

Владимир Брода - Война, захваченная (вымыслом).

[затопленная, (погруженная в воду) вымыслом]

Эстетико-этические размышления об Атлантиде (Атлантида) - Валентин Васянович, 2019

"ТРЕПЕТ листьев, которые светятся белизной в темноте.

У моей мамы никогда не было белых волос.

Украина зеленая, как зубы льва.

Моя мама, такая светловолосая, не вернулась.

Дождевая туча, ты медлишь у колодца?

Моя милая мама плачет за всех.

Круглая звезда, ты катишь золотой поезд.

У моей матери в сердце свинцовая рана.

Дубовая дверь, кто снял тебя с петель?

Моя нежная мама не может прийти.

Пауль Целан, "Трепет", "Мак и память".

Атлантида - украинский художественный фильм режиссера Валентина Васяновича, представленный на Венецианском кинофестивале 2019 года, получил приз за лучший фильм в секции "Горизонты".

Фильм снят в жанре антиутопии, его действие разворачивается на востоке послевоенной Украины в 2025 году. Снятый до наступления российских войск, в 2020 году, он сильно перекликается с трагическими событиями, которые вот уже четыре года происходят в Украине. В центре повествования *Атлантиды* история Сергея, бывшего украинского солдата. Сергей борется с травмами войны и разрушениями в своей стране. В стране лежащей в руинах, в отсутствии перспективы восстановления (как личного, так и национального). На протяжении фильма Сергей (в исполнении Андрея Рымарука, бывшего военного разведчика на Донбассе) меняется под воздействием окружения - разрушенных пейзажей и людей, для которых спасением становится либо скитание, либо работа.

После самоубийства его боевого товарища Ивана, Сергей знакомится с Катей, бывшей студенткой археологического факультета, которая теперь входит в команду, раскопывающую тела солдат, усеявших украинские земли.

Жизнь Сергея близка роботизированному производству на металлургическом заводе, месте его работы. Когда завод закрывается из-за самоубийства его друга Ивана, он решает помочь Кате раскапывать и опознавать тела, зарытые в землю, без должного погребения. Благодаря этой встрече, жизнь Сергея наполняется, наполняется - поиском. Не просто поиском, а (непрерывно) поиском смысла, символического его измерения. Как две Антигоны, Сергей и Катя объединяют усилия, дабы провести обряд похорон этих доселе неизвестных солдат.

Начало. Когда насилие - это закон.

Фильм открывается тепловизионными военными съемками, похожими на снимки с боевых беспилотников, на которых запечатлен акт редкой жестокости: солдат роет яму, которая оказывается могилой для другого солдата, его закапывают заживо в агонии после избиения (рис. 1).

Настоящее военное преступление. Ни один солдат не может быть идентифицирован на основе этого изображения, что позволяет режиссеру избежать "бинарности", не принимать ни одну из сторон. Васянович оставляет зрителю выбор, выбор интерпретации, наиболее разумной из которых представляется та, что, независимо от "лагеря", в котором мы находимся, эти действия являются отвратительными в том смысле, в котором Юлия Кристева определяет отвращение как "аморальное, туманное, клокочущее и мутное: ужас, который прячется, ненависть, которая улыбается"¹. Кроме стука лопат по покрытой шрамами земле, слышны лишь звуки автоматов и взрывов. Бойня идет полным ходом. Человек (унижен): "Униженный человек - это не просто человек в земле. Это человек на земле - где бы он ни находился, которая больше ему не принадлежит - с болью ощущающий, что его голова прижата к земле чужим сапогом."² говорит Диди-Юберман.

