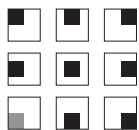


Академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

---



І Н С Т И Т У Т  
П Р О Б Л Е М  
С У Ч А С Н О Г О  
М И С Т Е Ц Т В А

АКАДЕМІЯ  
МИСТЕЦТВ  
УКРАЇНИ



ІНСТИТУТ  
ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА

Ірина ЗУБАВІНА



**КІНЕМАТОГРАФ  
НЕЗАЛЕЖНОЇ  
УКРАЇНИ:  
тенденції,  
фільми, постаті**



Київ — 2007

3 91    ЗУБАВІНА І. Б. **Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті** / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: ФЕНІКС, 2007. — 296 с.: іл.

ISBN 978-966-651-773-2

Кінознавець і культуролог Ірина Зубавіна присвятила своє дослідження кінопроцесу в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст. Наукові розвідки провідних тенденцій і аналіз окремих фільмів поєднано з розкриттям особливостей творчих лабораторій кіномитців. Системність підходу, оригінальність авторських міркувань та інтерпретаційних версій роблять книгу цікавою не тільки для кінофахівців, а й для широкого кола читачів. Монографія буде корисною і як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів гуманітарного профілю.

ББК 85.1(4Ук)

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Інституту проблем сучасного мистецтва  
Академії мистецтв України  
та Вченою радою КНУ театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого*

*Рецензенти:  
академік АМУ, доктор мистецтвознавства В. А. Скуратівський,  
чл.-кор. АМУ, доктор філософських наук Г. П. Чміль,  
кандидат мистецтвознавства О. Й. Пашкова,  
кандидат мистецтвознавства Г. П. Погребняк*

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Дослідження «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті» є фаховим поглядом на обставини буття і функціонування кінематографа України межі ХХ–ХХІ ст. Автор монографії — Ірина Зубавіна, відомий кінокритик і теоретик кіно — робить крок до узагальнення кінематографічної ситуації в Україні новітнього періоду, спираючись на спостереження сучасного кінопроцесу у його динаміці. Залучення до розгляду обширу кіноматеріалів, вироблених в Україні починаючи з кінця 1980-х років, симптоматично демонструє метаморфози образу вітчизняного кіно майже за чверть століття. Принциповим є підхід до кінематографа як до процесуальності. Важливий висновок автора про те, що імідж українського кіно — феномен, який знаходиться у стадії творення, становлення, безперервного руху.

Авторська позиція Ірини Зубавіної яскраво проявилась у зверненні до широкого спектру дослідження, у глибокому теоретичному осмисленні розлогого масиву кіноматеріалів, виявленні провідних тенденцій, а також у розмаїтих підходах до окремих фактів екранної творчості.

Розглядаючи динамічні процеси у вітчизняному кінематографі доби незалежності, дослідниця враховує соціальні, культурні та економічні чинники впливу, акцентує увагу переважно на тих картинах, які вважає характерними або симптоматичними для певної фази розвитку кінопроцесу, а також зупиняється на особливостях твор-

чих лабораторій майстрів екрану, аналізуючи внутрішню специфіку власне кінематографічних засобів виразності.

Такий підхід видається цілком логічним, адже назва монографії передбачає не тільки огляд розмаїття стрічок з метою визначення тематичних, стилістичних, ментальних акцентів та наголосів в українському кіно відповідного періоду, а й висвітлення творчих постатей. Насамперед — кінорежисерів, світосприйняття та особливості художнього мовлення яких істотно вплинули на дальший розвиток процесу в цілому. Тому до викладу аналітичних міркувань стосовно загальних тенденцій та окремих фільмів інтегровано оповіді про їхніх творців, адже митці у певному розумінні складають нерозривне ціле зі своїми творами. Для історії кіномистецтва біографічний фактор є важливим, надто ж ті умови та впливи, що позначились на формуванні особистості творця. Своєрідні «ліричні відступи» про діячів екрану, пошуки яких збагатили палітру вітчизняної кіноісторії, авторові вдалося органічно вписати у загальну канву тексту, дотримуючись при цьому стрункості й логіки викладу. Щоправда, докладно зупинитися на творчості кожного із кінематографістів, фільми яких згадуються в тексті, не дозволив обмежений обсяг видання. Втім, автор монографії і не претендує на енциклопедичну вичерпність, оскільки це не входило у завдання представлених розвідок.

Концепція монографії пройшла апробацію на сторінках фахової періодики та фундаментальних академічних видань, таких, як «Нариси з історії кіномистецтва України», що були видані 2006 року Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Провідний науковий співробітник ІПСМ АМУ Ірина Зубавіна була редактором-упорядником цього вагомого колективного наукового дослідження та автором розділу, присвяченого кінематографові періоду перебудови. По суті ця монографія — логічний розвиток і продовження опрацювання новітніх кіноматеріалів.

Активно публікуючись на сторінках газет, журналів та фахових видань з актуальних проблем історії, теорії та практики поточного кінопроцесу, Ірина Зубавіна довела свою вірність проблематиці вітчизняного кіно. Фрагменти деяких публікацій свідомо залучені автором до тексту монографії. Насамперед це свідчить, що книга є результатом тривалого накопичення матеріалу. З іншого боку, використання текстів, написаних по «гарячих слідах», надають продуктивну можливість порівняти тогочасну позицію з узагальнюючим досвідом сьогодення. Це стосується як виявлення провідних тенденцій загальнокультурного процесу, так і ставлення до конкретних фільмів та подій кінематографічного життя країни.

У *Додатки* винесено кілька матеріалів, що їх Ірина Зубавіна присвятила актуальним проблемам творення, репрезентації й теоретичного осмислення екранних творів в Україні початку ХХІ ст.

Враховуючи, що у дослідженні аналізуються досягнення й втрати сучасного вітчизняного кіно, причини його кризи, а також спроби її подолання, слід визнати цілком логічним, що для повноти кінематографічного «ландшафту» у *Додатках* також наведено перелік фільмів, створених в Україні у 1996–2006 рр., тобто, протягом десятиріччя, що звично називають періодом «малокартиння». Ці матеріали були люб'язно надані вітчизняним кіноархівом — Національним центром Олександра Довженка.

Монографію розраховано на кінознавців, культурологів, представників інших сфер гуманітарного знання. Вона може бути використана також при читанні лекцій і як навчальний посібник для студентів, що дуже цінно на тлі дефіциту видань, які б аналізували етико-естетичні, філософські та соціокультурні підвалини сучасного кінопроцесу. Перевага цієї книги в тому, що її автор працює з «живим», неконстантним процесом, який поки що перебуває у стадії становлення, а отже, пропонує читачеві аналіз кінематографічних подій, практично синхронно їхньому перебігові.

*Академік Віктор Сидоренко*  
*директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ*





## ВСТУП

На межі ХХ–ХХІ ст., у добу інформаційного вибуху, що стискає простір та прискорює час, екран став проблемним обширом, де найбільш наочно проявляється зіткнення ідей, впливів, художніх течій та напрямків, відбувається діалог традиційної (класичної) культури та її посткласичних, часом доволі радикальних версій. Поєднуючи різні сфери знання, думки та почуття, уявне та реальне, екранний простір претендує на невпинне «прищощення» поля аудіовізуальної культури, активно адаптуючи потенціал технічних інновацій, як-то цифрові технології, віртуальне «павутиння» Інтернету, можливість супутникової аудіовізуальної комунікації тощо. Нині навіть мобільні телефони устатковані екранами, понад це з'явилась курйозна практика проведення фестивалів «фільмів», відзнятих камерами «мобілок». Втім, не кожне рухоме зображення є фільмом, тим більш мистецьким твором. Відтак, експансивний розвиток високих технологій спонукав кінофахівців до своєїрідної «каталогізації» наявних культурних та мистецьких вартостей: на зламі тисячоліть зросла роль кіноархівів, музеїв кіно, збільшився наклад довідкових видань та інформаційних Інтернет-сайтів.

Цілком закономірно, що для України — центральноєвропейської держави з потужним кінематографічним досвідом — набуває все більшої актуальності висвітлення сторінок історії вітчизняного кіно, мистецьких набутків сьогодення. Серед авторів, які приділяють увагу новіт-

ньому кінопроцесу в Україні, імена таких авторитетних науковців та знавців екранних мистецтв, як Вадим Скуратівський, Оксана Мусієнко, Лариса Брюховецька, Сергій Тримбач, Олександр Рутковський, Володимир Войтенко, Олег Сидор-Гибелінда. До цього поважного переліку слід включити молодих дослідників вітчизняної «десятої музи», яких чимало, що свідчить про неабиякий інтерес до теми. Проте, на жаль, тенденції актуальної перехідної доби в кінематографі України досліджені ще недостатньо, насамперед внаслідок малої часової дистанції та рухомості процесу, який перебуває у постійному розвитку. 16 років самостійного існування — для молодій державі вік, що асоціюється із входженням у зрілість, отже може вважатися цілком закономірним інформаційним приводом озирнутися на особливості розвитку кінематографа за цей період. Тим більш цікаво простежити траєкторію руху вітчизняного кінопроцесу з певної часової відстані, ніби озираючись назад на два найближчі десятиліття. Погляд з позицій початку ХХІ ст. напевне сприятиме виявленню розбіжностей та суперечностей у етико-естетичних оцінках окремих творів та авторських поглядів у порівнянні з тим, як сприймалась ситуація «зсередини» того чи іншого історичного зрізу. Сподіваємось, це надасть дослідженню додаткових вимірів, оживить його драматургію, а головне — актуалізує бажання переглянути ті чи інші твори «новими очима», спровокує дискусію навколо вітчизняного кіно. Усвідомлюємо: кожна точка зору — лише певна модальність, своєрідна провокація. Отже, усі викладені міркування автора презентують насамперед його особисту версію сприйняття перебігу кіноподій, лише одну з безлічі можливих. Принцип варіативності стосується і рецензування фільмів, оскільки наш *час інтерпретацій* передбачає стільки незалежних точок зору на твір, скільки глядачів. За відсутності домінантного дискурсу, всі ці погляди позиціонують себе як рівноправні. Насправді ж будь який учасник Інтернет-форумів має навіть більше шансів бути «почутим», аніж кінознавець, який публікується на сторінках наукової періодики, що виходить невеликими накладками. У чому ж мета представлених наукових розвідок? Найголовнішим завданням видання є викликати зацікавлення новим українським кіно. Принциповим видається артикулювати загальні тенденції та найбільш суттєві, не до кінця осмислені процеси, що відбуваються у нашому кінематографі. На жаль, за межами представленого тесту залишився анімаційний кінематограф, оскільки впевнені: цей вид кіно заслуговує на окрему увагу фахівців та спеціальні розвідницькі штудії.

При визначенні часових меж дослідження вважаємо за доцільне врахувати: звільнення митців від тиску ідеологічної цензури розпочалося, як відо-

мо, ще з періоду «перебудови». Відтак, видається дуже доречним і своєчасним дослідити кіноматеріали, створені в Україні, починаючи з середини 1980-х років і до сьогодні, проаналізувати тенденції найсучаснішого кінопроцесу, що охоплює майже 20 років вітчизняної кіноісторії.

Аналізуючи внутрішню динаміку вітчизняного кінопроцесу, насамперед розвиток його естетичної складової (трансформацію зображальних та оповідних аспектів, виражальних засобів тощо), доволі складно й недоречно абстрагуватись від таких факторів впливу, як економічні, політичні, соціокультурні, технічні, що видаються «позамистецькими», тобто суто «зовнішніми» обставинами. Тому, намагаючись досягти певного балансу в описі внутрішніх важелів та зовнішніх агентів впливу при окресленні кіноситуації, її аналіз вписано у контексти визначеного періоду з урахуванням різнопланових чинників, максимально проявлених у той чи інший момент. Тут у нагоді став хронологічний принцип організації матеріалу, обраний нами за структуроутворюючий. У першому розділі *«Кіно України часів «перебудови»: “зміна долі”*» окреслено загальний кінематографічний та соціокультурний ландшафт періоду радикальної пертурбації, другий розділ *«Кінематограф незалежної України. Ідентифікація екраном»* охоплює екранні процеси першого десятиліття незалежності, відповідно третій розділ *«Кінематограф початку XXI століття: начерк екранної еволюції»* присвячено кіноподіям старту 2000-х років.

У намаганнях подати кінопроцес як цілісну систему, даний текст насамперед презентує його через окремі феномени — фільми. Здавалося б, загальна методологія дослідження при підході до предмету розвідок передбачає вірність обраному принципіві, тобто пропонує усі твори розглядати під єдиним кутом зору. Втім, від розділу до розділу сама методологія дещо змінюється, вслід за трансформаціями домінантних тенденцій періоду. У першому розділі, хронологічно детермінованому роками «перебудови», при організації матеріалу позначились характерні акценти доби — нігілістичний принцип відкидання нормативної кіномови та кіностилістики радянської доби та розширення тематичного поля. У другому розділі увагу зосереджено на оновленні соціокультурних, ідеологічних та естетичних домінант в кінематографі першого десятиліття незалежності, на становленні нової мовно-стилістичної норми, актуалізації матриці національної свідомості. У третьому розділі баланс між розглядом загальних тенденцій та аналізом окремих фільмів дещо змістився на користь останніх. Артикулюємо дві основні причини такої «асиметрії» тексту, що стає все більш детальним при наближенні до сьогодні. По-перше, ускладнення естетичних конструкцій робить незайвим додатковий розбір прийомів та засобів худож-

нього вирішення. По-друге, перебіг актуального кінопроцесу дає підстави для безлічі версій та прогнозів того, які саме з тенденцій сьогодення виявляться найбільш суттєвими для подальшого розвитку вітчизняного кіно. Залишається лише шкодувати, що обмежений обсяг видання не дає можливості залучити для розгляду ще більше кіноматеріалів. Втім, сама ідея дослідження динаміки творчого процесу в координатах духовного звільнення видається далекосяжною.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ



**КІНО В УКРАЇНІ  
ЧАСІВ «ПЕРЕБУДОВИ»**



**Зміна долі**



Подібно до того, як за формальну подію, що ознаменувала собою початок нового часу у світі, вважається падіння Берлінської стіни, історичну коду радянського кінематографа зазвичай пов'язують з V з'їздом кінематографістів СРСР, що відбувся 13–15 травня 1986 року. Втім, зрозуміло: духовні підвалини тотальної зміни етико-естетичних орієнтирів визрівали підспудно всередині кінопроцесу за часів, що звично називають «застоем», яскраво проявившись в період «перебудови і гласності».

Насамперед вітчизняний кінематограф 1980-х асоціюється з сенсаційною публіцистичністю, критичним запалом та викривальним пафосом творів. Класичним прикладом відверто нерадянського за духом фільму, що створювався за часів, коли Радянський союз ще формально зберігався, стала гротескна фантазмагорія Тенгіза Абуладзе під символічною назвою «Покаяння» (1986). Вихід картини на екрани яскраво репрезентував оновлення духовних підвалин у середовищі свідомих творців та дозрілість «психології мас» — готовність широкої глядацької аудиторії до сприйняття нового кінематографа. Кінематографа, який розкриватиме правду про близьке історичне минуле, про концтабори та зламані долі. Метафорична образність фільму апелювала до прозорих символів: померлий батько, якого не приймає земля, пошук дороги до Храму у сподіванні на спасіння. За езоповою мовою притчі глядач, звиклий до «читання поміж рядків», відчував гіркоту епічної провини й необхідність болісного спокутуван-

ня. Ось чому кіномитці на усьому тоді ще спільному культурному просторі країни, що невдовзі піде у забуття, спрямували увагу на виявлення наслідків репресованої колективної свідомості — вузлових ментальних феноменів, конче необхідних для зрушення процесів національної самоідентифікації. Проте, на цьому тлі важко переоцінити значення негаласливих, майже «камерних» картин — так званої «міської прози», автори яких наважилися ще в період «стагнації» здійснити відхід від стереотипів колективістичної моделі, сфокусувавши увагу на окремій індивідуальності, з усіма її недосконалостями, проблемами та внутрішніми суперечностями.

1986 року, коли розпочалися процеси реабілітації «арештованих фільмів», в числі інших стрічок, звільнених від багаторічного забуття, було знято з «полиці» картини, де пильна увага до особистості й зворушливе ставлення до родинних стосунків постає рішучою відмовою від оманливих ілюзій щодо примату «провідної ідеології», так званого «совкового глобалізму» та принципів патріархальності (згадати б радянську інтерпретацію колективу як паліативу нової родини). Знаходячи підстави для рефлексій у вимірі повсякденного життя, здолавши ідіосинкразію до іманентного, звичайного, повсякденного буття, найбільш зрілі майстри кіно вирішували питання філософського гатунку через призму проблем людини, взятої в усіх її проявах, зосередившись на індивідуальних рисах особи, дивацтвах нестандартної поведінки, розцінюючи «дивакуватість» як прояв унікальної неповторності. Продовжуючи розпочату ще у період «відлиги» 1960-х практику своєрідних досліджень екзистенційної проблематики кінематографічними засобами, фільми, зосереджені на внутрішніх проблемах особистості, наприкінці 1980-х років виразно намітили зміну пріоритетів, обумовлену новим «відкриттям людини», радикальним «антропологічним поворотом», який, зрештою, виявився суттєвим важелем у підспудній руйнації державного устрою, що замало цікавився проблемами окремого суб'єкта. 1987 року вийшли на екрани картини Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), моторошно дивуючи глядача невротичними «відхиленнями» незвично своєрідних персонажів, в яких *природне* яскраво домінувало над *соціальним*.

Отже, перебудова в кіно позначилась насамперед виходом на екрани фільмів, звільнених від вироку забуття. Завдяки масовим «реабілітаційним» процесам було знято арешт з багатьох «ув'язнених» стрічок. У тому числі глядач побачив фільми «Криниця для спраглих» (1965) Юрія Ілленка, знайдений і відновлений 1989 року фільм «Совість» (1968) Володимира Денисенка, інші «репресовані» стрічки. Сказати б, згадані твори, попри тимчасове вилучення з кінопроцесу, все ж помітно впливали на його розвиток (бо навіть «під арештом», всупереч цензурно-бюрократичним заборонам вони таки існува-





*Кадр з фільму Юрія  
Ілленка «Криниця  
для спраглих» (1965)*



*Кадри з фільмів  
Кіри Муратової:  
«Короткі зустрічі»  
(1967) та «Довгі  
проводи» (1971)*



ли! Принаймні в пам'яті тих, кому довелося їх побачити). У цьому розумінні нове «перебудовче» кіно зароджувалося в лоні радянської кінематографії.

Спростування цензури і звільнення від обмежень та регламентації викликали у кінематографістів попервах відчуття ейфорії від нечуваної свободи: митці більше не залежали від чиновницького та бюрократичного свавілля, проте ще не потрапили у залежність від ринкових стосунків. Інертна Система, втрачаючи міцне ідеологічне підґрунтя та важелі тотальної регламентації, продовжувала фінансувати кінематограф, який вже не бажав обслуговувати її соціально-політичні запити й потреби. На певний, досить короткий термін, склалася парадоксальна ситуація: морально застаріла структура фінансово підтримувала створення екранного продукту, відверто спрямованого на її ж власну дискредитацію.

### **Провідна тематика й актуальна проблематика кінотворів другої половини 1980-х — початку 1990-х років**

При визначенні умовних меж періоду, взятого до розгляду у цьому розділі, виходимо з історичних особливостей послідовного утворення незалежної України, від прийняття Верховною Радою 16 липня 1990 року Декларації про державний суверенітет України, до проголошення незалежної Української держави Референдумом 1 грудня 1991 року. З огляду на специфіку кіновиробництва, логічно віднести до перехідної фази перебудовчого кіно 1990–1992 роки, коли виходили на екрани фільми, запущені у виробництво до схвалення Акта проголошення незалежності України.

Серед суттєвих факторів, що позначилися на формуванні жанрово-тематичної палітри українського кіно на межі існування тоталітарної держави, слід визнати нищівний пафос викриття природи тоталітаризму, тяжіння до спростування віджилої міфосистеми, до винаходу актуальної формули міфотворення (що супроводжувалося активними пошуками нової кіномоделі). І така настанова є цілком закономірною, адже кінематограф — найбільш «міфомістка» сфера художньої культури. До впливових чинників також варто віднести формування на зламі ХХ–ХХІ ст. катастрофічної свідомості людства, що в Україні посилювалося екологічним колапсом чорнобильського лиха.

У ситуації перевантаження травматичними подіями та інформацією пригаманний людині інстинкт самозбереження сприяв витисненню «негативу» у дальню «шухляду» свідомості. Натомість кіноматеріали періоду перебудови, подібно до специфічного психоаналітичного сеансу, презентували *еклек-*

*тичне несвідоме* нашого суспільства в ситуації метафізичного переходу від однієї соціально-політичної формації до принципово іншої. Отже, задля «діагностування» ситуації варто уважніше вдивитися у параметри процесу.

