

протестує проти насильного введення підвищеної дози препарату, який руйнує її нирки, – цією сценою брутального насильства починається фільм. Вона звертається по допомогу до адвокатки Колетт Г'юз. Ця жінка – смілива й надзвичайно працездатна – бореться за права не тільки конкретної Елеонор, а й ще 150 тисяч пацієнтів, які лікуються в аналогічних клініках і позбавлені будь-яких прав. Спільно з професором Мормом Коеном вона подає судовий позов на клініку, де лікували Елеонор, але вони програють у суді першої інстанції. Наступний етап – апеляція. Підкріпивши позов незаперечними фаховими аргументами, в наступній стадії всі троє перемагають. Цей судовий

процес змінив ставлення лікарів до пацієнтів: вони почали пояснювати дію препаратів на організм, у тому числі негативну. На екрані також розгортається лінія дружби Колетт та її підзахисної, розкриваються їхні характери – і в цьому загалом розмовному й далеко не розважальному фільмі успіх визначив точний вибір акторів, особливо Гелени Бонем Картер (Елеонор) та Гілері Свонк (Колетт), а також Джефрі Тембора у ролі професора Коена, якому перед суддями випало промовисто оперувати спеціальною медичною термінологією. У фільмі, де порушено важливу проблему, панує діловий стиль.

Продовження в наступному номері.

Одеса як основа кіносвіту Кіри Муратової

Людмила Новікова

Екранна біографія міста Одеси є найтривалішою у світі: вона бере початок від публічної демонстрації в листопаді 1893 року в одеському готелі «Франція» (на розі вул. Дерibasівської та Колодязного провулку) мініфільмів «Вершник» та «Метальник спису», знятих на Одеському іподромі «кінескопом», розробленим українським механіком-винахідником Йосипом Тимченком у співпраці з фізиком Миколою Любимовим. Відтоді мальовничі пейзажі міста, його архітектурне розмаїття, виразні типажі містян стали невід'ємною складовою екранного образу тисяч ігрових і неігрових фільмів. У радянську добу склалась певна традиція фільмування Одеси в стрічках на тему Жовтневого перевороту 1917 року і Другої світової війни. І поступово виокремився жанровий напрям, який після виходу 1979 року телевізійного серіалу Станіслава Говорухіна «Місце зустрічі змінити не можна» поступово набував сили, а в аудіовізуальному мистецтві російської федерації перетворився на домінуючий. Бандитська Одеса оспівувалась у російських серіалах «Ліквідація» (2007) і «Життя й пригоди Мішки Япончика» (2011), які мали численну глядацьку аудиторію не лише в Росії, а й в Україні. Хоча процеси деконунізації вітчизняного культурного простору змінюють режими брендування великих і малих міст нашої країни, нав'язані екранними образами сприйняття Одеси під кримінальним кутом зору досі зберігає потенціал, зокрема – в тематиці екскурсій, які пропонують нині гостям міста. Разом із тим, жанрова палітра творчості провідних майстрів Одеської кіностудії була доволі щедрою на барви, поєднувала мелодрами В. Новака, пригодницьке кіно Г. Юнгвальда-Хількевича, історичні драми Я. Лупія і Б. Недича, фільми для дитячої та юнацької аудиторії Р. Василевського, фольклорно-міфологічні картини Н. Мотузко, комедії братів Павловських. Кожен із мит-



Меморіальна дошка Кіри Муратовій на Одеській кіностудії.

ців пропонував власну екранну візію Одеси. Авторський кінематограф Кіри Муратової протягом майже шести десятиліть її життя і творчості в Одесі ніколи не обмежував себе увагою до якогось одного жанру, посідав особіне місце в цьому контексті – і за часів СРСР, і після його розпаду. Режисерка мала репутацію бунтівниці, яскравої особистості зі складним характером, адепта артхаузного кіно. Коли колеги намагалися надати своїм фільмам бодай якісь ознаки соцреалізму, Муратова шокувала керівництвом соц-артом, і зрештою – й постмодерною мізантропією – себто мізантропією, в основі якої лежав чорний гумор. Вона наповнювала свій екранний світ кінематографічними паралелями босхійських викриттів природи індивіда й соціуму. Виразні, незабутні локації й типажі її фільмів здебільшого були автентичними: мисткиня знаходила їх у рідному місті. Приваблювали її режисерську увагу не розкішні фантазійні архітектурні споруди, а маргінальні будівлі, які вирізнялися специ-

