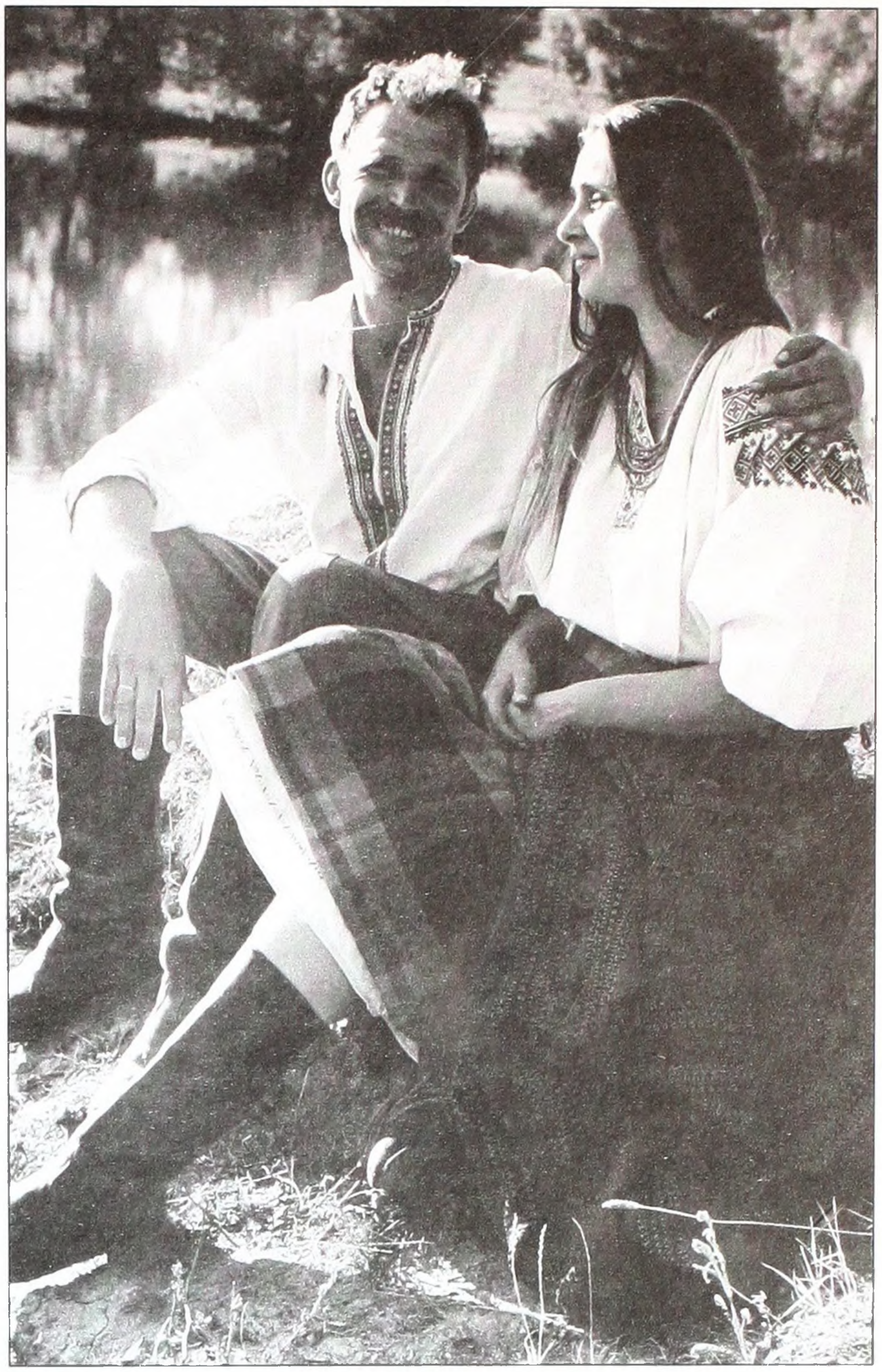
Інформація про українське кіно в нашому суспільстві циркулює, на жаль, досить кволо, здебільшого в колі самих кінематографістів. Звідси — стійке враження широкого загалу, що українського кіно взагалі не існує. Та й як цій інформації циркулювати, якщо (хоч як це не прикро), наш прокат тотально обслуговує виробника зарубіжного, тому навіть нечисленні фільми, які виходять в Україні, до глядачів не потрапляють. Глядачі до цього вже звикли, тому, навіть якщо б їх постійно переконували в пресі, що є фільми не тільки американські, а й українські, вони навряд чи повірять. Фільми треба дивитися — в кінотеатрах або на телебаченні, — і це головний аргумент у цьому зачарованому колі «неіснування». Без цього не те що аналіз і трактування, а й сама інформація про такий «фантомний» продукт мало кого цікавитиме. Проте є суттєвий аргумент і на користь цієї ситуації: українські фільми — це фільми для вибраних, і настане момент, коли їх волітимуть дивитися насамперед українці, щоб пізнавати своє життя — як минуле, так і сучасне.