Кінематограф другої половини 1980-х — початку 1990-х років насамперед знаменує:

- кінець доби тоталітаризму (радше — авторитаризму) з відповідною зміною соціально-політичних та етико-естетичних пріоритетів;

- розчарування в утопічних ідеалах та красномовних деклараціях з наступним розвінчанням віри в слово;

- активний розвиток нової аудіовізуальної антропології на перетині «великої культури» та культури екранної (до амбівалентних наслідків сугестивного впливу ТБ, Інтернету, інших екранних технологій слід віднести «зомбіювання», «наркотизацію» і водночас демократизацію суспільної свідомості);

- вияв соціальної втоми від панування раціоналізму, сцієнтизму (а після вибуху на ЧАЕС у квітні 1986 року захоплення винаходами науково-технічного прогресу взагалі перейшло у вельми помірковану фазу).

*Кадр з фільму Володимира Денисенка «Совість» (1968)*



Формування катастрофічної свідомості внаслідок екологічної нестабільності «подвійною експозицією» накладалось на стан соціально-політичних змін, що завершилися розпадом конгломерату під назвою «*Союз нерушимий республик свободных*», розкривши відносність речей та понять, які видавались абсолютними. Ланцюжкові реакції радіонуклідного розпаду ніби прискорили розпад Системи, активізувавши формування нової соціальності, позначеної трагічним світовідчуттям. Ці специфічні фактори відчутно впливали на перебіг вітчизняного кінопроцесу у період назрівання розвалу (символічна смерть) СРСР з наступним утворенням (символічним народженням) незалежних держав. Евристика страху на тлі поширення екологічної катастрофи дала підстави для творення адекватних екранних проєкцій. Першими в опануванні матеріалу стали документалісти.

Кіноекран, подібно до чарівного дзеркала виявив здатність не тільки до констатації трагедії, так би мовити *post factum*, а й до її передбачення. Нагадаємо, в епіграфі до культового на території СРСР фільму А. Тарковського «Сталкер» йшлося про утворення своєрідної «Зони», що її одразу ж відгородили колючим дротом та заборонили вхід. Образ, що спочатку сприймався переважно в політичному контексті, після 26 квітня 1986 року набув статусу провісного. А семантика небезпечної «зони відчуження» отримала нових вимірів наповнення (екологічного, соціального, медичного тощо), назавжди поділивши час на «до» та «після» чорнобильської аварії.

Чорнобильські події 1986 року наочно виявили механізм, за допомогою якого у суспільстві «ризик» страх перетворювався на інструмент маніпуляцій масовою свідомістю. При цьому чесне зізнання «Я боюсь» ототожнювалось з патологічною «радіаційною фобією», і подібна відвертість загрожувала ув'язненням в «психушці». Метод давно відомий своєю дієвістю. А тому народ завзято пив червоне вино (нейтралізуючи радіонуклідні валентності та компенсуючи напади страху) і намагався абстрагуватись, вивести за межі осягнення розумом можливі наслідки трагедії. У психоаналізі це називається *форклюдзією* — коли не просто замовчується травматична подія, а взагалі не визнається її символічний статус. Голодомор, холокост, масові репресії... На екранне втілення цих та інших трагічних фактів нашої колективної історичної пам'яті першими наважуються майстри документального кіно. І зовсім свіжа больова точка — Чорнобиль. Задokumentовані кінокамерою образи діють гостро, навіть без особливого художнього опрацювання: могили ліквідаторів аварії, спорожнілі школи та дитячі садочки в місті Славутич, покинуті хати в зоні відчуження, страшні мутації у тварин, свідчення людей, постраждалих від радіаційного випромінювання та від бюрократизму чиновників... Серед перших документальних фільмів цієї тематики — художньо-публіци-

тичний фільм «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» (1986, Володимир Шевченко). Після вибуху на четвертому блоці атомної станції саме команда режисера Українській студії хронікально-документальних фільмів Володимира Шевченка одна з перших прорвалась до епіцентру подій. Документальну оповідь про трагедію продовжують хронікально-документальна трилогія Ігоря Кобріна «Чорнобиль. Два кольори часу» (1988) і фільм цього ж режисера «Пробудження» (або «Наслідки Чорнобиля», 1992). Роллан Сергієнко знімає «Дзвін Чорнобиля» (три серії: 1986–1989) та документально-постановочний «Поріг» (1988) — фільм, що перетнув поріг замовчування наслідків лиха і визначив кордон байдужості з боку партійного керівництва; потім були «Наближення до Апокаліпсису. Чорнобиль поряд» (1990), «Чорнобиль. Тризна» (1993) та інші фільми «чорнобильського циклу» режисера, який зберіг вірність темі на довгі роки, продовжуючи знімати картини про чорнобильську трагедію навіть тоді, коли інші колеги з різних причин припинили розробку болісного матеріалу. У 1989 році Георгій Шкляревський знімає «Ми-кро-фон!» та «Тінь Саркофагу» та розвиває тему у фільмах «Таємничий діагноз» (1990), «Зона тривоги нашої» тощо.



*Кадр з фільму Михайла  
Белікова «Розпад» (1990)*

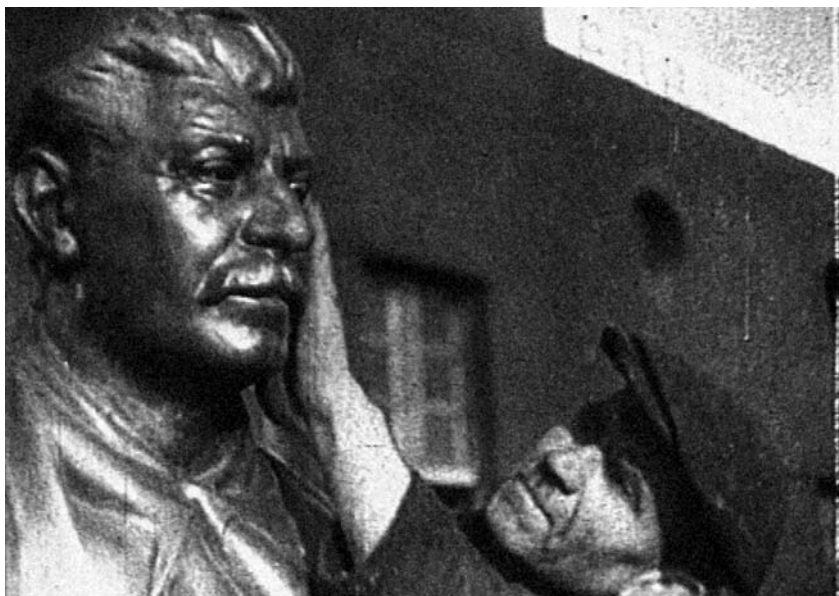
Першу ігрову повнометражну картину цієї тематики — «Розпад» створено Михайлом Беліковим у 1990 р. Постановочна стрічка не могла скласти конкуренцію шоковим документальним кадрам аварії на ЧАЕС та її ліквідації. Втім режисер знайшов образ, що вражав фатальністю передбачень: молоде подружжя їде до лісу, аби романтично провести на природі першу шлюбну ніч — ніч з 25 на 26 квітня 1986 року... Неоднозначна назва фільму «Розпад» передбачала відсилання до термінології ядерної фізики і водночас — натяк на тотальність розпаду морально-етичних орієнтирів у представників вищих ешелонів влади, руйнацію Віри, нищення державної структури, розвал інституту сім'ї тощо. Є в фільмі сцени, що відобразили загальний розпач у суспільстві, проте прояв невдоволення носить переважно деконструктивний характер: роздратований напад натовпу на автомобіль колишнього державного функціонера, зневага до ікони Божої Матері в метушні термінової евакуації, схвильовані перешіптування інтелігенції під час приватної вечірки тощо. Найбільш радикальним виявом протесту в картині став акт самогубства невідомого: маленька людська фігура кидається ниць з вершини вежі, що біля Республіканського стадіону. Показано суїцид якимось буденно, без патетики: відбувається все досить швидко — десь в глибині кадру. І все ж подібні «вольності» в демонстрації незадоволення життям у традиційному радянському кіно важко навіть уявити.

У кадрі — знаки запустіння, занепаду, розвалу... Та й сама назва фільму «Розпад» прозвучала своєрідним виразом фіналу радянської доби. То було ніби життя після життя, буття за межею, що її проклала аварія на ЧАЕС.

### **Соціальна «фотогенія». Документація культурного архіву (режисери неігрового кіно та їхні твори)**

З другої половини 1980-х років настав справжній «момент істини» для документального екрана. У цей час, коли вітчизняний ігровий кінематограф перебував певною мірою в стані пасивності й протрації, загубивши героя (соціально значущий ідеал, певний образ-взірець), почався справжній бум неігрового кіно: вибуховий сплеск зацікавлення кінодокументалістикою, що послідовно займалася фіксацією і дослідженням реальних людських доль та характерів, створюючи образ сучасника.

До специфічних рис, що асоціюються з фільмами «першої хвилі» перебудови традиційно відносять анархічне свавілля на тлі санкціонованої свободи, викривальний пафос та пошук тематичної новизни з присмаком скандаль-



*Кадр з фільму  
Ольги Самолєвської  
«Пам'яті загиблих  
споруд» (1988)*



*Кадри з фільму  
Сергія Буковського  
«Завтра свято» (1987)*

ності. Саме ці якості в першу чергу вразили неігрові стрічки. Хоча заради справедливості, слід зазначити: часом несподіваність у трактовці матеріалу нівелювала межу між ігровим та документальним кінематографом, адже не завжди було ясно, що на екрані: хронікально знята подія або постановочний кадр. Тому розподіл на *ігрове* та *неігрове* зберігаємо суто умовно. Адже тільки-но вмикається кінокамера, починає утворюватися «інша реальність», повновладним господарем якої є автор. Його втручання у фактаж дійсності проявляється насамперед у відборі та компонуванні матеріалу, способах його подання (плановість, точки й ракурси зйомки, монтажний ритм тощо). Вважається, що прерогативою документалістики є координати дійсності. Неігровий екран стає люстром, в якому відбиваються неадекватності сучасного життя соціуму: «У неділю рано» (1987) Мурата Мамедова; «Завтра свято» (1987), «Дах» (1990) Сергія Буковського тощо. Водночас майстри документального екрану активно займаються встановленням зв'язків з культурною історією. У таких фільмах, як «Знак тире» (1992) Сергія Буковського, «Пам'яті будинків, що загинули» (1988) Ольги Самолевської, в інших стрічках режисерів-«неігровиків» широко використовуються хронікально-документальні кадри з кіноархіву — скарбниці візуальних даних.

Особливе місце у кіноландшафті перехідного періоду займає картина Олександра Роднянського «Стомлені міста» (1988), яка певним чином узагальнила масштаби екологічної кризи, зв'язавши її з кризою духовною.

Цілком закономірно кінодокументалісти досліджують факти та події, що замовчувались десятиліттями. Серед фільмів, присвячених трагедії голодомору 1933 року в Україні — документальні стрічки «33-й ...спогади очевидців» (1989) Миколи Лактіонова-Стезенка та «Під знаком біди» (1990, режисер Костянтин Крайній), постановочно-хронікальний фільм «Голод 33» (1991) Олеся Янчука, художньо-публіцистична картина-реквієм жертвам голодомору в Україні — «Пієта» (1993) Миколи Мащенко; документальна стрічка «Великий злам» (1993) Сергія Лисенка; тетралогія «Українська ніч 33-го» (1994) Володимира Георгієнка. Тема отримає подальше осмислення у кінематографі XXI ст.

Одним з перших фільмів, що торкався болючої теми голодомору стала документальна стрічка Павла Фаренюка «Ой, горе, це ж гості до мене» (1989). У Павла Фаренюка було два співавтори сценарію — Олександр Коваль та Федір Зубанич. Розробляючи жанр трагедії на сільському матеріалі, автори перенесли під сільську стріху цілком шекспірівські пристрасті. Картина сповнена колізій, яких не вигадати й спокушеному сценаристові. Слухаючи трагічну розповідь сільської бабці про лихе життя, не полишає відчуття, що йдеться про щось інше, поза конкретикою оповіді старої — про буття України...



Дозволимо собі відступ, зупинившись більш детально на особі Олександра Ковалю, адже він належить до знакових фігур української кінодокументалістики.

Роботи Олександра Ковалю, кінорежисера і кінооператора, чия творча доля міцно пов'язана з Українською студією хронікально-документальних фільмів, яскраво презентують зміни й трансформації шляхів української кінодокументалістики від *перебудови* до *доби незалежності*. Автордокументаліст стає активним агентом формування нового розкутого бачення. Погляд художника зосередився на історії й сьогоденні рідного краю. Зрештою, про що людина здатна розповісти з найбільшою щирістю й вичерпним знанням? Звісно, про себе. Тому цілком закономірно, що при уважному огляді історії персонажів картин Олександра Ковалю монтуються в одну дуже особистісну оповідь, долі окремих людей набувають епічності у відблисках Історії, викладені «від першої особи», і цією особою є Автор. Важливістю набуває його вміння позбутися усього зайвого, випадкового, зберегти найвиразніше, неоцінний матеріал кінодокументу в усій його при-

*Кадр з фільму Олесея Янчука «Голод-33» (1991)*



родній невимушеності. Сказати б, дотримання невимушеності в усьому — одна з яскравих рис вдачі Олександра Ковалю. Він — природжений оповідач. Його пам'ять зберігає безліч історій, що їх Олександр Іванович може розповісти годинами, жартома називаючи свої оповіді «побрехеньками». Насправді ж його байки сюжетні, цікаві, сповнені документальних деталей й неповторної авторської інтонації. Такі ж якості несуть і фільми майстра. Принагідно пригадаємо один з найвідоміших фільмів Олександра Ковалю «Меланчине весілля» (1978), що починається сценою: старий фотограф вчить юнака азам професії, постійно наказуючи тому стежити, аби тінь від його голови не потрапляла в кадр. Видається, ця мудра порада позначилась на творчому почерку самого оператора й режисера О. Ковалю — він виразно наповнює твори особистим світовідчуттям, проте «тінь» автора практично ніколи не домінує над документальним матеріалом картини, не заважає її «легкому диханню».

Олександр Коваль прийшов у кінодокументалістику на початку 1970-х років, коли відбулося яскраве оновлення стилістики та мови кінематографа, зазнала перетворень емоційно-сміслова матриця неігрового екрану. Документалісти починали пошук у сфері людинознавства, поступово відмовляючись від тематичної обмеженості «пропагандистського неліквіду». Насичення реальним життям перетворювало кінокадр на багатомірний відбиток суспільних подій, що вперто пручався однозначності закадрового дикторського тексту. Тому вже в перших самостійних своїх роботах вихованець ВДІКівської майстерні Романа Кармена намагається максимально відмовитися від коментування життєвих обставин словом, довіряючи зображенню; парадоксально подовжує довжину кадру для підсилення елементу реальної тривалості фізичного перебігу часу; вдається до інших радикальних засобів виразності (синхронна зйомка, кіноспостереження тощо). Його фільми сягають емоційної глибини завдяки драматургії факту, документу, а портрети його персонажів — типажної завершеності й довершеності внаслідок природженого дару автора знаходити людей з виразними обличчями, цікавими долями, героїв, які вміють так щиро оповісти своє життя, що захоплюють глядача. І з'являються «Дід Іван з села Річка» (1977), «Меланчине весілля» (1978), «Своя земля» (1980), де діють живі самотні індивідуальності. Об'єктивні кінокамери уважно вглядається в обличчя та очі людей, відкриваючи духовний світ, наявність якого не передбачалась традиційною формулою показу людини-функції переважно під час «трудових процесів». У своїй автобіографічній картині «Дім. Рідна земля» (1990) Олександр Коваль створює колективний і водночас загострено особистісний портрет жителів рідного села, яких щиро любить, з усіма їх дивацтвами та причуда-

ми. Світ українського села, близький та рідний майстрові, стає постійним джерелом його натхнення. Три з половиною десятиліття творчої діяльності Олександра Ковалю припали на відтинок історичного часу, насичений такими подіями, що не могли не відбитися в його фільмах: чорнобильська катастрофа, отримання незалежності, загострення міжконфесійних конфліктів. Тонко відчуючи «больові точки» доби, документаліст відмовляється від акцентованої злободенності, шукає можливостей розповісти про щось конкретне. У стрічках режисера рідко зустрінеш урбаністичні пейзажі. Натомість реалії сільського життя передані неповторно соковито. Пояснення цьому дає сам Олександр Коваль: «В селі мені надзвичайно легко знімати і жити. За виразом Уолта Уйтмена: «я — син і онук селянина і в мене на коріннях ще залишилась земля». Місто мені не вдалося полюбити так щиро. От і живу між київською квартирою та сільською хатою. Посиджу три дні в селі, вже кортить їхати до Києва. Так і живу в електричці: можливо, мене вабить сам рух. В фільмі з циклу «Невідоме кіно», що у 1990-ті роки зняли мої учні Сергій Буковський та Олесь Санін, є такий епізод: сидить Олександр Коваль в електричці — можливо, їде звичним маршрутом з Києва до рідного села, або у зворотному напрямі. Головне в створеному образі — це рух й безпосереднє людське оточення». Невипадково при кожній нагоді Олександр Коваль згадує про своїх вихованців, адже з його творчої майстерні вийшло чимало учнів, чий імена тепер добре відомі в Україні та далеко за її межами. Ось як в режимі монологу визначає режисер сенс свого життя: «Мені є ким пишатися — Олексій Росич, Марина Кондратьєва, Максим Сурков, Валентин Васянович та інші... Відбувається природна зміна поколінь. Ось мені вже виповнилося 60... Здається, нічого ще не встиг — подумати як слід, зрозуміти сенсу життя. Втім, я ще в дорозі — наче у шкільній задачі: з пункту «А» вийшов, до пункту «Б» ще не прийшов»<sup>1</sup>. Сказати б, на цьому метафоричному маршруті саме наприкінці 1980-х років перед документалістикою та її майстрами відкрилися широкі перспективи відвертого художнього висловлювання.

Серед тем, що опиняються по центру уваги кінематографістів у цей період — широкий спектр sensationних сюжетів за межею ймовірного. Режисери легендарного «Київнаукфільму», ніби розчарувавшись у своїй місії популяризації наукових досягнень, поступово переключаються на сферу психології та парапсихології, дослідження екстраординарних можливостей людського інтелекту, на розвідки небезпечних перспектив маніпуляції люд-

<sup>1</sup> Повну версію матеріалу «Документальні побрехеньки» Олександра Ковалю див.: КІНО-КОЛО. — 2005. — №26. — С. 75–81.

ською психікою. Тут варто згадати спробу екранного осмислення ідей «батька психоаналізу» Зигмунда Фрейда у фільмі Андрія Загданського «Тлумачення сновидінь» (1989) — картині, якою, за словами автора, він «виставив рахунок радянській владі», та спостереження небезпечних експериментів з психологією мас у проекті під сенсаційною назвою «Чаклуни ХХ століття» (1989) Валентина Марченка. Згодом з'являться цілком актуальні стрічки-осмислення реальних подій біжучого буття: «Кінець світу переноситься на...» (1994) Володимира Хмельницького — про виникнення так званого «Білого братства». Не залишаються поза увагою містика та екстра-сенсорика, надзвичайні можливості людини.

Яскравими прикладами захоплення донедавна табуованою тематикою паранормальних явищ стали фільми Віктора Олендера «Вигнання бісів» (1988) та «Дев'ять років з екстрасенсами» (1989). Саме на схилку 1980-х років припадає другий умовний період у творчості цього майстра науково-популярного кіно. То були часи активної комерціалізації кінематографа, коли наголос з «науковості» виразно зміщувався на «популярність». Сенсаційність матеріалу в поєднанні з пізнавальним потенціалом забезпечили фільмам «В пошуках прибульців» (1987), «Вигнання бісів» та «Дев'ять років з екстрасенсами» фінансову успішність, а їх авторів — широке визнання. Втім, сам режисер не бажає, аби ці хіти кінопрокату сприймалися у якості стійкого ампула, постійно підкреслюючи, що названі стрічки були насамперед спробою руйнації стереотипів, отже — актом соціальної активності.

Взагалі ж захопленість методами кінодокументалістики, такими, як спостереження або зйомка «зненацька», зацікавленість документальною поетикою ніколи не заважали вихованцеві «Київнаукфільму» звертатися до таких радикальних заходів, як провокація. Майстер містифікації, Олендер засобами постановочного кінематографа намагався створити на екрані атмосферу реального «експерименту». «Фірмовими» для його творчої лабораторії стали пристрась до фотографічних композицій, застосування рапиду, перетворення науково-популярного кадру на «атракціон». Ранні роботи режисера позначені жорстким, динамічним монтажем, інтенсивним темпоритмом, змістовною образністю, утвореною сміливим поєднанням монтажних шматків. Такий спектр задіяних виражальних засобів рятував наукову інформацію від сухої абстрактності, що цілком відповідало кращим традиціям колишнього «Київнаукфільму». До переваг авторського почерку Віктора Олендера слід віднести відданість обраному персонажеві — те, що за науковими і соціальними проблемами в його картинах не зникає особистість. Так було і за часів жорсткої регламентації, коли метафоричність мови, притчевість науково-популярних стрічок давали авторів більше можливостей обминати цензурні



*Кадри з фільму  
«Дев'ять років  
з екстрасенсами»  
(1989)*

заборони, порівняно з ігровим кіно. Приміром, неоднозначна картина Віктора Олендера про гонщика-винахідника «Слід» (1978) насправді була оповіддю про те, як «різали крила» творцям. Видається цілком несподіваним, що режисер повертається до цієї цілком «особистої» проблематики несвободи художника у своїй останній роботі ХХ ст. — у 10-серійному проекті «Фелікс Соболев. Перервана місяця». А згодом відкриває нові аспекти цієї ж болючої проблеми у документальній диалогії 2002 року «Пасажири з минулого століття» та «На незнайомому вокзалі». Таке переосмислення проблемного коду свідчитиме не стільки про світоглядні зміни кінематографіста, скільки про зміни параметрів самого світу.

