

ПРОТИ СПОСТЕРЕЖЕННЯ: ПАНОРАМНА СПАДЩИНА СЕРГІЯ ЛОЗНИЦІ¹**Лора Масленіцина**Факультет слов'янських мов та літератур та факультет кіно- і медіазнавства, Єльський університет, Нью-Гейвен, США
lora.maslenitsyna@yale.edu**Lora Maslenitsyna**Slavic Languages and Literatures and Film and Media Studies, Yale University, New Haven, CT, USA
<https://orcid.org/0009-0002-6010-6547>**Лора Масленіцина. Проти спостереження: панорамна спадщина Сергія Лозниці**

У критичному сприйнятті документальних фільмів українського режисера Сергія Лозниці ми доходимо до висновку, що режисер віддає перевагу техніці спостереження для зображення історичних подій і політичних рухів, а це призводить до суперечливих суджень щодо значення його фільмів і применшення власної участі Лозниці в зображених подіях. У цій статті ми розглядаємо техніку та візуальну граматику фільму Лозниці «Майдан» 2014 р. та ставимо під сумнів статус стрічки як прикладу документального спостереження; пропонуємо розглядати «Майдан» через визнання впливу панорами на реалістичну репрезентацію від її зародження наприкінці XVIII ст. до її трансформації в кіно у XX ст., показуючи, як Лозниця розвинув мову панорамного кіно, починаючи із часів своїх ранніх короткометражних фільмів. «Майдан» протиставляє ідеї об'єктивності та пасивності, типові для фільмів-спостережень, формуючи історичний наратив про події, що відбувалися на київському Майдані Незалежності під час Євромайдану 2013–2014 рр. Цей перегляд способу створення фільмів Лозниці розкриває унікальний внесок «Майдану» в репрезентативні документальні форми, а також у наративи національної ідентичності в пострадянському контексті.

Ключові слова: *Сергій Лозниця, режим спостереження, документальний фільм, Євромайдан.*

Lora Maslenitsyna. Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa

Critical reception of Ukrainian director Sergei Loznitsa's documentary films typically concludes that the director privileges observational techniques to depict historical events and political movements, resulting in conflicting judgements on his films' significance and reducing Loznitsa's own involvement in the depicted events. This article addresses the techniques and visual grammar of Loznitsa's 2014 film *Maidan* and challenges

the film's status as an example of the observational documentary mode. This article proposes approaching *Maidan* through a recognition of the influence of the panorama on realist representation from its inception in the late eighteenth century to its transformation of cinema in the twentieth century, showing how Loznitsa has developed a panoramic filmmaking language since his early short films. *Maidan* contrasts the ideas of objectivity and passivity typically assigned to observational films by constructing a historical narrative about the events that occurred in Kyiv's Maidan Nezalezhnosti during the Euromaidan movement of 2013–2014. This renegotiation of Loznitsa's filmmaking mode reveals *Maidan*'s unique contribution to non-fiction representational forms as well as to narratives of national identity within the post-Soviet context.

Keywords: *Sergei Loznitsa, observational mode, documentary cinema, Euromaidan.*

У листопаді 2013 р. демонстранти зібралися на київському Майдані Незалежності у відповідь на рішення тодішнього президента Януковича не підписувати Угоду про асоціацію з Європейським Союзом. Невдовзі мирні протести переросли в конфлікт, під час якого поліція напала на демонстрантів, змінивши мотивацію протестів. Невдовзі після цього багато людей приєдналися до демонстрацій на Майдані Незалежності, вимагаючи відставки посадовців, які віддавали накази про жорстокі рейди міліції, а більш радикальні протестувальники проголошували необхідність повної зміни влади (Wynnyckyj, Umland & Plokhly, 2019, p. 69). Майдан Незалежності став осередком взаємодопомоги та підбадьорення, на якому розпочав роботу розлогий табір з імпровізованих кухонь, медпунктів, зон для трансляції та сцен для виступів під охороною добровольчих загонів самооборони. Цивільні організували здебільшого

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392338>

мирні протести, не забуваючи про самооборону, якщо це було необхідно, але постраждали від смертоносної сили через насильницькі спроби режиму Януковича очистити майдан від протестувальників. У лютому 2014 р. напади поліції, а також реакція демонстрантів завершилися сотнями поранених, одні з яких переповнили лікарні, а інші опинились у пастці ще більшого насильства, що зростало, і були позбавлені доступу до першої допомоги. Як описує соціолог Михайло Винницький (Wynnycky, Umland & Plochy, 2019, р. 125–127) у своїй розповіді з перших вуст про протести та в історичному огляді подій, масова кількість загиблих спровокувала парламентські переговори щодо меморандуму про мирне вирішення кризи. 21 лютого 2014 р., коли десятки тисяч протестувальників зібралися на майдані, щоб оплакувати загиблих і спільно осмислити події попередніх днів, результатом парламентських переговорів стало відновлення змін до Конституції 2004 р., які зробили Україну парламентсько-президентською республікою, а також закон про надання імунітету будь-кому, хто причетний до антиурядової діяльності. Режисер-документаліст Сергій Лозниця документує перебіг цих подій у своєму фільмі «Майдан» (2014).

Фільм Лозниці — це детальне зображення Євромайдану 2013–2014 рр. з епіцентру подій, які відбувалися на київському Майдані Незалежності. У фільмі використовуються в основному широкі тривалі статичні плани, які охоплюють велику аудиторію, натовпи, що займають майдан, сутички між протестувальниками та поліцією, масові чергування й групи, які організовують постачання, піклуються про мирних жителів і протестувальників. Люди часто ходять перед камерою, ніби не помічаючи її присутності та не реагуючи на неї, що підкреслює відчуття зануреності в пейзаж. Час від часу люди взаємодіють з камерою, залучаючи її як свідка своєї причетності та безпосереднього учасника подій. Унікаючи будь-якого голосу за кадром, фільм «Майдан» подекуди подає текст для контекстуалізації подій фільму, а в іншому випадку ми чуємо звуки натовпу, розмови, промови та виступи, які супроводжували протести. Це суперечить

категоризації стрічки як жанру фільм-спостереження, до якого, як правило, критики зазвичай доєднують документальні фільми Лозниці.