КІНО ЯК КІНОМАНІЯ

ОГЛЯД УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ ЗА 2004 РІК

Лариса Брюховецька



■ Владислав Чабанюк, Ганна Яровенко під час зйомок фільму **«Кіноманія»**. 2004.

Втім, сказати, що українськими фільмами зовсім не цікавляться, теж було б неправдою: рефлексія на них в міру їх появи має місце в пресі. Переважно тенденційна: судять про них люди, яким хотілося б, щоб українські фільми підлягали загальноприйнятим стандартам, щоб вони нагадували звичне американське, або, на крайній випадок, європейське кіно. Це особливо виразно проявилося в київській пресі, коли вийшов фільм Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу», — режисерові не вибачили його незвичності, його експресії й провокативності. Але виробництво фільмів — це не виробництво автомобілів чи сантехніки, тобто стандартів у мистецтві бути не може. Навпаки, кращі українські фільми якраз своєрідністю й цікаві. Право на самобутність свого часу (1927 року) виборов Олександр Довженко фільмом «Звенигора» — його глядач не прийняв, але кінематографічна громадськість була ним просто захоплена. Це право вибороли також шістдесятники — тоді в українському кіно щасливо поєднались високе мистецтво, міжнародне визнання і касовість. Нині пробити стіну неприйняття виявилося неможливо: кінематографічна ситуація не та. Згаданий фільм про Мазепу — фільм надпотужної енергії — викликав роздратування у глядача, який не приймає саму думку про існування інакшого кіно. Фільм, про який преса писала дуже багато, залишився незрозумілим, а його співпродюсер і тимчасовий власник Ігор Дідковський взагалі заховав його від глядачів на п'ять років.

Останній же рік, коли заговорили про «реформу кіностудії ім. О.Довженка», про появу фільмів на цій студії й не згадують — всі почали здогадуватись, що новий директор прийшов туди зовсім з іншою метою. Та й робити фільми нікому: директор не знайшов спільної мови з кінематографістами, не зацікавлений у співпраці з ними. Тож вони й змушені працювати за межами України. Українських акторів час від часу можна бачити в російських телесеріалах: всупереч твердженню, що в нас погані актори, вони підтримують реноме українського актора й заодно власну професійну форму. А наша знаменитість Богдан

Ступка перемагає тамтешніх гравців на чужій території, тобто в польських та російських фільмах. Затребувані в Росії й наші кінооператори, а Сергій Михальчук здобуває міжнародні призи за роботу в російських фільмах. Ясна річ, треба радіти, що на наших митців є попит за кордоном, тільки така радість була б доречною, якби не менший попит був на них і в нас. У кращому випадку вдається працювати у спільних проектах з іншими країнами, як це робить Роман Балаян («Ніч світла») чи Кіра Муратова («Настроювач»).

2004 року вийшло кілька знятих на державний кошт картин («Золота лихоманка» Михайла Бєлікова, «Троянський Спас» Олександра Денисенка на кіностудії ім. О.Довженка і цикл дебютних короткометражок «Любов – це...» в «Західноєвропейському інституті»), але це все ще результат роботи Ганни Чміль як керівника кінематографа та попереднього директора студії Миколи Мащенка, яких звільнили півтора року тому.

