

працював Лідер на примусових роботах) перемежовано з воєнними кадрами підірваних поїздів; суто ігрових епізодів (Анна Кареніна у виконанні Наталі Долі, що намагається зупинити поїзд, в якому, на її думку, їде Вронський).

В усіх означених фільмах Маслобойщикова надзвичайно важливим моментом переходу зі сфери документальної в сферу мистецьку є музика. Невипадково для своїх картин він обирає переважно твори Вагнера — втілення потужного метафізичного начала, які за своєю природою не можуть бути лише оформленням. Музика у Маслобойщикова нерідко стає відправною точкою розгортання логіки образу, активним творчим чинником.

Наостанок хотілось би торкнутися проблеми рецепції маслобойщиківських фільмів. Безумовно, вони розраховані на підготовленого глядача, здатного сприймати численні алюзії й ремінісценції, щедро розсипані в кінемато-

графічному тексті, оцінити вишукану авторську гру з культурним матеріалом. Маслобойщиков відмовляється від стовідсоткового справдження глядацьких сподівань, що має місце в масовому кінематографі, не намагається усунути всі інтелектуальні «перешкоди» на шляху сприймання. Він прагне розвивати глядача, повернути його до гуманістичних цінностей, протиставляючи естетиці потворного, яка сьогодні переважає, традиційну естетику прекрасного. Його фільми — не естетські «речі в собі», а запрошення охочих до діалогу. «Глядача можна привчити як до позитивних речей, так і до негативних», — каже Сергій Маслобойщиков і послідовно втілює свій задум.

¹ Кіно-Театр. 2000, №1. — С.13

² Кіно-Театр. 1999, №4. — С.16

³ Там само. — С.14

⁴ Там само.

Ольга Кирилова

Постмодерністська мова в українському кіно

Кінематограф дев'яностих на пострадянському просторі розподілився на дві паралельні тенденції: кіно пострадянське й кіно постмодерністське. Пострадянське кіно у звуженому розумінні, як тенденція — це або гротескова пародія на відновлення радянських утопій, або кримінальна драма, жанр якої з часом ставав усе популярнішим.

Це «чорнушне» кіно, незважаючи на його претензію бути надреалістичним, скоріше можна назвати натуралістичною фікцією, адже його сюжетні крайнощі переважно не мають місця у повсякденні тих, хто це кіно дивиться. Це свого роду реалізація «витісненого у колективне безсвідоме»: страху (перед пограбуванням, тортурами, вбивством) чи бажання (фантастичного збагачення, подорожей в екзотичні місця, карикатурно чуттєвого кохання).

Але паралельно розвивається й інша стилістика. Це стилістика стильності, пошук нової естетизованої форми. Замість магістральної у 90-ті фікції в кіно повертаються елементи маргіналь-

ної дійсності, і якраз це шокує: персонажем знову стає інтелектуал, а не кілер. А тому широко вживане ототожнення: постмодернізм — віртуальність, або постмодернізм — негативізм, виявляється сумнівним.

Ця характеристика розвитку основних тенденцій справедлива, напевно, для всього пострадянського простору, але для нас реально порівнювати з російським кінематографом, який на цьому просторі домінує, адже ми не маємо змоги детально спостерігати за сучасним кінопроцесом колишніх республік. Специфіка української кіномови у тому, що це абстрагована культурологічна рефлексія, про що свідчать фільми Кіри Муратової, Сергія Маслобойщикова, Наталі Андрійченко та інших. Російське кіно, на відміну від українського, може органічно поєднувати постмодерн із синтетичним жанром кримінальної драми (це такі знакові фільми, як «Москва» Олександра Зельдовича, «Апрель» Костянтина Мурзенка, з якими київський глядач мав змогу ознайомитися під час недавнього кінопроекту «Російське кіно — прем'єра у Києві»). В українському кіно кримінальна драма з постмодерном не перетинається: не

сягає планки постмодерного твору навіть естетський «Приятель небіжчика» В'ячеслава Криштофовича, віднесений Оленою Левченко до «аналітичного реалізму» (стаття «Терор як масова комунікація» в журналі «Практична філософія», №1/2001). Навіть така постмодерна «антологія вбивства», як «Три історії» Кіри Муратової, лише остаточно деконструє пострадянський стереотип убивства заради грошей, трактуючи убивство як екзистенційний феномен з абсурдною конотацією, що сягає свого апофеозу в останній новелі «Дівчинка і смерть», у якій дошкільнятко знічев'я убиває свого дідуса.

