

Лариса Брюховецька:

кінознавець,
головний редактор журналу «Кіно-Театр»,
викладач кафедри культурології НаУКМА

Свобода творчого
самовиявлення.

Імена, теми, жанри

Що значить одне десятиріччя для історії, якщо ми перебуваємо на порозі нового тисячоліття? Але спресованість та інтенсивність подій і перетворень впродовж 90-х в Україні потребує осмислення, в тому числі в історії українського кінематографа.

90-ті роки, починаючи з 1993-го, минули під нестихаючий акомпанемент «доброзичливців», які констатували загибель українського кіно. Іноді навіть здавалося, що ця потужна сила, яка кинула на наші екрани шквал голлівудського продукту, й ті, хто підігрівав ідею про загибель українського кіно, — люди з однієї команди, які зацікавлені саме в тому, щоб українське кіно, ще не народившись, зникло з кінематографічної карти світу. Я сказала «не народившись», маючи на увазі те, що світ знав Довженка і Параджанова передусім як режисерів радянських. Україна не була об'єктом історії в контексті міжнародному, й кіно відповідно також не розглядалось як українське. Поява України як незалежної держави мала б не тільки відкрити світові український кінематограф, а й стимулювати його розвиток як реалізацію національного вислову у впливовому й презентабельному мистецтві.

Не торкатимусь питань економічного та організаційного характеру, скажу кілька слів про фактор суб'єктивний у тому, що кінематограф не відбувся. На жаль, кінематографісти не стали прикладом консолідації. По-перше, їхні міжусобиці не сприяли формуванню здорового іміджу, а, по-друге, в полемічному запалі вони не помічали, що, поки ділять шкуру невбитого звіра, зникає ґрунт під ногами в усієї галузі. Звичайно, якби кінематографісти спільно виступили з позицій корпоративних на захист і українського кіно, і своїх власних професійних інтересів (елементарного права на працю), все могло б скластися інакше. Але таким глобальним чи, бодай, раціональним характером мислення Бог нас обділив. Крім того, кінематографістам важко переорієнтуватись в період трансформації, важко змиритися з тим, що

держава перестає бути замовником фільмів, що минув час, коли мистецтво обслуговувало певну ідеологію. Сьогодні мистецтво мусить знайти місце в суспільстві, що переходить до ідеології прагматизму й матеріальної доцільності, в центрі якої перебуває «його величність споживач». Звичайно, легше кінематографу в тих країнах, де така ідеологія усталена і де «непокірним» митцям, які не підлягають диктату комерції, залишається простір діяльності для підтримання культурно-мистецького іміджу країни у світі. Україну сьогодні важко запідозрити в піклуванні про такий імідж. Тому кінематографістам нічого не залишається, як самим проявляти діловитість і підприємливість.

Але, повертаючись до теми, спробую схарактеризувати те нове, що з'явилося, показати, як саме розширились тематичні і жанрові горизонти нашого кіно. Звичайно, говорити про творче піднесення немає особливих підстав. Якщо на початку 90-х йшла мова про відродження, то нині йдеться про виживання. І все ж... Хоча ми не здобулися на свого Кешльовського чи Кустурицу, в нас є митці, які виводили українські фільми на міжнародні турніри й виходили з цих змагань з честю. Згадаймо «Астенічний синдром» Кіри Муратової в Берліні та «Лебедине озеро. Зона» Юрія Іллєнка, нагороджене премією ФІПРЕСІ у Каннах. Згадаймо лауреатів МК «Золотий Вітязь»: «Сповідь перед учителем» Ролана Сергієнка, «Іван Миколайчук. Посвята» Л.Лемєшевої та А.Сирих, участь у програмі «Двотижневик режисерів» у Каннах «Приятеля небіжчика» В.Криштофовича (спільне українсько-французьке виробництво), у Венеції фільму Кіри Муратової «Лист до Америки», в Берліні та Португалії фільму Наталі Мотузко «Голос трави», у Роттердамі, Белграді «Фужчоу» М.Іллєнка, в Каїрі «Співачки Жозефіни і мишачого народу» С.Маслобойщикова. Серед згаданих є фільми випуску 1998, 1999 років. Це підтверджує: як не важко останні роки, нам є що показати людям. Є успіхи у масовому жанрі: фільм

В.Новака «Принцеса на бобах», показаний 1997 року на Московському МК, став рекордсменом на кіноринку. І взагалі, програма українських фільмів, представлена на тому фестивалі, вразила російських кінематографістів, які вже давно не бачили екранної реальності в таких світлих, життєствердних тонах.

Легше
кінематографу
в тих країнах,
де «непокірним»
митцям
залишається
простір діяльності
для підтримання
культурно-
мистецького
іміджу країни.
Україну сьогодні
важко запідозрити
в піклуванні
про такий імідж.