Ігровий кінематограф у свій спосіб також займався «архівізацією» історії, «документацією» буття. Однак, в ігровому кінематографі процес «авторизації» матеріалу дійсності (відбір, всебічне осмислення та художнє узагальнення, образне *перетворення*) *страждає на своєрідну* «інерційність», внаслідок чого режисери-«ігровики» часом відстають на кілька років від більш оперативних документалістів та авторів неігрових сюжетів. З іншого боку, документалісти намагаються наслідувати засоби виразності «художнього кіно», нівелюючи і без того суто умовну межу між кіно ігровим і неігровим. Адже, у певному розумінні, ігрове кіно можна також розглядати як «документальне», оскільки внаслідок надмірності екранного зображення (демонструє *мимоволі* значно більше, ніж *хоче* показати), люстро екрану відбиває образ доби, її історичні, політико-ідеологічні, етнокультурні, соціальні та інші контексти.

### **Перший досвід «санкціонованої свободи» в ігровому кінематографі**

Тематичне розмаїття у ігровому кінематографі кінця 1980-х — початку 1990-х років великою мірою було спровоковане ослабленням ідеологічного тиску та усуненням жорстких цензурних обмежень, у чому спостерігалась аналогія з ситуацією у неігровому кіно. Проте, існували і певні розбіжності.

Спростування такої функції кінематографа, як обслуговування актуального ідеологічного замовлення поставило митців в умови «самозамовлення», що великою мірою інспірувало проблемний вимір кінематографа перехідної доби. Йдеться про «втрату» героя. Сказати б, мистецтво періодично впадало у подібний стан «розгубленості», коли звичний екранний герой втрачав чинності внаслідок невідповідності насущним вимогам буття

соціуму. З другої половини 1980-х років стало надто помітним, що «героїчний» герой у вітчизняному кіно втратив свої «повноваження», а ознаки нового актуального типу все ще знаходилися в стадії формування. Кінематографісти у намаганнях знайти «героя нашого часу» йшли різними шляхами. Одні режисери виявили схильність вести такий пошук переважно на обширах соціальності, інші — зосереджуючись на рефлексіях персонажа, поринаючи у його внутрішній світ. Олег Фіалко у фільмі з красномовною назвою («Біч Божий», 1988) виявляє специфічний для періоду типаж і шукає причини його формування в реаліях минулого, у спогадах 30-річної давнини. По суті режисер досліджує навіть не один, а два «актуальні» й досить поширені типи, що їх у фільмі уособлюють друзі дитинства — чиновник (який завжди був конформістом та пристосованцем) і вокзальний бомж, здатний на крадіжку задля виживання, який все ж залишається (принаймні потрактовується) морально чистішим за колишнього приятеля. До загальних рис кінематографа означеного періоду слід віднести таку закономірність: при планомірній розробці проблематики нового героя насамперед підкреслюється його соціальність. Пошук героя Олег Фіалко продовжує в фільмі «Імітатор» (1990), намагаючись препарувати важелі успішності та ділової хватки симпатичного молодика, не позбавленого певних здібностей. Герой фільму Ігор Луценко (актор Ігор Скляр) вміє імітувати голоси — вдало відтворювати інтонації «високого керівництва», що відкриває широкі можливості у використанні «телефонного права». Імітація — ось ключовий чинник суспільного буття відповідної доби, що його вдалося доволі точно сублімувати авторові фільму. Його героя характеризує пристосованість до існування в будь-яких умовах, хоч би і в божевільні, адже він майже не відчуває різниці між цим притулком для душевно хворих і тим суспільством, що за огорожею богодільні. Понад це: здатність персонажа до тотальної імітації (імітація голосів — лише окремий випадок його симулятивної поведінки), а потім і симуляції, у дивний спосіб «провіщувала» метафізичний шлях екранного образу — від *імітації* до *симуляції*. Адже невдовзі саме *«удаваність»* перетворюється на вузлове поняття культури. Принагідно пригадується образ героя іншого часу, який полюбляв розігрувати усіх та уся, хоча й без очевидного зиску для себе. Йдеться про Сергія Макарова — героя картини Романа Балаяна «Польоти уві сні та наяву» (1983). Цей постарілий «шістдесятник», шанувальник пісень Булата Окуджави, довів свою здатність до жорстких розіграшів (як стрибок у холодну воду з «тарзанки» та імітація загибелі або удавання серцевого нападу просто на вулиці). Та під машкарою безтурботного жартівника було приховано обличчя глибоко нещасної, спустошеної самотньої людини, що відверто випадає з навколишнього середови-

ща і не знаходить взаєморозуміння з іншими людьми, саме існування якої у світі видається абсурдним.

Фільм Романа Балаяна спричинив справжній бум, насамперед в середовищі інтелігенції, що видається доволі симптоматичним. Адже в картині начебто нічого особливого й не відбувається: фільм про три дні з життя людини, яка відзначає своє 40-річчя. Ось він: «під життя» — шлях, «пройдений до половини», а ландшафт навколо скидається на той самий «темний ліс», що згадає славетний Данте. Символічно втіливши поширений буттєвий конфлікт під назвою «криза середнього віку», Сергій Макаров став узагальненим образом «зайвої людини свого часу». Картину звично визначають як «портрет цілого покоління», колективну сповідь заручників стагнації. Вона свого часу перетворилась на культовий твір. Свідомо робимо відступ у часі, аби пригадати: Роман Балаян одним з перших в кінематографі України зацікавився глибинним, внутрішнім конфліктом сучасника. Проте за офіційними таблоїдами, так би мовити, «за ранжиром» вважався насамперед успішним інтерпретатором літературної класики на екрані: «Каштанка», «Відлюдько», «Леді Макбет Мценського повіту». Шість з десяти картин режисера — екранізації. Сказати б, класика не старіє, а за часів «застою» часом саме «канонізовані» класичні твори давали можливість висловитися про наболілі та цілком актуальні проблеми поточного моменту. Можливо з цієї причини персонажі екранних версій виглядають героями цілком сучасними, як за типологією характерів, так і за світорозумінням. Зрештою, режисер створював свої фільми «за мотивами», використовуючи думку письменника лише як поштовх для втілення власних міркувань.

Для творчої лабораторії Романа Балаяна характерно досліджувати людський характер в стані екзистенційної кризи. Режисера понад усе цікавить психологія героя, кожен, навіть незначний порух його душі, рефлексії та реакції на феномени навколишнього світу. Внутрішні «розбірки» персонажу митцеві завжди видавалися цікавішими за виробничі або політичні конфлікти. Тому навіть за радянських часів Балаян не знімав «радянських» фільмів.

Апологет свободи, він визнає за своїми героями право на будь-який спосіб вирватися з лещат життєвих обставин. Навіть найрадикальніший — суїцид. Герой балаянівського фільму «Філер» (1987) здійснює, за висловом автора фільму, «самогубство як вчинок», його смерть є шляхом до свободи.

«Проблема свободи є наріжним каменем усіх моїх фільмів, — говорить режисер, — «Філер», по суті — фільм про звільнення. Адже філер (герой О. Янковського) пішов з життя, і це — вчинок. Він був вільний в прийнятті рішення. Відсутність внутрішньої свободи продемонстрував хіба що персонаж Олега Яновського з фільму «Бережи мене, мій талісман»<sup>2</sup>, який вважав себе



причетним до чудового пушкінського покоління — дуелянтів із загостреним почуттям гідності, а насправді виявився нездатним вистрелити у людину, яка принизила його гідність. Це добре, що він не вчинив вбивства, проте мені неодноразово ставили питання: «Чому?» По-перше — гуманітарій, інтелігент, не здатний на вчинок. Не вміємо ми вчинки робити. Вміємо мовчки бути незгодними. Можливо це «над-інтелігентність», той інфанталізм, що, напевне, заважає будь-якому ладу. Адже радикальний інтелігент не сприймає жодної влади, стаючи в опозицію до державності як механізму утиснення. Навіть в кращій з держав виникає тиск на особистість, породжуючи феномен «внутрішньої цензури». Проте і повна «воля» — страшна річ. Не слід плутати волю із свободою! Свобода — це коли не утискаєш свободу іншого».

Виглядає парадоксом, що саме у перебудовчі роки, коли зняття цензурних обмежень п'янило міражем повної свободи, Роман Балаян знімав мало. Ось як сам режисер інтерпретує ситуацію малої кількості кінострічок, знятих ним у період зміни соціально-політичних координат: «Я всім кажу, що після 1985-го року, після «перебудови», коли ми нарешті припинили шушукатися на кухні, могли робити що хотіли — реалізувати задуми: знімай, чого душа бажає, а вийшов пшик. Все тому, що ми не мали досвіду свободи. На усьому радянському просторі панувала ментальність невільника, котрий прагне скинути рабовласника, аби зайняти його місце, помститися. На тому культурному просторі ми були цікаві як носії свободи. Тому що її не вистачало — дефіцит. Після звільнення, можна було б очікувати, що митці почнуть знімати прості історії — фільми про кохання (щось на кшталт «Мужчина і Жінка»), проте подібну історію могла вигадати лише вільна людина, ми же звикли створювати щось таке викривальне».

Видається режисер доволі точно окреслив параметри внутрішньої несвободи, що виявилась визначальним фактором кінопроцесу кінця 1980-х — початку 1990-х років. При цьому значна кількість стрічок, що випускалися в Україні до наступу кризи «малюкартиння», тобто практично до другої половини 1990-х років, не стала запорукою їх художньої якості. Кінематографічний ландшафт аніяк не був переобтяжений шедеврами, попри благі сподівання, що їх покладали на добу творчого звільнення.

Проте, важко обминути зміцнення наприкінці 1980-х років важливої тенденції, що згодом отримала плідний розвиток в кінематографі України часів незалежності. Йдеться про вияв рис екзистенціального світосприйняття у вітчизняному мистецтві і в кіномистецтві зокрема.

---

<sup>2</sup> Фільм «Бережи мене, мій талісман» («Храни меня, мой талисман») 1986 року, режисер Роман Балаян, оператор Вілен Калюта.

## Екзистенційний дискомфорт на вітчизняному кінопросторі

Сказати б, елементи екзистенціального сприйняття світу з'явилися в українському кінематографі навіть раніше, ніж ідеї «філософії буття» здобули поширення у світі. Адже одна з характерних рис української ментальності — інтровертність (схильність до самозаглиблення, до проєкцій зовнішнього світу у світ внутрішній) органічно співвідноситься із *самотністю* — базовим екзистенціалом філософії буття і такими його похідними, як *відчуження* (пригадаємо: «моя хата скраю»), *скорбота* (на підтвердження — традиція фатального трагізму в літературі), *покірність долі* (схильність до споглядальності, отже до пасивного світосприйняття). В певному розумінні перші прояви екзистенційної самотності кінематографічних героїв спостерігалися в українському кінематографі ще в умовах домінування «колективістичної» свідомості. Як це не парадоксально, при досить жорсткій ідеологічній настанові, що не передбачала сприйняття людини як самодостатньої особистості, а лише як «члена колективу», часом поза бажанням авторів, соціальна або історико-революційна драма перетворювалась на екзистенціальну драму особистості.

Проте свідомі пошуки свободи у вимірі екрана розпочинаються на хвилі «відлиги». Тоді кінематографісти-шестидесятники вели шукання свободи в усіх вимірах звільнення людини, що їх передбачала сартрівська «філософія існування». А це: соціально-політичне, художнє і найголовніше — метафізичне звільнення. Як наслідок — вітчизняний кінематограф починає поступово (спочатку лише в окремих творах) відмовлятися від «соціоцентричної» моделі, з соціально активним героєм по центру кінооповіді, звертаючись до світу особистості, до проблем її буття. Розгляд життя окремої людини крізь призму «граничної ситуації» поступово змінює природу драматургічного конфлікту, переносячи акцент із зовнішніх колізій на внутрішні. Ось воно, наближення епохи поглибленої самотності, що її підступи провіщували *«відчай»* С. К'єркегора, *«тริвога»* М. Хайдеггера, *«нудьга»* А. Камю, *«страх»* К. Ясперса, *«нудота»* Ж.-П. Сартра. Передбачення почали виправдовуватися, про що свідчать кінематографічні модифікації «філософії існування».

Серед фільмів, що інтерпретували ідеї екзистенціалізму та феноменологічні концепції, насамперед назвемо реабілітовані наприкінці 1980-х «провінційні мелодрами» Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1968) та «Довгі проводи» (1971) — стрічки про складні родинні стосунки, де відбувається об'єктивна «розгримована» деміфіологізована образа жінки. Ці «збочення» свого часу не лишилися поза увагою офіційних кіл. Так, скажімо,

у трагічній розповіді про жіночу самотність («Довгі проводи») прискіпливі цензори побачили лише спробу відстояти суб'єктивно-обивательське розуміння смислу буття, «викривлене зображення нашого способу життя, неправильний показ взаємин між радянськими людьми» (з наказу голови Комітету з питань кінематографії від 14 лютого 1972 року «Про серйозні недоліки в роботі дирекції Одеської кіностудії по керівництву творчим процесом»)<sup>3</sup>.

Глядачеві вдалось побачити ці фільми Кіри Муратової лише у 1987 році, коли з цих мистецьких творів було знято «провину», яка містилась лише у тому, що вони випередили час, руйнуючи сталий соцреалістичний міф про жінку, провіщуючи трансформації законів існування нуклеарної сім'ї. Знищення К. Муратовою звичних стереотипів презентації «homo soveticus» було своєрідним бунтом проти заборон і певною мірою окреслило шлях подальшого плідного ухилення від тиску офіційної міфології: через реалізацію принципу «Тут і Тепер». Йдеться про оригінальне явище в українському кіно, що здобуло назву «міської прози» (у даному випадку ми використовуємо термін, поширений в літературній критиці та літературознавстві 60-х — 80-х років з метою вирізнення від фільмів міфопоетичного напрямку). У «прозаїчній» стилістиці на кіностудіях України працювали такі талановиті режисери, як К. Муратова, Р. Балаян, К. Єршов, В. Тодоровський, В. Криштофович, та інші. Їх фільми, поставлені у роки «застою», сприймалися як своєрідне заперечення канонізованого соцреалізму. Адже об'єктом дослідження фільмів «міської прози» була людина, її доля, що означало певну переорієнтацію свідомості, перехід від «колективізму» до «індивідуалізму». Герої «міської прози» не схожі на соціалізовані кліше, їхні проблеми — це справжні людські проблеми, пов'язані з радісними й гіркими хвилинами життя. Таким чином, «міська проза» з одного боку намагалася протистояти державному тиску, з іншого — вписала проблематику фільмів українського кінематографа в тематичний контекст європейського кіно. З часом екзистенціальна самотність кіногероїв продовжує поглиблюватися, аби наприкінці 80-х років проявитись на екрані своєрідним духовним декадансом — остаточним усвідомленням персонажами своєї безпритульності.

Тема самотності, людського непорозуміння, що визначила спрямованість фільмів «Польоти уві сні та наяву» (1983) режисера Романа Балаяна; «Жінки жартують серйозно» (1981), «Грачі» (1983) — обидва режисера Костянтина Єршова, інших творів напрямку «міської прози» першої половини 1980-х років, отримала розвиток й логічне продовження на схилку 80-х

<sup>3</sup> Цит. за: *Брюховецька Л.* Арештовані фільми України // Кіно-Театр. — 1995. — № 1. — С. 8.

років ХХ ст., коли з'являються «Дама з папугою» (1988) Анатолія Праченка, стрічки Вячеслава Криштофовича «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) та «Автопортрет невідомого» (1988).

Герой картини Вячеслава Криштофовича «Автопортрет невідомого» невдаха-письменник. Він — безпритульний, як на психологічному, так і на фізичному рівні. Пластичним еквівалентом відсутності родинного гнізда, затишної домівки є його «існування на колесах». Режисер нібито випередив тенденцію, що буде абсолютизована і уособлена в образах «бомжів» на екрані початку 1990-х років.

Вячеслав Криштофович прийшов у кінематограф на початку 1970-х, закінчивши 1971 року кінофакультет Київського театрального інституту (тепер — Київський національний університет театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого. «Похресник» відлиги, він розпочав творчий шлях у добу, що отримала назву «застою», тобто у 1970-ті, за часів своєї «реакції» після розквіту міфопоетичної, фольклорної течії у національному кінематографі 1960-х.

З перших робіт авторський почерк В. Криштофовича позначили такі риси, як новітня кіномова та зацікавлення екзистенційною проблематикою у діалозі з сучасністю, що наближає режисера по духу до кіномитців французької «нової хвилі», а також до такого оригінального явища в українському кіно, як «міська проза».

Наслідуючи кращі традиції «прозаїчного» висловлювання, насамперед відносно актуальних проблем інтелігенції, закладені в кінематографі України режисерами-шестидесятниками, Вячеслав Криштофович знайшов свою авторську неповторну інтонацію і коло питань. По центру його кінематографічних досліджень завжди опинялась людина, її доля, роздуми та очікування. Мистецький стиль В. Криштофовича вирізняється цілком свідомим заглибленням у психологію сучасного інтелігента, рефлексивної особистості. Фільми режисера розглядають проблеми буття та людського існування не в якомусь міфологічному часопросторі, а в умовах повсякдену. Вони увійшли у неформальну класику доби стагнації, органічно влившись у «паралельний» офіційному «мейнстріму» потік — цілком лояльний, проте такий, що не обслуговував систему. Це стрічки, сконцентровані на людині, центровані її буттєвими проблемами та болями.

Не будучи дисидентом, режисер, як чутливий резонатор, медіум колективної свідомості передав непрямою констатацією хворобливий стан суспільства. Приміром, через образ сім'ї, що розпадається (помітимо, в фільмах цього періоду майже нема таких, де показані щасливі родини). У психологічно витонченій телевізійній картині «Дрібниці життя» (1980) колишне

подружжя шукає варіант обміну квартири «на роз'їзд»... Дві цілком хороші людини не бачать сенсу в подальшому проживанні разом. В процесі огляду помешкань, вони знайомляться з різними, переважно самотніми людьми, що змушує героїв замислитись над цінністю людських стосунків.

Проблеми самотності, людського непорозуміння, що визначили спрямованість «міської прози» першої половини 80-х років, були оригінально осмислені режисером через принципово нову інтерпретацію жіночого образу в фільмі «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) і розвинувшись, отримали логічне продовження в картині «Ребро Адама» (1990), де представниці трьох поколінь створюють своєрідний «жіночий ковчег» в умовах звичайної міської квартири. Чоловіки у світобудові цього камерного всесвіту присутні лише номінально, вони наче «винесені за дужки» — їх запрошують на родинні свята, їхніми портретами прикрашено стіни оселі. Персонажі сильної статі в картині представлені «колишніми» і «майбутніми» чоловіками героїнь. Всі вони — батьки вже народжених і поки лише очікуваних дітей, отже за функціональним призначенням — продовжувачі роду. Жінки в «Ребрі Адама» намагаються гармонізувати світ всередині своєї родини й навколо неї.

Після створення своєрідної «жіночої трилогії»: «Дрібниці життя» (1980), «Самотня жінка...» (1986), «Ребро Адама» (1990) В. Криштофович здобув славу тонкого знавця жіночої психології. Наче спростовуючи локалізацію своїх творчих можливостей навколо певного проблемного поля, режисер доводить, що не менш тонко відчуває чоловічий комплекс неприкаяності, непотрібності, що розвивається у представників покоління пост-шістдесятників.

Одвічні інтелігентські рефлексії отримують співзвучне сучасності духовне аранжування в соціальній фантазмагорії про зовні успішну людину «Автопортрет невідомого» (1988), де автор наче осмислює причини та наслідки безпритульності у формуванні душевного світу. Привабливою й згубною водночас є сутність героя «Автопортрета...» — письменника, газетяра і поета, який в певну мить усвідомлює, що не спромігся нічого досягти, ані у творчості, ані у родинному житті. Символ повноти його безпритульності — існування в автомобілі, на колесах — у русі без сенсу й точки призначення. Такий рух є іноформою безперервного втікання від самотності. Отже, періодичний вихід героя у маргінальність — виїзд у замиській «шанхай» бомжів — ніби відхід на «узбіччя» шляхів цивілізації, виглядає спробою розгубленої людини зруйнувати порожнечу свого буденного існування. Чи не тому автор визначає свого героя, з його типовістю, анонімністю та неналежністю «світу» — «невідомий»? Саме такі «невідомі» виявились своєрідними попередниками тієї хвилі біців, бомжів та інших декласованих елементів, мешканців маргінального простору, що опанували екрани «пост-перебудовчого» періоду. Натомість

у кінематографі 1990-х феномен маргінальності вже демонструватиме екзистенційну незалежність від умовностей соціуму, оскільки маргінальна людина не прикута до зовнішнього світу, а відтак — «відкрита» йому.