Незмінна і якась нездоланна байдужість державних мужів привела українське кіно до затяжної економічної кризи. Влада так і не спромоглась за 13 років на правову підтримку вітчизняного кіновиробника в ринкових умовах, яка сприяла б залученню інвесторів, десь у владних кабінетах загубився ретельно продуманий і підготовлений Ганною Чміль закон «Про збір на розвиток українського кіно». Лишаючи кіногалузь у державній сфері, влада довела її до злиденності, не виділяючи достатньо коштів, навіть передбачених у Державному бюджеті країни. Через цю байдужість до українського кіно (що наводить на думку про свідоме бажання його знищити) за умов хронічного недофінансування, недовиробництва і непрокату криза торкнулась і творчості: 2004 рік не дав чогось помітного, скоріше навпаки – ті кілька знятих на державний кошт картин виразно ілюструють творчу стагнацію.

Надії на сміливість молодих, які пов'язувались із колективним дебютом, не справдились. Дебютанти, за винятком Ганни Яровенко з документальною стрічкою «Кіноманія», не запропонували цікавих сценаріїв, а відтак їхні стрічки не стали цікавими чи бодай небанальними. Любовні історії фактично не явили глядачеві цього почуття, а окремі фільми з поняттям любові немають нічого спільного. Та й чи можливі добротні дебюти в кінематографі, який позбавлений повноцінного функціонування, тобто виробництва і прокату? Фахівці, яких випускають два київських вищих навчальних заклади, не проходять практики на справжньому кіновиробництві, тобто не підкріплюють освіту практикою, що є великою загрозою для існування повноцінного кіно. Дебютанти немовби зависають у безповітряному просторі.

Прикладом професійної зрілості є «Кіноманія» Ганни Яровенко – про дивовижну людину, яка має незвичне захоплення. Захоплення, яке не приносить ні користі, ні прибутку, навпаки, нерідко перешкоджає цьому, й доводиться проявляти неабияку винахідливість, аби заробляти на прожиття і паралельно натхненно займатись улюбленою справою. У «Кіноманії» сільський учитель, а сьогодні директор місцевого музею трипільської культури Владислав Чабанюк мешкає у селі Легедзине неподалік від Умані на Черкащині, де археологи вже багато років розкопують пам'ятки Трипілля. Влад – історик за фахом, то йому і сам Бог велів очолити музей. Але Ганна Яровенко зафіксувала його як режисера-аматора й виконавця епізодичної ролі під час зйомок фільму «Ойра». Це не перший його фільм. Він уже добрий десяток років очолює студію «Мальва» і цією роботою заразив своїх земляків, які беруть участь у зйомках – і як реквізитори, і як актори, і як масовка.

Унікальне для нашого часу явище: для творення фільму потрібні якості організатора, який може підняти людей на таке, начебто необов'язкове, діло. Інша справа, коли знімає фільми професіонал, а тут – аматор. Але таких фільмів – наївних і водночас зворушливо природних – професіонал не зробить, навіть якщо збере масовку в тому ж селі, – це буде інше кіно. Тут усі свої, своїми стали й учасники знімальної групи Ганни Яровенко. Влад Чабанюк скористався можливістю столичної техніки і зняв своє весілля згори. В костюмі свого персонажа верхи на коні він розповідає про фільм: йдеться в ньому про часи громадянської війни, про прощання юнака з коханою і несподіване повернення в рідне село через п'ять років у той день, коли його дівчина віддається і село гуляє на весіллі. Вона обіцяла чекати, але дійшла звістка, що наречений загинув... Ойра – назва весільного танцю. Його і танцює зі своєю коханою та чужою нареченою герой фільму, але нічого не змінити – вона вже дружина комсомольця. Хоча й продовжує його кохати і дослухається, як він співає зі своїм товаришем «Ой у полі озеречко». Несправджене сподівання на щастя. У фіналі герой фільму на березі річки виконує свій танець, прощаючись з шаблею, свободою, надіями...

У «Кіноманію» включено також документальні кадри – як жителі Легедзина сприймають і творчий процес, і вже готовий фільм. Одна із жіночок, що зіграла матір героїні з інтонацією, що звеселяє глядачів, каже про своє акторство: «Якщо треба, то треба». Чабанюк переконав своїх односельців: для нас найважливішим із мистецтв є кіно!

