

АНТИТОТАЛІТАРНІ ВИМІРИ ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

Сьогоднішні культурні практики вимагають внесення коректив до історії українського кіно, адже останнє десятиліття, упродовж якого розгорнуто активну декомунізацію, породило нові оцінки класичних і посткласичних кінематографічних фактів. Український кінематограф, який з'явився на переламі різних історичних епох, міг, не втрачаючи експериментального художнього потенціалу, використовуватися як в якості інструмента соціалістичної пропаганди, так і бути прихованим маніфестом проти владного істеблішменту та його потестарного дискурсу. Упродовж радянської доби окремі митці чинили спротив, свідомо чи несвідомо десакралізуючи комуністичні ідеологеми та повертаючи свідомість глядача у лоно загальнолюдських і національних цінностей. Після отримання Україною незалежності наші кінематографісти одержали значно більше свободи у висловленні власних думок, змогли обмінюватися досвідом із європейськими колегами. Тим не менш, пошук шляхів авторської антитоталітарної кіно естетики триває [3, 7].

Завдання статті – проаналізувати творчість деяких із представників українського антитоталітарного кіно, починаючи з 70-х рр. до сьогодні; дослідити прийоми та інструменти, якими користуються режисери для окреслення антитоталітарної проблематики. Для цього були обрані фільми: «Білий птах із чорною ознакою» (1971) Юрія Ілленка, «Астенічний синдром» (1989) Кіри Муратової, «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) Юрія Ілленка та «Хайтарма» (2013) Ахтема Сеїтаблаєва. Дослідниками українського кіно, на праці яких ми спиралися під час аналізу означеної проблеми, є З. Абдулаєва, О. Безручко, Л. Брюховецька, О. Брюховецька, Л. Госейко, І. Зубавіна, В. Кобильняк.

Розквіт «українського поетичного кіно» припав на 1960-70-ті рр. і почався з «Тіней забутих предків» Сергія Параджанова. На противагу канонічному соцреалізму «українське поетичне кіно» виводило на перший план візуальну виразність, сюрреалістичні та етнографічні мотиви. Ця течія, з одного боку, залишила по собі десять новаторських фільмів, а з іншого – спровокувала новий

наступ радянської ідеологічної машини на українське кіно як виразника національної свідомості [4, 155–156].

Одним із найяскравіших представників новаторської течії є режисер Юрій Ілленко з роботою «Білий птах із чорною ознакою». Філігранно виписана картина гуцульського побуту та духовної культури дає нам можливість говорити про глибинний неофольклоризм цього фільму. Із експресіоністичною виразністю у фільмі змальовані гучний відчай батька сім'ї Дзвонарів; тиха скорбота матері за своїми загиблими синами; задумлива незворушність та гнів братів Дзвонарів, божевілля священника, який не зміг оговтатися після подій війни. Добитися такого ефекту можливо було лише із геніальним акторським складом: Іван Миколайчук, Богдан Ступка, Лариса Кадочникова, Михайло Ілленко та ін. Драматичне сюжетне наповнення супроводжується автентичною гуцульською музикою, яка перетворює увесь фільм в танок життя та смерті. Влучна операторська робота сприяє розкриттю ідей фільму, особливо в цьому контексті запам'ятовуються танки Ореста та Дани, та загибель Ореста із його падінням у темряву, що перегукується зі сказаним раніше в фільмі про забуття імен повстанців.

Не можна не згадати і про чисельні візуальні символи картини: лелека (власне птах із чорною ознакою), сплавляння дерев бурхливою річкою, танок, трактор, дзвін, ікона та ін. Усі ці прийоми спрямовані на показ того, як політичні режими можуть калічити долі людей. Це кіно висвітлює процес отримання українським народом чергової травми ідентичності, в чому і виявляється антитоталітарний пафос «Білого птаха...», заснований на естетиці неосимволізму.

У період «перебудови» (др. половина 1980-х рр.) з'являються переважно російськомовні фільми гостро-соціальної тематики, серед них і «Астенічний синдром» Кіри Муратової. Надзвичайно талановита режисерка ніколи не цуралася «важких» тем та втілювала їх за допомогою авторського комплексу прийомів. У першу чергу, це нетрадиційне розділення фільму на частини, між якими встановлюється діалог. В «Астенічному синдромі» перша, чорно-біла новела є фільмом, який герої другої частини дивляться в кіно. «Астенічний синдром» схожий на калейдоскоп образів, спільним для яких є агресивність. Симбіоз ігрового та документального кіно не може не вражати новаторством: історія про безталанного вчителя геніальним монтажем переривається епізодами різного ступеню важливості для «головного» сюжету, а