При поступовому нівелюванні опозиції «центр-маргінеси» у вимірі екрану поступово формується нова іконографія простору, насамперед ця тенденція позначається у фільмах «міської прози». Популярності набуває обрання місцем дії межових зон «переходу», якими є цвинтар та божевільня. Так «Смирненне кладовище» (1989) Олександра Ітигілова стало прозорою метафорою нашого суспільства, вивівши на авансцену соціального буття маргіналів.

Вже в «Автопортреті...» В. Криштофович намагається наблизитися до розуміння духовного космосу невдахи-інтелектуала не тільки через темпоритм кінооповіді, мову, а й переносячи події у специфічні хронотопіки. Автор протиставляє незатишні реалії міста, його напівпорожні вулиці, підвали жилих будинків, інші криміногенні зони ще більш небезпечним його окраїнам — маргінесам, закладаючи підвалини нової образності міського простору, що буде набувати розвитку у фільмах наступного десятиліття, коли мегаполіс свого-нашого часу і людина у ньому увійдуть до числа центральних метакінематографічних мотивів. Київські вулиці стають тлом, на якому розгортається життєва драма героя фільму Криштофовича «Приятель небіжчика» (1997). В ситуації безробіття та розчарувань у коханні молода людина втрачає сенс життя. Образ цього інтелектуала 90-х уособлюватиме наступний крок до екзистенціальної межі, тугу, близькість до відчаю. Не випадково режисер позначає метафізичний маршрут персонажа цілком фізичними координатами: Софіївська площа, Андріївський узвіз, Поділ, Хрещатик, «спальний» район новобудов Троєщина... Кожен з цих локусів пов'язаний з певним субкультурним середовищем, має власний образ, попередню історію. Колізії долі безробітного інтелігента у фільмі міцно сплітаються з географією Києва. Можна сказати, що місто перетворюється на квазіперсонаж цієї кінострічки.

Здебільшого персонажі фільмів В. Криштофовича — наші сучасники, хоча режисер ніколи не знімав відвертої «актуалки». Натомість професійно й якісно фільмує «європейське кіно», з характерною увагою до особистості, що імponує західноєвропейському індивідуалізму. Саме зосередженість на морально-психологічних аспектах людського «Я» обумовила те, що за радянських часів режисер знімав ідеологічно-індиферентне кіно, не вступаючи у сперечання з офіційною радянською ідеологією, і у пострадянські часи, залишаючись вірним собі, не воював з «примарами комунізму».

Більшість його фільмів — соціально-психологічні сімейні драми, не були закорінені у соцреалізм, патріархальній культурі, відтак — для радянської

кіномоделі видавалися маргінальними. Натомість глядачі дивилися ці картини на одному подиху, впізнаючи усвідомлюючи неодмінні збіги власних доль та цілком впізнаних ситуацій у цих стрічках.

Лаконізм драматургічних конструкцій — стійка пристрасть В. Криштофовича, який вважає найскладнішим завданням без зайвих ускладнень розповісти «просту історію». І сьогодні режисер не потрапляє в пастку форми, не знімає картини у відриві від реальності.

Таким чином, фільми напрямку «міська проза», спираючись на міцне теоретичне підґрунтя сучасних філософських течій, наочно продемонстрували тенденцію до поглиблення почуття самотності у сучасної людини. Орієнтація цих творів на екзистенціальні проблеми особистості сприяла створенню вітчизняної кіномоделі «міфу абсурдної людини».

Яскраву галерею дивакуватих персонажів, вражених самотністю, знаходимо у фільмах Кіри Муратової. Внаслідок гіпертрофованої *самоті*, індивідуальної неповторності ці персонажі видаються неадекватними. Їхня дискомунікація зі світом переконливо репрезентована «діалогами непорозуміння». Такий прийом художньої виразності, знайдений режисером ще у ранніх стрічках, отримує подальший розвиток шляхом поступової трансформації діалогу в монолог у наступних картинах майстра.

Після тривалого мовчання Кіра Муратова створює на Одеській студії «Зміну долі» (1987) за оповіданням Уільяма Сомерсета Моєма «Записка». А 1989 р. ставить фільм під назвою «Астенічний синдром». Використавши у назві стрічки медичний термін, режисер відверто ставить «діагноз» нашому суспільству. Симптоматика цього «захворювання» відома з медичної практики: стан фізичної анемії, соціальної втоми, знесилення. Картина стала своєрідним передбаченням або, сказати б, пророкуванням.

Феномен провіденціальності цієї та наступних картин режисера переконливо довів справедливості розуміння художнього бачення як *передбачення*, сприйняття мистця як медіатора, медіума. У цьому контексті корисно звернутися до ідей К. Юнга щодо фундаментальної відмінності двох підходів до художньої творчості. Для визначеності один вид він називав *психологічним*, а інший — *візйонерським, провідчим*. До першої категорії швейцарський психолог та культуролог відносить твори, що мають справу з матеріалом, взятим із свідомого життя. До таких творів, укорінених «в психічній основі життя», Юнг відносить всі любовні романи, твори соціальної проблематики (не залежно від жанрової форми). Подібній фіксації життєвого досвіду у чистому вигляді Юнг протиставляє дивні феномени, що «впливають наче з закутків архаїчного первинного досвіду, що не піддається логічному осягненню. ...Він піднімається з глибин позачася, захоплюючий,

демонічний і гротесковий, він підриває людські цінності та естетичні норми, заплутаний клубок первинного хаосу, *crimen laesae majestatis humanae* (звинувачений в ображенні людської величності)»<sup>4</sup>.

Юнг, вважаючи, що «в художній творчості провидче бачення являє більш глибокий та хвилюючий досвід, ніж звична людська пристрасть»<sup>5</sup>, окреслює навколо провидчого досвіду метафізичний ореол, стверджує: він не може бути здобутком звичайних людей. Натомість є свідченням редукції мистецтва до особистісних факторів — від неврозів до геніальності. Юнг вбачає в творах, що відсилають до снів, нічних страхів, темних закутків людського мислення, ірраціональні відблиски первинного досвіду, попри будь-які заперечення раціоналістів.

Відтак, твори кіномистецтва, окрім «літописної» функції фіксації, філософування про світ і місце людини в ньому та своєрідної інтенційної «діагностики» (у вимірі історико-національного, психоаналітичного, інших дискурсів), часом виявляють провіденціальні здатності: від свідомої прагматики прогнозування (логіко-креативна інтерполяція) до інтуїтивного передбачення (осаяння).

До режисерів «провидчого» типу логічно віднести Кіру Муратову, яка у своїх творах звертається насамперед до *природної* людини. Персонажі в її фільмах практично не обмежені соціальними інститутами, натомість підвладні комплексам, фобіям, психологічним відхиленням. Отже, хтось неодмінно зауважить: «легко бути Кассандрою у нашому божевільному світі». Тому зазначимо, що йдеться насамперед про прогнози естетичного стибу.

Зокрема, зацікавлений погляд з ХХІ ст. знайде у фільмі Кіри Муратової «Зміна долі» симптоматичний мотив, що прочитується сьогодні метафорою кінця логоцентризму, зародження сумніву в переконливості слова, у його необхідності та значущості. Чоловік героїні фільму знищує записку, в якій лише коротка фраза — призначення часу і місця побачення, що закінчилося вбивством. Записку, що виявилась єдиним речовим доказом провини жінки. Розірвавши клаптик паперу, за який заплатив усією власністю, чоловік завершує рахунки з життям, вочевидь, від усвідомлення неспроможності розв'язати моральне протиріччя. На тлі подій, що скидалися на гру, сповнену умовностей та обмежень, вчинок цього єдиного раціоналістичного персонажа на символічному рівні знаменував кінець влади слова, Логосу...

---

<sup>4</sup> Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. — REFL-bookBAKLEP, 1996. — С. 37.

<sup>5</sup> Там само. — С.41.



Такий концепт видавався досить ризикованим на тлі розгортання інформаційної революції, коли радикальна трансформація сфери буття людини була пов'язана саме з активним розвитком засобів комунікації та нових інформаційних технологій, коли, здавалося, розвиток екранної культури потрапив в міцну залежність від слова. Досить згадати «інфантильну» тенденцію до тотальної вербалізації, «проговорення» усього — думок, мрій, почуттів у дедалі популярніших телесеріалах та у деяких фільмах, вражених, бачилою «телевізійності». Тільки найбільш «продвинуті» митці знаходять засоби опиратися диктату «нормативного» словника, намагаються уникати домінування слова як такого, викривають його облудність. Повстання проти слова, що часом «грішить» відсутністю самототожності понять, маркірованих затертими штампами та розхожими кліше, зрештою — це своєрідний радикальний бунт проти пустопорожності словесної форми. Кіра Муратова від перших своїх фільмів завжди цікаво працювала із словом, намагаючись викрити його безглуздість різними засобами. У подальших роботах режисера слово продовжує поступово перетворюватися на фетиш, а діалоги персонажів — на монологи, що є метафоричним еквівалентом відсутності взаєморозуміння між людьми та репрезентацією буттєвої самотності героїв, їхньої хворобливої самозосередженості. Згодом, в картині «Лист до Америки» (1999) режисер намагається використати слово як замітник дії та засіб маніпуляції: квартирантка замість плати за помешкання видає хазяїну (млявому інтелігентові) потоки брехливих, облудних слів, а той, в свою чергу, начитує звуковий лист до Америки, готуючись відіслати колишній подрузі за океан своє вербалізоване світовідношення, плюнувши на завершення відеопослання в об'єктив камери — така-собі радикальна позавербальна дія, що виглядає антитезою фінальному «поцілунку в діафрагму», характерному для американського кіно.

Не менш кардинально зневіра у слові знайшла прояв у творах прихильників поетичного типу кіновисловлювання. «Дислексична» тенденція досягає свого апогею в майже програмній відмові від слова у фільмі Юрія Іллєнка «Лебедине озеро. Зона» (1989).

Варто принагідно згадати, як свого часу культивована роками у вітчизняному кіно традиція позавербального створення кінообразу відкрила шлях уникнення ідеологічного диктату творам міфопоетичного напрямку. Апологія поетичного мислення вдало протистояла риторичному типу культури, що універсалізував використання слова як способу членороздільного вияву будь-якої думки або почуття. З огляду на сталінську ідею про формування думок виключно у вербальній формі, досвід візуально-поетичного мислення сприймався як своєрідний вияв дисидентства. Адже поетичний візуальний

образ, на відміну від вербалізованої думки, передбачав численні інтерпретації і майже не піддавався цензуруванню. Така небезпечна здатність під видимою «нейтральністю» контрабандою «протягувати» на екран національні архетипи мала наслідком закриття «школи» українського поетичного кіно адміністративним шляхом. Прийнявши у культурний спадок традицію поетичного висловлювання, кінематограф незалежної України продемонстрував амбівалентність поетичного набутку (як відомо, недоліки є логічним продовженням переваг і навпаки): часом схильністю до поетичності маскували творчу неспроможність висловитися «прозаїчно», а іноді — наслідки психологічного конформізму. Згадати б такі фільми, як «Обітниця» (1992, Василь Ілляшенко) — переспіви мотивів поетичного кіно.

Еріх Фромм описав цю особливість так: «...приспосовуючись до соціальних умов, людина розвиває в собі риси характеру, котрі спонукають її *хотіти* діяти саме так, як їй *доводиться* діяти»<sup>6</sup>.

Цікаво, що на тлі боротьби за *новий пафос* український кінематограф зворушливо зберіг вірність культу поетичного образу. Вже у перших фільмах періоду перебудови відбулося повернення до традицій «забороненої школи». 1987 року вийшли на екран «Солом'яні дзвони» Юрія Іллєнка (автор сценарію, режисер, оператор). Глядачеві пропонується подорож «крізь час». Мандри по обширах, що межують зі смертю, відбуваються шляхом занурення у спогади героя — Яшки Чернеги — хлопчика з багатодітної сільської родини. Колористика фільму, тьмяне зображення переважної більшості кадрів, панування темних кольорів — наочне заперечення «світлухи» та «веселухи» імперського стилю. Перед глядачем розгортається світ, де панує Зло, персоналізацією якого виступають не стільки фашистські окупанти (корті «чесно» роздають дітям шоколадки), а «свій» — сільський дворушник Василь Вільгота (цей образ блискуче втілив Лесь Сердюк). Зрадник — фігура знакова для колективного позасвідомого українця. Можливо тому, подорослішавши, Яків не здатний по-християнськи вибачити людину, яка принесла стільки горя в його життя. Син Якова Сашко успадкував від батька спрагу помсти. Проте юний месник гине від кулі старого злочинця, який намагається втекти після вбивства сільського міліціонера (Борис Галкін). Представник Закону поплатився життям за те, що йому вдалося наблизитися до страшної правди про діда. А хлопчик загинув, вочевидь, тому, що йому не вдалося перемогти жагу страшної помсти. Кінокритики неодноразово помічали лячну закономірність у тому, що фільм, де осмислення наслідків війни та окупації відбувається через демонстрацію розгорнутого каталогу жорстокостей та смертей, пере-

<sup>6</sup> Фромм Э. Бегство от свободы. — М.: Прогресс, 1990. — С.235.

важно дитячих, створено за часів відпрацювання стратегії нового життя держави. Стилістика фільму тяжіє до емоційного враження глядача: афективний шок замість вербальних роз'яснень. У фільмі звучать пісні у виконанні Ніни Матвієнко, проте в кадрі її героїня не співає. На вимогу німця заспівати, слабенькими голосами затакують спів її діти. Замість велеречивого опису злочинів окупаційного режиму автор апелює до образу: багатодітна родина сідає під наглядом ката за порожній різдвяний стіл імітувати святкову вечерю — малі і дорослі справно черпають ложками з пустої миски.

В наступній картині «Лебедине озеро. Зона» (1989) Юрій Ілленко реалізує задум послідовного спростування «тиранії слова», свідомо позбавивши головних персонажів діалогічного спілкування. В цій картині автор виходить на принципово новий рівень кодування: притулком для в'язня-втікача стає величезна фанерна конструкція емблематичного знака «Серп і молот», з числа тих, що прикрашали узбіччя доріг за часів СРСР. І у цьому архаїчному знакові тоталітарної Системи, що маячить на обочині траси, де вирує життя, переховується втікач з «зони» як знак безправного громадянина.

*Кадр з фільму Юрія Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1989)*



Зазвичай дія іконічних, тобто зображальних, візуальних знаків зводиться до виявлення означуваного за означником: «ікон» активізує у глядача певний образ пам'яті за принципом подібності. «Зміна парадигми» мислення у пострадянський період сприяла, зокрема, формуванню нової конвенційності. Оскільки у ситуації трансформації ідейно-політичних засад суспільства оновлені конвенції, тобто «домовленості» ще не встоялись, знаходячись у фазі становлення, кожен отримав право на власну інтерпретацію образної структури фільму. Ось чому знакові ряди (*ікони, індекси і символи*) твору одними глядачами зчитувались у кодах ледь не євангельської притчі, а іншими навпаки сприймалась у кардинально протилежному ключі.

Як і годиться для часів зміни міфосвідомості, кінематограф намагається апелювати до витоків, до певного «першопочатку» панівного міфу, що цілком закономірно. Аби збагнути, зрозуміти глибинний смисл наявних змін, іноді варто простежити їхню приховану динаміку від метафізичного «нуля». Можливо, саме з цією метою до часів НЕПу — до років становлення країни, що наприкінці 80-х років знаходилась на межі розпаду, повертається Микола Мащенко в екранізації забороненої радянською цензурою п'єси «Зона» (з наголосом на останньому складі) українського драматурга Миколи Куліша. В однойменному п'єсі фільмові «Зона» (1988, режисери — Микола Мащенко, Сурен Шахбазян) автор відомої кінофрески «Комісари», створеної у добу «відлиги», переосмислює ставлення до «стовпів комуністичної віри» (найміцніший з них символічно зветься Брус) та їх ролі в розбудові держави. У назву картини винесено найменування підступної хвороби, що вражає зерно, перетворюючи колос на чорну гниль. Подібним захворюванням вражені душі колишніх друзів та однодумців у боротьбі за світле комуністичне майбутнє. Вони зваблені владою, розпустою, міщанством, пиятикою. Тільки своєрідний духовний спадкоємець комісара Громова з картини «Комісари», Омелян Пуп, не може мовчки спостерігати за розвалом у суспільстві, за безладдям та зловживаннями, що нова бюрократія цинічно прикриває красивими лозунгами. Тотальне розчарування персонажу проявляється у послідовному викритті брехні своїх однопартійців, і цей стихійний бунт підігривається горілкою. Принциповість змушує Пупа публічно визнати, що він «в партії більше бути не може, проте і без партії життя не мислить». Закономірним виходом для нього стає смерть. Втім, усіх його колишніх соратників очікує або куля, або божевілья. Такого фатального переосмислення зазнала триєдність комісарського «месіанізму»<sup>7</sup>, аскетизму та самозречення між двома

---

<sup>7</sup> Тему комісарського «месіанізму» досліджував у публікаціях різних років Сергій Тримбач.

фазами символічного «обнуління» історичного часу, що спостерігалися у кінематографі перехідних періодів. Перший такий період припав на роки «відлиги» й асоціюється з намаганнями покоління шістдесятників відновити незатьмареність втрачених ідеалів. Носіями саме таких прагнень стали «Комісари». Другий перехідний період розгорнувся на тлі інтенсивних процесів соціального розчарування, що завершилися остаточним розпадом Союзу. На цьому етапі актуалізована національна самосвідомість після довгих утисків шукала реалізацій. Це відбилося на біжучому кінопроцесі, що збувався атрибутів тоталітарної (авторитарної) парадигми на користь ознак виразної національної орієнтації. Національна міфологія шукала нової образності та оновленої екранної стилістики. Тому цілком закономірно у вітчизняному кінематографі часів перебудови помітно зросла «питома вага» фільмів національної та історичної проблематики.

Однією з підстав для стійкого спрямування вектора кінематографічних зацікавлень в історичне минуле слід вважати прагнення до спростувань ідеологічно нав'язаної оцінки української культури як «національної за фор-

*Кадр з фільму Миколи Мащенка та Сулена Шахбазяна «Зона» (1988)*



мою та соціалістичної за змістом». Відмова від характерної для соцреалізму половинчатої реабілітації «українськості» за «формальними ознаками» актуалізувала загострене прагнення національної ідентифікації. Хто ми є? Куди прямуємо? Які ідеали наслідуємо? З середини 1980-х років наростання ідентифікаційної кризи національної самосвідомості проявилось в фільмах, що взялися за пошук активного героя, апелюючи до переможного способу життя «*vita maxima at heroica*» часів Козаччини (XVII–XVIII ст.). В числі перших спроб у цьому напрямку слід назвати фільм «Доки є час» (1987) Бориса Шиленка. Це — костюмована інсценізація «буцімто-історичних» подій. Отже, подібна «комплементарна міфотворчість» на етноматеріалі мала не стільки пізнавальний, скільки терапевтичний потенціал, гоючи ушкодження від тривалої «сублімації» *національного*, задовольняючи потребу в активному, позитивному і до того ж національному герої. Адже саме з реконструкції та усталення позитивних образів розпочинається процес відновлення цілісності національного образу світу.

Усвідомлюючи відносну цінність статистичних даних у визначенні фактичної інтенсивності кінопроцесу, наважимося навести лише деякі цифри, а саме кількість ігрових повнометражних фільмів, що були створені у 1986–1992 роках творчими об'єднаннями «флагмана» вітчизняного кіновиробництва — Київської кіностудії ім. О. Довженка та на Одеській кіностудії, а після 1990-го — «на студіях Одеси». Дані наводяться за інформаційними довідниками «кінематографія України», що були видані Спілкою кінематографістів України відповідно 1990 та 1993 року.

Рік	Київ	Одеса
1986	14	6
1987	12	7
1988	12	6
1989	9	5
1990	21	11
1991	13	25
1992	11	17

Що ж приховано за сухими цифрами? Спробуємо виявити основні жанрово-тематичні пріоритети у цьому відверто гетерогенному кіноматеріалі перехідного періоду.

За інерцією часів, коли діти були «наше все», продовжується випуск фільмів для юних глядачів. У 1987 році вийшли стрічки: «Руда фея» (В. Коваленко), «Казка про гучний барабан» (Є. Шерстобітов) та імпровізація на казкові теми Миколи Ільїнського «Фантастична історія». Наступного, 1988 року, Радомир Василевський фільмує «Рок-н-ролл для принцес». 1993 року Володимир Крайнік знімає казкову історію «Золоте курча». До фільмів, призначених дитячій та юнацькій аудиторії можна віднести ще дві стрічки Р. Василевського — сумну казочку про пригоди рудоволосої дівчинки «Трень-брень» (1994) та фільм про вірність у дружбі та зрадництво «Без нашійника» (1995). На тому дитячий кінематограф в Україні припиняє своє існування на довгі роки...