Затем следует кадр, который будет практически полностью доминировать в фильме, - общий кадр, с несколькими отдельными уровнями, где каждый уровень будет независим от другого. Сергей и Иван приезжают на грузовике и устанавливают мишени на заснеженном поле, ререпетируя свое солдатское прошлое, и стрельба кажется единственным действием, которое поддерживает их "жизнь" в этом мире, где война проиграна. Является ли это своего рода воспоминанием о том, что сделало их живыми? Когда насилие - закон, становится ли стрельба благородной? Не может ли это быть новой формой свидетельства³? Делать единственное, на что они еще способны, сражаться с неподвижными, неодушевленными целями, засекая время, чтобы почувствовать, что они еще живы. Но "Это" переполняет. Событие возвращается, и говорить о нем - значит сталкивать субъекта с его травмами. "Говорить о событии - значит обосновать событийность высказывания, временную адекватность высказывания событию. Но такая событийность несет в себе внутренний

¹ Юлия Кристева, *Сила ужаса. Эссе об отвращении*, Париж, Изд. Seuil (Порог), [1980], 2015, с. 12.

² Жорж Диди-Юберман, *Пересмотр (перемотка) прошлого. Око истории 2*, Париж, Изд. Полночь, 2010, с. 198.

³ По словам Жана-Франсуа Кьянтаретто, "акт свидетельства, таким образом, следует рассматривать как акт языка, обращенное слово, требующее психического присутствия другого, как единичного существа и как представителя другого". Жан-Франсуа Кьянтаретто (ред.), *Свидетельства и травма. Психоналитические последствия*. "Предисловие", Дюно, 2004, с. X.

риск стереть или скрыть событие, о котором говорится, о[О]но требует своей собственной дикции, чтобы оставаться в своей специфической событийности"⁴.

Здесь "высказывание" осуществляется через стрельбу, и риск трансформируется в агрессию Сергея по отношению к Ивану, когда он простреливает его бронежилет, бросая ему, как оскорбление: "травмированный". [во французском семантически связано с – ненормальный, мерзавец]

Травма - это событие, которое поражает субъекта своим внезапным и неожиданным явлением, которое он не может усвоить. Травма, событие, которое не регистрируется как таковое, тем не менее становится частью психики, частью вытесненной, другими словами - бессознательной. Здесь "травмированный" врывается в жизнь Ивана. Это высказывание значимо, травма находит свое место в психике бывшего солдата, уступая место периоду шока, *возвращению вытесненного*⁵.

Здесь мы имеем двойной травматический эффект: то, что произошло, история, война, телескопируется с травматическими точками единичного субъекта, частной истории, бывшего солдата переживающего утрату войны и мира в своей стране. Иван становится объектом насилия и на рабочем месте, где ему приходится бороться с невыносимым темпом и тираном-начальником (напоминание о том, что борьба не обязательно вооруженная, но и классовая). Иван не может психологически справиться с этим разрушенным миром и в итоге буквально бросается в недра завода, истинный холокост в греческом его смысле⁶ - ὁλόκαυτος (рис. 3).

Фильм рассказывает об ошеломляющей трагедии, и мы переводим дыхание там, где Иван его теряет, каждый раз, когда переходим от тьмы к свету, от хаоса к экстазу, от смерти к любви.

Одна сцена предшествует смерти Ивана. Сцена, в которой Сергей включает и выключает свет.

В своем импровизированном доме, где есть только самое необходимое (лампа, матрас, стол и шкаф), с окном, выходящим на фабрику, где он работает (намек на отчуждение рабочих?), Сергей призывает ушедших этим, казалось бы, незначительным действием. Он иллюстрирует переход от хаоса к свету, от смерти к

⁴ Алексис Нусс, «Безголовое слово» Жак Деррида, Алексис Нусс, Жорж Суссана, *Возможно ли описать это событие?*, Париж, изд. L'Harmattan, 2001, с. 50.

⁵ Зигмунд Фрейд, *Толкование сновидений*

⁶ Согласно CNRTL, холокост - это "жертвоприношение, при котором жертва была полностью уничтожена огнем". <https://cnrtl.fr/definition/academie9/holocauste>. Понятно, что мы критикуем использование этого слова для обозначения геноцида европейских евреев, предпочитая термины Shoah и Urbn. См. статью Жака Себага Положить конец Холокосту, изд. Мир, 2005; https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/01/26/pour-en-finir-avec-le-mot-holocauste-par-jacques-sebag_395676_3232.html, и Анри Мешонника, Положить конец слову "Шоа", изд. Мир, 2005; https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/19/pour-en-finir-avec-le-mot-shoah-par-henri-meschonnic_398817_3232.html.