У цій статті ми ставимо під сумнів критичне сприйняття неархівних документальних фільмів Лозниці як парадигмальних творів жанру фільм-спостереження. Ми розглядаємо кореляційні твердження між спостереженням та об'єктивністю, які призводять до суперечливих суджень щодо ідеологічного ставлення репрезентації Лозницею історичних і політичних подій, особливо в його фільмі 2014 р. «Майдан». У статті детально аналізується документальний фільм про революційний момент у сучасній історії України, який набув нової актуальності та уваги після повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 р. Також оцінюються історія панорами, виду мистецтва, популяризованого у XVIII ст., та його визначальний вплив на сучасне кіно. Насправді Лозниця експериментує з репрезентативними методами та прийомами ще з ранніх короткометражних фільмів, які демонструють глибокий вплив панорами на його кінограматику. Використання режисером репрезентативних методів, естетичних і риторичних прийомів, які більше нагадують мистецтво панорами, дозволяє його документалістиці унікати категоризації методом спостереження. У цій статті стверджується, що у «Майдані» застосовуються елементи панорами, щоб реконструювати революційний, національний наратив подій, які відбулися на Майдані Незалежності.

Сергій Лозниця:

Космополітичний кінорежисер?

Незважаючи на те, що фільм Лозниці 2014 р. розповідає про поворотний момент в українській історії, однак він не передбачав повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 р. та насильства, яке російські війська вчинили проти українських цивільних. Так само режисер не очікував свого виключення з Української кіноакадемії в березні 2022 р. Українська кіноакадемія виключила Лозницю на підставі того, що він висловив підтримку російським кінематографістам після закликів заборонити їм відвідувати міжнародні кінофестивалі (Zilko, 2022). У відповідь на звільнення Лозниця написав

відкритого листа до Академії, у якому висловив своє здивування звинуваченнями кіноакадемії в космополітизмі: «Виступаючи проти “космополітизму”, українські “академіки” тепер використовують цей сталінський дискурс, який базується на ненависті, запереченні інакомислення, утвердженні колективної провини, забороні будь-яких проявів вільного індивідуального вибору... Ніколи в житті я не представляв жодні спільноти, групи, асоціації чи сфери. Все, що я говорю і роблю, було і є лише моїм особистим словом і вчинком. Я завжди був і залишаюся українським режисером» (Loznitsa, 2022).

Занепокоєння Лозниці базується на сталінському трактуванні космополітизму як принизливої категорії під час кампанії проти західних ідей наприкінці 1940-х і 1950-х рр., спрямованої проти євреїв. Режисерське уявлення про космополітизм відображає розпливчасті та змішані конотації націоналізму й інтернаціоналізму. Він, зокрема, відновлює версію космополітизму перед принизливою офіційною кампанією, яку найчастіше прив'язують до сучасності. У цій кампанії митці та інтелектуали «керувалися бажанням взаємодіяти з культурами та інтелектуалами зовнішнього світу, особливо Європи, і розширювати власні горизонти та горизонти своїх співвітчизників» (Clark, 2011, p. 5). У цій заяві Лозниця відмовляється говорити від імені монолітної держави; він присвячує свою роботу різноманітним способам мислення та діяльності українського народу. У відкритому листі до Європейської кіноакадемії, опублікованому у “Screen International” 28 лютого 2022 р., Лозниця відкрито визнав російську агресію проти України та осудив міжнародні організації, які пасивно реагували на війну. Незважаючи на це й розглядаючи Лозницю як українського режисера, творчість кіномитця продовжує супроводжуватися суперечками, особливо щодо його стилю документального кіно, який уникає нав'язування голосу за кадром або текстової розповіді про політичні та історичні події. Хоча метод Лозниці, здається, відкидає явне коментування, однак режисер також не прагне до стилю суто відсторонених спостережень. Популярна характеристика роботи Лозниці як спостережливої приховує потенціал його фільмів

у розповіді про події. Це припущення звільняє режисера від обов'язку відповідати за ретельно розроблені техніки та пристрої, які використовуються для створення його фільмів. Звернення до ідеологічних вимірів «Майдану» прояснює індивідуалістичний підхід Лозниці до документального кіно.

Сергій Лозниця народився в Барановичах (Білорусь) у 1964 р. Пізніше його родина переїхала до Києва (Україна), де він закінчив школу та працював науковим співробітником в Інституті кібернетики, поки не вирішив вивчати кіно. У 1991 р. Лозниця вступив до Інституту кінематографії імені Герасимова (ВДІК) у Москві, пізніше працював на Студії документальних фільмів у Санкт-Петербурзі, аж до еміграції з родиною до Німеччини у 2001 р. Відтоді Лозниця був режисером переважно документальних фільмів, а також деяких художніх фільмів. Ранні короткометражні стрічки кінодіяча зосереджувались на соціальних ізгоях і темах, які зазвичай у документуванні ігнорувалися, наприклад «Вокзал» («Полустанок», 2000), який зображує людей, які сплять і чекають на залізничній станції, і «Поселення» («Поселение», 2001) — про повсякденну діяльність людей, котрі живуть у сільській психіатричній лікарні в Росії. Від початку своєї кар'єри Лозниця виявляв прихильність до політичних та ідеологічних тем і часто звертався до історії радянського кіно. Наприклад, «Фабрика» («Фабрика», 2004) відображає радянський акцент на індустріальних темах і фабричних фільмах, а «Блокада» («Блокада», 2005) зображує блокаду Ленінграда під час Другої світової війни, демонструючи архівні кадри. Крім того, у своїй плідній кінокар'єрі Лозниця завжди надавав пріоритет спадщині Радянського Союзу та ролі України в минулому та сьогоденні: серед яскравих прикладів — фільми «Майдан» (2014), «День Перемоги» («День Перемоги», 2018), який документує берлінське святкування 9 травня — поразки нацистської Німеччини, завданої Радянським Союзом, та «Подія» («Событие», 2016), що демонструє архівні кадри про життя ленінградців під час розпаду СРСР у 1991 р.

