

процесу не лише українські дослідники. Характерною є й стаття Ірини Шульцкі «Про поетику кінематографічного впливу: гротескні жестів у фільмах Кіри Муратової та Єви Нейман» із того ж збірника¹³. Цікаво, що ще в тексті 2021 року ця дослідниця трактувала Муратову в річці радянського і пострадянського кіно¹⁴; тепер же вона у вступній частині статті обґрунтовує те, як війна змінила проблематику культурної ідентичності і наскільки остання стає життєво важливою для України.

Дослідниця розглядає культурну ідентичність Муратової крізь призму Одеси як мультикультурного, багатомовного міста – власне, це одна з небагатьох згадок Одеси як не просто випадкової локації перебування видатної режисерки, а як виразного культурного поля зі своєю ідентичністю і своїми традиціями – щоправда, останні лишаються за межами дослідження. Варта уваги й позиція дослідниці у захисті української приналежності кіно Кіри Муратової. Тут Ірина Шульцкі вступає в полеміку з Юрієм Шевчуком, котрий означає режисерку в період української Незалежності як визначну постать у «кінематографічній депопуляції» та «культурній агресії» проти України, тобто такою, чия творчість сприяє стиранню культури й самої ідентичності колонізованої нації з її власної території, замінюючи їх імперськими. Шевчук звинувачує Муратову у відтворенні російських нарративів в Україні, котра постає «позбавленою будь-якої значущої цивілізаційної присутності українців і представленою на екрані як суто російський етноландшафт»: української мови у її фільмах практично немає, якщо ж вона звучить, то у голосах соціально маргіналізованих. Шульцкі не погоджується: на її думку, Кіра Муратова не мала на меті колонізацію, вона радше репрезентує культурне різноманіття, а сама манера її кіно опирається колонізаційним практикам: її герої маргіналізовані, а мова з її повторами, наборами кліше тощо стає не інструментом влади, а підкресленням беззмістовності й абсурду дій і взаємодій персонажів. До того ж, сам характер мови, з її регіональними особливостями, також найменше відповідає канонам уніфікуючої, «імперської» мови. Зрештою, і з початком російсько-української війни, зазначає дослідниця, Муратова недвозначно заявила про свою підтримку України.

Треба вкотре підкреслити, наскільки життєво важливими є українські дослідження, що забезпечували б українську оптику «муратовознавства». Поки тут домінуватимуть росіяни, Муратову розглядатимуть як представницю російського культурного простору. Втім, ситуація потроху змінюється. Принаймні, у присвяченій Муратовій дисертації Девіда Гомієро Моліни згадується «роль Муратової в розвитку українського кінематографу як новинка, яку слід вітати, у дослідженнях Муратової»; названо було і дослідників, що доклалися до цього, – польську науковицю Доброхну Даберт і українців Сергія Єкельчика та Віталія Чернецького, котрі працюють за кордоном¹⁵.

13 Schulzki Irina. On the poetics of cinematic influence: Grossmapping gestures in the films of Kira Muratova... С. 57–78.

14 Schulzki Irina. Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture. *Frames Cinema Journal*, Issue 18 (June 2021). С. 296.