Як завжди трапляється в ситуації радикальної зміни світоглядних засад, відмова від комуністичних ідеалів активізувала спроби творення «нових міфологем» та насичення оновленими змістами класичних міфоструктур. Михайло Кац знімає на Одеській студії фільм «Пустеля» (1991) за творами Леоніда Андрєєва «Іуда Іскаріот» та «Елізар», у творчому

*Кадр з фільму  
Радомира Василевського  
«Без нашійника» (1995)*



об'єднанні «Дебют» виходить короткометражна кінопритча на основі біблійних сюжетів «Каїн» (1992, Володимир Дяченко). У фільмі «Притча» (1994) Василь Ілляшенко представляє осучаснену версію історії праведного Йова через багаторічні поневіряння на сибірській каторзі селянина Павла Павлюка, який намагається повернути те, що зруйнувала несправедна влада. Таке активне звернення до біблійних текстів має очевидні підстави: кардинальна ревізія парадигмальних принципів спровокувала прагнення митців все частіше звертатися до проблем онтологічних, що мають стосунок до світобудови.

Не втратила актуальності і воєнна тема. Події фільму Миколи Мащенко 1987 року «Все перемагає любов» пов'язані з війною, яка стає на перешкоді коханню, що зародилось між солдатом радянської армії та угорською дівчиною. Втім стрічка демонструє відчутну зміну пріоритетів у тріаді Війна-Смерть-Любов. Радикально змінено характер тематичного конфлікту. Головного героя, радянського солдата вбиває не ворог-супротивник, а прирікають до страти «свої» — за вироком воєнного трибуналу. Ця повість про те, як солдата розстріляли для «острашки» і «показухи», була написана в роки війни, «по гарячих слідах», проте чекала свого втілення чверть століття. За свідченням режисера, стрічка насправді мала стати його першою самостійною повнометражною роботою. Проте тільки на межі розпаду СРСР і «соцтабору» фільм нарешті був «запущений» у виробництво.

Впадає в око особливість зведеної «кіноафіші» періоду: більшість фільмів тут — екранізації, переважно створені «за мотивами» літературної класики або ж за творами відомих авторів. Одразу пригадується, що в Україні проблема із якісними сценаріями носить хронічний характер. Серед фільмів-екранізацій 1986 року: «Золотий ланцюг» Олександра Муратова за Олександром Грінтом, «Капітан «Пілігрима»» Андрія Праченка за повістю Жюль Верна «П'ятнадцятирічний капітан»; 1987 року створено «Десять негреньят» Станіслава Говорухіна за романом Агати Крісті та «Обранець долі» Віктора Шиловського за п'єсою Бернарда Шоу, «Циганка Аза» Григорія Кохана за однойменною п'єсою Михайла Старицького; у 1988 р.: варіації на тему Марка Твена «Нові пригоди янки при дворі короля Артура» Віктора Греся; фантазія на теми Іллі Ільфа та Євгена Петрова «Світла особистість» Олександра Павловського; «Бранець замку Іф», знятий за романом Олександра Дюма Георгієм Юнгвальд-Хилькевичем, а 1989 року Юнгвальд-Хилькевич за мотивами оповідань Ісаака Бабеля ставить «Мистецтво жити в Одесі». У тому ж 1989 році Віллен Новак за повістю Мориса Семашко ставить «Гу-Га»; Станіслав Клименко знімає фільм про всепоглинаючий племіння пристрастей «Камінна душа» за однойменною



повістю Гната Хоткевича. 1990 рік позначений сплеском активності, що вплинуло на кількість фільмів, відбилося на значному розширенні їх тематичного діапазону. Поряд з патріотичною епопеєю про події початку Великої Вітчизняної війни «Війна на західному напрямку» Тимофія Левчука та Григорія Кохана за однойменним романом Івана Стаднюка у кінорепертуарі сусідять: «Провінційний анекдот» режисера Наталі Кіракозової за п'єсою модного драматурга Олександра Вампілова; спроби завоювати глядача меломаразматичною соціальною фантастикою «Допінг для Янголів» Володимира Попкова, або проблемною драмою — «Погань» Анатолія Іванова про боротьбу головного персонажа з наркотичною залежністю молодшої сестри.

Як данина неновій для українського кіно проблемі дефіциту добротної кінодраматургії 1990-й рік також став «урожайним» на екранні версії літературної класики. У масовому зверненні до екранної адаптації літературних першоджерел, вочевидь, криється ще й приховане сподівання на особливу прихильність глядачів до фільму за мотивами твору, що вже отримав неабиякий успіх у читачів.

1990-го року виходить екранізація повісті О. Купріна «Яма» Світлани Ільїнської; «Відьма» Галини Шигаєвої — за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»; Володимир Крайнев знімає «Українську вендетту» за повістю Анатолія Димарова, Артур Войтецький ставить фільм «Тепер прославиться син людський» за мотивами оповідань Антона Павловича Чехова; Борис Савченко фільмує «Меланхолійний вальс» за Ольгою Кобилянською; Карен Геворкян створює за Ченгізом Айтматовим картину «Рябий пес, що біжить краєм моря» (за участі західнонімецьких партнерів).

Чимдалі кінематограф тяжіє до жанровості, що не виключає використання «міцної» літературної основи. За приклад — трилер «Подарунок на іменини», зафільмований 1991 року Леонідом Осикою за мотивами творів Михайла Коцюбинського: поліцейський наглядач робить своєму синові, гімназисту початкової ступені, екзотичний подарунок — право бути присутнім на страті революціонерки. Залишивши осторонь ідейні підтексти та фрейдистські тлумачення цієї стрічки про «дитячу травму», варто відзначити експресивність художньої манери автора та залучення міцних акторських сил — Леся Сердюка, Борислава Брондукова, яким доводилось тримати «планку» професіоналізму в обставинах, що були, видається, режисером не до кінця визначені.

Поки старше покоління кінематографістів налаштовувалось на «нове бачення», голосно заявила про себе нова кінематографічна генерація, що

стало принциповою подією кінця 1980-х. Ровесники, вони практично одночасно інтегрувались у кіноситуацію, бачили її цілісно, осмислювали паралельно, хоча й кожен по-своєму. Сергій Маслобойщиков, Дмитро Томашпольський, Галина Шигаєва, Вадим Кастеллі, Наталя Андрійченко, Алена Дем'яненко, Сергій Лисенко, Олександр Столяров, Василь Домбровський, Костянтин Шафоренко, Олег Чорний та інші привнесли у вітчизняне кіно свіжий погляд на сучасність, на людину в координатах буття оновленого світу. Зміна поколінь сприймалась як «нова хвиля» в українському кіно, породжуючи очікування «вільного дихання» й творчих відкриттів.

### Молодіжне творче об'єднання «Дебют» та дебютанти

Поле перших самостійних експериментів для більшості молодих кінематографістів-«вісьмидесятників» стали короткометражні роботи, створені у молодіжному творчому об'єднанні «Дебют». На жаль, «Дебют» проіснував лише сім років, проте і за цей недовгий час молодіжне творче об'єднання сприяло відкриттю нових яскравих імен: Олесь Янчук, Олег Чорний, Світлана Льїнська, Олександр Ігнатуша та інші.

У 1987 тут дебютувала Галина Шигаєва з резонансним фільмом «Голий»; Змусив заговорити про себе Сергій Лисенко після стрічки «Кордон на замку» (1988). 1989 відбувся повнометражний режисерський дебют Віктора Приходька комедія «Жах та й годі», з якою пов'язували великі надії. На жаль, результат значною мірою відповідав назві проекту. За спогадами оператора стрічки Григорія Булкота, фільмування часом велось в режимі експромту — група приходила на знімальний майданчик і починала вигадувати геги, навіть цілі сцени. Та, як відомо, добрий «експромт» має бути ретельно підготовленим. Натомість режисер-дебютант поставив проект у залежність від настрою власної музи, а ця примхлива дама не складає розкладу відвідувань... Можливо, саме внаслідок провалу повнометражного дебюту В. Приходька наступного, 1990-го року дебютантів знову обмежили лаконічним форматом «короткого метру» та повернули на міцну основу літературної класики. Принаймні усі шість короткометражних фільмів-дебютів 1990-го виявились екранізаціями. В основу сценаріїв покладено твори М. Хвильового, О. Володіна, М. Булгакова, О. Гріна, М. Гоголя. Хоч іноді мотиви першоджерела у кінематографічній версії трансформувалися до непізнаності. Так у авторській інтерпретації Дмитра Томашпольського під назвою «Панове, врятуємо Місяць!» вишукано губилися сліди повісті Миколи Гоголя «Записки божевільного».



*Кадри з фільму Дмитра Томашпольського «Панове, врятуємо Місяць!»*

*Кадр з фільму Олександра Ітигілова «Обвинувачується весілля» (1986)*



Одним з перших «дебютантів» став актор і режисер Анатолій Матешко з фільмом «Чорна яма» (1987). Наступні його режисерські роботи «Зелений вогонь кози» (1989) й «Ха-бі-асси» (1990) присвячені неоднозначним проблемам самоствердження сучасної молоді, спрямуванням мрій юних та їхнім пошукам власного місця у світі, що швидко змінював свої ціннісні параметри.

З метаморфозами буття у світі, з відповідною трансформацією параметрів екранного видовища безпосередньо пов'язана ще одна тенденція у вітчизняному кіно — «естетична нудьга» закоснілого, зосередженого на собі мовлення, що «під прикриттям» вірності традиціям, поступово втрачало здатність до саморозвитку. На межі 1990-х гостро позначилась криза режисури: молоді кінематографісти не хотіли знімати за старими шаблонами «татусевого кіно»; майстри із стажем також намагались фільмувати по-новому, не завжди досягаючи на цьому шляху успіхів. Насамперед представники старшого покоління не квапились працювати з багатоплановим матеріалом реальності, ніби побоюючись виходити на відвертий діалог із сьогоденням.

Реальна ситуація зв'язку кінематографічних поколінь у цей період відверто нагадувала колізію маловідомої короткометражки «Квартирант» (1987, Олександр Візир, ТО «Дебют»): молодий літератор, зробивши героєм свого сатиричного оповідання літнього графомана, в якого квартирує, морально вбиває старого, бо все, що складало сенс буття старшого собрата по професії, було осміяне, піддане сумнівам.

Серед зрілих режисерів, які намагались працювати з проблемним матеріалом сучасності, необхідно згадати Олександра Ітигілова, і не тільки з огляду на відверту публіцистичність його стрічки «Обвинувачується весілля» (1986) та притчову сюжеттику «Смиреного кладовища» (1989), що ініціювали дискусії, як однодумців, так і опонентів. Фігура Олександра Ітигілова є одною з ключових для перебудовного кінопроцесу, оскільки саме він стоїть у витоків молодіжної студії «Дебют», що, починаючи з 1987 року стала стартовим майданчиком і полігоном творчих експериментів для її вихованців — тих, кому судилося активно входити у професію на тлі неоднозначної кіноситуації 1990-х.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ



# **КІНЕМАТОГРАФ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ**



**Ідентифікація екраном**



## Обшири жанрово-тематичного діапазону у вітчизняному кінематографі першого десятиліття незалежності

Отримання Україною незалежності стало подією, що спричинила радикальні зсуви у світоглядних орієнтирах громадян країни, активізувала процеси колективної пам'яті на загальнонаціональному рівні, інспірувала бажання самоідентифікації. Складні тектонічні процеси усієї попередньої історії, прогнозування найближчих та віддалених наслідків наявних змін — все це стало об'єктом дослідження кінематографістів. Адже важко заперечувати, що саме кінематограф, який з необхідністю переводить в екранну площину актуальні ідеї, інтерпретує значні події у бутті країни та світу, певним чином формує «епос свого часу». Окрім того, кінематограф, перебуваючи у статусі мистецтва, претендує на визначення оновлених параметрів світу та місця людини у ньому. Не обмежуючись координатами сучасності, кінематографісти взяли на себе непросте завдання розібратися з нашою спільною історичною пам'яттю. Ось чому на початку доби незалежності потужний кінематографічний вектор зорієнтувався у *колективне минуле*, реконструюючи події далекої та близької історії. Пам'ять, як відомо, схильна домальовувати або трансформувати ті чи інші спогади, часом доволі упереджено, пропонуючи замість реальних фактів авторські версії їх сприйняття, послужливо розгортаючи ряд інтерпретацій, нібито у зворотній перемотці значимих фрагментів та епізодів. Це дуже цікавий феномен, що свідчить про переплетіння досвіду життя й мистецтва. Так автори, повертаючись до подій, висвіт-

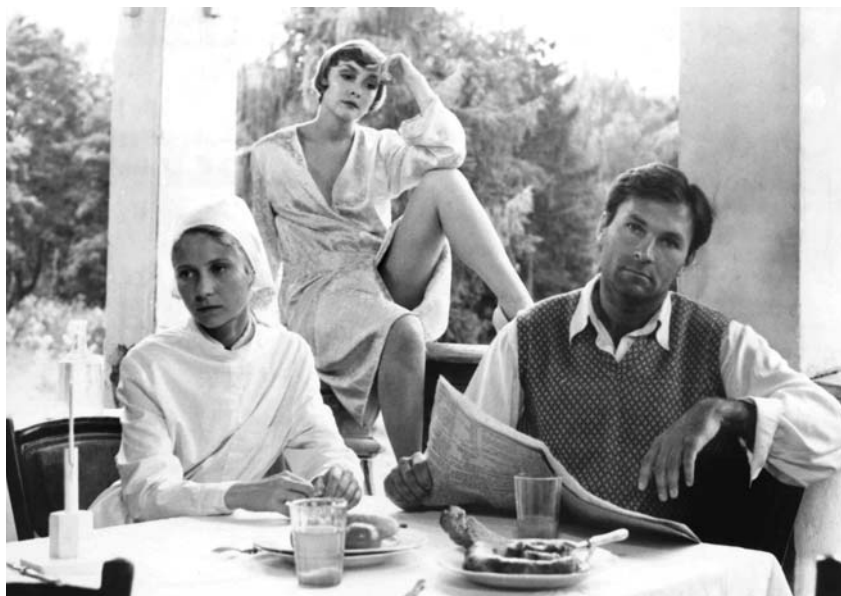
лених ними у стрічках радянського періоду, у фільмах новітнього часу іноді надавали історичним інцидентам кардинально відмінного забарвлення. Насправді кінопроцес 1990-х років є негомогенним та нелінійним. Він нагадує параболу з умовною «точкою екстремуму» близько 1996 року, коли інтенсивне гальмування держпідтримки та інші «позамистецькі» і цілком творчі фактори спричинили кризу «малокартиння». Зазначимо, що внаслідок інерційності процесу фільмування практично до 1992 року завершувались виробництвом фільми, що потрапили у «запуск» до підписання Декларації державного суверенітету та Акту Незалежності України. Загалом фільми початку 90-х років переважно сприймаються через призму здолання певних комплексів доби «дорослішання». Зокрема це знайшло прояв у зверненні до «табуованої» тематики та розвитку жанрового кіно, що практично не розвивались за часів, коли «поняття не були тотожні собі». Згодом жанрово-тематичні новації отримали ще й низку цілком прагматичних підстав. Отже, кіноісторія 1990-х ніби поділяється на кінематограф початку і кінця першого десятиліття незалежності — на дві своєрідні «пятирічки».

Кінематограф початку 1990-х, тобто після отримання Україною державного суверенітету, виразно сфокусований на пострадянських рефлексіях, запалений прагненням до відновлення історичної справедливості. У фільмах цього періоду починає формуватись новий погляд на події, канонізовані кіноекраном попередніх десятиліть: «Останній бункер» (1991) Вадима Ілленка, «Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені» (1995) Олеся Янчука ...

Фільми, спрямовані на викриття злочинів радянської тоталітарної системи, її репресивних механізмів утворювали окремий масив. Серед стрічок, орієнтованих на дискредитацію ідей авторитаризму, так званого «інтернаціоналізму», інших «ізмів» радянської доби, варто назвати трилогію Олександра Муратова («Танго смерті», 1991; «Геть сором!», 1994; «Вальдшнепи», 1996), біографічний фільм «Із життя Остапа Вишні» (1991) Ярослава Ланчака, «Секретний ешелон» (1993) Ярослава Лупія. Драматургічною основою фільмів цього обшару були переважно літературні твори заборонених свого часу авторів.

Вражаючий (з різних причин) фактаж здебільшого не вимагав додаткових пошуків у сфері методики його подання, втім автори не відмовляються від експериментування з технологією фільмування. Приміром, Олександр Муратов у кожному з фільмів своєї трилогії використовує новий прийом — виріваний кадр у «Вальдшнепах» (оператор Володимир Басс) нагадує стару світліну або дагеротипію, а смислоутворюючим прийомом у фільмі «Геть сором!» обрано подвійну експозицію, що можна тлумачити як метафору зародження звичаю подвійних моральних стандартів. Симптоматичним є звернення до творів Миколи Хвильового — апологета «українського рене-





*Кадр з фільму  
Олександра Муратова  
«Танго смерті» (1991)*



*Кадр з фільму Олександра  
Муратова «Геть сором!»  
(1994)*

сансу» — автора, забороненого ще за часів «розстріляного відродження». В культурний обіг повертаються імена літераторів, довгий час відверто «небажаних»: Володимир Винниченко, Володимир Набоков, Микола Хвильовий та інші. Означена тенденція, з одного боку, завдячує «реабілітаційним» процесам, що проявилися в культурі України ще наприкінці 1980-х років, з іншого — обумовлена традиційною для українського кінематографа проблемою дефіциту «міцних» оригінальних сценаріїв (наслідок відсутності «школи» кінодраматургів). Така нестача в різні часи звично компенсувалася екранізаціями літературної класики (творів М. Гоголя, І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського). Саме ця звичка до уважного читання літератури ввела в кінематографічний обіг 1990-х імена сучасних письменників: Валерія Шевчука, Олександра Жовни, Євгена Гуцала та ін.

До симптоматики означеного періоду слід віднести зацікавлення такими сферами життя та історії, що кілька десятиліть з різних причин залишалися поза увагою кінематографістів. Відбувалося відкриття безлічі «ареалів», які тривалий час видавалися «білими плямами». Кінематограф активно опрацьовував «тематичні обшири», звільнені від заборон та цензурних обмежень. Відчувши перший подих свободи, кінематографісти створили низку сміливих за тематичною незвичністю картин, що відбивали нові реалії буття: «паралельне життя» у нічних клубах, наркоманія, проституція і організована злочинність. Проблеми, що попервах видавалось своєрідною «соціальною екзотикою», згодом сформують дискурс соціального занепокоєння. Корпус проблемних фільмів першої половини 90-х був ініційований наступними темами:

- проституція («Зелений вогонь кози» (1989, А. Матешко), «Путана» (1991, О. Ісаєв),
- мафія («Викуп», 1993, В. Балкашинов),
- наркоманія («Погань», 1990, А. Іванов),
- жертви геноциду («Ізгой», В. Савельєв, 1992) та ксенофобії («Кисневий голод», 1992, Андрій Дончик),
- наслідки імперської експансії — «Афганець» (1991) та «Афганець-2» (1993) Володимира Мазура.

Взагалі мозаїка багатокартиння початку 1990-х років, являючи строка-ту жанрово-тематичну палітру, важко піддається строгій типологізації. Проте, все ж таки спробуємо визначити основні семантичні центри цього розмаїття.

Потужний масив складають кінематографічні відтворення нашої історії — далекої і не дуже. Канонізовані (підправлені) версії реальних подій, що пов'язані з больовими точками *колективного несвідомого* нації. Фільми цієї категорії зазвичай містять елементи автентичної агіографії (оповіді про свя-

тих та героїв), варіації самопрезентаційного міфу. Відтак належать до ритуально-магічних актів візуалізації, що передбачають неабияке «психотерапевтичне» значення:

– стрічки, присвячені розкриттю скандальних таємниць недавньої доби, що виконували компенсаторну функцію, сприяли реваншу репресованої свідомості;

– фільми, які оповідають про негаразди сучасності — соціальні, екологічні, політичні (зазвичай позначені піднесеною публіцистичністю), де страхітливе буття виглядає своєрідною антитезою ідеалізації з недалекого минулого;

– картини екзистенціальної проблематики, у яких конфлікт перенесено із зовнішнього, по відношенню до героя, світу у внутрішній. У той час, як в російському кіно поступово легітимізується активний, міцний, *позаморальний* персонаж (рівно відкритий добру і злу), на вітчизняному екрані набуває чинності кіногерой, схильний до рефлексій на тлі повного *сум'яття в ієрархії цінностей*; попри всі перешкоди здатний на активні дії (часом також амбівалентні з огляду на звичні моральні стандарти);

*Кадр з фільму Володимира Савельєва «Ізгой» (1992)*



– картини, породжені бунтівним «лібідо» (або невибагливі імітації невротичних наслідків довгого придушення проявів «основного інстинкту»), в яких секс та еротика виплеснулись на полотно екрана з надмірною відвертістю;

– стрічки, що демонструють захоплення феноменами позасвідомого — мистикою, потаємним, загадковим. Таку орієнтацію можна віднести до наслідків типового для межі століть випадіння з раціонально-розумової сфери.

Зазначимо: у перші роки незалежності, попри намагання режисерів ігрового кіно бути «на піку» «найсвіжшої» проблематики, виразну пріоритетність в осмисленні актуальних подій, катаклізмів та прогнозів зберігає неігровий кінематограф. Цілком вірогідно, позначилась туга за «справжністю», жадання дізнатися істину, пережити правдиві трагедії сьогодення та історії, побачивши їх очима документалістів. Сила інерції змушувала глядача сприймати однокорінність слів «документалістика» і «документ» як певну гарантію достовірності.