«Кіноманія» виявилась на висоті не тільки завдяки майстерності її авторки, а й тому, що там є цікава і непересічна особистість. Уява кожної людини націлена на позитивну самооцінку, отож бажання самостверджуватись не зникає. І тут дуже доречним є герой-особистість. Але в українському кіно герой не викристалізовується – його немає. Може, тому, що бракує його в дійсності? «Кіноманія» ж цікава насамперед своїм героєм, людиною дії. Ця людина – не плід фантазії, вона взята з життя (інтерес до життя якраз і рухає кінодокументалістикою). Процес кінознімання, зафіксований у фільмі Ганни Яровенко, є практичною реалізацією любові до кіно людини, якій не вдалося стати професійним режисером, але відсутність спеціальної освіти не стала на заваді творчому здійсненню. Виходить, кіно переселилось у сферу аматорства? Якоюсь мірою так: якщо йому немає місця на кіностудії ім. О.Довженка, воно збувається на студії «Мальва». Авторка «Кіноманії» любується героєм і нас заохочує до цього.

Відомо: у США щороку випускають вісімсот фільмів. Переважно це антикультурний продукт, який нищить психіку і апелює до примітивного в людині. Прокат України і більшість телеефірного часу віддана цій пластмасовій хвилі, щоправда, останнім часом на українському телепросторі її витіснила хвиля російських телесеріалів. Коли ж ми побачимо український продукт? Це надто

серйозне запитання, на нього не відповісти і його не вирішити без послідовної державної політики, адміністративної роботи, мобілізації кінематографістів. А поки що маємо спорадичні послання поодиноких кінорежисерів, яким неймовірними зусиллями вдалося «вибити» в держави кошти, і ці послання майже не потрапляють до адресата, хіба що (в кращому випадку) його побачать на прем'єрних чи фестивальних показах.

