взяв книжку з собою в подорож на конференцію до Єрусалиму, почав читати — і спалюжив собі подорож. Я одразу ж зрозумів, що опус Солженіцина повністю побудований на переписаних цитатах з різних історичних джерел, пов'язаних із російсько-єврейською історією, що там немає власне історичного дослідження, що це все взято з другорядних джерел. Але рукою майстра «великий керманич» Солженіцин пройшовся по цих текстах, змонтував цитати і скомпонував їх таким чином, щоб розповісти, як Росія обіймає своїх євреїв, а невдячні євреї відповідають революцією, терором, інсинуаціями та наклепом. Тобто Солженіцин у своїй книзі створює певний образ єврея. Він будує книгу за чітким принципом історичних аналогій і паралелей, показуючи, що, мовляв, є така парадигма російсько-єврейських відносин і ця парадигма

розгортається протягом 200 років. Нічого в ній нового немає. У ній завжди постає добра, щира, гуманна та щедра матінка-Росія і гидкий невдячний єврей. У своїй рецензії — сторінок на тридцять — я розповів, яким чином ця книга побудована за цими мотивами, паралелями і образами, проаналізувавши її не як історичне, а як літературне джерело.

Така ж ситуація може бути в мене і з Лозницею. Я не заперечую його талантів. У фільмі я побачив чимало кадрів, яких я ніколи ніде не бачив. Для мене дуже важливо, наприклад, як деякі львівські будинки виглядали в 30-ті — 40-ві роки. Я народився і виріс у Києві, і бачив у фільмі Лозниці певні кадри міста, на яких зображено дуже добре знайомі будівлі, але я ніколи їх не бачив у кіно, лише на поштівках. У центрі сучасного Майдану розташована будівля Державної думи, яку було знищено. Навпроти філармонії, де зараз готель Дніпро, — фантастичних розмірів будівля, про яку я взагалі нічого не знаю. В етнографічному плані для мене було важливо подивитись цей фільм. Плюс деталі побуту, обличчя людей, натовп, написи на вулицях, одяг, тілесні рухи. Але, звичайно, це деталі. Коли ми заходимо в ліс, ми можемо бачити дерева, обговорювати їх вік, крону, коріння, грибкові нарости — і не бачити лісу. Я намагався показати, яким чином Лозниця відокремлює цей ліс від іншого ландшафту, що у нього в лісі росте, а що він рішуче виполов.

— Як тема Голокосту фігурує у фільмі, у чому специфіка її зображення?

Фільм розповідає про все перед Бабиним Яром, перед вереснем 1941-го, а потім — про все після Бабиного Яру. Власне Бабин Яр у той час, коли він стає Бабиним Яром, про який ми знаємо — 29—30 вересня, показаний виключно фотографіями, кольоровими фотографіями з Бундесархіву. Ми нічого не бачимо, окрім речей. Ці речі служать метонімією знищених євреїв. Останньою ознакою їх тілесного існування. Це дуже сильно, дуже добре зроблено. Особливо тому, що нічого не відкоментовано. Панує тиша. Весь інший фільм — його 95 відсотків — це або радянська, або німецька кінохроніка. Один імперський відеонаратив змінюється іншим. Іноді з'являються єврейські голоси, як, наприклад, голос Діни Пронічевої, але її голос також вписано в офіційний історичний наратив: яким чином влада намагається встановити масштаб злочину і покарати злочинців.

Це означає, по-перше, що власне єврейських голосів, незалежних від цих наративів, там немає. Тобто єврейську історію за євреїв розповідають або нацисти, або радянська сторона. По-друге, це означає,

що Лозниця — і це цікавий, але невідрефлектований момент, — небезталанно переводить елементи нацистського дискурсу в радянський план. Один приклад: німці спочатку панорамно, а потім портретно знімають на камеру радянських військовополонених. Оператор немовби підкреслює, наскільки ця Червона армія, ці радянські солдати — наскільки це *орда*, наскільки вона вся орієнтальна, неарійська, паря на парії. Німці зображують обличчя, і ми бачимо, що це — казах, а це — чеченець, це — грузин, а це — єврей, а це — кримський татарин. І німецький глядач, який дивиться ці кадри в якомусь мюнхенському кінотеатрі, абсолютно переконаний, що біло-арійська німецька армія б'ється з гидотними кольоровими монголо-татарськими ордами.

У сучасного глядача немає цього расистського контексту. Ми дивимось ці кадри і вкладаємо у них абсолютно інший сенс — люди різних етнічних груп, майже зі стереотипним виразом їх обличчя, — усі вони свідчать, що радянська армія — інтернаціональна. І Лозниця декілька разів це підкреслює: радянські війська інтернаціональні, радянські судді слухають і християнина, і єврейку, на трибуні в радянському Львові виступають російські військові, і польські військові, і радянські військові кажуть про страждання поляків і українців, — власне, це єдині дві етнічні групи, яких там згадано. Лозниця підкреслює антисемітський німецький контекст та інтернаціоналістський радянський контекст. Іноді на тих самих хронікальних кадрах. Якщо він це мав на увазі, це цікава знахідка. Але знов-таки — про те, як радянський інтернаціоналістський контекст закінчується одразу ж після війни, як починається полювання на євреїв у Радянському Союзі, про те, як нацистська расистська зараза поширюється всіма радянськими владними інституціями, про шовіністичну революцію в радянському мисленні 1946—1947 років, яка обертає отих усіх представників радянських нацменшин на третесортних «чурок», у фільмі Лозниці нічого не сказано. І ми знов повертаємося до того, що, аналізуючи фільми такого штибу, нам треба розуміти, як їх побудовано композиційно, концептуально, тематично — що в них є, на чому ставиться наголос, і чого у них немає — і чому. І як з цього виростає неупереджене бачення того, з яким фільмом ми маємо справу і що до нас хоче донести автор.