За часів розвалу комуністичної формації та після отримання Україною незалежності центр уваги кінематографістів переноситься насамперед на трагічні наслідки антиукраїнської політики Імперії:

– тема голодомору, що стала об'єктом кінематографічної уваги спочатку за межами України, у канадській діаспорі, за часів перебудови досліджується вітчизняними майстрами екрану, а у добу незалежності набуває поглибленого розвитку. Це постановочо-хронікальний «Голод 33» (1991) Олеся Янчука; художньо-публіцистична картина-реквієм жертвам голодомору 1933-го року в Україні «Пієта» (1993) Миколи Мащенко; документальна стрічка «Великий злам» (1993) Сергія Лисенка; «Час скорботи і пам'яті» (1993, режисер О. Косіков); тетралогія «Українська ніч 1933-го» (1994, режисер В. Георгієнко);

– відлуння воєнних зіткнень та кровопролиттів різних часів, серед яких тема національно-визвольної боротьби 1941–1954 рр. у Західній Україні, суворо заборонена за радянської пори: спомини про УПА «Проводжала мати сина» (УПА) /1993/ та «Спогад про УПА» («Розрита могила») /1994/ Леоніда Мужука. Національно-визвольному руху присвячено стрічки «Тверді мелодії» (1993) Георгія Давиденка та Олександра Давиденка; «Чия правда, чия кривда» (1993) Аркадія Микульського;

– наслідкам репресій присвячено фільми «Табірний пил» (1990, Георгій Давиденко), «Сталінський синдром» (1990, Роман Ширман);

– продовжувалось екранне осмислення чорнобильського лиха, з усіма його екологічними, психологічними та соціально-політичними похідними: «Пробудження (Наслідки Чорнобиля)» (1992, режисер Ігор Кобрін); до десяти-

тої річниці трагедії були створені короткометражні неігрові фільми: «Не хочу згадувати Чорнобиль» Ігоря Кобріна, «Чорнобиль — роки і долі» Георгія Шклярєвського та «Десять років відчуження» Сергія Буковського (усі три стрічки 1996 року). Роллан Сергієнко, для якого Чорнобиль став більше, ніж тематичним тлом фільмів, продовжує свій чорнобильський цикл. 1991 року виходить фільм В. І. Кріпченка та В. В. Таранченка «Невиданий альбом», присвячений відомому фотокореспонденту, автору книги «чорнобильський синдром» Ігорю Костіну, образні фотографії якого збуджували пам'ять про «чорний біль» України.

Фільми екологічної та чорнобильської проблематики ініціювали утворення потужного тематичного сектору в кінематографі 90-х років ХХ ст., адже не залишали байдужими глядачів у всьому світі.

Екран початку 1990-х не звернувся також до проблеми холокосту та тематичного поля єврейської культури як такої. Серед неігрових робіт варто згадати побудований на свідченнях жертв та учасників трагічних подій холокосту повнометражний телефільм «Бабин Яр: правда про трагедію»

*Кадр з фільму Андрія Дончика «Кисневий голод» (1992)*



(1990) режисерів В. Георгієнка та О. Шлаєна. Згодом співрежисер стрічки В. Георгієнко повернувся до теми, написавши разом з Л. Мужуком сценарій до телевізійного фільму «Жінки з вулиці Бабин Яр» (1992, режисер В. Георгієнко). Тема паралельно розробляється ігровим кінематографом: на Одеській кіностудії Юрій Садомський знімає фільм «Лавка Рубінчик і...» (1992) — фільм, що одночасно нагадує фарс і притчу, не пов'язану з конкретним часом. Тим самим автор наділяє проблему узагальнюючим позачасовим характером;

– у ситуації ідентифікаційної кризи цілком закономірно виник масив стрічок, присвячених спробам проникнення у коди національної культури, дослідженню ритуалів та вірувань: «Українські відьми» (1993) В. Василенка, та стрічка цього ж режисера «З мороку тисячоліть» (1994), де автор намагається винайти корені українців у стародавній Індії; Режисер Б. Квашньов у стрічці «Шосте чуття» (1994) запровадив аналіз національного гумору. Симптоматично, що вихід цього кінематографічного дослідження специфіки сприйняття комічного українцями збігся у часі з піком виробництва в Україні безпорадних, відверто несмішних комедій, таких, як «Браві хлопці» (1993) Миколи Засєєва, «У пошуках мільонерки» (1993) Володимира Артеменка, «Зефір у шоколаді» Олександра Павловського тощо.

– неігровий кінематограф відкриває таємниці доль відомих особистостей. Знімаються стрічки, присвячені знаним діячам культури і мистецтва: Олександру Довженку, Василю Стусу (обидві стрічки 1992 року); героями фільмів стають Віктор Некрасов, Євген Станкович, Микола Вінграновський, Михайло Драгоманов, Борис Лятошинський. Після 1996 року по центру кінематографічної уваги опиняються насамперед історичні особи: гетьман Богдан Хмельницький, Олег Ольжич — поет і герой, закатований гестапо, якому присвячено документальну трилогію Аркадія Микульського «Я камінь з Божої праці» тощо.

Кіноекран взявся за виконання амбітного завдання — оприлюднити невідомі факти національної історії, розповісти правду про події недалекого минулого, згадати призабуті або заборонені для згадування імена — відкрити Україну для українців і світу. Можливо саме з цих причин Національна кінематека — правопріємник студії «Київнаукфільм», 1993 року здійснює масштабний проект — 108 короткометражних фільмів під загальною назвою «Невідома Україна». Метою тематичного циклу стало просвітницьке завдання висвітлення історії держави від прадавніх часів до здобуття країною незалежності.

Близький по суті узагальнюючий образ світової історії міститься у фільмі Сергія Буковського «Знак тире» (1992). Автор продемонстрував, як



*Кадри з фільму Михайла Ілленка «Фучжоу»  
(«Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою»), 1993*

у вирі буремних подій перетинаються долі людей з різних часів та географічних просторів, будь то Америка чи Нагорний Карабах. Документальні кадри сьогодення і вишукані епізоди німих стрічок за участі Віри Холодної — все, що потрапляє під винесений у назву знак пунктуації виявляється життям, буттям, сповненим захоплення і болю, грандіозних катаклізмів і дрібних проблем.

Певною віхою для пострадянського неігрового кіно можна вважати безностальгічне прощання з країною, яка розпалась, у фільмах Олександра Роднянського «Прощавай, СРСР. Фільм перший» (1991/1992) та «Прощавай, СРСР. Фільм другий» (1994), де історія радянської держави взагалі постає послідовністю кровопролитних воєн та переворотів, що не вщухають. Автор доводить: звикнувши до атмосфери експансії, дехто припинив помічати спахи нових конфліктів.

Узагальнюючи окреслений кінематографічний ландшафт, закономірно констатувати: часи «перебудови» призвели до руйнації тоталітарного суспільства і як наслідок — до нової зміни міфосвідомості, що відразу ж виявило себе на «кінематографічній ниві». Якщо протягом довгих років поле культури для України було позначено штучним послабленням традиційного та національного за рахунок гіпертрофування політичного, то з середини 80-х спостерігаємо зворотний процес — зміну політичної ідеологічної доктрини на національну. Втім оптимістичні сподівання на миттєве відродження національного кінематографа на якісно новому рівні виявилися марними... Замість відпрацювання перспективної моделі, кінематограф пішов шляхом тотального заперечення цінностей минулої доби. Хвиля фільмів, у яких критично вивчалися реалії близького радянського минулого, отримала влучну назву «чорнушної». Це був своєрідний бунт, просякнутий викривальним пафосом, що не є перспективним шляхом для розвитку. Розвиток потребує позитивної програми, конструктивної ідеї творення...

### «Істернізація» замість «совєтизації»

Така тенденція намітилась на початку 90-х років, коли кіно незалежної України почало шукати своє «національне обличчя» та культурну самотождність. При чому одним з шляхів досягнення ідентичності виявилось створення своєрідних «істернів» (на зразок західних вестернів, тільки на національному матеріалі). Йдеться про творення нового кінематографічного міфу. Назвемо лише кілька вітчизняних «істернів»: «Козаки йдуть» (1991, Сергій Омельчук), «Тримайся, козаче!» (1991, Віктор Семанів), «Дорога на Січ»



(1995, Сергій Омельчук). Національний міф, покладений в основу подібних козацьких апологій, є романтизованим міфом Козаччини XVII — початку XVIII ст. Відтак, прорадянська міфологізація свідомості поступилась місцем іншій. Навіть простий перелік назв стрічок є дуже показовим. Він змушує замислитись про основні детермінанти неоміфологічної матриці.

Стереотип активного, позитивного і до того ж національного героя, що загалом склався у вітчизняних «істернах», отримує несподівану, можливо не до кінця передбачену автором, іронічну інтерпретацію у фільмі Михайла Ілленка «Фучжоу» («Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою», 1993). Сільський дурник Орест, потрапивши до Америки у пошуках коханої «доньки рибалки», стає надто балакучим та активним (візуалізуючи метафору «свободи слова», а також інших західних можливостей). Втім, набуваючи активності, Орест водночас фатально втрачає риси українськості.

Такими були перші кроки моделювання національно орієнтованого образу світу: творення іміджу українця в очах світу і навпаки — транскрипції оновленого світу у свідомості нації.

Кожен народ, безумовно, має право на власні міфи. Насторожувало лише відверте бажання кіноміфотворців «відповідати ситуації», нехай навіть за рахунок якості творів. Свідома настанова режисерів на підкреслену домінанту національного, як помічає дослідник механізмів впливу екранних

*Кадри з фільму Сергія Омельчука  
«Козаки йдуть» (1991)*



образів на психіку глядача Олексій Орлов, «можливо саме тим випадком, коли власне естетичний зміст виявляється відсунутим на другій план, фільм стає функцією або образом національного менталітету»<sup>1</sup>.

### **Боротьба з примарами тоталітарного минулого**

Досить великий масив фільмів виник на ґрунті прагнення до деміфологізації квазіісторичної свідомості — як рефлекс відкидання «клятого минулого», переосмислення історії. Успадкувавши викривальний пафос від картин «чорної хвилі», переважна більшість цих творів апелює до прапам'яті, архетипів, намагаючись оперувати нераціональними структурами психіки: таке звернення до безсвідомого є типовим для сфери мистецтва. В результаті — замість домінуючого колись образу Царства Божого на землі, актуальності поступово набуває «пекельна» тематика та символіка. Звичайно, пекло постає не у вигляді метафізичної абстракції, де гаряче полум'я та дух сірки. Тут пекло на інший кшталт — пекло людської незахищеності в образі підвалів ВЧК — НКВС — КДБ. Герой фільму Миколи Мащенко «Вінчання зі смертю» (1992) молодий лейтенант проходить «перековку» у поневіряннях по пекельних колах, серед яких — підземелля, повне награбованого, місце, де порушуються всі заповіді; яма, яку риють собі під могилу арештантів; темні закутки його власної душі, де ув'язнене неспокійне сумління.

Ідея фільму полягає не у зіткненні людини з людиною, а людини з Системою, тому Пекло — дуже влучний образ для маркірування абстрактного Зла, окремі персоніфіковані уособлення якого сприймаються як гвинтики Режиму. Практично всі персонажі, що оточують лейтенанта, — суть ознаки цієї системи: тирани і жертви. Так, майор, священник, старшина-«кедебешник», спокусниця-слідчий, зраджена наречена виявляють себе насамперед як носії певних функцій. Тільки головний герой отримав статус особистості, що знаходиться у розвитку. Автор показав трансформацію характеру та власної шкали цінностей персонажа під впливом навколишнього «знакового» середовища. У повній відповідності до практики створення антиміфу спостерігаємо замість еволюції особистості героя його деструкцію з повною девальвацією загальнолюдських цінностей. У середині цієї системи знаків та значимостей відбувається поступова смерть центрального персонажу. Смерть, що є метафорою нового народження — народження антигероя-

---

<sup>1</sup> Орлов А. Виртуальная реальность. — М., 1997. — С. 102.



Кадр з фільму  
Миколи Мащенка  
«Вінчання зі смертю»  
(1992)



Робочі моменти  
зйомок фільму  
«Вінчання зі смертю»



символу. Сама ж «смерть» передається метафорою старіння. Дійсно, колишній «молодий лейтенант» виглядає майже старим в останньому епізоді, який, наче замикаючи коло символістської драми, повертає нас у вихідну точку. Відбулося зміщення. Наш «герой» цілком перетворився на знак — утворився як гвинтик Режиму.

Своєрідна антиутопія «Вінчання...» стала полем вияву художника як пророка, а пекучі пристрасті його персонажів — засобом викликання сильних емоцій у глядача, про якого режисер намагався ніколи не забувати.

Міфопростір Системи, світ якої ієрархічний, оструктурений та межований (із загостреним відчуттям кордону між різноякісними «шарами») набув неочікуваної актуальності в таких фільмах, як «Секретний ешелон» (1993) Ярослава Лупія, телесеріалі за І. Багряним «Сад Гетсиманський» (1993), в кінематографічних зверненнях до осмислення історичних подій у Західній Україні кінця 1930–1940-х років. На тлі декларації бажань авторів залучитися до Реальної Історії, очистивши її від зайвих нашарувань, в оновленій презентації реконструйованої моделі світу закономірно проростає новий міф, і у параметрах цієї міфоматриці вельми цікавою видається роль слова та функція мовного коду. Задля доведення такого твердження розглянемо кілька фільмів з обширного корпусу стрічок, у яких зроблено спробу показати більш-менш правдиву ситуацію розподілу сил у протистоянні УПА–НКВС. Симптоматично, що фільми означеної спрямованості майже всі двомовні, тобто адекватно відтворюють мовну ситуацію як побутову рису Західної України відповідних часів. Між тим в контексті конкретних суспільно-історичних обставин ця двомовність отримує функцію ідеологічного символу (до того ж не тільки, а часом і не стільки етнографічного, скільки морального). Пригадаємо такі стрічки, як «Карпатське золото» (1991, Віктор Живолуб), «Останній бункер» (1991, Вадим Ілєнко), «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» (1995, Олесь Янчук), «Страчені світанки» (1995, Григорій Кохан). Двомовність у цих фільмах може трактуватись як метафора людського непорозуміння. При цьому помічається симптоматична (з позицій неоміфологічного забарвлення) закономірність: мовний код, навіть не завжди збігаючись з національною приналежністю персонажів, маркірує прибічників Добра і Зла, подібно до того, як цю функцію свого часу виконував код соціальний...

Досить цікавою видається розробка означеної теми у фільмі «Вишневі ночі» (1992, Аркадій Микульський), у якому теж відбувається протистояння державних військових НКВС та повстанців УПА, де також існують два «мовні ареали». Але і політичний, і мовний конфлікти у картині — лише контекст. На цьому тлі, у вирі 1945 року розгортається історія кохання засекреченого агента НКВС та зв'язкової УПА з романтичним прізвиськом «Калина».



*Кадри з фільму  
Григорія Кохана «Страчені світанки» (1995)*

*Кадр з фільму Аркадія Миккульського «Вишневі ночі» (1992)*



Прихований агент НКВС — лейтенант медичної служби, вочевидь українського походження, адже розмовляє рідною мовою з дівчиною, у яку він щиро закохався. Проте з офіцерським оточенням спілкується виключно російською (доречним видається згадати, як свого часу при аналогічній двомовності ознаками українця наділялися негативні персонажі). Щоправда, поступово політичний міф про ідеологічне протистояння самовідданих представників двох «світів» поступається місцем загальнокультурному міфу про Ромео та Джульєтту... Національного забарвлення цій історії великою мірою надає символічність образу героїні, яка за задумом авторів, очевидно, уособлює українськість. У створенні жіночого образу з метою узагальнення розповіді про долю України відбивається давня кінематографічна традиція: на підтвердження пригадаймо Оксану у «Звенигорі» О. Довженка або Пидорку в фільмі Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала». Про міцний зв'язок «Вишневих ночей» з українською фольклорною традицією свідчить навіть прізвисько героїні «Калина» — символ чистоти та незайманості. «Символізуючи відновлювану від покоління до покоління кров українського народу, калина тим самим символізує його невмирущість, непідвладність часові», пише О. Бартко-Крутинський у своєму науковому дослідженні «Феномен України».

З урахуванням багатомірної символічності образу героїні, трагічний, майже шекспірівський фінал стрічки набуває певного надзмісту. А нетривіальне взаємопроникнення національних, політичних та загальнокультурних міфів і міфологем позначає поступовий відхід від ситуації початку 1990-х років, коли на хвилі деміфологізації деформованої історичної свідомості в українському кінематографі спостерігалися небезпечні симптоми впадіння в іншу крайність — створення такою ж мірою неправдивого міфу, лише з протилежним знаком. «Пошуки істини» часом обертались «перекодуванням» у межах відпрацьованої структури, коли при збереженні функцій (кровопролиття, грабіж, офірування) змінювалися «імена», тобто виконавці.

Зрештою, приходить усвідомлення: головна проблема полягає в тому, що і кати, і зрадники, і жертви — породження однієї землі. Ідея отримує екранне втілення. Взяти хоч би Іуду Сікорського з фільму «Вишневі ночі» або стару, що «продає» сусідів за дрібні гроші, з картини «Страчені світанки», або зрадника із згадуваної вище картини «Солом'яні дзвони» Ю. Ілленка — Василя Вільготу, який двох синів за маніхейським принципом присвятив двом протилежним силам: одного відправив до німців поліцаєм, іншого — до червоного загону. «Ми самі винні, що воювати брат брата навчилися» — так формулює цю думку герой фільму «Карпатське золото». Чи не з цієї причини міфологеми зрадництва та братньої ворожнечі такою мірою актуальні саме для української ментальності...

Становлення нової національної міфології, формування національної ідеї передбачали заглиблення у нетрі української душі, відтак, окрім національного піднесення супроводжувались й прямодушністю самоаналізу.

Можливо з цих причин, просякнута грубуватою самоіронією короткометражна сатира на псевдо-патріотів «Сорочка із стьожкою» (1992), створена в ТО «Дебют» Василем Домбровським за оповіданням Володимира Винниченка «Поміркований» та «щирий», в контексті актуалізованої патріотичної патетики часом сприймалась як карикатура на «примітивного» українця.

Відтак, деміфологізатори і міфотворці пострадянського кіно 1990-х опинилися в омріяній ситуації творчої свободи (на жаль, позбавленої економічного підґрунтя). І водночас потрапили у ситуацію роздоріжжя. З одного боку вабила перспектива вписатися в «європейський хронотоп» (термін Кирила Разлогова), з іншого — не покидало бажання зберегти національну неповторність.

Тому кінопроцес 1990-х років демонструє дивне сполучення акцентованої національної неповторності з інтегруванням у буття світу, що дедалі глобалізується. Кіномодель цього періоду виглядає як багатовекторне утворення. Одним з магістральних спрямувань стало відродження у вимірі екрана національної та етнічної міфології, зречення уніфікації. Водночас відбувалось активне спростування компрометуючих зв'язків з соцреалізмом. Спроби уникнення нової доктринальності актуалізували відому формулу «треба пізнавати історію, аби краще розібратись з проблемами сьогодення». Наслідком виявився певний «перебір» у історичній тематиці.

### **Кінематографічне осягнення історії. Від ідеологічності до автентичності**

Нестримне бажання долучитися до «відкриття реальної Історії» стало поштовхом до ностальгічної реставрації, яку можна вважати симптомом своєрідного неокультурного синдрому. Помітимо, що ситуація розвивалась у повній відповідності до теорії Ролана Барта: місце розвінчаного міфу займав новий міф, затребуваний актуальними параметрами буття. Тут варто було б принагідно навести міркування щодо взаємовпливу Історії та кіноісторій, про зв'язок інтерпретацій історичних картин з цілком актуальними подіями поточного моменту, про так званий метод «історичних паралелей» тощо. Втім, на цю тему проведено вже чимало досліджень. Тому обмежимось лаконічним прикладом. 1993 року Леонід Осика, вельми помітна постать в українському кіно, знімає за повістю «Крутіж» Богдана Лепкого фільм, у назву якого було

винесено символи гетьманської влади і незалежності України — «Гетьманські клейноди». Події картини відбуваються в Україні XVII ст., одразу після смерті Богдана Хмельницького, коли його син Юрій усунув від влади гетьмана Виговського. Прибічники Богдана Хмельницького допомагають його доньці Олені врятувати клейноди, а тим самим підтримати законність інституту влади в державі. Фільм містить досить натуралістичну сцену страти одного з героїв шляхом насаджування «на палю». Варварська технологія, до того відома глядачам хіба що за фільмом польського режисера Єжи Гофмана «Потоп», стала своєрідним візуальним шоком, що цілком вірогідно, на смисловому рівні мав продемонструвати жорсткість боротьби за клейноди вищої влади, задіявши прийоми асоціативної історичної ретроспекції.