У своїх документальних роботах, чи то у своєму постійному інтересі до архівних кадрів, чи в знятих ранніх короткометражних фільмах

і повнометражних документальних фільмах, Лозниця демонструє характерні прийоми та мотиви. Його фільми, як правило, характеризуються довгими широкими кадрами на рівні очей, відсутністю голосу за кадром і акцентом на дієгетичному звуці. Режисер регулярно обирає репрезентацію масових рухів або груп людей замість того, аби зосереджуватися на окремих суб'єктах. Його документальним фільмом, якому найчастіше приписують методи спостереження, є «Аустерліц» (2016). Це фільм про туристів, котрі відвідують територію колишніх нацистських таборів смерті. Хоча Аустерліц не в центрі уваги цього дослідження, однак його критичне сприйняття як фільму-спостереження кидає ретроспективну тінь на решту робіт Лозниці, особливо на «Майдан».

Метод спостереження та об'єктивність

Популяризований шістьма способами репрезентації Білла Ніколса в документальних фільмах, науковці схильні розглядати стиль кіно Лозниці як символ методу спостереження. Ніколс визначає це поняття як «... [передання] “контролю” над подіями, які відбуваються перед камерою... У його найчистішому вигляді коментарі за кадром, музика поза сценою, яка споглядається, інтертитри, інсценізації та навіть інтерв'ю повністю відсутні» (Nichols, 1992, р. 38). Манера Лозниці не відповідає цим принципам. На відміну від усталеного дискурсу про творчість Лозниці, ми хочемо підкреслити, що звернення до моделі спостереження привносить у фільми режисера суперечливі твердження.

«Майдан» вписується у важливий аспект цієї дискусії, оскільки він не в змозі відповідати характеристикам методу спостереження, не протистоячи йому явно. Дійсно, Лозниця не уникає особливостей, які визначає Ніколс: «Майдан» містить інтертитри, накладає звуки з попередніх сцен на наступні зображення та навіть показує оператора, який взаємодіє з оточенням, що принципово робить фільм нездатним протистояти визначенню Ніколса про «чистий» фільм-спостереження. Тим не менш, кінокритики стверджують, що «Майдан» — це «фільм, який відмовляється від інтерпретації» (Weissberg, 2014). Інші дослідники міркують

значно ширше, стверджуючи, що фільм відкриває прямий доступ до подій, які відбувалися на майдані, оскільки «камера, здається, розташована дивовижним чином, майже непомітно, створюючи враження доступу до яскравої, неопосередкованої реальності» (Bradshaw, 2015). У критичних дослідженнях було прямо визнано Лозницю як режисера, який переважно володіє «виразним стилем спостереження, який забезпечує, здавалося б, нефільтроване зображення реальності», а «Майдан» є ключовим прикладом цього способу (Verman, 2023, р. 1334).

Незважаючи на те, що визначення методу спостереження, сформульоване Ніколсом, можливо, забезпечило початкову критичну граматику для розуміння певних фільмів, однак ця точка зору обмежує діапазон значень і аргументів, які може надати фільм. Ноель Керрол (Carroll, 1996, р. 293) зазначав, що припущення, згідно з яким об'єктивність є неможливою, оскільки документальний фільм не розкриває шляхи, за допомогою яких він побудований, точно не заперечує існування цих методів. На відміну від моделі спостереження Ніколса, Стелла Бруцці (Bruzzi, 2000, р. 69) стверджує, що теоретик кіно викликає відчуття прозорості, щоб оманливо поєднати спостереження та об'єктивність. Щоб поглибити ці протиріччя, репутація Лозниці як кінорежисера-спостерігача зменшила сприйняття ідеологічного ставлення, запропонованого наративом і образами «Майдану», дозволяючи характеризувати стрічку як об'єктивне відображення подій. Об'єктивність, принаймні в одному варіанті концепції, передбачає, що Лозниця представляє неконгруентні точки зору на задокументовану подію або те, що фільм якимось чином має здатність дозволити глядачам отримати доступ до розуміння або переживання моменту через його зображення. Проте «Майдан» чітко стає на сторону мирних громадян і протестувальників, культивує портрет подій, який не позбавлений міфологізації. Безперечно, звернення до спостереження передбачає суперечливі судження про техніку та форму Майдану, применшуючи та неправильно тлумачачи його значення.