А як із «свободою творчого самовияву»? Запитаймо себе — чи могли за радянських часів з'явитися фільми з такою мірою соціальної гостроти, як «Кисневий голод» Андрія Дончика, такою мірою проникнення в неблагополучність індивіда, що пояснена не тільки соціальним неблагополуччям, а й кризою особистісною, як «Шамара» Наталі Андрійченко, «Три історії» Кіри Муратової, чи можливим було звертання до творчості Франца Кафки? Діапазон творчих пошуків, отже, розширився, а внутрішню напругу цих пошуків засвідчують згадані фільми.



Підтверджують їх і фільми «Фучжоу» та «Голос трави», які продовжують лінію поетичного кінематографа з його ознаками міфотворення, з вираженням метафізичних аспектів реальності. Відмовляючись від нав'язуваної «американської моделі», ці фільми підтверджують Довженкове переконання, що піднесена поетичність — органічна риса народного світосприйняття. І нехай це сприйняття набирає локального вияву (образи двох чаклунок у «Голосі трави», в якому химерно поєднується християнське та язичницьке), воно, при уважному прочитанні, набуває узагальнюючих рис. М.Ілленко уподобав романтично-химерний спосіб спілкування, і думаю, що не останню роль в такому виборі зіграла здорова реакція на жорстокість і бруд, розгубленість і безпорадність, сум і зневіру, які запанували в кіно нашого північного сусіда.

Таким чином ми підійшли до визначення жанрової новизни українського кіно 90-х. Почнемо з популярного, але не зовсім проясненого в нас жанру «бойовика». Мені самій, аналізуючи українські фільми, присвячені бойовим діям, доводиться вирішувати проблему з визначенням жанру. Адже вони не зовсім «воєнні», а назвати їх історичними, хоча й висвітлюють раніше заборонені сторінки історії, не випадає, оскільки сенс фільмів — не в реконструкції історії, а в зображенні протистояння сил. У кожному разі я не відхрещуюсь від «бойовика», навпаки, вітаю вдалі спроби українських кінематографістів створити популярні жанри на матеріалі своєї історії, бо згодиться, технічно перевантажені американські бойовики вже давно повторюють самі себе й прокручують од-

номанітні колізії. Тому драматургічна інтрига, дія як основний двигун таких жанрів у нашому кіно має вагоме опертя, багато нерозтраченого матеріалу, має магнетичний заряд, що опирається на історичну реальність. «Останній бункер» Вадима Ілленка (1991) та «Страчені світанки» Г.Кохана (1997), в яких показано поєдинок жителів Західної України з каральною армією СРСР, — також бойовики, але від американського еквівалента вони відрізняються тим, що в них насильство не тільки фіксується, а й викривається і засуджується. Особливість цих фільмів у наближенні до жанру соціально-історичної драми, і драматизм не надуманий, а історично зумовлений.

Напружені колізії, доступна для масового глядача мова, а головне — конструктивна концепція вирізняють ці фільми. Але молода держава, на жаль, не виявила зацікавлень зусиллями кінематографістів — вихід до глядача не тільки цих, а й взагалі українських фільмів було заблоковано, а глядацькі зали й телекрани віддано на відкуп імпортованому непотребу.

На перетині бойовиків і трилерів у нас також створено кілька фільмів, які стали помітними. Спробую простежити за розвитком героя цього нового жанру, порівнявши з героєм фільмів російських. В російському кіно герой, подолавши складні стосунки зі зброєю (фільм «Макаров»), спокійно береться за зброю, починає вбивати. Більше того, кілер починає ідеалізуватися. Спритність кілерів просто заворює кінематографістів — це особливо виразно проявилось у фільмі «Брат» О.Балабанова. Кіллери в російських фільмах вбивають не тільки тому, що їм платять, а тому,

■ **«Лебедине озеро. Зона».**
Режисер Юрій Ілленко. 1991.

■ Серіал **«Невідома Україна».**
Національна кінематека України. 1991.

■ **«Два місяці, три сонця».**
Режисер Роман Балаян. 1998.

■ **«Кисневий голод».**
Режисер Андрій Дончик. 1991. (3,4)

■ **«Шамара».**
Режисер Наталя Андрійченко. 1994.

■ **«Приятель небіжчика».**
Режисер В'ячеслав Криштофович. 1997.

■ **«Гетьманські клейноди».**
Режисер Леонід Осика. 1993.

■ **«Голос трави».**
Режисер Олена Мотузко. 1992.

Учасників конференції знімав **Володимир Піка.**

що брат попросив чи просто так вийшло, поки це не стає звичкою чи навіть потребою. Загалом, фільми на зразок «Брата» створюють потужну і заворюючу психологічну ауру цього акту. Кілери, які з'явилися в наших фільмах, інакші. Герой «Приятеля небіжчика» Криштофовича стає ним мимоволі, можна сказати, через власну легковажність. Він зв'язується з цим світом задля... самогубства, а, передумавши вмирати, звертається до іншого кілера вже заради власного порятунку. Зрештою, сам стає продовжувачем «професії». Сам факт, що героєм фільмів стає найманий вбивця, промовистий, він не тільки віддзеркалює нашу реальність, він її творить на екрані. А ідеалізація кілера у «Приятелі небіжчика» полягає в тому, що ним стає не якийсь кримінальний покидьок, не садист, а інтелігентна людина, знавець мов, в якого не виходить заробити власним інтелектом на життя.