жизни, даже если его последний жест (выключение) погружает нас во тьму и предвещает мрачное будущее, по крайней мере, в следующей серии.

Так какой же цели служит этот вымысел? Дистанцированию.

Дистанцирование. Позиция по преимуществу⁷. Действительно, как отмечает Диди-Юберман, речь идет о том, чтобы "просто заставить изображение появиться, сообщить зрителю, то, что он видит, - лишь лакунарный аспект, а не целое, только то самое, что изображено."⁸ Он добавляет, что "дистанцирование - это операция познания, которая направлена на то, чтобы средствами искусства сделать возможным критический взгляд на историю."⁹ Кинематографический вымысел не претендует на точный отчет о прошлой или текущей истории, но в вымышленной форме фильм может принять очертания скелета мифа, простой метафоры, чтобы прийти к форме чистого вымысла, тем самым - чистый вымысел отменяя, вымысел который "игнорирует всю историчность"¹⁰. Эта реверсия не просто этимологическая, она действует как теоретически, так и практически. Пример, который приводит Фрейд, схватывает этот процесс : "Ребенок, встревоженный темнотой, обращается к своей тете, которая находится в соседней комнате. "Тетя, поговори со мной, мне страшно. - Что толку, если ты меня не видишь? - На что ребенок отвечает: "Когда кто-то говорит, становится светлее."¹¹. Этот ребенок просит вымысла. Значит, должна быть некая фикция¹², способная смягчить **реальный** ужас войны. Ни по-настоящему "реальный", ни по-настоящему "вымышленный", мир **Атлантиды** был бы единственно возможным способом репрезентации непредставимой войны в пространстве-времени, расположенном между этикой и эстетикой, в том неоспоримом другом месте¹³, в которое, таким образом, вовлекается зритель, способный спроецировать себя в него и стать, в свою очередь, свидетелем.

Вспомним происхождение названия фильма. Атлантида - гигантский мифический остров редкой мощи, отданный Посейдону, богу моря, перед тем как быть поглощенным водой, гневом Зевса (Ивана "поглощает" огонь, когда он совершает самоубийство [рис. 3]). Платон дал мифу новую жизнь в своих диалогах "Тимей" и "Критий". Здесь миф приобретает форму бесконечной пустыни, практически лишенной жизни. Тема потопления в фильме Васяновича явно выражена она повторяется, и, соответственно, ее противоположность - раскопки - занимают главное место в повествовании, начиная с композиции поля и заканчивая действиями Сергея и Кати.

⁷ Жорж Диди-Юберман, *Когда изображение занимает позицию. Глаз истории 1*, Париж, изд. Полночь, 2009, с. 65.

⁸ Там же, с. 67.

⁹ Там же, с. 69.

¹⁰ Там же, с. 64

¹¹ Зигмунд Фрейд, *Введение в психоанализ*, изд. Payot, [1915-1917], 2004, с. 384.

¹² Роже Одэн, *Художественная литература*, Лувен-ла-Нев, Бельгия, De Boeck Supérieur, 2000, с. 47-52.

¹³ Там же.

"Я раскапываю нашу историю"

"Проклятые земли" восстают сегодня только как жертвы, хоронящие своих мертвецов."¹⁴

Тема захоронения любой ценой возникает здесь, дабы спасти символическое, а значит - человеческое, и человечество. Катя, Антигона современных постапокалиптических времен, трудится в пустыне руин. Век Антигоны¹⁵. Когда ничего не остается, нечего спасать, мы всегда пытаемся спасти именно символическое.