Цей фільм також відрізняється від інших документальних фільмів про Євромайдан. Наприклад, фільм ізраїльсько-американського

режисера Євгена Афінеєвського 2015 р. «Зима у вогні: боротьба України за свободу» спрямований на звернення до міжнародної аудиторії через його доступ до потокового сервісу Netflix і зображує повторювану та узагальнюючу точку зору на події з наголосом на інтерв'ю з окремими суб'єктами. Іншим відомим фільмом про подію, який вважається фільмом-спостереженням, є стрічка 2014 р. «Євромайдан: Чорна версія» українського документального колективу Вавилон'13. У цьому творі зібрані кадри з Майдану Незалежності різних українських кінематографістів. «Майдан» Лозниці видається тісніше пов'язаним із фільмом колективу Вавилон'13, хоча їхній фільм акцентує більшу увагу на персоналіях, які збираються разом у цій події. У свою ж чергу «Майдан» навпаки уникає крупного плану наскільки це можливо, щоб представити колективність у її суті й організації. Таким чином, фільм теж зберігає ідеї національності та революції як основні теми замість процесуальних аспектів Євромайдану. Альтернативна естетична концепція висвітлює специфічний голос «Майдану».

Панорама на срібному екрані

Винайдена наприкінці XVIII ст., панорама започаткувала нову, популярну форму мистецтва з раніше нереалізованими можливостями реалістичного зображення. Перша масштабна панорама була створена Робертом Баркером у 1792 р., і складалася вона з серії картин міста Единбурга на циліндричній поверхні, виставлених у Лондоні. Лише через рік на Лестер-сквер було споруджено першу у світі будівлю для показу панорам, що збрало натовпи глядачів і утвердило панораму як надзвичайно популярну форму репрезентації та масової розваги. Панорама складається з таких елементів: вона зазвичай спрямовує погляд глядача з уявної оглядової платформи, розташованої на рівні очей глядача; її далекий горизонт передбачає розширення за межі кадру; вона оперує світлом і простором, щоб викликати ефект *trompe-l'œil* (обман зору), який створює атмосферу видовища та загального відчуття реальності. Ці особливості викликають у глядача відчуття занурення та причетності до дії і подій, зображених на панорамі. Мистецтвознавець Алан Волах пояснює: «Отже,

панораму можна розглядати як машину або механізм зору, у якому видимий світ відтворюється таким чином, що приховується або маскується той факт, що зір потребує апарату виробництва, і що те, що створюється, є не лише видовищем, а й глядачем з особливим ставленням до "реальності"» (Wallach, 2005, p. 110)

З винаходом технології рухомого фотографічного зображення наприкінці XIX ст. панорама відчутно змінила естетичний потенціал кіно. Глобальна аудиторія почала проявляти великий попит на панорамні фільми, а рухомі фотозображення пропонували підвищений динамізм і переносили в екзотичні місця. У 1896 р. подорож венеціанськими каналами надихнула французького режисера Александра Промію на винахід кадру, знятого камерою, що рухається. Цей винахід співпав з популярністю панорамних фільмів про подорожі, які приваблювали глядачів краєвидом, а також імітацією транзиту: «Панорама Кельна, вид з Рейнського пароплава» Франсуа-Констана Жиреля (*Cologne, Panorama pris d'un bateau*) 1896 р., «Панорама з верхівки поїзда, що рухається» Жоржа Мельєса (*Panorama pris d'un train en marche*) 1898 р. та «Село Намо» Габрієля Вер'є та братів Люм'єр, панорама, знята з рикші (*Le village de Namou, Panorama pris d'une chaise à porteurs*) 1900 р. Ці панорамні фільми наголошували на погляді, що постійно розширювався, а також на їхньому спрямуванні — іноді з політичних міркувань, демонструючи колоніальну інфраструктуру, іноді відіграючи роль реклами новозбудованих залізниць або навіть з соціологічних мотивів, оскільки такі стрічки зображували різноманітність міського життя. Таким чином, панорамний підхід у кіновиробництві поєднує прийоми широкого, бічного руху з ідеологічними та естетичними прагненнями.

Величезні візуальні цілі панорами, які захопили широку аудиторію, дозволили кіно розширити можливості своєї презентації за допомогою широкоекранного форматування та естетики. Панорамування, як і спостереження, уже увійшло в кінематографічну граматику в таких фільмах, як «Сільський лікар» Д. У. Гріффіта 1909 р. Незабаром після цього французький режисер Абель Ганс представив свою стрічку «Наполеон»

1927 р. як «гігантську фреску, що рухається» (Vazin, 2002, р. 69). Ганс імітував панораму, створивши нові візуальні прийоми 360-градусного переміщення камери та потрійний екран, який міг одночасно показувати кінематографічний триптих для нових нарративних й емоційних можливостей, прокладаючи шлях для майбутнього широкоформатного кіно. Незважаючи на те, що технології Ганса не увійшли в стандартну кінотехнологію, однак вони заклали підвалини до ширшого впровадження процесу CinemaScore, який міг розтягувати зображення під час зйомки та розширювати їх у проєкції, демонструючи їх на наявних плоских екранах. Такі критики, як Андре Базен (Vazin, 2002), а пізніше Чарльз Барр (Barr, 1963, р. 24), з ентузіазмом стверджували, що широкоформатні кадри заохочують участь глядача та сприяють яскравому реалізму. Водночас радянський режисер Сергій Ейзенштейн (Eisenstein, 1988, р. 218) навпаки заперечував широкі композиції, які, на його думку, не можна поєднувати з монтажем у зв'язку з їхньою статичністю. Незалежно від того, погоджуватись чи ні з Ейзенштейном або Базеном і Барром, широкоекранна естетика продовжує поширюватися, основувшись на художній традиції. Невипадково в середині ХХ ст. Cinemascope, яка була розроблена одночасно з CinemaScore, демонструвала тісні зв'язки з можливістю сприяти більшій участі глядачів і відчуттю занурення в живий театр, який колись асоціювався в основному з панорамами (Belton, 1992, р. 93–98). Панорама закріпила тривалу присутність широкоекранного формату нині не лише в технічному плані, а й у риторичних та естетичних імпульсах. «Майдан» Лозниці, наприклад, знімали у форматі 1,66:1 — європейському широкоформатному стандарті. До того ж «Майдан» був не першим зверненням Лозниці до естетичної, ідеологічної та нарративної мови панорами.