15 Molina, David Gomiero. Kira Muratova: Epistemology of Self-Knowledge on the Cinema Screen. *Dissertation*,

Можна говорити про те, що не-бачення зарубіжними дослідниками українського контексту творчості Муратової можна пояснити не лише традиційним нерозрізненням радянського і російського та автоматичним трактуванням російськофонного культурного продукту як російського. Значною мірою провину тут можна покласти на мале знання ними України – результат тривалого ігнорування нашою державою культурної дипломатії. Так, аналізуючи творчість режисерки, часто навіть не задумуються про можливість того, що іменита мисткиня могла щось взяти від України. Характерний тут цитований пасаж із дисертації Давида Моліни про «роль Муратової в розвитку українського кінематографу». Так само, Ірина Шульцкі згадує про значення Кіри Муратової і Єви Нейман для одеського кінопростору, але не навпаки. Складається враження, що про роль якщо не українського кіно, то, принаймні, українського культурного поля в розвитку Кіри Муратової ніби і йтися не може. Дослідники охоче досліджують текстову складову, знаходять впливи Чехова, Толстого, Достоевського (така собі «свята трійця» кінокласиків, «джентльменський» набір пересічної освіченої людини за кордоном). Але куди менше задаються питанням, звідки та «бароковість», «орнаментальність», «гротесковість» стилю Муратової, яка так інтригує, – і, звісно, не здогадуються шукати ці витoki десь в українській культурі. Дуже мало в дослідженнях охоплено роль Одеси. На пострадянському просторі – принаймні, на українському й російському – це місто має свою потужну міфологію, свій специфічний культурний ландшафт, який теж можна впізнати у фільмах – проте це, схоже, зазвичай не зчитується представниками західного академічного поля. Показовий пасаж у статті Шульцкі, присвячений фільму «Мелодія для катеринки»: «Вони [маленькі герої фільму – А. К.] приїжджають до великого міста (очевидно, Одеси) і блукають зимовими міськими пейзажами в пошуках своїх батьків. Фільм Муратової черпає натхнення з літературних джерел, охоплюючи багату традицію різдвяної літератури, що включає, серед інших, «Різдвяні книжки» Чарльза Діккенса (1840-і роки), «Дівчинку з сірниками» Ганса Крістіана Андерсена (1845) та «Хлопчика-жебрака біля ялинки» Федора Достоевського (1875). Проте Муратова грайливо висміює кліше жанру: її фільм поєднує елементи та коди різдвяної оповіді та ранніх різдвяних фільмів (ялинка, костюми, голодні та блукаючі діти, пошуки їжі, байдужість оточуючих, достаток за склом чи вітриною, а також біблійні пророцтва)...»¹⁶ Але дослідниця не помічає елементів української культури, передусім різдвяної обрядовості, у фільмі. І тут можна сміливо припустити, що дослідницька оптика неповна, дещо «збита», з одного боку, через брак образу України, її культурних маркерів, що одразу б зчитувались світовим глядачем. А з іншого, через певну інерцію, незвичку шукати український слід у творчості того чи іншого майстра чи майстрині, якщо вони самі у своїх фільмах не підкреслюють українську ідентичність.

Наостанок додамо, що мало уваги приділяють і румунській сторінці життя Муратової – хоча саме тоді, завдяки своїй матері, пред-

University of Chicago, 2022. С. 9.

16 Schulzki Irina. On the poetics of cinematic influence: Grossmapping gestures in the films of Kira Muratova... С. 71.

ставниці номенклатури, Муратова мала змогу познайомитися із західним кіно, впливи якого помітні вже в перших її самостійних роботах. Таким чином, «російський слід» стоїть на заваді не лише адекватній національній ідентифікації творчості Кіри Муратової. Та можна вважати, що ситуація з «муратовознавством» змінюється на краще – але повільно, не кажучи про те, що знадобилося повномасштабне російське вторгнення, аби Україна з'явилася на ментальній мапі представників західного академічного світу і почав поступово й неохоче відбуватися «поділ» радянської й пострадянської спадщини. Втім, проблема

культурної ідентифікації Кіри Муратової досі лишається актуальною – навіть у самій Україні, де не всі готові сприймати російськомовне українське кіно як власне українське. Втім, це – предмет для іншого дослідження. Ми ж наголосимо на тому, що процес «українізації» Кіри Муратової і з нею низки майстрів радянського і пострадянського кіно, що працювали в Україні, лишається завданням для дослідників – і передусім українських, котрі мають на противагу російським нарративам пропонувати свої і відкривати український вимір того кінематографу, який мовно й культурно вважали російським.

Одеський фронтір: особливості опанування причорноморського часу і простору

Сергій Тримбач

Фронтір – це територія на межі двох цивілізаційних, соціокультурних систем. Однією з особливостей такої території є її недостатня, а то й просто відсутня інтегрованість в державні структури. На жаль, подібних зон в Україні завжди вистачало, що стало однією з проблем молодій Українській державі. Відтак не дивно, що у вітчизняному кіно ця проблематика набула, упродовж останніх років, особливої гостроти. Саме з цієї точки зору пропоную поглянути і на фільми Кіри Муратової.

Як відомо, теоретичні основи уявлень про Фронтір були вперше викладені ще 1893 року американським вченим Фредериком Тернером у доповіді «Значення фронтиру в історії США» на Всесвітній виставці у Чикаго. У доповіді стверджувалося, що ментальність американської нації значною мірою є продуктом експансії європейських переселенців на захід, на простори так званого Дикого Заходу. Ця експансія породила зіткнення «цивілізації» та «варварства».

Процеси таких гостро конфліктних зіткнень виформовують особливий тип людини, вільної і непокріпаченої, дух індивідуалізму, котрий почасти є імпортований з європейських теренів, але по-справжньому розвинувся саме в часи формування американської нації. Тоді ж постає і концепція егалітаризму, яка, на противагу елітарним уявленням про поділ суспільства на страти, пропонує рівні можливості для всіх членів суспільного організму. Хоча, всупереч давнім утопічним поглядам на забезпечення такої рівності, за місце «під сонцем» належало поборотись, воно не дістається само собою.