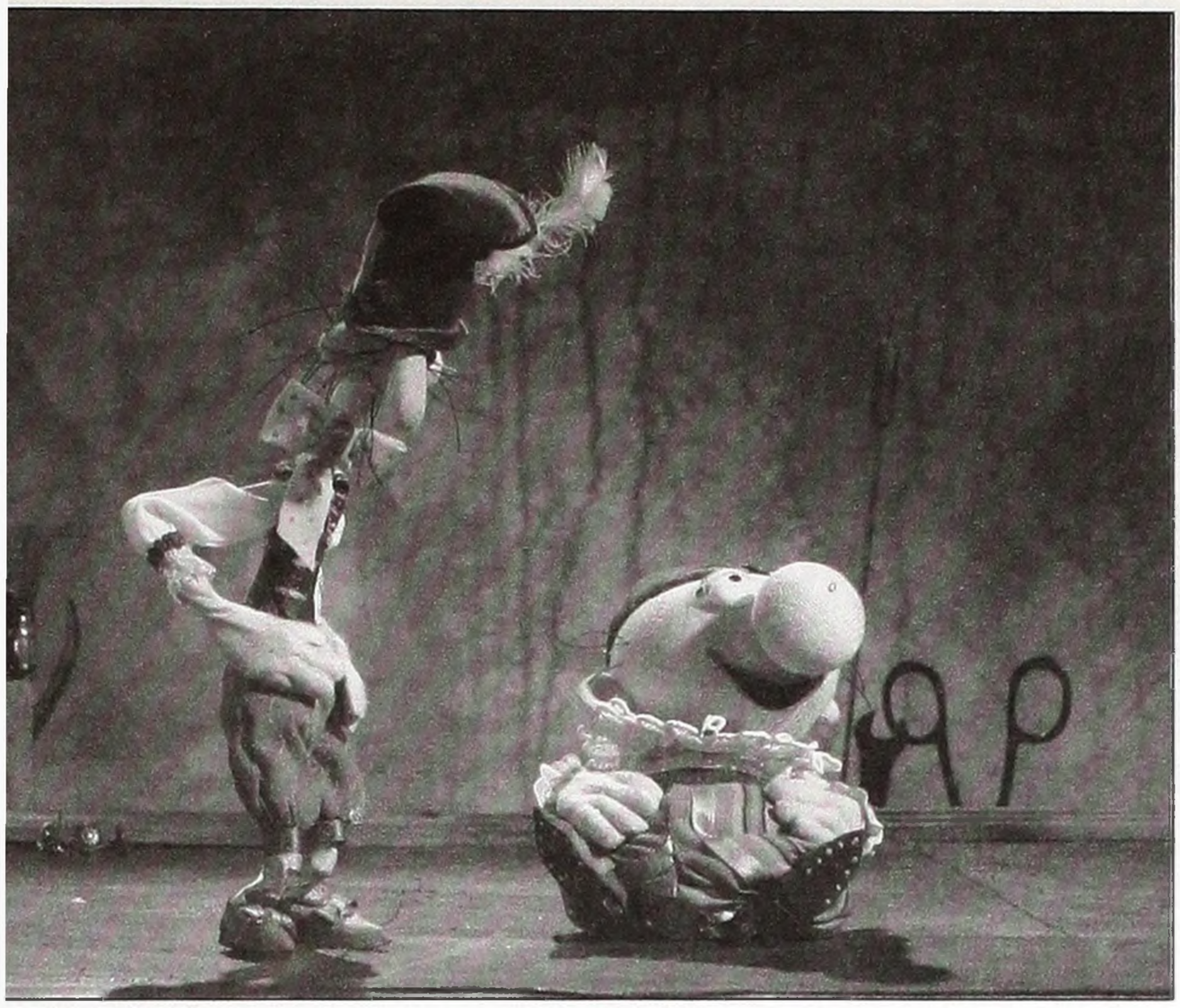
Що ж це за послання? Взяти, наприклад, «Золоту лихоманку» Михайла Бєлікова. Цією назвою режисер немовби зробив виклик шедевру Чарлі Чапліна, хоча й ризикував девальвувати чудову назву. Зрештою, поштовх до екранної оповіді був той же, що і в Чапліна, – викриття багатства, заради якого людина втрачає власне життя, тільки не в комедійній, а в драматичній, почасти детективній формі. Але найслабшим місцем картини знову-таки є сценарна основа. Історія, як і в попередньому фільмі Бєлікова «Святе сімейство», досить заплутана, переускладнена ще й ретроспекціями. Але це ще півбіди – фальшивим є сам відлік подій: міліція, яка розслідує вбивство молодого бізнесмена, пропонує мільйон гривень тому, хто знайде вбивцю (ось якими грошовими ресурсами оперують наші внутрішні органи... в уяві авторів фільму). Той мільйон стає насланням для молодих героїв картини (дві подружні пари), які, незважаючи на зусилля акторів надати їм індивідуальних рис, так і залишаються службовими постатями. Ще більша неправдоподібність у тому, як рішуче ці, майже позбавлені засобів до існування люди відкидають нав'язливу нагороду. Але інтрига навіть не в цьому, а в тому, що вбивають нещасного не простою кулею, а золотою. Таким чином, у режисера є привід показати історію тієї кулі, історію, що занурюється у сталінські часи. Залишається додати, що вбивцею став батько (Віктор Степанов) загиблого, котрий не прийняв поглядів і способу життя сина-бізнесмена. Таке собі «класове зіткнення» в межах сучасної родини.

Жанр «Троянського Спаса», мабуть, ще важче визначити. І хоча я не належу до прихильників жанрового кіно, але в цьому випадку згадую про це, оскільки побачене на екрані є нісенітницею і разом з тим натяком на певний соціальний зріз сучасного українського села. Звісно, нісенітниця, або, інакше кажучи, абсурд, може бути вражаючою, але тут маємо щось інше: проблему як зі змістом, так і з формою. Автора сценарію та режисера Олександра Денисенка подвигла на цей фільм саме безглуздість життя, коли люди безпробудно п'ють і відповідно до свого стану спілкуються. Та комедії не вийшло, у виконанні Анатолія Гнатюка, Любові Богдан та самого Олександра Денисенка герої і не смішать, і не печалять, бо глядач не знає, звідки це безглуздя взялося і що воно значить. У відомих нам творах абсурду за видимим безглуздям криється глибокий сенс, тут же все закінчується на видимому. Немає апеляції ні до розуму, ні до емоцій. «Троянський Спас» зовсім не Спас для кіно, а якась несправджена потреба самовираження автора.