Режисер торкається у фільмі історичних аспектів консолідації українців навколо сильної особистості, що є однією з провідних у вітчизняному історичному кіно. У творах, розрахованих на широкого глядача, фабульні перипетії зазвичай «упаковані» у «маскультні» формули, де ясно розділені ролі «хороших хлопців», які воюють «за перемогу добра і справедливості» і тих, хто стоїть їм на перешкоді. Такі ідеологічні послання набувають додаткової переконливості при розчиненні у фактах реальної історії. Отже, пошуки *справжності* достеменно збігаються з шуканням своєрідної системи підтверджень-*алібі* (термін Жана Бодріяра) істинного представлення подій, тобто саме такими, «як вони були насправді». Жан Бодріяр формулює сенс цього тяжіння: «Як побудувати собі давні руїни», пояснюючи намагання здійснити «втечу в часі» — метафоричний відхід в історичне минуле — наївним сподіванням, що версія історичного минулого є «легендою», яка *a priori* характеризується коефіцієнтом достовірності. Втім, оскільки її специфічне переживання виявляє залежність від доби та стилю, вона сама є функцією середовища та часу. Все минуле залучається в обіг, у цикл вжитку — екрани заповнилися знаками та ідолами, які «відсилають» до чогось, не важливо, справжнього чи вигаданого<sup>2</sup>. Відтак, подібні «походи в історію» мають за мету насамперед вирішення проблем цілком сучасних. Факти минулого отримують специфічне переломлення. Передбачається, що перемоги персонажів, інтерпретованих як позитивні, метонімічно переносяться на сферу політики або соціального буття.

Як свідчить практика, кінематографічні апеляції стосуються переважно найближчого шару історії та культури або ж больових точок *колективного несвідомого*. В українському кіно «вісь апеляцій» утворюється оголеним нервом колективної історичної пам'яті.

<sup>2</sup> Бодріяр Ж. Система вещей. — М., 2001. — С. 90.



## Шляхом національної ідентифікації. Екранне «задзеркалля» 1990-х років

Після отримання Україною незалежності, коли символічний перехід через «смерть-народження» активізував процеси ідентифікації, кінематографічний вимір почав все яскравіше демонструвати симптоми своєрідного «синдрому сирітства» після символічного «усунення батька».

Визнавши аналогією «втраченого об'єкта» спростований на символічному рівні політико-культурний простір під назвою СРСР та комплекс ідей, що склали певний утопічний Абсолют, видається цілком можливим запровадити інтерполяцію лаканівської психоаналітичної методології щодо дослідження закономірностей «дорослішання» національного кінематографа України пострадянського періоду.

Означений момент радикальних втрат вважається вузловим і З. Фройдом. Батько психоаналізу визначає його як такий, що відкриває можливості для встановлення принципу реальності: «психічний апарат має наважитися на прийняття реальних співвідношень зовнішнього світу, наважитися на внесення змін у цей світ»<sup>3</sup>.

Ситуація, що на символічному рівні сприймається актом «усунення імені Батька», стає формальним поштовхом для метафізичної тривоги. Відтак, видається не випадковим, що кінематограф перехідного часу уражений «комплексом сирітства»... П'янке усвідомлення набуття свободи затьмарювалось страхом непевності, втрати. Саме в цьому полягала двозначність процесу руйнації колись спільного культурного простору: омріяне звільнення від наслідків авторитаризму водночас сприймалися як певна нестача (втрата Абсолюту). Загалом же «кінематографічна реакція» на процеси початку 1990-х викликає виразні асоціації з психоаналітичними феноменами, що були описані Жаком Лаканом як «фаза дзеркала».

Саме у кінематографі перших років незалежності процес ідентифікації за допомогою екранних образів виразно асоціюється з лаканівською «фазою дзеркала». Зигмунд Фрейд називав аналогічну фазу розвитку дитини «нарцисичною», оскільки дитяче самоусвідомлення пов'язане з образами самоототожнення...

Механізми інфантильного ототожнення актуалізуються і у суспільстві, переважно у фази розвитку, пов'язані з ідентифікаційною кризою, насампе-

---

<sup>3</sup> Фрейд З. Положения о двух принципах психической деятельности // Основные психологические теории в психоанализе. — СПб, 1998. — С. 99–100.

ред — в епохи зламів та радикальних змін. При чому, за свідченням К. Юнга, «Народи та епохи, так само, як індивідуальності, мають власні характерні тенденції та життєві позиції»<sup>4</sup>. Понад це, дослідник розвиває цю думку: «Подібно до того, як односторонність позиції індивідуальної свідомості виправляється імпульсами несвідомого, процес саморегуляції в житті епох являє мистецтво»<sup>5</sup>. Відтак, лаканівська концепція структурно-психоаналітичної теорії кіно, відповідно до якої екран трактується як дзеркало, виявилась продуктивною і значущою для розуміння процесів, що відбувалися у вітчизняній кінематографічній практиці переломного періоду. Тому варто детальніше пояснити сенс лаканівських ідей.

Згідно з теорією Жака Лакана дитина переживає процес ототожнення із своїм власним образом у період, коли їй поступово доводиться переходити до самостійного (тобто автономного від матері) існування. Процес відлучення від матері не залишається без наслідків — у дитини формується образ втраченого об'єкта, тобто особисте його сприйняття — *imago*.

Коли у випадку кінематографічних проєкцій втраченим об'єктом виступає «Імперія, яку ми загубили», неодноразово помічена дослідниками схожість кінематографічних конструктів часів незалежності з аналогами радянського періоду може бути інтерпретована як позасвідоме наслідування звичних зразків. Водночас саме на стадії «дорослішання» український кінематограф адаптує етнічні і культурні коди, традиції, звичаї, мову; відпрацьовує систему орієнтирів у базовій ідентифікаційній міфопарадигмі «свої» — «чужі». У цьому вбачаємо додаткові підстави для активізації кінематографічних відступів у історію з метою творення привабливого образу, що стане прототипом наступних ідентифікацій. Втім, відповідно до специфіки лаканівської «фази дзеркала», при «віддзеркаленні» подій реальної історії, вони виявляються неначе подвоєними, і «дублікат» (версія) займає місце оригіналу, тобто власне Історії, яка губиться назавжди.

Ось чому більш показовими для ідентифікаційної матриці видаються сюжети, де мовою символів та кодів національної культури, легенд та казок закодовані позачасові проблеми української душі. Досвід зваблення незбагненим і нерозгаданим асоціюється в українському кіно насамперед з міфопоетичним напрямком. Помічено, що саме у непевні часи, на зламі епох, коли ситуація не піддається опануванню шляхом раціонального мислення, суттєво підсилюється потяг до загадковості і таїни, що проявляється у захопленні містикією.

---

<sup>4</sup> Юнг К., Норман Э. Психоанализ и искусство. — REFL-book ВАКЛЕР, 1996. — С. 28.

<sup>5</sup> Там само. — С. 29.

## Метаморфози українського поетичного кіно

В координатах загострення метафізичного світосприйняття українське кіно робить спробу звабити глядача презентацією загадково-іраціонального, таємничого. Насамперед пригадуються такі фільми, як «Відьма» (1991) Галини Шигаєвої (за повістю Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»), «Диво в краю забуття» (1991) та «Голос трави» (1992) Наталі Мотузко за творами сучасного письменника Валерія Шевчука, де панує «химерна» атмосфера світу інакшого, якщо не «іншого».

Героїня стрічки Галини Шигаєвої, відьма з Конотопу, демонструє надприродну владу над юною красунею Оленою, доки дівчину не рятує закоханий в неї козак. У фільмі «Диво в краю забуття» історія більш закручена. Тут діє спокуслива корчмарка (Раїса Недашківська), чії чари, підкріплені чаклунською атрибутикою, спрямовані на молодого легеня (Анатолій Хостікоєв). «Химерність» романтичного зваблення красунею-причинною героя межує з майже детективною історією: сотник Іван Скиба веде розслідування вбивства юнака. Парубок-наймит Знайда наймитував в господині на ім'я Лідія та загадково зник, залишивши пекучий сум в серці газдині, яка впізнала по власному оберегові в коханці одного з двох своїх синів-двійнят. Народила вона їх, будучи 16-річною наймичкою, від свого господаря, який дітей не визнав, от і довелося їх пустити рікою у кошиках, аби уникнути ганьби. Ріка синів зберегла, а час прибив їх у місце, де жила невідома їм мати. Слідчий з'ясовує, що Знайда несвідомо повторив гріх Едіпа. Відтак смерть його інтерпретується як наслідок гріху його батьків — їх забуття обов'язку перед родом, законом, покликанням крові. Поетична стилістика стрічки вочевидь стала на заваді артикуляції фабульного ряду. Втім, цікавим був сам експеримент фільмування на стику естетики поетичного кіно, умовності детективного жанру та базового для психоаналізу сюжету давньогрецької міфології.

Наступна картина Наталі Мотузко «Голос трави» (1992) — історія посвячення молодій чаклунки в таємниці професії старою знахаркою, яка не може померти, не передавши знання спадкоємиці. Ця сповнена таїни інтерпретація національного розуміння «духовного матриархату» сприймається як притча про жіночу самотність, що стає розплатою за надзнання. Про дівочу відмову від особистого жіночого щастя задля здатності до польотів. Глядачеві надається право на власну інтерпретацію задуму авторів. Цілком можливо, що чаклунські польоти є іноформою творчого піднесення, тоді як «жіноче щастя» в координатах маскуліної культури

звично трактується як служіння чоловікові. Усамітнення героїні можна потрактувати як вияв вищої моральності, якщо послатися на відомого дослідника специфічних зв'язків статі та вдачі Отто Вейнінгера. Щоправда, цей автор переконував, що поняття «жіноча самотність» є нісенітницею, адже для жінки існує лише два шляхи реалізації: «жінка-мати» та «жінка-повія». Для української ж культурної традиції характерною є специфічна модифікація диполя «мати — повія»: «покритка» — мандрівний образ літературних творів (згадати б «Наймичку» або «Катерину» Тараса Шевченка). Саме цей культурний міф було реалізовано у картині Василя Домбровського «Judenkreis, або Вічне колесо» (1996). Героїня — буковинська дівчина, яка народила дитину від радянського офіцера-росіянина, була зраджена, скривджена, покинута. Зважаючи на традицію, що склалась у міфопоетичному кіно, втілювати в жіночому образі історичну долю України, у приниженні героїні-покритки проглядав прозорий натяк на талант національної «провінції» у складі імперії, спочатку російської, потім — радянської. Фільм, що складається з серії новел, густо насичений алюзіями: сновидіння героїв стрічки відсилають то до біблійної легенди про Благовіщення Марії, то до культурного міфу про Донжуана. За задумом автора окремі історії мали об'єднуватись провідним сюжетом — поневірваннями лахмітника. Однак, культурно визначний образ «вічного жида» (цю роль виконав Лев Перфілов) у фільмі виявився непереконливим і, зрештою, необов'язковим. Відтак, фільм асоціювався не з намистом перлин світового культурного скарбу, а радше з кошиком, до якого «поклали усі яйця». І це не випадково, адже «Judenkreis, або Вічне колесо» став чи не єдиним ігровим повнометражним фільмом, випущеним 1996 року. Злам десятиліття збігся з екстремальною точкою кінопроцесу 1990-х, позначивши «пік» кризи під назвою «малокартиння».

У другій половині 1990-х кількість повнометражних ігрових картин поступово почне збільшуватись і стабілізується на 4–5-и одиницях на рік

Справжньою окрасою цього скудного екранного ландшафту доби служували фільми, що кінематографічними засобами шукали відповідь на фундаментальні питання буття, адаптувавши, зокрема, «філософію життя», екзистенційні проблеми людини, «розщепленого суб'єкта», взятого у повноті найрізноманітніших його вимірів. Європеїзована кіногенія цих фільмів виявилась цікавою інтелектуально, художньо розвиненій меншості — колу глядачів, до яких зазвичай виявляють байдужість прокат та автори «мейнстріму».



*Кадр з фільму Наталі  
Мотузко «Голос трави»  
(1992)*



*Кадр з фільму  
Кіри Муратової  
«Три історії» (1997)*



*Робочий момент  
зйомок фільму  
Романа Балаяна  
«Два місяці, три сонця»  
(1998)*

**Специфіка екранного осягнення  
екзистенційної проблематики.  
Своєрідність втілення принципу «Тут і Тепер»  
у фільмах «міської прози»**

Для ситуації 1990-х знаковим стає кіносвіт Кіри Муратової, світ населений персонажами, у яких деформована шкала етичних цінностей. З винятковою виразністю проявляються характерні людські типи у «Трьох історіях» (1997) — трилогії про безпідставні і непокарані вбивства: мешканець «комуналки», який намагається позбутися тіла вбитої ним сусідки; зовсім юна дівчинка, яка підсипає щурячу отруту старому й немічному представнику «технічної інтелігенції» за його менторські інтонації та безпідставний снобізм. Представлені і нові типажі — нуворіши та геї, що «по-модньому» проводять час у бані. Якщо сприймати персонажів та їхні вчинки у символічному реєстрі, то вимальовується яскравий колективний портрет суспільства в «інтер'єрі доби».

Герої картин К. Муратової демонструють перевагу пристрастей над розумом та «мирське», «секулярне» спрямування людського духу. Їх відрізняє відверта належність суєтному світу, вони не приховують своєї зосередженості на власній персоні (це легко помітити — адже діалоги між персонажами — суть монологічні висловлювання).

Зберігаючи вірність своїм творчим принципам, Муратова продовжує тему абсурдності буття та поповнює свою авторську «кунсткамеру» дивними персонажами. Красива зовні молода співробітниця архіву пологового будинку Оффа з однойменної новели «Трьох історій» відчуває огиду до жінок, які відмовляються від материнських обов'язків. Ця агресія підігривається комплексом помсти власній матері за своє дитяче сирітство. Маніакальність, проявлена Оффою у пошуках жінки, що народила її років тридцять тому, свідчить про інфантильність свідомості героїні. Красуня з вишуканим шекспірівським ім'ям (Оффа — скорочений варіант від Офелії), за суттю — генетичний нащадок персонажів І. Босха та П. Брейгеля. Не випадково палицю потопленої нею матері Оффа-Офелія відає сліпцям (очевидна візуальна цитата).

Героїня наступної стрічки режисера («Лист до Америки», 1999) демонструє психологічний тип нової для кінця 90-х модифікації: «жінка-стерва». Вона маніпулює чоловіками, з однаковим успіхом використовуючи їхні пристрасті та вроджену толерантність і нерішучість — наслідок придушеної з дитинства особистості. Позбавлений власної квартири і перспектив на майбутнє, схильний до вагань інтелігент виливає свою роздратованість перед

відеокамерою, у відеолісті колишній коханці, яка проміняла батьківщину на американський добробут.

Персонажі фільмів Муратівської «міської прози» межі століть вражені нудьгою буденності, що принципово відрізняє їх від кіногероїв 1970–1980-х років, які існували в граничних екзистенційно-особистісних вимірах людського буття, де внутрішня самотність поставала як «відчай», «туга», «закоханість»...

Оскільки кіноекран чутливо реагує на зміни у навколишньому світі, помічені метаморфози видаються симптоматичними. Вони свідчать, що під тонкою оболонкою культури посилюється екзистенційний хаос, збільшується своєрідна *душевна ентропія*, а оболонка все витончується...

\* \* \*

Дуже продуктивним видається порівняти динаміку у світосприйнятті, що простежується у творчості іншого прихильника екзистенціальної проблематики у вітчизняному кіно — Романа Балаяна. Фільм режисера «Два місяці, три сонця» (1998) цілком слушно віднести до фільмів «міської прози», зосереджених на внутрішніх, буттєвих проблемах людини. Герой картини — Олексій (Володимир Машков) генеалогічно пов'язаний з персонажем культових «Польотів уві сні та наяву» Сергієм Макаровим, якого було визнано «зайвою людиною», отже — справжнім «героєм свого часу». Оскільки обидва героя в певному розумінні є alter ego творця, несхожість цих персонажів свідчить про зміну пріоритетів у світі автора. Для Романа Балаяна геополітичне лихо у Карабаху відгукнулось біллю особистих втрат. Вочевидь, саме цим обумовлена поява у фільмі режисера «людини в чорному», яка круто змінить розмірений хід життя Олексія. На початку картини Олексій — успішний науковець-археолог, якого оточує коло друзів, красуня-наречена, а єдиною турботою видається захист докторської дисертації, що має відбутися за два тижні. Несподівано доля Олексія робить крутий розворот з появою вісника з «гарячої точки». Звістка про смерть молодшого брата Олексія від рук російського капітана-«контрактника», закликає до помсти. Військово-політичне протистояння, що відлунням дістається до суто мирного міста, є лише тлом, на якому розгортається екзистенційна драма героя. Саме внутрішній конфлікт становить основу авторського дослідження. «Двокорінне» походження Олексія, сина чеченця і українки, радикально загострює суперечливість образу відмінністю світоглядних засад, характерних для двох первнів його кривної належності, адже чеченці, принаймні формально, належать до мусульман-сунітів. Зрештою суміш християнської та мусульманської крові героя є лише розгорнутою

метафорою: з одного боку, голос крові закликає до помсти, з іншого — до християнського прощення. Свідомість героя стає полем боротьби: перешкоду пекучому бажанню справедливої відплати утворює християнська заповідь «Не вбий!». Зіткнення інстинкту праведної помсти та відрази до вбивства цивілізованої, цілком мирної людини, наочно продемонструвало відносність таких категорій, як Добро і Зло. Подібний моральний релятивізм виявився співзвучним актуальній тенденції у світовому кінематографі, що була започаткована французьким режисером Люком Бессоном в фільмі «Леон» («Професіонал», 1994). У російському кіно подібний тип героя зустрічаємо в фільмі Олексія Балабанова «Брат» (1997), надзвичайно популярному на пострадянському просторі. Данило Багров, персонаж Сергія Бодрова молодшого, — вбивця з династії кіллерів — викликає симпатію, а часом і повагу, всупереч критеріям традиційної моралі, оскільки керується у житті певним кодексом гідності, чим вигідно відрізняється від абсолютно безпринципної більшості.

Своєрідна аналогія в українському кінематографі — «Приятель небіжчика» (1997) Вячеслава Криштофовича. Герой цієї детективної історії Анатолій — інтелектуал-безробітний, якому важко пристосуватися до нових соціально-економічних умов. Поставлений в складні життєві обставини, з безвиході він чинить по суті кримінал. Покинутий дружиною, Анатолій не бачить мети подальшого існування і вирішує припинити таке жалюгідне життя, замовивши кіллерові власне вбивство. Втім, виявляється, природний інстинкт самозбереження міцніше хворобливого потягу до самознищення. Герой сам ліквідує найнятого вбивцю-професіонала, а залишившись жити, поступово перебирає на себе обов'язки своєї жертви — турботу про його дружину та сина. Взувши капці вбитого ним кіллера, зайнявши його місце в родині, чи не «успадкує» Анатолій також інші його «зобов'язання», зокрема спосіб заробляти на життя, торгуючи смертю?

Ким же тоді по суті постає наш «герой» — симпатичний, сором'язливий, схильний до рефлексій спадковий інтелігент? Які наслідки може мати трансформація *героя* в *антигероя*?

Окремі дослідники взагалі схильні вважати, що місце героя у пострадянському кінематографі залишається вакантним.

Ось чому видається доцільним зробити певний відступ для визначення поняття «герой» кінематографічного твору.

Дефініцію *героя* знаходимо у Юрія Лотмана, який визначає його як «екстраординарного діятеля» (рос. *действователя*) — персонаж, вчинки котрого, *дестабілізуючи систему*, є необхідною умовою руху сюжету. Відтак, у заданій структурі світу саме цей персонаж має найбільшу свободу



дій, здатність перетинати заборонену для інших межу (умовний кордон між різними світами міфопростору, цілісність якого зазвичай передається трьохшаровою структурою), в той час, як інші персонажі обертаються у властивих їм просторах. Тут простежується генетичний зв'язок з культурним героєм міфу, якому дозволялось живим проникати до царства мертвих і повертатися неушкодженим (Орфей). Екранний герой часів «розвиненого тоталітаризму» зазвичай мав зробити вірний вибір між утопією комуністичного едему та «пеклом», до якого різними засобами намагались його затягти підступні приховані вороги. Він — подорожній, який має право на помилку та певну свободу вибору, адже, як зазначають відомі дослідники міфу Єлізар Мелетинський, Мірча Еліаде та інші, «головний зміст життя в магичній традиції міфу — еволюція свідомості і відповідно набуття можливості переходу з шару до шару»<sup>6</sup>. На відміну від детермінованості політико-ідеологічного протистояння 1930–1940-х років за принципом «Ми» — «Вони», моральна проблематика 1950-х років урізноманітнила поле конфлікту, зосередившись на виробничих колізіях, де відносини між людиною та колективом відбувалися на засадах «Я — Ми»), послаблення авторитарного тиску у «шістдесяті» легалізувало актуальність міжособистісних стосунків між персонажами за принципом «Я — Ти». Поступово стало зрозумілим: з собою аби розібратися! Відтак популярності набув внутрішній конфлікт героя із самим собою — внутрішнє протистояння «Я — Я». Сучасному кіногерою дана свобода переступати всілякі кордони та обмеження: фізичні, розумові, морально-етичні межі в досягненні нового соціального статусу, добробуту, влади... Герой може досягти успіху на шляху до поставленої мети, а може потерпіти фіаско, моделюючи відповідно сюжети «успіху» або «невдачі». Його відмінною рисою залишається схильність до вчинків, незвичних для заданих координат часопростору. Чи буде це активно-героїчний персонаж, чи герой, що рефлектує, праведник або навпаки злочинець (злодій, крутий, кіллер) — його характеризує право не коритися законам світу, в якому він існує. У цьому розумінні *герой* та *антигерой* за ознаками самодостатності та кількості ступенів свободи — є одне й те саме (незалежно від протилежності їх морально-етичних настанов).