Лозниця почав з експериментів із можливостями та межами панорамної зйомки у своєму короткометражному документальному фільмі «Портрет» («Портрет», 2002). У цій стрічці режисер документує робітників, які проживають у сільській місцевості, їхні повсякденні справи та ландшафт, посеред якого вони мешкають. У стрічці статичні кадри нерухомих фігур перемежовуються великими панорамними кадрами

сільської місцевості. «Портрет» увічніює панорамні знімки як панівну медіальну форму пейзажу. Той факт, що Лозниця віддає перевагу панорамі в «Портреті», підкреслює його залучення до панорамної візуальної мови, що зароджувалась. Лозниця продовжує повторювати цю форму кіновиробництва, яка реконструює погляд глядача за допомогою надзвичайно широкого кадрування та імерсивного панорамування разом із додатковими функціями, які стали типовими для його робіт: зображення маси людей, уникання закадрової розповіді, інтерв'ю або зображень самого себе чи його операторів, і рідкісне долучення контекстних інтертитрів. Уважний аналіз «Майдану», здійснений через традицію панорами, дозволяє прямо взаємодіяти з ідеологічним середовищем, яке культивується у фільмі.

Панорамний вид на Майдан Незалежності

Із самого початку «Майдан» зосереджує свій погляд на простих жителях на місці проведення протестів. Фільм починається з показу натовпу, який зібрався перед головною сценою Майдану Незалежності. Море глядачів заповнює екран. Камера розташована прямо над натовпом на рівні очей ведучих на сцені так, що коли зображення дещо нахилено вниз, ми можемо бачити море обличь. Спочатку ми чуємо лише тихий гомін натовпу, потім поза камерою спікер оголошує: «У цей час нашого великого свята наше суспільство, вся країна приєднується до нашої боротьби. Ми починаємо нашу зустріч із державного гімну України». Коли камера все ще спрямована на натовп, ми чуємо, як за кадром починає грати національний гімн України, поки на екрані не з'являється назва фільму. У цій початковій сцені, створеній за допомогою камери, розташованої трохи вище натовпу, у глядача виникає відчуття ніби він дивиться зі сцени як оратор, а не як людина з натовпу. Не потрапляючи в цю злегка підняту лінію зору, натовп уникає прямого спілкування з глядачем і стає об'єктом його погляду. Однак присутність натовпу виходить за межі зображення, вказуючи на масову чисельність і соціальну силу, яку глядач не може стримати, просто дивлячись на це зображення. Не маючи відчуття чітко окреслених кордонів, зображення занурює та замикає глядача в квадрат,

хоча ми немов спостерігаємо з привілейованої позиції на сцені. Подібно до того, як рамка камери ніби об'єктивує людей у натовпі, вона також формує структуру погляду глядача, переводячи їх у сферу зображення. Хоча в цій сцені не використовується розгорнутий рух, типовий для панорамного знімка, однак вона змушує якомога більше обличчя заповнювати кадр, витісняючи очікування односпрямованого погляду та вимагаючи від глядача руху по ньому, щоб ми могли побачити деталі. Цей каркас оглядового майданчика, розширений горизонт сприйняття та відчуття реалістичного занурення — усе це типові характеристики панорамного зображення. Коли це відбувається, то першими звуками, які чує глядач, є звуки мітингарів на сцені, які заохочують протестувальників діяти та віддано допомагати революційному проекту. Незалежно від того, чи є він навмисно панорамним, зрозуміло, що початковий кадр фільму виходить за межі підходу суто спостереження та починає розвивати ідеологічну перспективу.

Продовжуючи документувати перебіг подій на Майдані Незалежності, ми уважно стежимо за протестувальниками, навіть коли між ними та спецпризначенцями зростає напруженість. Приблизно в середині фільму показано, як увечері зібралися протестувальники. На відміну від інших кадрів з натовпом, цього разу камера націлена на натовп, повернутий до нього спиною. На передньому плані натовп трошки розходиться, щоб люди могли пройти, розширюючи кадр убік. Попереду ряд натовпу різко обривається на невидимій лінії барикади. Обрій темний і туманний, але іскри та випадкові постріли свідчать, що це лінія фронту проти поліції. У центрі далекого горизонту мітингувальники встановили український прапор. Фільм підкреслює напруженість між протестувальниками та поліцією за допомогою надзвичайно контрастних кольорів чорних тіней і неба на тлі світло-сірого диму та яскраво-жовтих спалахів гранат зі сльозогінним газом. Ці кольори створюють відчуття драматизму, підносячи зображення до статусу видовища. Основуючись на драматичних контрастах, зображення виводить на передній план протестувальників, щоб підкреслити антагоністичний вплив на них спецпризначенців. Це надає

глядачеві привілейований погляд, який дозволяє побачити внутрішнє життя демонстрацій. Завдяки цій атмосфері видовища та зануренню в гуцу протестувальників, а також викликаючи симпатії глядача до них, фільм залучає глядача до зображення революційної діяльності, по суті, спонукаючи глядача стати на чийсь сторону в демонстраціях, всупереч очікуванням неупередженого спостереження.