Катина "работа" - это настоящий труд памяти: выкапывание тел солдат, их экспертиза, а затем захоронение на новых военных кладбищах в ожидании их номинальной идентификации - отмечаются только "номера" находок. Своего рода военный археолог. Когда Сергей спрашивает ее, что ею движет ("как ты можешь это терпеть?"), речь Кати становится речью Антигоны: "Мы возвращаемся, чтобы искать тех, кого мы бросили. [...] Мертвые прощаются с близкими и завершают свою историю и свою войну". Здесь происходит встреча Сергея и Кати, встреча в любви¹⁶ в самом благородном смысле. Сергей теперь помогает Кате в ее работе по увековечиванию памяти.

Очеловечивание, таким образом, разграничивает ужас и абсолютную безлюдность фильма, всегда посредством света: света огня, открытой двери, окна или двери грузовика в сторону света, Васянович позволяет нам увидеть проблеск надежды.

Все стабилизировано, все неподвижно, ничто не движется естественно, все инертно, будь то декорации или камера, которая не позволяет себе никаких движений. Абсолютная неподвижность. В концепции замедленного кино¹⁷, о которой говорит Жак Омон (когда упоминает в качестве примера фильма Апичатпонга Вирасетакула, великого тайского режиссера "памяти"), выясняется, "что длинный кадр - это виртуальная помеха для фикционализирующей установки, потому что, столкнувшись с кадром, который "слишком длинный" по отношению к содержащейся в нем информации, я, скорее всего, дистанцируюсь от своих инвестиций в вымысел, чтобы заинтересоваться чем-то другим - документальным природой изображения, самой съемкой и реальностью вымысла: произвольным взаимодействием причины и следствия. [...] Очень длинные кадры создают застой, рискуя потерять нить повествования и его причинно-следственную связь, а также временные ориентиры."¹⁸.

¹⁴ Катрин Кокио, *Говоря о лагерях, думая о геноциде*, Париж, Альбин Мишель, 1999, с. 17.

¹⁵ Лори Лауфер, *Загадка траура*, Париж, P.U.F., 2006, с. 172.

¹⁶ Андре Бретон, *Сумасшедшая любовь*, Париж, изд. Фолиант, 1976

¹⁷ Жак д'Омон, *Киновымыслы. Как (и почему) кино рассказывает истории*, Париж, Vrin, 2018, с. 146.

¹⁸ Там же с. 146.

Не в этом ли заключается реальный проект Васяновича? «Передать» войну, потери, травмы, чтобы "ранить" зрителя, вывести его из его (вымышленной) зоны комфорта, чтобы сделать его зрителем, ответственным за других¹⁹, как Катя, которая берет на себя ответственность за мертвых, которых они "бросили" и теперь должны вернуться и откопать? Эти длинные неподвижные кадры вызывают тревогу и беспокойство. Тревога для "классического" зрителя, который ожидает увидеть действие; тревожный фон, который напоминает нам, что когда ничего не остается, капитализм всегда находит, что впитать в себя, несмотря на полное разрушение. Об этом свидетельствует бесконечное блуждание Сергея, сидящего на камне/мусоре и наблюдающего, как промышленные скипы сливают свое загрязняющее, более того - радиоактивное содержимое [учитывая густой черный дым, который валит из них, скрывая освещение сцены, как будто время утратило власть, а зенит солнца больше ни о чем не говорит]. Сергей снимает рабочую каску в тот момент, когда мусорный контейнер опустошается (рис. 5). Так мы постигаем его блуждания: этот скип - "могила" Ивана, его бывшего товарища, ныне обратившегося в прах (чтобы не сказать - в пепел). Последняя дань уважения соотечественнику, погибшему не на войне, а из-за войны (и давления рабочего класса²⁰). "Нет смерти, которую можно похоронить, нет формы, которую можно перерисовать в психической жизни. Крики и удары молнии - вот следы, которые остаются от мертвых"²¹. - говорит Лори Лауфер.