Сюжетний каркас українських фільмів цієї течії типово постмодерний: в основу закладено культурний міф: «Офелія» чи «Дівчинка і смерть» у «Трьох історіях»; у Маслобойщикова це «Erlkönig» — «Лісовий цар» з балади Гете — музичний лейтмотив фільму «Шум вітру» й водночас сюжет — дитина, яка «вислизає» від батьків (постійно тікаючи з дому), перебуваючи під духовною владою героя-фантома — коханця матері та вчителя музики, котрий навчив хлопчика цієї мелодії, загадково померлого вершника, який скаче через ліс.

Західний вектор розвитку українського кіно постмодерну зумовлює його інтертекстуальну референтність. Якщо у російських фільмах цитати відсилають або до західного постмодерного кіно (згаданий «Апрель» Мурзенка всуціль складений з цитат — від Тарантіно до фільмів пізнього постмодернізму), або до стандартного набору культурологічно знакових імен-фішок (метелики у «Москві» Зельдовича — відсилка до Набокова), то український кінематограф принципово не послуговується згаданим набором. Скоріше, він апелює до культурних пластів модернізму: у Маслобойщикова це — ставка на міф, звернення до німецькомовної культури, Франц Кафка, за яким, окрім відомої «Співачки Жозефіни», він поставив короткометражку «Сільський лікар»; так само й Муратова для своїх екранізацій обирає Моема, Чехова, Короленка.

Відповідна й мовна партитура постмодерного кіно, яка визначає модус існування персонажів. Під час круглого столу у редакції журналу «Кіно-Театр», присвяченого фільмові «Шум вітру», виконавиця головної ролі Алла Сергійко визначила як основну складність фільму «те, що за сценарієм усі герої рухаються по паралелях, вони не перетинаються» («Кіно-Театр», №4/2002, с.41). Ще інтенсивніше ця риса завжди була притаманна стилістиці фільмів Кіри Муратової, яка стала першим органічним режисером-постмодерністом ще за радянських часів. Кожен з героїв Муратової завжди має свій герметичний мовний простір, тому вони можуть говорити одночасно по двоє-троє, і через це втрачається сенс розмови, яка стає лише поліфонією. Тому останній її фільм «Чеховські

історії», який ще не вийшов на екрани, але вже відзначений на кількох кінофестивалях, — органічний підсумок її творчості: Муратова мусила врешті прийти до Чехова як до свого «першоджерела». Чехов виявився свого роду «батьком» постмодерністського методу не в літературі, не в драматургії, а саме в кіно. Це справедливо і для російського постмодерну, щоправда, там це відбувається на рівні текстових запозичень. Скажімо, згадана вже «Москва» Олександра Зельдовича — це рімейк чеховської драматургії в сучасних умовах із прямим запозиченням цитат і типажів: тут наявні Три сестри, одна з яких співвідноситься ще й з Раневською; Лопухін як її протагоніст... Сценарист фільму Володимир Сорокін під час круглого столу у Києві сказав: «Мені була цікава робота з Чеховим як з поп-матеріалом». Герої постмодерного кіно живуть у чеховському режимі алієнації, розділені невидимими, але непроникними перегородками, що на візуальному рівні втілюються як метафора скла, площини якого створюють стерилізований штучний простір. У «Москві» Зельдовича людина дає іншій прикурити крізь скло. Українські режисери розробляють цю метафору: у «Шумі вітру» батько й син, випадково опинившись поруч у різних машинах, по черзі намагаються докричатися один до одного крізь скло, але так і не можуть привернути увагу, змусити почути. Доволі типова повсякденна комунікація.

Невипадково чеховська мовна схема сягнула свого апофеозу саме в українському кіно — цей культурний простір запрограмований на неуспішність мовних актів: люди переважно говорять, просто щоб сказати, навіть не розраховуючи, що їх хтось почує. Симптоматичним є залучення у фільми «Співачка Жозефіна й мишачий народ», «Шум вітру» культуролога Вадима Скуратівського. Незалежно від ролі, він грає себе: інтелектуала, що продукує тексти, які органічно вливаються до поліфонії інших непочутих голосів. Тим самим мова інтелектуала втрачає свою першість, привілейовану позицію в описі світу, і стає так само профанною, непотрібною у цьому культурному просторі. Підсумовуючи, скажу, що, на противагу пострадянському кіно «всемоможливостей», постмодерна кіномова спрямована на створення «кіно неможливостей».

Я не згадала третього напрямку в українському кіно 90-их — історичної драми, яка кількісно переважає протягом останніх років (можливо тому так мало фільмів, відзнятих у стилістиці постмодерну?). Думаю, немає потреби перераховувати ці фільми, відзняті за традиційними канонами. Проте стверджувати, ніби концепція метарежисури Юрія Іллєнка є спробою постмодерної реформи жанру історичної драми, можна буде не раніше, ніж «Молитва за гетьмана Мазепу» врешті дійде до українського глядача.