Через годину й одну хвилину фільму оператор також підтверджує свою присутність і бере під контроль побудову зображення. Воно починається як широкий кадр із масою людей, котрі заповнюють горизонт, показуючи багатьох протестувальників, які зазнають атаки поліції сльозогінним газом та швидко працюють, щоб знайти гранати, що прилетіли, та викинути їх назад. На передньому плані чоловік бере гранату зі сльозогінним газом близько до камери та відкидає її вбік. Він тріє очі, явно вже вражені пеленою газу. Відразу після цього прямо перед камерою лунає гучний вибух, викинувши яскравий спалах і видиму хмару газу. Журналіст підходить до камери і кричить: «Вони стріляють по журналістах! Негідники!» Не входячи в кадр, оператор бере своє обладнання та відсуває його на відстань далі, при цьому його кашель та кашель інших людей можна почути за межами кадру. Зображення тремтить, поки оператор знову не встановлює його в стабільне положення. Цього разу камера спрямована з місця, де волонтери-медики надають допомогу постраждалим журналістам, але оператор спрямовує зображення вгору, щоб показати спецпризначенців, які дивляться на все з висоти. Хоча ця сцена, здається, починається як експозиція інциденту, однак вона швидко виявляє, що це динамічний кадр. Незважаючи на те, що оператор жодного разу не з'являється перед своєю камерою, рух у відповідь на журналіста та кашель сигналізують про його присутність. Оператор є як власне оператором, який будує зображення, так і його об'єктом. Навівши камеру на спецназ за барикадами, зображення стає прямим звинуваченням поліції, яка травмує мирних протестувальників і журналістів. Далекий від того, щоб бути безпристрасним і нейтральним описом подій, фільм містить докази дій, спрямованих на підірив намірів протестувальників.

Як свідчить кашель оператора, звук є важливим імерсивним елементом фільму Лозниці, який поєднує послідовність зображень і підкреслює елементи наративу стрічки. Слідом за заголовком, який описує події, що відбулися 18 лютого 2014 р., у фільмі зображено натовп протестувальників, які слухають спікера, який закликає їх продовжувати свою боротьбу проти спецпризначенців. Зараз ніч, тому видно лише темні контури людей і барикади. Стовпи диму здіймаються в небо. Потім зображення обривається, але дієгетичний звук продовжує лунаєти, коли спікер вигукує: «Голос — це свобода! Мовчання — це рабство!» На фоні чорного титального екрана ми чуємо, як натовп повторює слова, поки звук їхніх криків також раптово не обривається. Потім фільм переходить до денного світла, що передбачає перехід до наступного ранку. Камера спрямована на Майдан Незалежності з висоти, завдяки чому зображення міста виходить за межі кадру. Хмара темного диму піднімається з майдану, поки не закриває все на горизонті зображення. У цій послідовності звучання голосів підкреслює плин часу від ночі до дня. Фільм зосереджує увагу на сказаних словах, усуваючи зображення та переходячи на чорний екран. Він вимагає від глядача почути революційний заклик. Більше того, чути відлуння слів: «Мовчання — це рабство», вимагаючи від глядача запитати, ким або чим він був би поневолений, якщо б відмовився бути почутим. Фільм не дає цих відповідей, але налаштовуючи увагу глядача на ці слова, надаючи їм певної цінності. Ця послідовність зображень, об'єднаних закликом до гуртування, використовує надзвичайно широкі кадри, які підкреслюють величезний масштаб протестів. На першому зображенні нічна темрява та розсіяне світло дозволяють межам кадру незмірно вийти за межі. Навіть без особливої видимої людської діяльності ця сцена потребує від глядача перегляду свого ставлення до звуків і голосів, пропонуючи захоплюючу театральність, що нагадує панорамні виставки й що можливо лише завдяки широкоформатній естетиці. Примітно, що камера дивиться зі своєрідного оглядового майданчика на вершині пам'ятника на Майдані Незалежності, фіксуючи розгалужене зображення міста.

Назва фільму Лозниці пов'язана як з революційними подіями, так і з конкретним розташуванням у столиці України, що співвідноситься з панорамною традицією зображення великих міст світу. Ключовим аспектом панорами з моменту її створення була її здатність відображати як місцеві, так і глобальні умови у звичних термінах і з переконливим реалізмом. Задокументувавши віддалені ландшафти як впізнавані місця, панорама стала засобом для визначення правди про місце, не вимагаючи автентифікації з оригінального джерела (Barringer, 2020, р. 92). Сліди цієї здатності присутні й у фільмі «Майдан»: надширокі кадри обрамляють Майдан Незалежності, щоб показати якомога більше деталей на місці проведення протестів, а дія фільму рідко відбувається в тих частинах, які не киплять постійною діяльністю або зайняті окремими особами чи групами демонстрантів. Таким чином, фільм містить запис про історичні події, а також про територію, де вони відбувалися. Київ має особливе значення як столиця країни, національна ідентичність якої колись контролювалася російською та радянською владою, з Майданом Незалежності в центрі цього важливого міста. Ідентичність майдану змінювалася протягом багатьох років, від Радянської площі (1919–1935) до площі Калініна (з 1935 по 1941 і знову з 1943 по 1977) до площі Жовтневої революції і аж до Майдану Незалежності у 1991 р. Серед великого розмаїття архітектурних стилів, які можна побачити на майдані — поєднання ліній радянської доби, модерністських елементів і комерційних вітрин — Монумент Незалежності, встановлений у 2001 р. замість гранітної статуї Володимира Леніна, що там колись стояла. Архітектурну форму пам'ятника та репрезентацію Берегині, фольклорного жіночого духу, пов'язаного із захистом оселі чи батьківщини, можна розглядати як святковий відрив від колонізаторської влади (Cybriwsky, 2014, р. 274). І нині, і під час подій, зображених у фільмі, суверенітет Києва поза російським державним контролем залишається фундаментальним символом незалежності України. Рух Євромайдану спровокував реартикуляцію політичних і національних ідеалів, які вимагали альтернативної суб'єктності. Фільм Лозниці

здійснює постколоніальне втручання в зображення міста, відмовляючись залучати історичні джерела, пронизані імперською спадщиною. Одночасне близьке зображення таборів на майдані у фільмі та широкі кадри всіх людей, які зробили це своєю доміvkою під час протестного руху, робить його умови локальними та глобальними водночас. Власні зображення фільму є автентифікаційним архівом, що підтримує нове уявлення про Київ. «Майдан» демонструє: «Українська революція є постколоніальною революцією, оскільки вся справа в тому, щоб люди отримали власний голос, і в процесі цього акту самоствердження вони формують нову українську націю як спільноту домовлених солідарних дій свідомих осіб» (Gerasimov, 2014, p. 23). Фільм «Майдан» розвиває ідею національного проекту та його історичну реальність на основі документації колективних дій під час Євромайдану.