Поняття «Фронтір» стосовно української історії використовували ряд дослідників (Ярослав Дашкевич, Ігор Чорновол, Дмитро Білий та ін.). Зокрема, йдеться про адекватніший переклад українською самого поняття «Фронтір» – радше як Порубіжжя. Або Зона Порубіжжя...

Порубіжжям в Україні є Дике Пóле — усталена назва чорноморських степів у XVI—XVII століттях. Зрештою, це Великий Євразійський Степ, або, за часів античності, Велика Скі-

фія. Таке собі «цивілізаційне перехрестя» (Віктор Брехуненко), яке завжди викликало до себе підвищену увагу дослідників вітчизняної історії. На відміну від американських, котрі вважали наявність фронтірних зон рушієм прогресу, творення демократичних цінностей, українські дослідники «концепції Степу» проголошували шкідливість останнього для долі українського світу¹. Досить пригадати, скажімо, думку письменника Олеса Гончара щодо необхідності виключення Донбасу зі складу України – як шкідливої її компоненти.

У знаменитому фільмі Олександра Довженка «Звенигора» (1927), по суті справи, вперше маємо потрактування малозаселеної частини українських земель, тієї самої Звенигори, як сховища справжньої вітчизняної історії. Знайдеш той коштовний скарб – і воскресне Україна. Тим паче, що є хранитель її пам'яті, Вічний дід.

Одеса, як і вся прилегла причорноморська територія, так само є фронтірною, порубіжною зоною. В її нетрях було сформовано такий собі міф про Одесу як про полікультурне та багатонаціональне місто, зустріч культур, що витворила, у підсумку, міф цього міста. Його складовими є образи «локальної спільноти на кшталт одеського двору (або комунальної квартири), любові до домашньої смачної їжі та відчуття власної відокремленості від будь-якої держави. Частиною цього міфу є замилювання кримінальним флером та "бабелівською" атмосферою (чи колоритом) [...] Образом Одеси в цьому фреймі стає комунальна кухня, Привоз, "одеська мова" та уявлення про фантомну "одеську національність". Багатокультурність міста вироджується в розповіді про предків різних національностей та «одеську мову», в

1 Віктор Брехуненко. Фронтір. *Енциклопедія історії України* – за посиланням http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=frontyr.

якій нібито видно вплив різних народів»².

Чимало фільмів українського виробництва сплатило данину вказаній міфологічності і її презентантам, якими є головним чином герої літературних творів Ісаака Бабеля, а чи когось іншого (Олександра Козачинського, скажімо), що суті справи не міняє. Досить назвати «Беню Крика» (1927) Володимира Вільнера чи «Зелений фургон» (1959, 1983) режисерів Генріха Габая і Олександра Павловського – кримінал тут має свою незмінну пластичну та атмосферну підсвітку, мовлення персонажів – неодмінну й роковану одеську діалектність.

Переїхавши до Одеси на самому початку 1960-х, Кіра Муратова, здавалось би, була приречена на слідування одеському міфу а'ля Бабель. Перед тим режисерка, по закінченні ВДКУ, кілька років пропрацювала в Москві, в центрі радянської кінематографії. У тодішній комуністичній імперії саме центр займався виробництвом сенсів буття, провінції належало ті смисли пристосовувати до самовідчуття «місцевої» людини, яка живе «далеко від Москви». Однак перший фільм, зроблений в Одесі, «Наш чесний хліб» (спільно з О. Муратовим, 1965) апелював аж ніяк не до міських реалій, це така собі «сільська проза».

Герой (Дмитро Мілютенко) покладається на свої природні інстинкти і кодекс моралі, вироблений багатьма поколіннями хліборобів. Тому і виглядає перспективніше від бюрократії, з її штучністю і догматизмом. Фільм Муратових легко ідентифікувати з картинами покоління радянських «шістдесятників», які розуміли спадщину сталінського режиму як штучну надбудову на «здоровому» (тілесно і духовно) народному тілі. Й відтак тут жодного Фронтиру і жодної тобі сірої, а чи якої іншої, зони – село воно і є село, хоч колгоспом називай, хоч як. Словом, життя тут не ділиться на зони, коли що і взаємодіє, так тільки одновалентні структури, шукати тут нічого і, власне, нікому.