Блуждание

"Этика, как невозможный ответ на невыносимый вопрос, заставляет индивидуального и коллективного субъекта реагировать здесь и сейчас, в поступках, жестах и словах, на ценность, которая не дается, не приобретается и не облагается, но должна быть построена, разработана, изобретена и актуализирована. [...] Экстремальные ситуации открывают субъектов самим себе и другим и порождают удивительные формы мужественных, неожиданных и ошеломляющих изобретений солидарности. Это как "факт природы", свидетельство, внезапный поступок, слово, пришедшее откуда-то извне и в то же время знакомое."²² - говорит Жак Брода. Как мы уже говорили, фильм пишется именно в присутствии "Антигоны". Давайте вкратце вспомним часть мифа. После смерти своего брата Полиника, Антигона, оказавшись в предельно трудной ситуации, решает пойти против закона фиванского царя Креона, ее дяди,

¹⁹ Мы ссылаемся здесь на концепцию ответственности за других Эммануэля Левинаса, *Этика и бесконечное, Диалоги с Филиппом Немо*, изд. Fayard, Париж, 1982.

²⁰ Жак Брода, "Синдром "З П": нехватка времени, иерархическое давление, отсутствие карьерных перспектив", *Социология труда*, выпуск 30-1, *Управление работой. Традиции и инновации*, 1988, с. 19-38.

²¹ Лори Лауфер, *Загадка скорби*, Цитируется, с. 170.

²² Жак Брода, *Недостаточность*, с. 19.

запрещающего любые похоронные обряды. Другого ее брата, Этеокла, хоронят с почестями. В качестве кары Антигону приговаривают к погребению заживо. Что касается Сергея - стоит отметить, что это также единственный момент, когда камера перемещается в пространстве, следуя за ним в режиме *steadycam* (устойчивый лат.), - он блуждает. По дороге к разрушенному зданию, в котором едва уцелели кресло и полурояль, этот одинокий человек ошеломлен останками разбитых жизней. Блуждания и опустошенность Сергея ошеломляют нас, несмотря на движущуюся камеру. В конце каждого из его путешествий, в каждой из комнат и коридоров появляется проблеск света. В этой обстановке **конца света** он садится (рис. 6), очарованный пианино, позволяющего понять, что здесь жили люди, которые слушали и играли музыку. Он находит пару детских ботинок²³, которые аккуратно расставляет у подножия уцелевшей кровати, а затем ставит сделанную им самим фигурку, как символ еще живых. Сергей поддается "романтической привлекательности руин и амбивалентности, присущей им в той мере, в какой они воспевают прошлое, ностальгию и чувство утраты"²⁴, говорил Андреас Гюйссен о работах Ансельма Кифера (которые отчетливо напоминают большинство декораций в фильме *Васяновича*).

Находясь в экстремальной ситуации, Сергей выходит из своего патологического блуждания, когда слышит звук аварии. Недалеко от него загорается машина, и он бросается на место происшествия, оставляя уже выкопанный труп чтобы спасти женщину, которая находится между жизнью и смертью. Реанимация этой почти мертвой женщины - "тех, кого мы могли спасти" цитируя речь Кати, - прямо соответствует "антигонианской этике" - и талмудической, поскольку на каждой медали, вручаемой государством Израиль праведникам, написано: "Кто спасает человека, тот спасает человечество", - которая пронизывает фильм.

Перейдем к одной из двух наиболее "ярких" или, по крайней мере, значимых сцен фильма.

В них показаны, последовательно, опознание скелета на столе для вскрытия (рис. 7) и раскопки в выжженной земле в поисках трупов. Сергей и Катя относят тело в мешке для трупов в импровизированный морг, где врачи проводят вскрытие человеческих останков. Ключья одежды, форма черепа, раны, которые еще можно опознать, - все исследуется с особой тщательностью и спокойствием. Неужели у этих врачей, объективно описывающих трупы, есть выбор, кроме как вести себя как роботы? Без такой этической дистанции эта миссия была бы просто бесчеловечной, а значит, невозможной.

²³ Это напоминает первобытную концепцию подпольных образов, разработанную Офиром Леви в работе *Тайные образы. Метаморфозы визуальной памяти о "лагерях"*, Париж, изд. Герман, 2016

²⁴ Андреас Гюйссен, *Страх забыть. Эссе о возрождении прошлого*, Париж, изд. Kimé, 2011, с. 27.