фічною одеською індивідуальністю. Місцем дії часом стають спорожнілі, завалені будівельним сміттям двори, вкриті старовинними кахлями під'їзди, занедбані споруди із залишками колись розкішного декору. В «Мелодії для катеринки» тіло замерзлого малого Микити знаходять будівельники. Постмодерна інтерпретація легенд про юнаків, вбудованих у міські мури задля метафізичного захисту містян від зовнішнього ворога. Муратівський екранний простір здебільшого прошитий парканами, ґратами на вікнах. Це метафора атомізації суспільства, але водночас – і символічний кордон, який відділяє внутрішній світ людини від зовнішнього. Для Муратової значно більше від архітектурної впізнаваності Одеси в екранних образах важать промовисті елементи її мікроурбаністики, а інтер'єри в багатьох випадках постають втіленням ландшафту душі героїв фільму, сформованої відособленою атмосферою одеських дворів-колодязів, тим то в деяких її творах («Вічне повернення», «Два в одному») всю дію зосереджено в інтер'єрах, за демонстративного ігнорування навколишнього світу. Для режисерки і супутника її життя та співавтора її фільмів Євгена Голубенка середовище помешкання надважливе. Краще зрозуміти їхню візію помешкання дає змогу стрічка одеського режисера Сергія Рахманіна «Domicile» (2021), побудована на бесіді з Голубенком, записаній через три роки після відходу Муратової. Квартира подружжя постає тут королівством сплячої красуні, позачасовим простором, насиченим мірадами художніх реалізованих і нереалізованих творів, захаращеним непевним мистецьким мотлохом, який може віднайти нове життя в колажах художника, а може залишатись уламками минулого. Краєвиди за вікнами, через постійну до них спостережницьку увагу мешканців квартири, починають сприйматись як невід'ємна складова житла.

У «Трьох історіях» фінальний епізод новели «Офа» розгортається на березі моря, на тлі портових лаштунків, в оточенні водяної стихії героїня Ренати Литвинової, вихованка дитячого будинку Офелія, здійснює ритуальне вбивство своєї щойно віднайденної матері – класична психоаналітична ситуація: вода, жіноча природа, смерть/переродження. І постмодерний парафраз префаелітівської «Офелії».

Інша новела фільму під назвою «Котельня №6» перетворює звичайний об'єкт комунальної інфраструктури на втілення пекла. Герой Сергія Маковецького, який через непорозуміння із сусідкою вбиває її, а потім запаковує в шафу й переміщує до котельні, щоб разом із оператором котельні піддати мертве тіло кремації, сам оператор, який цілком поділяє підхід свого гостя до осоружних людей і готовий за першої нагоди хряснути їх сокирою по голові, – ці персонажі прочитуються щонайменше в трьох іпостасях. Як звичайні латентні злочинці, як втілення постмодерного антисвіту і як прогностична візія реальних подій російсько-української війни. Подій, показаних, зокрема, в одному з ключових епізодів фільму Валентина Васяновича «Відблиск» (2021), де змальовано роботу російського



Кіра Муратова і Євгеній Голубенко. Фото із сайту «Одеса Меморі інфо».

фронтального мобільного крематорію. Вбивця сусідки вочевидь генеалогічно пов'язаний із Достоєвщиною, серед іншого, зі змальованим у «Братах Карамазових» дияволом, який постає у вигляді «якогось пана, або, ліпше сказати, певного сорту російського джентльмена, вже немолодих років, із сивиною у волоссі». У своїй позірній світськості диявол стає значно небезпечнішим і підступнішим, бо вже не відлякує своєю монструозністю.

Пошуки об'єкта для зйомок іншого фільму – для «Настроювача» – привели Муратову на узбережжя Куяльника до приватного будинку одесита Володимира Стефанова, якому запропонувала також маленьку роль в епізоді. За сценарієм, він їхав у трамваї, а поруч у проході співала й акомпанувала собі на гітарі неохайна відразлива жебрачка. Типажно виконавиця цієї ролі була вельми переконлива. За кілька місяців після зйомок Стефанов побачив ту співачку в одному з одеських трамваїв: режисерка зафільмувала вуличну волоцюжку.

Власне, традиція використання непрофесійних виконавців існувала задовго до Муратової, за часів Одеської кінофабрики ВУФКУ, коли не лише в масовці, але й в епізодичних ролях, або навіть в ролях другого плану знімали колишніх бійців Армії УНР, білогвардійців, аристократів, яким грим дозволяв не привертати до себе уваги, приховувати свою особистість – і в такий спосіб уникати переслідувань більшовиків. Серед акторів фільмів Олександра Довженка були й перекладачі, письменники. Досі не з'ясовано справжнє походження одного з його улюблених акторів – Миколи Надемського, котрий у розстрільній справі з невідомих причин іноді згадується під прізвищем Антонов.

