

«НА КРАЄЧКУ СВІТУ» (2002)

Алла Пасікова — режисер, автор сценарію (навчалася в майстерні Ю.Ілленка).

Вадим Ільков — оператор (навчався в майстерні Д.Саннікова).

Георгій Фомін — співавтор сценарію.

У ролях: Сергій Альошечкін, Алла Пасікова.

«Лабораторія кіно» — цикл показів у кіноклубі НаУКМА, що має на меті ознайомити українського глядача з роботами молодих режисерів, операторів, мультиплікаторів (загалом людей, причетних до кінематографа). Паралельно з переглядами ставиться діагноз потенціям нашого кінопродукту, адже пафосні заклики методично нагадують: майбутнє за ними. Проте не варто забувати, що ці фільми — лише перші творчі спроби, зазвичай дещо наївні та претензійні, до того ж створені в близьких до катастрофи умовах (атмосфера творчої зневіри, недосконалість технічної бази). Але саме на цьому, трохи сирому матеріалі можна безпосередньо простежити спрямування загальних тенденцій «молодого кіно» в Україні.

«НА КРАЄЧКУ СВІТУ»

Станіслав Мензелевський

Прикладом надзвичайного творчого ентузіазму є стрічка Алли Пасікової «На краєчку світу» (2002). Процес створення фільму тривав близько п'яти років, упродовж яких Аллі (за допомогою оператора Вадима Ількова та Жори Фоміна — співавтор сценарію) героїчними зусиллями вдалося з власних курсових та дипломної робіт змонтувати повнометражний фільм за оповіданням Г.Г.Маркеса «Старий із крилами» (хоча спільною для фільму та оповідання є хіба що наявність янгола). Можливо, саме обрана тема й не дозволила реалізувати авторський потенціал на сто відсотків. Адже поява, перебування та страждання янголів безпосередньо на нашому, земному рівні існування обігрувалася вже не раз: від дешевих голлівудських історій (переважно апокаліптичного характеру) до непересічної інтерпретації Віма Вендерса — «Небо над Берліном».

Певна сюжетна лінія зберігається тільки обмежений період часу, ніби на неї встановлений ліміт. Поступово й невмолимо вона вислизає, робиться неконтрольованою, паралогічною. Бомбардування деталями, епізодами вибиває з колії. Як наслідок — скласти цілісну картину (якщо це комусь необхідно) з образів, вражень, подій вже майже неможливо, для цього необхідно докласти воістину титанічних зусиль. Із наближенням фіналу нівелювання фабульної структури сягає апогею, перед очима та в голові суцільна мішанина. На початку фільму перед нами звичайнісінькі персонажі — поодинокі, об'єднані в родини, або пов'язані стосунками іншого порядку. Бідолашний молодий чоловік, для якого обов'язки чоловіка та батька (а може й людини загалом) виявляються заважкими, під час чергового нападу асоціальності знаходить янголоподібну істоту. Громадська добропорядність змушує відвезти постраждалого до відділку міліції, де володарює абсолютно аморальна істота — звичайнісінький дільничний. Десь після години перегляду помічаєш, що всі герої починають зливатися в єдиний потік, естетичного ззовні, маразму та абсурду (в цій круговерті лише мимохідь помічаєш смерть янгола). І не допоможе навіть зміна декорацій, побудована на контрастах моторошно-сірого, уторовано-штучного міста, що таїть в собі страш-

ну небезпеку та стереотипно гармонійних і цілковито безпечних ландшафтів природи. Єдиним логічним наслідком подібного динамічного сказу мав стати і став вибух, і не лише вибух гелікоптера з персонажами фільму. У даному контексті важливо зрозуміти ритмічну структуру стрічки, адже саме він (ритм), а не драматургія, створює атмосферу оксамитового божевілля. Камера не просто стала «вільною», вона перебуває у вільному падінні. Глядач спостерігає, як звичний для нас світ рухається «поброунівськи» (нічне місто в дусі «Кояніскатсі», реж. Годфрі Реджіо). Аж раптом цей напад швидкісної зйомки зникає; перед нами вже напрочуд спокійні кадри, в яких оператор милується професійно захопленими кадрами. Завдяки постійним змінам темпу відчуття неспокою не полишає протягом усього фільму. Приємно, що це не деструктивний дискомфорт від затісного взуття, яке тільки калічить ноги, але, на жаль, ще й не той випадок дискомфорту, який відчиняє двері до прозріння, катарсису, нових форм глядацького сприйняття. Відзначається своєю вигадливістю й побудова мізансцени. Оператор відкриває нам простір з будь-якого незвичного, в повсякденності, ракурсу, людина досліджується в усіх можливих площинах. Камера може залишатися на певній відстані від зображуваного, ніби сприймає дійсність опосередковано, крізь призму інших об'єктів (герої постають то у вікні автомобіля, то в отворах якихось архітектурних плит, і. т. ін.). Може близько, майже інтимно наблизитись до предмета, стерши всі межі пристойності та оголивши купу дефектів. Та попри віртуозне володіння камерою, смислове навантаження залишилось недопрацьованим. Форма не сприймається окремо, а за словами Ганса Ріхтера: «глядачеві надзвичайно складно відмежувати насолоду від змісту та насолоду від форми». Балансувати на межі зовнішнього та внутрішнього аспектів фільму зовсім не просто, тим паче для молодих кінематографістів. Пострадянська свідомість прагне будь-що звільнитися від пут контролю. Експеримент як засіб самовираження став симптомом молодих режисерів. Зняття всіх табу лише живить подібну легітимізовану нестриманість. Головне не пірнути занадто глибоко та не захлинутися.