В окресленому колі невдач імідж українського кіно 2004 року врятували незалежні фільми, тобто зняті не за державні кошти. Перший – «Залізна сотня» Олеся Янчука (спільне виробництво Австралії та України) за книжкою спогадів учасника повстанської боротьби 1941–1948 років Юрія Борця «УПА у вирі боротьби». Другий – чотири серії «Украденого щастя» Андрія Дончика – осучаснена версія класичної драми Івана Франка, поставлена на студії «1+1» (демонструвалась на цьому каналі в листопаді 2004 року).

■ Кадр з фільму **«Залізна сотня»**. Режисер Олесь Янчук. Україна-Австралія. 2004.

Фільмові Олеся Янчука в одній із рецензій закидали наявність штампів. Закид несправедливий. «Залізна сотня» побудована на реальних історичних фактах. Режисер іде за ними, не так творить своє, як добротно відтворює пережите і зафіксоване автором книжки, вояком тієї сотні й учасником битви з двома режимами – гітлерівським і сталінським. Ця розповідь спонукає до мови лаконічної, доступної, реалістичної. «Залізна сотня» – не режисерський експеримент, а героїчна епопея. Композиційно вибудувана з окремих епізодів, що нанизуються один за одним, вона складає цілісну історію, в якій має місце не тільки героїчне, а й житейське, побутове та звичаєве. Микола Боклан, Олег Примагенов, Тарас Жирко, Ігор Пісний, Дмитро Терещук та інші актори природно і невимушено перевтілились у своїх героїв, глядач встигає пізнати і полюбити їх. Різкими мазками змальовує образ бандита і гвалтівника Олег Драч, вносячи у фільм необхідну напругу одвічного протистояння добра і зла. Фільм багатолюдний, але в ньому не загубився жоден персонаж, а декотрі проходять серйозні випробування, як боєць Червоної армії, який перейшов до УПА (Дмитро Терещук). У фільмі є не тільки бої і сцени насильства, там є свята й обряди – Великдень, «обливаний понеділок», весілля. Тобто й під час війни життя не зупиняється, навпаки, гуманність і людська доброта виявляються потужніше, аби протистояти наступу смертельної небезпеки, загрозі життю. Фільм відтворює минуле, реабілітує його, є даниною пам'яті тим, хто віддав життя. Варто нагадати, що фільм має успіх у широкого глядача: це підтвердили дві нагороди у південних містах Україні – Ялті та Бердянську, де «Залізна сотня» брала участь у кінофестивалях. Зрозуміло, що у сприйнятті цього фі-



■ Кадр з фільму **«П'єса для трьох акторів»**. Режисер Олександр Шмигун. «Укранімафільм». 2004.

льму вирішальну роль відіграє ставлення до позиції режисера. Ті, для кого переживання мовою кіно української історії є небажаним, фільму не сприймають.

«Украдене щастя» – класичний твір української драматургії, який увійшов в історію театру геніальним виконанням ролі Миколи Задорожного Амвросієм Бучмою в театрі ім.І.Франка, а через кілька десятиліть Богданом Ступкою. У 80-х український глядач зміг побачити екранізацію драми, здійснену Юрієм Ткаченком на студії «Укртелефільм», де партнером Богдана Ступки був іще один наш знаменитий актор – Григорій Гладій. Важко змагатися з такими попередниками, тому Андрій Дончик, кінорежисер сильного фільму «Кисневий голод», вирішив використати твір Франка, аби показати сучасну драму, яку переживають жителі Західної України, змушені їхати за кордон у пошуках заробітків. Важко сказати, ідея осучаснення належала Дончику чи авторам сценарію Сергію та Марині Дяченкам, тільки історія, якою ми її побачили на екрані, могла цілком обійтися без заявленого першоджерела. У перших двох серіях розповідається, чому Анні довелося вийти заміж за чоловіка, якого вона не любила. Нас переконували в тому, що молода дівчина, якій на рівних правах з її двома братами належав добротний будинок, опинилася без даху над головою й пішла топитися. А її коханий Михайло Гурман, побувавши у воєнній м'ясорубці в Югославії й майже півроку пролежавши в госпіталі після важкого поранення, повертається красивим і здоровим, таким же, яким був до поїздки за цим «кривавим» заробітком. Від сценарію віє схематизмом, сила любовної трагедії невідворотно згасає в побутовізмі, психологічна переконливість Франкового твору зникає, незважаючи на красиві краєвиди, старання акторів, ліричний настрій, творений ними і посилений музикою С.Вакарчука, спеціально написаною до фільму, і т.п. У постановника є плани робити кіноверсію, стислішу за екранним часом, і, можливо, це допоможе все поставити на свої місця.