Інакший герой фільму «Два місяці, три сонця», якому вбити людину велить звичай кровної помсти, а він, на відміну від вищезгаданого героя, не може себе змусити це зробити. Випадок (самогубство людини, яку він має знищити) рятує його від гріха. Фільм ще раз підтвердив талант Балаяна передавати на екрані внутрішній стан благополучної людини, яка в одну мить опиняється в пеклі сумнівів і суперечностей, змушена переступити якусь моральну межу, яка закладена в ній природою, дана Богом. До жанру трилера можна віднести фільми «Три історії» Кіри Муратової та «Шамара» Н.Андрійченко. Але це не механістично нагромаджені жахи. Тут відчувається потреба обрати об'єктом скрупульозного дослідження хворобливі істоти, аномалії, розлади підсвідомості. Домінує скепсис щодо можливості щось змінити. Власне, якщо брати кінематограф світовий, нового тут немає, хіба що нещасні герої цих фільмів належать до ще неосвоєного географічного простору. Але для власне українського кіно це є новий погляд на людину, на її психіку, новим є її тлумачення. Хочу згадати в цьому контексті

фільм «Кисневий голод», де жахи радянської армії з дівчиною включно показані реалістично і вражаюче. Але не можу погодитись, що головний герой фільму, якого талановито зіграв Тарас Денисенко, — приречений, що він як особистість знищений. Навпаки, він нагадує «стійкого олов'яного солдата», який витримує всі армійські жахиття, який не дозволяє розтоптати власну людську гідність. Саме в цьому перевага героя над оточенням і оптимізм цього «чорного» фільму.

«Шамару» і «Сівачку Жозефіну» можна віднести до паралельного кіно — явища, яке з особливим успіхом реалізувалося в українському театрі часів перебудови у виставах Валерія Більченка та Олега Ліпцина.

Важливим для розуміння творчого силуету українського кіно 90-х є його спроба національної ідентифікації. Від кінця 20-х років, коли кінематограф союзних республік було підпорядковано єдиній структурі, в СРСР робилося все можливе, щоб позбавити кіно національних ознак. Тому не тільки мовою, а й художніми смаками, творчими установками багато режисерів були зорієн-

товані на Москву — на тамтешню мову, на тамтешніх акторів. Та й московські сценаристи охоче постачали київську студію сценаріями. Тому так важливо, що саме в 90-х роках кінематографісти почали читати досі непрочитану на екрані українську літературу: психологічну прозу Івана Франка («Для домашнього огнища» Б.Савченка, «Злочин з багатьма невідомими» Олега Бійми), В.Винниченка («Записки кирпатого Мефістофеля» Юрія Ляшенка), Богдана Лепкого («Гетьманські клейноди» Леоніда Осики), Валерія Шевчука («Диво в краю забуття» та «Голос трави» Наталі Мотузко), Миколи Хвильового («Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи» Олександра Муратова) та інші. Не всі фільми стали подіями кінематографічними, але вони засвідчили наявність позиції режисерів у їхньому виборі, волі до подолання нелегкого шляху кіноадаптації літератури.

В розмовах про українське кіно навіть найбільші скептики визнають високий рівень української кінодокументалістики. Навіть не завжди усвідомлюючи, в чому її цінність. Звичайно ж, насамперед, в авторській інтонації, авторському ставленні до події, до героя, до життя. Ролан Сергієнко, наприклад, створивши фільм «Сповідь перед учителем», мав моральне право говорити про Довженка вустами людей, яких учив цей майстер. Через багато років після того ВДКіВСького кінокурсу Сергієнко обрав спосіб розмови — спогади. Мені здається, йому було важливо з'ясувати - чи пам'ятають колишні його однокурсники свого учителя сьогодні?

«Антологіон. Український фільм» — досягнення монтажного кіно — фільм постмодерністичний, який домагається нового значення шляхом сполучення цитат. А смисл фільму формує його автор Олександр Балагура. Фільм, як і багато інших, у нас належно не оцінений. «Іван Миколайчук. Посвята» — це не портрет, а скоріше автопортрет Івана Миколайчука. Автори відеофільму знайшли оригінальну форму, яку високо оцінили кінематографісти різних країн, — фільм, слава Богу, непогано просувається по кінофестивалях.

Далеко не все ми згадали. Але добре, що «за кадром» залишилось багато, — є предмет для розмови. Насамкінець хочу висловити захоплення тими кінематографістами, які не зрадили українському кіно у важку для нього пору. А також віру у кращі часи для українського кіно.