Серед виконавського складу фільмів Муратової – її другий чоловік, художник Євген Голубенко, одеські кінорежисери Микола Седнев, Вілен Новак, Леонід Павловський, німецька режисерка Єва Нейман, яка зіграла в епізоді в «Другорядних людях» (2000) під час свого стажування в знімальній групі. Як актори колеги Муратової надають своїм кіноперсонажам не лише свою зовнішність, тембр голосу, неповторний пластичний малюнок присутності в кадрі, а й елементи власної творчої і особистої біографії – бекграунд, який спроможна зчитувати з екрана лише частина глядацької аудиторії,

Американська історія Мартіна Рітта

Ольга Ямборко

обізнана з одеською кіноспільнотою. Втім, ця обізнаність поступово поширюється на решту реципієнтів різноманітними медійними шляхами – завдяки публікаціям, обговоренням, інтерв'ю тощо. Будтя екранних персонажів таким чином набуває змішаного статусу, в якому взаємозв'язок між означником і означуваним характеризується специфічною варіативністю.

До цих практик послідовно вдається ще один майстер сучасного авторського кіно – киянин Сергій Маслобойщиков, який у «Співачці Жозефіні і мишачому народі» (1994), запросивши на ключові ролі таких агентів інтелектуального впливу, як визначний культуролог Вадим Скуратівський, театральний критик Сергій Васильєв-старший та ін., досяг неповторного поєднання кафкіанської фантазмагорії з реаліями українського культурного життя.

Для Кіри Муратової одесити, з їх особливою манерою формувати свій імідж, вести розмову, інтонувати свої сентенції, стають унікальним мистецьким ресурсом, який збагачує додатковими обертонами образну систему фільму. Їхні особисті історії влітаються в тканину наступних постановок, як, наприклад, любовна драма Володимира Стефанова, який в приватному житті заплутався у своїх взаєминах із дружиною і коханкою, вочевидь знайшла відгук у «Вічному поверненні» (2012), створеному через вісім років після «Настроювача».

Варто відзначити ще одну характеристику Муратової як мисткині – її незмінний глядацький ентузіазм, прагнення ознайомитись із якомога більшою кількістю фільмів різних авторів і країн. Для режисерів її генерації – це майже абсолютний виняток, лише Віктор Гресь і Вадим Ілленко завжди виявляли подібний інтерес до чужої творчості. І Муратова охоче включає в свої роботи. Історик українського кіно Любомир Гойсейко цілком слушно вбачає в «Чутливому мільйонері» з його історією про знайдене маля підморгування Довженку та героєві фільму «Ягідка кохання» Жанові Ковбасюку й експресивному ейзенштейнівському епізоду на знаменитих одеських сходах. А в фіналі іншої картини режисерки проступає прозора алюзія на феллінівську прощальну прогулянку узбережжям моря з «Солодкого життя». Щоправда, герої Фелліні ще тільки пророкують крах ідеалів суспільства найближчими роками, тоді як герої Муратової існують вже після цього краху.

За всієї спорідненості мистецького світу Кіри Муратової з Одесою, він парадоксальним чином виходить далеко за межі сенсів і образів одного міста і являє універсальність авторських меседжів, відкритих до прочитання в різних світових культурах. Ця властивість муратівської кіномови принесла їй низку призивів на міжнародних кінофестивалях, включно із Венеційським, Берлінським, Локкарнським та ін. Від кінця 1980-х і до наших днів за рівнем світового визнання Кіра Муратова незмінно входить до еліти української кінорежисури і лишається першою леді жіночої режисури України.



Режисер Мартін Рітт.

Режисера Мартіна Рітта (1914–1990) можна вважати класиком американського кіно: учень Елія Казана у професії, він також цікавився дослідженням психології героя у соціально-побутовій ситуації. Чимало фільмів Рітта були представлені в основних програмах Венеційського, Каннського кінофестивалів, номінувалися і стали лауреатами провідних кінопремій, у т. ч. «Оскара», BAFTA, «Золотого глобуса» тощо. Проте, на батьківщині Мартіна Рітта називають одним із найбільш недооцінених американських режисерів¹. Така думка справедливо виникне й у стороннього глядача після ознайомлення з його картинами. Вони варті уваги, особливо для аудиторії, схильної до рефлексії.

У кіно Мартін Рітт прийшов з театру, де починав як актор, згодом спробував себе у роботі драматурга та асистента режисера. В Нью-Йорку він вступив до відомого експериментального театру «The Group Theater». Цей етап у кар'єрі Рітта суттєво вплинув на його творчість. Тут він співпрацював з режисером театру і кіно Елія Казаном, був асистентом у заснованій ним «Акторській студії» – одному з найпрестижніших театральних колективів свого часу в США. Власне, Рітта можна вважати послідовником школи Елія Казана і в кіно, але його манеру відрізнятиме тонкий психологізм і неквапливість дії.

До кінорежисерського дебюту в 1957 році, Мартін Рітт встиг здобути успішний досвід сценариста та постанов-

¹ Див.: Martin Ritt. - https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Ritt#cite_note-2