Ідеологічна мета «Майдану» полягає у формуванні почуття революційної лояльності, водночас порушуючи питання про нову українську національну ідентичність. Досліджуючи те, як панорами наближаються до національної згуртованості та колективності, літературознавиця Кеті Трампенер зосереджується на панорамах національних ландшафтів і битв, у яких нова технологія та естетичні можливості зображень опосередковують досвід сучасності, національної ідеології та співучасті глядача. Трампенер пояснює, що «як самодостатня, самостійна форма театрального показу та перегляду, панорама потенційно функціонує як візуальна машина, ідеологічна функція якої частково схожа на нові машини війни» (Trumpener, 2020, p. 193). На Майдані зіткнення між протестувальниками та спецпризначеннями і масштабні краєвиди міської площі, збільшені до рівня пейзажу, стикаються зі спільними темами та ідеологічною функцією панорами. У центрі уваги фільму — протестувальники, зростання напруженості, що посилюється агресією поліції, і смертельні наслідки представляють події як своєрідну битву у війні за національні ідеали та контроль. Дія фільму повністю відбувається всередині таборів протестувальників або поза ними, чітко заявляючи про відданість цивільним особам, а не їхнім

комбатантам. У цьому сенсі фільм Лозниці конструює погляд глядача як причетного до батальних сцен, а також сконфігурованого баченням демонстрантів майбутнього. Таким чином, ідеологічну функцію фільму «Майдан» можна описати як конструкцію революційної лояльності, яка стикається з питанням нової та різноманітної української національної ідентичності. Розмірковуючи над використанням терміну Трампенера «візуальна машина» для опису панорам, «Майдан» діє як засіб історичної пам'яті та національної ідеології. Замість того, щоб відображати події, як вони відбуваються, документальний фільм реконструює оповідь, щоб викликати емоційну реакцію глядачів і ставлення до досвіду участі в проекті національної реконструкції.

Висновки

Основою є на панорамних методах побудови поглядів глядачів, «Майдан» Сергія Лозниці рухається до нового відчуття національної ідентичності та зв'язку з історичною пам'яттю про протести 2013–2014 рр. на Майдані Незалежності. Хоча науковці, щоб зрозуміти творчість Лозниці, часто зверталися до методу спостереження в документальному кіно, однак цей підхід не в змоззі охарактеризувати всі естетичні та політичні наслідки, створені його фільмами, особливо «Майданом». Звернення до методу спостереження культивує твердження про неманіпульоване відображення історичних подій і може призвести до зменшення впливу аргументів фільму або до їхнього ігнорування. Пильніший погляд на панорамну форму та її розробку через кіно прояснює внесок «Майдану» в індивідуалістичний стиль Лозниці, який протистоїть історичній репрезентації. Попередні експерименти Лозниці з панорамною граматикою в його ранніх фільмах закладають основу для режисерських прийомів маніпулювання поглядами глядачів у «Майдані». Роблячи предметом протести на Майдані Незалежності, позиціюючи себе в подіях на місці протестів, фільм Лозниці не спостерігає прямо за історичною подією — він запитує, як революційна діяльність трансформує її суб'єктів. У фільмі створюється захоплюючий портрет міста, яке протистоїть своїй історичній спадщині, у якому цивільні люди переосмислюють

свої відносини із силами влади. Майдан культивує емоційну реакцію глядачів на протести та вимагає від них стати на сторону конфлікту, зрештою втягуючи їх у проєкт репрезентації нації та її безлічі голосів.

Класифікація «Майдану» як прикладу методу спостереження змушує його вписуватися у вже наявну категорію, визначену встановленими нормами. Випробовуючи фільми Лозниці на традицію панорами, можна звернутись до тих аспектів його фільмів, які вислизають від інтерпретації через стандарти об'єктивності, які часто асоціюються з методом спостереження. Зіткнувшись з унікальним внеском Лозниці в репрезентацію нехудожньої літератури, глядачі можуть залучитися до трансформаційного політичного голосу, який розгортається через нові наративи його фільмів про національну ідентичність у пострадянському світі. «Майдан» займає життєво важливу позицію в сучасній історії українського кіно, яке відхиляється від гегемоністських модусів формування ідентичності. Як зазначає Лозниця про першу сцену свого фільму: «Це не Росія. Це щось інше» (Volchek, 2014).

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 р. кінематографісти зробили більший акцент на документуванні жорстокості війни та опору українців силам,

які прагнуть переписати їхню етнічну та національну історію. Водночас більше міжнародних глядачів спілкуються з українськими голосами, які представляють їхній життєвий досвід і погляди на минуле та майбутнє. Оскільки наслідки радянського контролю продовжують відбиватися і сьогодні, то кінематографісти та глядачі стикаються з ідеями націоналізму, конформізму та згуртованості, щоб залучитися до різноманітних уявлень про розвиток пострадянської української ідентичності. Застосування методу спостереження в репрезентації для цих фільмів потребує значної обережності з формальними техніками цього твору, щоб отримати доступ до його ідеологічного резонансу. Документальне кіно та засоби масової інформації, які представляють Україну в цей революційний період, вимагають підходів, які залучатимуть безліч голосів, що беруть участь у створенні нової національної ідентичності.