потім перетворюється у документальні зйомки (утильцентр для собак), а вони, в результаті макабричного у своїй сюжетній сутності монтажу, закінчуються симптоматичним для всього фільму написом. Музика використана лаконічно, вона незмінно показує роздвоєність радянської людини, яка живе все ще по-старому, але слухає вже «чужу» музику. Взагалі цей фільм можна назвати ілюстрованою енциклопедією радянського буття 80-90-х рр. Тут і патологічне насильство, і гротескна емоційність, і смиренна байдужість, і зацикленість на самому собі (що виявляється в постійному повторенні певних фраз, в агресивному виразі своїх проблем), і культ споживання, і нездорові стосунки... Використання потоку нецензурної лексики є прийомом, що ілюструє духовну хворобу всього суспільства (у цьому сенсі наше суспільство мало чим відрізняється). Це непряма алюзія на астенічний синдром, тобто на істеричний стан втомленого і виснаженого суспільства. Невідрефлексовані, позабуті травми ведуть до душевних та фізичних патологій, коли умовно здорові люди нічим не відрізняються від пацієнтів психіатричних лікарень [1, 214-215]. У зображенні посттравматичного синдрому суспільства, яке пережило війну, репресії, голод, живе в умовах брехливої пропаганди і виявляється живий анти тоталітарний нерв фільму Кіри Муратової. Усі художні прийоми цієї стрічки вписуються в естетику «філософсько-соціального нуару».

Творчий пошук не завжди приводить до створення шедеврів. Інколи і негативний результат також є важливим, відштовхуючись від якого мистецтво може розвиватися далі. Наприклад, початок ХХІ ст. ознаменувався в українському кіно вкрай невдалою самопрезентацією на Берлінале стрічки Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», який позиціонувався як авторське постмодерного кіно. Мистецтвознавиця О. Брюховецька назвала позицію режисера «провінційною мегаломанією», а спробу вирішити головний конфлікт через педалювання образу жіночого лона – «збоченою танатографією еросу» [2]. Хоч проминуло вже майже два десятиліття, проте головна естетична проблема залишається актуальною – не продуктивно для осмислення тоталітарного минулого зупинятися на художній деконструкції українських історичних персоналій, не пропонуючи певної позитивної, оптимістичної та «катарсичної» версії.

Протилежним шляхом пішли режисери О. Санін («Поводир») та А. Сеїтаблаєв («Хайтарма»), які зробили ставку на глядацьке

героїчне кіно. «Хайтарма» – фільм, який мав з'явитися ще у 90-х рр., як реакція на репатріацію кримських татар. Але дуже повільні темпи державного урегулювання проблеми та відсутність власне кримсько-татарського кіно спричинили відповідне «запізнення». На жаль, режисеру не вдалося надати своїй героїко-етнографічній картині об'єму та глибини. І все ж «Хайтарма» – це посправжньому особистий проект, який був вистражданий Сеїтаблаєвим заради збереження пам'яті народу. Поетизація пейзажів Криму, краси культури та моральної величі персонажів, національна мова допомагають проїнятися атмосферою трагедії. Кримсько-татарська музика і танець, назва якого винесена в заголовок фільму, сприяють донесенню думки про те, що, незважаючи на депортацію, народ завжди мріяв про «повернення», відновлення справедливості та неперервного ходу життя.

Українське кіно, використовуючи найрізноманітніші естетичні засоби, починаючи з 60-х рр. намагається відрефлексувати трагедії ХХ ст. нашого та сусідніх народів, показати ситуативну духовну деградацію та поступове відродження. Основними естетичними засобами творення антитоталітарного вектору у кіно, проаналізованими у статті є: 1) поєднання неофольклоризму та неосимволізму у «поетичному кіно» Юрія Ілленка та 2) поховання цього феномену у стрічці «Молитва за гетьмана Мазепу» на догоду деконструкції образів; 3) симбіоз ігрового та документального кіно у доробку Кіри Муратової, яка тяжіла до «філософсько-соціального нуару», а також 4) прищеплення героїки та новітньої поетичності у масовому кіно, що притаманно творчим манерам О. Саніна та А. Сеїтаблаєва.

Використані джерела

1. Абдуллаєва З.К. Кира Муратова: искусство кино. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 415 с.
2. Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де)конструкція міфів // Кінотеатр, 2003. – № 2. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=86
3. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: [монографія] / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2007. – 296 с.
4. Українське кіно // Мала енциклопедія етнодержавознавства / Інститут держави і права ім. В.М. Корецького НАН України, Упорядник Ю. І. Римаренко та ін. – Київ: «Генеза», «Довіра», 1996. – 942 с.