Від середини 1960-х Муратова працює самостійно, послідовно вибудовуючи свій світ, свій особистісний космос. Практично кожен її новий фільм демонстрував мінливість ідентичності її Автора з тим, що в умовах радянської дійсності уявлялося ядром культури. Початок був покладений «Короткими зустрічами» (1967). Її героїня (у цій ролі сама Муратова) – звичайна радянська чиновниця, яка, попри приналежність до керівництва, не може зрозуміти, пояснити навколишнє життя.

Жодних ознак міфологічної Одеси, її фантазійного колориту. Хіба що хронічна нестача прісної води, зовсім нефантазійної... Решта – суцільна тобі побутова проза. Яку розривають візити чоловіка, геолога (Володимир Висоцький). Той постійно зникає у відкритому, безмежному просторі, який неможливо зібрати, неможливо висловити. Між героями фільму і лежить отой несхожимий простір, котрий неможливо ні осягнути, ні пізнати – така собі чорна діра, на Фронтір усе це не схоже. Хіба тим, що доповнює якоюсь темною і неартикульованою тривогою. Відсутність чітко артикульованої мови і мовлення характеризує і персонажів наступної картини, «Довгі проводи» (1971). Почуття головної героїні, вчительки англійської мови, невідразні і тому імпресіоністичні, що відповідним чином вплину-

ло на стилістику картини. Фільм був заборонений до показу, його критика, зокрема, містила докір в потуранні «буржуазним цінностям» і наслідуванні Мікеланджело Антоніоні. Правда у цьому тільки одна: Муратова справді мислила себе і своє кіно у масштабі не тільки загальнонаціональному, а й світовому.

А чи мислила при цьому режисерка Одесу як таку? Традиційна Одеса тут, знов-таки, відсутня. Немає жодного впізнаваного туристичним оком місця (знімався фільм, до речі, під час епідемії холери). Тут множинність локацій, кожна з яких тісна й обмежена в обшарах. Навіть біля моря людина одразу робить собі вигородку, за межі якої ані руш – горизонт морський рішуче перекривається. Людині не потрібен великий простір, їй потрібен затишок, їй тут комфортніше. І тепліше, оскільки навколишні люди мерехтять неясними тепловими сплесками, котрі бажано затримувати на межі тих вигородок, майже театральних.

Відкриття нового образу Одеси відбувається не за рахунок розширення територій, долання фронтірних зон, а радше завдяки скороченню часу і простору. Життя членується на невеличкі відтинки, воно не прагне масштабності і перемін – те, чого, імітаційно, прагнули герої соцреалістичних полотен, у тому числі кінематографічних.

Зрештою, невеличким відкриттям є те, що одеські обшири пізнаються й опановуються не десь іззовні, а в самому осерді людської душі. Відкриття, яке лягає в основу наступних муратовських фільмів – «Астенічний синдром», «Три історії», «Другорядні люди»... Міський пейзаж тут – це здебільшого пейзаж саме людської душі. Котра слугує призмою, крізь яку пізнаються нові реалії. Зіткнення цивілізаційного стибу відбуваються тут саме на рівні міжлюдських комунікацій. Люди різні не тому, що вони належать до різних соціумів і світоглядних систем, частіше у Муратові вони близькі, навіть рідні один одному (в картині «Два в одному», до прикладу). Вони просто різні за своїм психотипом, відтак і конфлікти тут на цьому рівні. Соціокультурні сплески трапляються, але рідко. Це стосується і роботи українських культурних кодів. Тут маємо деяку еволюцію. Якщо у «Довгих проводах», скажімо, молодь танцює під мелодію знаменитої пісні «Червона рута», однак жодного культурного конфлікту при цьому не відбувається, то у «Мелодії для катеринки» (2009) гурт українських колядників вривається у простір електрички уже з акцентованим викликом. Фольклорний обрядовий спів вочевидь протиставлено аморфній космополітичній картинці от сього ковчегу, в от сій обрядовості (а це ще й особливий знак Українського міфопоетичного кіно) прозирають образи майбутніх воскресінь – самої душі народної.

Авторка, сама Кіра Муратова, аж ніяк не претендує на позицію зовнішнього спостерігача, відтак не випадає чекати від неї пластичної «цвітастості» Бабеля, чи когось подібного. Вона прагне дивитись замало не впритул, і ця оптика дарує драматичні переживання щодо рівня сучасної цивілізації, якій справді можна виставити нульову оцінку. Як це робить один із муратовських персонажів, як це робить вона сама. Опанування фактури одеського життя-буття призводить до висновків замало не планетарних, песимістичних до краю...