В то же время эти описывания способствуют процессу регуманизации, о котором мы говорили ранее, поскольку врач всегда начинает с разговора о "людях". Если "язык сохраняет жизнь выжившим и делает всех нас вернувшимися"²⁵, как говорит нам Жак Брода, то именно в тот момент, когда врач "опустошает" рот трупа, чтобы извлечь шесть пуль, Сергей, до этого момента молчаливый наблюдатель сцены опознания, начинает говорить: "Это был снайпер, был в плену", - говорит он, объясняя технику пыток, которую, как он знает, использовали военные. Он ли это сделал? Был ли он жертвой? Был ли это один из его товарищей по фронту или парень назначенный его врагом? Важно то, что именно тогда, когда смысл этой пытки раскрывается, Сергей (заново) входит в мир языка, речи.

Это слово, которого не хватало, это недостающее слово. Когда Рейчел Эртель задает роковой вопрос: "Кто из выживших может утверждать, что он жив?"²⁶, Сергей может снова утверждать, что он жив, среди руин, вступая в язык, социальную связь по преимуществу.

Из "травмированного" автомата рабочего класса Сергей вновь обретает контроль над собой, выходит из своей пролетарской²⁷ и военной трагедии и продолжает свой символический поиск, который, таким образом, становится осязаемыми - в отличие от останков гниющего трупа, которыми манипулируют, во всех смыслах этого слова врачи.

Он был пленным снайпером (рис.7)

Народное ополчение Донбасса (рис.8)

Если сосредоточиться на фоне, то можно увидеть, что персонажи, в частности, во второй сцене эксгумации (рис. 8) - передвигаются "свободно", роботизированно, без особых эмоций. Там, где Сергея ошеломляет то, что перед ним, другие добровольцы действуют механически, как если бы действия были обычными.

Гниение, трупы, война, ужас, смерть - непредставимое - стали обычным явлением как в художественной литературе, так и в реальности.

По словам Сьюзен Сонтаг: "Со времен войны Америки с Вьетнамом, побоище, резня, снятые в прямом эфире, стали обычной чертой развлечений, постоянно предлагаемых в наших гостиных маленьким экраном."²⁸. Таким образом, когда транслируются документальные или, по крайней мере, не вымышленные кадры, у зрителей возникает

²⁵ Жак Брода, *И...хлеб для лица*, Чернильные проходы, 2007, с. 24.

²⁶ Рейчел Эртель, *Ни на чьем языке. Поэзия уничтожения на идише*, Париж, изд. Seuil, с. 131.

²⁷ Владимир Брода, Нина Фарругия, "Кен Лоуч, Гаспар Ноз: одно сражение" в книге Владимира Броды, Мишель Бенхайм, Нины Фарругия (ред.), *Эдип в кино*, Париж, изд. L'Harmattan, 2024, с. 106.

²⁸ Сьюзен Сонтаг, *Столкнувшись с чужой болью*, Париж, Буржуа, 2022 [2003], с. 30.

анестезия²⁹ к ужасу, с которым они сталкиваются. "Меня это не касается", "Это в другой стране" - вот фразы, которые чаще всего употребляются по отношению к этой войне, которая касается личности каждого из нас. Задача здесь, как и в любом другом фильме о войнах или массовых убийствах, - "поставить зрителя в такое положение, чтобы он не чувствовал, что ему навязывают зрелище, которое он не желает видеть, или что он становится свидетелем тривиализации ужаса, порожденного самим повторением этого бесчеловечного зрелища. Если только однажды зритель не испытает, наперекор себе, странное чувство, которое сделает невыносимым это сочетание сожаления и безразличия [...]"³⁰. Нам кажется, что здесь - именно благодаря форме фантасмагории, "мифической" форме фильма? - Валентину Васяновичу удастся противостоять той сенсационности, которую ищут зрители, получающие удовольствие от просмотра картин войны, кровопролития. Разве мы не должны требовать строгости от создателя образа - чего трудно достичь - и от зрителя, чтобы заставить его нести ответственность³¹?