Подяки: Я вдячна професору Катерині Кларк, яка надала безцінні поради на ранніх етапах цієї статті. Я також вдячна професорам Кеті Трампенер і Тіму Беррінджеру за те, що вони поділилися своєю ідеєю та ентузіазмом щодо панорами; професору Олегу Гелікману за підтримку та пропозиції щодо початкового проєкту цієї статті; та анонімним рецензентам за їхні конструктивні відгуки.

Список літератури / References

- Barr, Ch. (1963). CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, 16 (4), 4–24. <https://doi.org/10.2307/3185949>. [In English].
- Barringer, T. (2020). The World for a Shilling: The Early Panorama as Global Landscape, 1787–1830. In *On the Viewing Platform: The Panorama Between Canvas and Screen*, Katie Trumpener and Tim Barringer (Eds) (pp. 83–106). Yale University Press. [In English].
- Bazin, A. (2002). Will CinemaScope Save the Film Industry? (1953). *Film-Philosophy*, 6 (1). <https://doi.org/10.3366/film.2002.0002>. [In English].
- Belton, J. (1992). *Widescreen Cinema*. Harvard University Press. [In English].
- Berman, B. (2023). Sergei Loznitsa, Ethereal Documentarian: Untangling the Russia-Ukraine War in the *Kiev Trial*, *Donbass*, and *Maidan*. *Small Wars & Insurgencies*, 34 (7), 1322–1342, <https://doi.org/10.1080/09592318.2023.220501>. [In English].
- Bradshaw, P. (2015, February 1). Maidan review — hypnotic bird's-eye-view of Ukraine uprising. *The Guardian*, 9. <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/19/maidan-review-ukraine-kiev>. [In English].
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge. [In English].
- Carroll, N. (1996). Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. David Bordwell and Noel Carroll (Eds) (pp. 283–306). University of Wisconsin Press. [In English].
- Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Harvard University Press. [In English].

- Cybrivsky, R. (2014). Kyiv's Maidan: From Duma Square to Sacred Space. *Eurasian Geography and Economics*, 55 (3), 270–285. <https://doi.org/10.1080/15387216.2014.991341>. [In English].
- Eisenstein, S. (1988). *Writings, 1922–34*. (Vol. 1 of *Sergei Eisenstein: Selected Works*). Richard Taylor (Ed.). BFI Publishing. [In English].
- Gance, A. (2002). *Un Soleil Dans Chaque Image*. Roger Icart (Ed.). CNRS Éditions. [In English].
- Gerasimov, I. (2014). Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum. *Ab Imperio*, (3), 22–44. <https://doi.org/10.1353/imp.2014.0072>. [In English].
- Loznitsa, S. (2022, March 20). An Open Letter from Sergei Loznitsa on his Expulsion from the Ukrainian Film Academy. *e-flux*. <https://www.e-flux.com/notes/456681/an-open-letter-from-sergei-loznitsa-on-his-expulsion-from-the-ukrainian-film-academy>. [In English].
- Nichols, B. (1992). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press. [In English].
- Screen staff. (2022, February 28). Ukraine's Sergei Loznitsa Resigns from EFA, Criticises Academy's Response to Invasion. *Screen International*. <https://www.screendaily.com/news/ukraines-sergei-loznitsa-resigns-from-efa-criticises-academys-response-to-invasion/5168145.article>. [In English].
- Trumpener, K. (2020). National Vistas, Peripheral Vision: War and the Making of Nations in Alpine Panoramas. In *On the Viewing Platform: The Panorama Between Canvas and Screen*, Katie Trumpener and Tim Barringer (Ed.) (pp. 182–201). Yale University Press. [In English].
- Volchek, D. (2014, May 22). Maidan Documentary Director Sergei Loznitsa: 'It's The People Who Interest Me.' *Radio Free Europe/Radio Liberty*, <https://www.rferl.org/a/maidan-documentary-director-sergei-loznitsa-its-the-people-who-interest-me/25394595.html>. [In English].
- Wallach, A. (2005). Some Further Thoughts on the Panoramic Mode in Hudson River School Landscape Painting. In *Within the Landscape: Essays on Nineteenth-Century American Art and Culture*, Phillip Earenfight and Nancy Siegel (Eds) (pp. 99–128). Pennsylvania State University Press. [In English].
- Weissberg, J. (2014, May 27). Film Review: 'Maidan'. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-maidan-1201192882/>. [In English].
- Wynnyckyj, M., Umland, A., & Plokhyy, S. (2019). *Ukraine's Maidan, Russia's War: A Chronicle and Analysis of the Revolution of Dignity*. Ibidem Verlag. [In English].
- Zilko, C. (2022, March 19). Sergei Loznitsa, Director Who Stood with Russian Filmmakers, Expelled from Ukrainian Film Academy. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/sergei-loznitsa-expelled-from-ukrainian-film-academy-1234709596/>. [In English].

Надійшла до редколегії 18.08.2024

Лора Масленіцина — аспірантка факультету слов'янських мов і літератур та факультету кіно- та медіазнавства Єльського університету. Її дослідницькі інтереси включають поетику нехудожнього кіно та медіа, історичну ідентичність і пам'ять, а також російськомовну та східноєвропейську літературу та кіно XX і XXI століття.

Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

Lora Maslenitsyna, PhD student in the departments of Slavic Languages and Literatures and Film and Media Studies at Yale University. Her research interests include nonfiction film and media poetics, historical identity and memory, and twentieth and twenty-first century Russophone and Eastern European literature and cinema.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).