За тим краєм ми нині і перебуваємо.

Скарб волі

Пам'яті режисера Ніко Лапунова (1981–2024)

Дмитро Єрмолович-Дащинський

4 липня Вічність прийняла Ніко...

До тексту, який я наразі представляю на суд читача, мені було дуже складно приступити. Режисер, театральний художник, артист і модельєр у перші дні великої війни доєднався до 116-ї бригади ТрО, став кухарем і готував їжу для воїнів. А доти його спектаклі були непересічними подіями в театральному житті різних регіонів України: «Парфюмер» за П. Зюскіндом на кримській сцені (2004), «Фігаро» П.-О. Бомарше в Миколаєві (2016), «А хай то качка копне» Марти Гушньовської в Тернополі (2020). Але найкращим своїм спектаклем Ніко Лапунов вважав «Великий лях», який він поставив у Полтавському театрі ляльок, де з 2019 р. був головним режисером. Про цю роботу він писав: «Ця вистава – моя подяка країні, в якій я живу! Я – частково кримчанин, частково поляк, білорус, росіянин, литовець, українець, – по крові (майже всі ті країни, про які згадає поет у містерії)... Та душею і тілом я з тобою, Україно!»

Востаннє «Великий лях» грали 2024-го 18 травня на фестивалі «КРАЄЗНАВЧИЙ АРТВІКЕНД 4.0. ШЕВЧЕНКО В КУБІ» – у День пам'яті жертв геноциду кримськотатарського народу. Військова служба в тилу дозволила Ніко провести репетиції, відновити спектакль після вимушеної довгої паузи та вийти на сцену, замінивши артиста Сергія Цибу, котрий помер 2023 року. То були останні репетиції й остання роль Ніко в його житті.

Містерію «Великий лях» за однойменною поемою Тараса Шевченка (режисер-постановник – Ніко Лапунов, художники-постановники – Ніко Лапунов і Михайло Скоп, художники-лялькарі – Лариса Маркелова й Анатолій Білоконь) я побачив у Полтавському театрі ляльок 24 серпня 2021 року, напередодні тридцятиріччя відновлення Незалежності України, і то була прем'єра спектаклю.

Поліфонічний твір, що сягає далеко за межі предметного театру і традиційних уявлень та очікувань масового глядача, прозвучав не тільки на художньому, а й на сакральному рівні. Розуміння того, що спектакль Лапунова – здобуток не регіонального, а загальнонаціонального театру, прийшло разом з першим же враженням. Пізніше, 2023 року, «Великий лях» потрапив до лонглиста V Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА».

Політична поема-містерія Т. Шевченка стала доступна широкому загалу читачів лише після розпаду СРСР. Таким чином, інсценізація поеми не має своєї традиції, тож експеримент на



Режисер Ніко Лапунов.

полтавській сцені – лише третє звернення до твору в українському театрі ляльок (після Чернігівського театру ім. О. Довженка і Черкаського театру ім. Т. Шевченка). Підхід до роботи з матеріалом був вагомим та вельми відповідальним. Кандидатка філологічних наук, професорка кафедри української літератури Київського університету ім. М. Драгоманова Ірина Савченко прочитала лекцію для артистів з глибоким аналізом поеми, а також супроводжувала спектакль упродовж постановочного процесу як наукова консультантка.

У тричастинній поемі Шевченка за принципом українського вертепу переплітаються високе і низьке, утворюючи три плани оповіді, в кожному з яких задіяні троє ідентичних персонажів – Душі в образах Голубок (небо), Лірники (земля), Ворони (потойбіччя), а також три часові виміри – минуле, сьогодні і майбутнє. Як умовну четверту частину можна сприймати епілог «Стоїть в селі Суботові...». Осмислюючи цей вірш, режисер вводить четверту групу персонажів – волхвів-ченців, привідів та пророків майбутнього. Їхній текст – самі лише анонімні псалми XVII – XVIII століть з репертуару ансамблю автентичного українського співу «Божичі» (керівники – Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов). На прем'єрних показах ролі містичних персонажів виконали вокалісти групи. У моїй пам'яті закарбувався псалом «Помишляйте, чоловіче...», який «Божичі» виконували у дні Революції Гідності на Майдані Незалежності в Києві: «Коли прийде смерть по душу – нельзя откупиться, Махне косою, ступай за мной, полно суетиться».

² Одеський історичний та культурний міф. Одеса, 2023. – за посиланням <https://omr.gov.ua/Files/2024/KULTURA/Strategy/odessa-myth-essay-2023-eu4culture.pdf>