После череды эксгумаций и последующего столкновения с реальностью войны и смерти Сергей уходит один на скальную поляну и моется в импровизированной ванне - кузове своего грузовика, под которым он разжигает костер - вероятно, чтобы смыть с себя запах смерти, который въелся в него.

Как единственный "теплый", яркий элемент в постоянной серости окружающего пейзажа и руин, огонь здесь приобретает измерение - очищающего, хотя и отличное от того, которое "искал" Иван, когда совершал самоубийство. Очищение от эксгумации трупов, очищение от участия в войне, которая, согласно диегезису, является проигранной. Далее следует съемка, похожая на ту, что была в начале фильма (рис. 2), только теперь Сергей один, съемка происходит ночью. Фары грузовика меняют цвет мишеней на белый. Тень Сергея выходит на поле перед ним, как бы подтверждая, что он здесь, чтобы покончить со своими демонами и своим сопротивлением.

Он стреляет до тех пор, пока не кончатся патроны, пока не кончится отрицание, пока он не осознает свое состояние (гражданское, физическое и душевное), которое началось с момента встречи с Катей.

Цветочная любовь

Сергей теперь свободен, как и камера, которая теперь может перемещаться в пространстве. Установленная на автомобиле, камера теперь открывает вид на новое,

²⁹ Здесь мы ссылаемся на работу Дорка Забуняна, в частности, "Сирия в образах: от тривиализации ужаса до ужаса банального", в Энтони Фиант, Изабель Ле Корфф (ред.), Современное документальное и политическое искусство, Париж, Издательство Венсенского университета, 2022, сс. 59-68, а также его текст в этой книге.

³⁰ Там же.

³¹ Эммануэль Левинас, указ. соч.

усыпанное цветами, кладбище. *Розы народа*³². Мы останавливаемся вместе с ней, лицом к солдатам.

Солдаты (рис. 9), ожидающие очередной гроб для захоронения. Словом, своего рода похоронная пехота. Так же как и врачи или эксгуматоры трупов, большинство солдат выполняют свою задачу на заднем плане, функционально, подобно роботам.

Мы видим огромное количество надгробий в кадре, открывающем серию. Можно только представить, сколько еще могил предстоит заполнить.

Использование Васяновичем образов для изображения катастрофы, небытия смягчается. Могилы также тщательно маркированы, и пока личность погибшего не установлена, они обозначены идентификационным номером, как бы означающим неисчислимое количество жертв - на кресте захоронения написано "временно неизвестный защитник Украины". Как неизвестные защитники, эти погибшие теряют свою идентичность в самом сердце кладбища, обычно номинального места *по преимуществу*.

Однако символический порядок восстановлен, и мертвые похоронены с "почетом", их больше не оставляют разлагаться в пустынной земле Украины. Но сколько их осталось брошенными?

Наконец, под проливным дождем, Сергей и Катя попадают «катастрофу» любви, в своей особенной карете, карете скорой помощи. Любовь, настоящая любовь, приходит посреди мешков с телами. Здесь мало места, чтобы заниматься любовью в прямом смысле этого слова, создавать любовь, создавать жизнь посреди смерти, мертвых и руин. Задняя дверь открывается, оставляя ореол света (рис. 10), который освещает любящие объятия Антигоны и Антигоны, как проблеск надежды вопреки всему.

Любовь спасает их. Любовь порождает жизнь. Васянович вновь использует тепловые изображения (рис. 11), чтобы завершить свою работу, произведение памяти, произведение свидетельства, в манере картины эпохи Возрождения, Сергей и Катя становятся одним целым, как напоминание о неоспоримой необходимости единства и солидарности.

"Жить с нормальными людьми трудно"(рис.11)

Благодаря этой встрече Сергей заново учится жить после войны, даже если "жить с нормальными людьми трудно". Война в Атлантиде закончилась, конец фильма, а бомбы начинают лететь на Украину.

³² Поль Целан, *Роза для человека*, перевод. Мартина Брода, Париж, изд. Points, 2007 [1963]