Є ще один різновид кіно, який хотілося б згадати. Більш умовний, більш лаконічний, більш мудрий у талановитих руках. Маю на увазі анімацію. Бачення світу через намальовані, але рухомі картинки, величезна трудомісткість процесу спонукає до концентрації думки, максимального насичення дії впродовж мінімального часу. Українська анімація мала вагомі здобутки у 60 – 80 роках. Все це зупинилося з відомих причин, але, незважаючи на безгрошів'я, українські аніматори, озброєні почуттям гумору, продовжують знімати фільми. І здобувати широке визнання. Славу ветеранів анімації Володимира Дахна, Давида Черкаського та Євгена Сивоконя примножив Степан Коваль своєю стрічкою «Йшов трамвай №9», де з великим почуттям гумору продемонстрував метафору нашої дійсності, заселивши свій трамвай пластиліновими персонажами, які так нагадали нас самих. Ота міра правдоподібності, відчуття стилю і почуття гумору полонили глядачів численних міжнародних фестивалів, куди вже третій рік запрошують цю десятихвилинку.

Цього року українські аніматори знову запропонували кілька фільмів, і, мабуть, найцікавішою серед них є знову-таки метафорична стрічка «П'єса для трьох акторів» Олександра Шмигуна (він, як і Степан Коваль, є учнем Євгена Сивоконя), яка накладається на нашу реальну ситуацію в країні. У стрічці темний персонаж, чийого обличчя ми не бачимо, вправно маніпулюючи, змушує вдаватись до взаємної агресії двох дружніх і миролюбних маріонеток.

Глибоко зворушує своїм настроєм фільм Євгена Сивоконя «Засипав сніг дороги». В середині 60-х Іван Драч та Юрій Іллєнко в «Криниці для спраглих» показали драму українського села, яке заносить піском. І пісок той був не тільки буквальний, а й метафоричний, нагадував про забуття, про небезпеку втрати людиною свого коріння. Як і в тому давньому фільмі, тут також маємо справу зі станом душі літньої людини. Але на відміну від героя «Криниці для спраглих», який не корився долі, герой психологічної стрічки Євгена Сивоконя приймає життя як даність. Смуток літньої самотньої людини, яка сидить у кріслі зі своїм песиком, скрашують спогади. Сніг у стрічці реальний, точніше, виконаний у необхідній техніці сипучих матеріалів, але сприймається в переносному значенні: минуле засипане густим снігом часу. І хоча нелегко пам'яті пробиватися крізь снігові завії, все ж минуле життя раз по раз оживає, літній чоловік повертається спогадами в дитинство і тішиться його радощами. У фільмі є мудре примирення зі старістю.

Мені б дуже хотілося, щоб серед фільмів, про які пишу сьогодні, були і «Толока» Михайла Іллєнка, і «1911-й» Сергія Маслобойщикова, режисерів з глибоко індивідуальним стилем, тонким розумінням можливостей кіно, сильних професіоналів. Обидва сценарії на матеріалах історії (в «Толоці» українська історія розказана метафорично) звертаються до важливих подій, апелюють до пам'яті. Обидва фільми могли збутися, оскільки вже були запущені, Михайло Іллєнко вже підготував режисерський сценарій та їздив вибирати натуру. Але через загадану колізію на студії ім.О. Довженка обидві картини, на жаль, «зарізали», не моргнувши й оком. Пишучи огляд українського кіно 2004 року, сподіваюсь на кращі часи для українського кіно, оскільки стоїмо на порозі нового життя.