Характерним наслідком гетерогенної структури суспільства постперевбудовчого періоду можна вважати невизначеність «провідного» типу героя. Окреслилась «полігероїчна» ситуація, при якій кожен соціальний прошарок формує *замовлення* на власного носія найбільш характерних рис або бажаних якостей. Герой стає репрезентантом світорозуміння

<sup>6</sup> Орлов А. Аниматограф и его Анима. — М., 1995. — С. 250.

представників певного середовища, виразником їх світоглядної позиції; для одних — об'єктом самоідентифікації, для інших — взірцем прямого наслідування.

Цілком закономірно, що час активних пошуків «героя» в кіно зазвичай збігається з радикальними змінами в суспільному устрої, із зміною *середовища*. Вочевидь, у постперебудовчий період назріла необхідність чергового уточнення, інвентаризації морально-етичних цінностей. Як відомо, є «часи воїнів» і «часи поетів». Невипадковим видається звернення нового покоління російських режисерів до воєнної тематики і проблематики: війна — це поле, де відбувається поляризація Добра і Зла. Хлопці в фільмах «Війна», «Кавказький бранець» або «Зірка» — втілення нового типу «героїчного» героя. І водночас — свідчення інтенсивного формування певного соціального замовлення. Які ж визначальні принципи цього «замовлення» в кінематографі України відповідного періоду?

Видається корисним звернутися до запропонованої Миколою Бердяєвим типології чоловічого начала (Святий, Геній та Герой) і жіночого (Мати, Розпусниця, Незаймана), стає очевидним, що в кожному історико-політичний період відбувається активізація того чи того типу. Творення певної космогонічної ієрархії актуалізує тип «Святого» (у цьому модусі в кінематографі з часів «перебудови і гласності» трактувались страдники режиму, тиранії, репресій). В фільмі Миколи Федюка «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» (1991) вояки УПА не випадково носять імена апостолів Петра і Павла. Герой фільму Олександра Коваля «Заповіт Йосифа Сліпого» (1995, 4 серії) митрополит Йосиф Сліпий — мученик віри: 18 років перебував в ГУЛАГу, Остап Вишня в фільмі Ярослава Ланчака «Із життя Остапа Вишні» (1991), Олег Ольжич «Я камінь з Божої пращі...» (2000, Аркадій Микульський) — список можна продовжити... Втім, сталося так, що більшість страдників за Україну належать водночас до типу цілком героїчного, що за дефініцією Миколи Бердяєва породжується злиттям долі персонажа з історією народу та людства. Саме на цьому перетині героїки та святості інтерпретовані члени ОУН-УПА в більшості фільмів відповідної тематики. У більш чистому вигляді тип «Героя» знайшов прояв у сприйнятті козаків-лицарів з вітчизняних «істернів». Поширення героїчного типу стимулювала ідентифікаційна криза, що при захопленості авторів культурою та цивілізацією, обумовлювала звернення до типу «Генія» (серіал «Тарас Шевченко. Заповіт» режисера Станіслава Клименка / автори сценарію Іван Дзюба, Борис Олійник, Павло Мовчан і Станіслав Клименко/; цикл «Обрані часом» студії «Контакт» — ці та інші фільми було присвячено видатним особистостям, що склали славу України в світі).

Окреслена типологічна матриця достатньо повно була представлена у вітчизняному кінематографі 1990-х років. Найбільш виразні риси, проявлені в етико-естетичному портреті часу та його актуального кіногероя, зазнають виразних метаморфоз у кінематографі початку 2000-х років, коли у європейську кіномоду увійде «повсякден» — буденні ритуали, рутинне життя, і кінематограф охопить своєрідна туга за прирощенням наступних шматків дійсності.

Українське кіно, з його традиційною «літературоцентричністю» та векторною орієнтацією в минуле (історичне або міфопоетичне), зазвичай мало складні стосунки з матеріалом актуального, повсякденного буття. Ситуацію кардинально змінили представники нової кіногенерації — самобутні представники кінематографічної молоді, що прийшли в українське кіно на потужній «хвилі» кінця 1980-х, а у 1990-ті змусили говорити про наближення зміни поколінь у кінематографі України. Наталя Андрейченко, Галина Шигаєва, Вадим Кастеллі, Дмитро Томашпольський, Альона Дем'яненко, Василь Домбровський, Сергій Лисенко — дуже несхожі між собою за творчою манерою та естетичними уподобаннями, вони виявилися однодумцями в запереченні кінематографічного досвіду попередників щодо обслуговування «ідеологічного замовлення». Не бажаючи знімати «татусеве кіно», молоді жорстко «виставляли рахунок» старшій генерації. Проте, їм самим так і не судилося скластися в *Покоління*, принаймні висунута ними програма поєднання творчих зусиль, що так і називалась — «Покоління», залишилась на стадії декларації. Можливо, окремі «одиноці» не скомпонувалися в «суму» внаслідок самодостатності творчих індивідуальностей.

### «Нова хвиля» в українському кіно

Активно працюючи у 1990-ті роки, кінематографісти генерації «восьмидесятників» яскраво оновили й оживили жанрово-тематичну палітру вітчизняного кіно. «Панове, врятуємо Місяць» (1990) та «Про шалене кохання, Снайпера і Космонавта» (1991), «Будемо жити!» (1995) Дмитра Томашпольського, «Подарунок для Маргарет Тетчер» (1999) Вадима Кастеллі, «Жорстока фантазія» (1994) та «Дві Юлії» (1998) Альони Дем'яненко, «Івін А.» Ігоря Черницького тощо. У фільмах молодих майстрів екрану виразно проступила символіка туги за відсутною досконалістю, намітилось бажання вийти в інший вимір, гранично очуднити ситуацію. Ці якості вирізняють фільми майже усіх представників «нової хвилі українського кіно», хоча і проявляються по-різному.

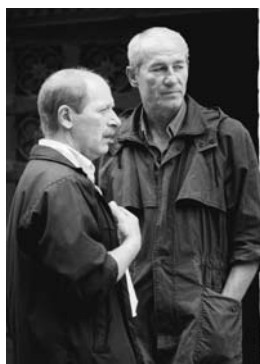
У фільмі Ігоря Черницького «Івін А» (1990) солдат внутрішніх військ Андрій Івін (Олександр Песков) відмовляється вистрілити у в'язня-втікача, чим прирікає себе на роль підсудного. Фільм за мотивами оповідання Анатолія Кіма «Зупинка в серпні» виявив приховане захоплення не тільки чоловічою дружною, а й тілесністю. Характерно, що молоді кінематографісти охоче брали в розробку різноплановий матеріал, у тому числі і матеріал сучасності, якого всіляко уникали майстри старшого покоління, вочевидь, почувавши себе невпевнено в координатах сьогодення. На тлі фільмів, що містили елементи гострої соціальності, але не пропонували глибокого аналізу дисонансних моментів дійсності, виділяється фільм «Шамара» (1994) Наталі Андрейченко. Драматична історія нашої сучасниці Зіни Шамаріної, самотньої молодої жінки, яка прагне втамувати жагу любові, хоче мати справжню міцну родину. Однак, в координатах бруталного прагматичного світу її цілком природні бажання виглядають то безумством, то шляхетним анахронізмом. Симптоматичним є товаришування героїні фільму з гермафродитом, образ якого втілює кардинальну «інаковість» від усіх і водночас — спотворену мрію людства про андрогінність.

У фільмі Дмитра Томашпольського з оптимістичною назвою «Будемо жити!» (1995) герой зустрічає своє кохання... після смерті. Після автомобільної аварії його доставляють у лікарню, і поки лікарі намагаються «втягти» героя з «того світу», його душа мандрує з сучасним Хороном у «потойбіччя», що дивним чином нагадує зону відпочинку радянських часів. Там герой закохується у прекрасну дівчину. Все наближається до хеппі-енду, проте реаніматорам вдається-таки «врятувати» пацієнта, і той змушений повернутися до повсякденного життя, в якому його ніхто не любить. «Тут» він зайвий, отже єдиним бажанням героя стає повернення «туди», де він мав надію на любов і щастя.

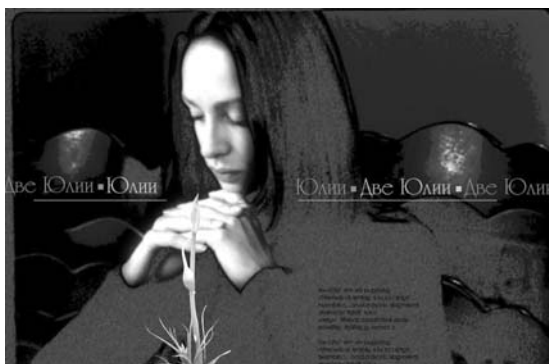
В «казках для дорослих» Альони Дем'яненко представлена альтернативна світобудова, що її можна визначити як своєрідний «флороцентризм». Вже перша повнометражна картина режисера — «Жорстока фантазія» (1994) (за п'єсою Маріво «Арлекін, вихований любов'ю») — романтична історія кохання, де «Квіти — живі істоти ... Вони все бачать і чують. Вони вміють любити». У казці, як і годиться, діє добра чаклунка, а шлях до Щастя простелився повз плантацію «Чарівних паличок».

В наступній стрічці автора — «Дві Юлії» (1998) (за ідеєю Гі де Мопассана) квітка на ім'я Юлія стає об'єктом пристрасті колишнього учителя ботаніки і становить конкуренцію Юлії-дівчині. У незвичному любовному трикутнику саме квітка — щаслива суперниця: сила почуття закоханого науковця запліднює чуйну рослину... Так ідея довершеного кохання виступає заміною кохання життєвого: сучасний Ромео має зробити вибір між двома Юліями (закоха-

*Кадр з фільму Дмитра  
Томашипольського  
«Про шалене кохання,  
Снайпера і Космонавта»  
(1991)*



*Робочий момент зйомок  
фільму Вячеслава Криш-  
тофовича «Приятель  
небіжчика» (1997)*



*Кадри з фільмів Альони  
Дем'яненко «Дві Юлії»  
(1998) та «Жорстока  
фантазія» (1994)*



ною жінкою та квіткою). Іронічна мелодрама про незвичайний любовний «трикутник» завершується несподівано: історія про те, як чоловік обрав коханкою квітку, а та завагітніла та ще й народила досліднику-ботаніку спадкоємця, виявляється розповіддю дівчини Юлії випадковій знайомій на пляжі. Відтак — може бути вигадкою або ж іномовленням про особисті негаразди. Попри те, що авторство ідеї належить Гі де Мопассану, не викликає сумнівів прагнення молодого режисера замісити інтригу якомога «крутіше». І це — характерна ознака кінопроцесу останніх років ХХ ст. В кінотворах все яскравіше проступає бажання авторів вступити з глядачем у своєрідну *збу*, ностальгічно бавлячись з різноманітними відлуннями потужного «шумового фону» культури на розлогому полі постмодерну.

Важко не помітити, що схилوک 90-х років ХХ ст. у вітчизняному кіно позначений «програмним» розривом з раціональним мисленням. Свідченням тому — звернення кінематографістів до творів Кафки й Беккета. Якщо на початку 90-х Сергій Рахманін створює фільм «Людина К.» (1992) на матеріалі щоденників і особистих записів Франца Кафки, то зафільмована за мотивами літературних творів Кафки картина Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і Мишачий народ» (1994) перетворилась на експериментування із зображенням, «авангардну» гру зі звуком, літературними текстами чеського автора. «Документальна історія з вигаданого світу», як інтерпретував свою кінопритчу сам режисер, викликала щире зацікавлення знавців кіно і принесла Сергію Маслобойщикову та операторові стрічки Олександрю Шумовичу фестивалні призи за зображальне рішення фільму.

Художник за першою освітою, Сергій Маслобойщиков природно тяжіє до мислення пластичними образами, насичуючи чуттєвістю візуального непрості для екранних інтерпретацій філософічні тексти таких авторів, як Франц Кафка, Михайло Булгаков. Задля більшої переконливості пригадаємо ігровий відеофільм Маслобойщикова «Від Булгакова» (1999). Не можемо обминути увагою цей телепроект, оскільки він створений в естетиці «справжнього» кіно. Волею автора будинок-музей Михайла Булгакова перетворюється на місце, населене персонажами його літературних творів: оповідь екскурсовода про життя й творчість письменника слухають та іронічно коментують Кіт Бегемот, Фігот і Воланд. Ці витвори фантазії письменника дозволяють собі втручатися у справи режисера та його героя — маленького хлопчика Михайла Булгакова, ведуть глузливі діалоги з його нянькою. Будинок Булгакова в інтерпретації Маслобойщикова постає центром перетину метафізичних часопроторів, аномальним місцем, вікна з якого розчехнуті у літературний космос булгаковських творів, у вир соціальної напруги початку ХХ ст. та у екранну площину напередодні нового Міленіуму.

Кінематографісти, сповнені молодого завзяття, демонстративно шукали власних шляхів, не бажаючи наслідувати сталі кінематографічні традиції. Вони прагнули вирватись з кола герметичності та «провінційності», утворити новий цілісний світ, нове життя. Радикальна ситуація розриву зв'язків між поколіннями, характерна для 1990-х, поступово переходить у конструктивну фазу, коли ініціатори «естетичного бунту» починають відчувати себе частиною загального культурного контексту.

На тлі декларацій творчої молоді 1990-х цікавим прикладом метафізичного зв'язку часів та кінематографічних поколінь видається фільм «Гріх» (1999), знятий випускником КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого Олесем Саніним, який проїхав по слідах кіноекспедиції свого вчителя Леоніда Осики, по місцях зйомок фільму «Кам'яний хрест» через 30 років після фільмування. Змонтувавши сучасний матеріал, дознятий Сергієм Михальчуком у Снятині, на батьківщині Василя Стефаника, з кадрами картини, що стала класикою (оператор Валерій Квас), Санін надає картині додаткових вимірів: залучає до сьогодення історію, повідану Стефаником та інтерпретовану Осикою — про Івана Дідуха, селянина, який зібрався покинути рідну землю й податися «в світ». Трактуючи далеку Канаду як «інший світ», Іван Дідух замовляє панахиду по рабах Божих Івану та Марії. Священник відмовився правити таку службу без небіжчиків, і режисер взяв цей гріх на себе. Минулося понад чверть століття, і екран демонструє, як кіномеханік на ім'я Іван Дідух (чимало односельців мають таке прізвище!) крутить фільм, а колишні учасники його створення спостерігають за рухомими тіннями на екрані, тіннями минулого. Цей відблиск закарбованого часу найбільш загадково блукає по обличчях постарілих сліпців, які свого часу утворювали композиційну цитату з полотна Брейгеля. Вони уважно вслухаються у тужливу мелодію (композитор Володимир Губа), ловлячи кожен звук як щемливий ностальгічний спогад. В фільмі «Гріх» Олесь Санін не стільки аналізує «провину» вчителя, скільки шукає шляхи виправдання та спокутування його гріха. Як відомо, саме це поняття є ключовим для національної автентичності.

Кінематографічна молодь активно відгукнулася і на візуалізацію захопливої загадковості, містики та романтики. У молодіжному творчому об'єднанні «Дебют» виходять короткометражні стрічки «Трамвай удачі» (1993) Ганни Гресь та «Шоста година останнього тижня кохання» (1994) Костянтина Шафоренка.

Помітимо, названі фільми знято у першій половині 1990-х. Невдовзі творче об'єднання буде позбавлене державного фінансування, що на тривалий час певною мірою ускладнить можливість професійного висловлювання кінематографістам-початківцям з їхніми відверто «некомерційними» фільмами. Тому на стадії зменшення бюджетного фінансування кіногалузі Дер-

жавна служба кінематографії та її керівник Ганна Чміль послідовно запроваджували програму протекціонізму «молодому кіно», надаючи підтримку у першу чергу короткометражним дебютним та експериментальним, артхаусним проектам, тобто фільмам, які навряд чи могли б розраховувати на окупність в прокаті. Хоча парадокс містився у тім, що й у випадку так званих «комерційних» проектів говорити про їхню самоокупність не було підстав, адже знімалися вони переважно за державний кошт, і ніша ринку поки була відсутня.

### Зваблення примарою рентабельності

На шляху до ринкових відносин кінематограф України був зваблений примарою рентабельності, що вочевидь сприяло тенденційному «оновленню» типології екранних героїв, що дуже помітно при порівнянні фільмів початку та кінця 1990-х. Виразна зміна «облич», що простежується на вітчизняному екрані — закономірний процес, в якому окремі дослідники вбачають не тільки появу нових амплуа («кримінальні елементи», «потвори», «повії», «бомжі» та інші маргінали), а й зникнення снобізму у ставленні до фільмів «соціального болю».

Питому вагу у корпусі фільмів першої половини 1990-х складали екранізації. Одною з причин послідовного звернення режисерів до джерел літературної класики, безумовно став брак міцних оригінальних сценаріїв, понад це — відсутність школи драматургів в Україні. Лакуна заповнювалась фільмами «за мотивами» літературних творів. Джек Лондон («Серця трьох», 1992, режисер Володимир Попков), Володимира Винниченка («Записки кирпатого Мефістофеля», 1994, режисер Юрій Ляшенко), Олександр Грін («Дорога в нікуди», 1992, режисер Олександр Муратов; «Геллі і Нок», 1995, режисер Вадим Ілленко), Антон Чехов («Нині прославівся сине людський», 1990 та «Господи, прости нас грішних!», 1992, режисер Артур Войтецький). Відбувалися звернення до щоденників і записів Франца Кафки («Людина К.», 1992, режисер Сергій Рахманін) та його оповідань («Співачка Жозефіна і Мишачий народ», 1994, режисер Сергій Маслобойщиков). Спостерігалися навіть спроби екранізації філософічних текстів Сартра і Туріна («Мертві без поховання», 1992, режисер Ігор Апасян) тощо.

У намаганні зробити «крюк до глядача» кінематографісти розширюють жанрову палітру, активно знімаючи кримінальні драми, бойовики, детективи. Були режисери, що захоплено випробовували себе у різних жанрах. Так Анатолій Іванов після екранізації кримінального сюжету С. Устинової «Гра



всерйоз» (1992), знімає бойовик «Золото партії» (1993), а вслід за тим — детектив «Обережно, червона ртуть!» (1995). Як відчайдушні спроби утворити потік глядацького кіно, так званий «мейнстрім», можна розцінювати мелодраму «Аве Марія» — режисерський дебют актриси Людмили Єфменко, пригодницьку драму Валерія Фадеєва «Поїзд до Брукліна» (1995), «Викрадення Європи» (1992) М. Досоева, інші гостросюжетні стрічки. Від початку 1990-х років активізувався і випуск «кіноеротики» — закономірна фаза на шляху «дорослішання» вітчизняного кіно, коли кіноекран все більш виразно захоплюється інтерпретаціями проблем статі, еротизму, сексизму тощо.

Хоча кінематографічна «еротоманія» та інші наслідки «пубертатних» комплексів може розцінюватись як певний «інфантилізм», слід визнати: хвиля кіноеротики, що виплеснулася на екрани початку 1990-х років, виявила розсудливу поміркованість вітчизняних кінематографістів, оскільки перші спроби реабілітації забороненої донедавна «сексуальної відвертості» відбувалися переважно шляхом екранізації апробованого літературного матеріалу. На фестивалі кінодебютів «Молодість» 1991 року вразив естетизацією розмов про інтимне фільм Наталі Андрійченко «Ніч про кохання» (за Володимиром Набоковим), де оповідь ведеться від першої особи маленького хлопчика, якому в розпал кризи статевого дозрівання випадково довелося потрапити невчасно до спальні батьків. Інше оповідання Володимира Набокова «Казка» отримало кінематографічну транскрипцію О. Ніколаєвої у «Секс-Казці» (1991), де реалізоване характерне уособлення демонічного начала в жіночому образі.

У багатомірному осягненні статевої проблематики вітчизняним кінематографом 1990-х років наважимося окреслити три фази, що характеризуються різними рівнями осмислення предмету:

- 1) сплеск еротичного світовідчуття, ствердження приматів тілесності на тлі спростування етико-естетичних заборон;
- 2) заглиблення у метафізику статі, кохання, пристрасті;
- 3) фаза «знаковості».

Загалом кінематографічне зацікавлення еротикою нагадує пандемію, особливістю якої стало помітне спізнання вітчизняного кіно у зверненні до теми. Коли практично весь цивілізований світ повернувся до сімейних цінностей, молодий кінематограф України виявив гіпертрофовану зацікавленість сексом та еротикою, характерну для пубертатного періоду. Іноді внаслідок естетичної незрілості й нерозвиненості кінематографічної мови розмова «про це» набувала форм тривіального роздягання персонажів, тим самим досить відверто демонструючи приховані бажання автора. Невибagliвим еротизмом подібного ґатунку вражали стрічки: «Грішниця у масці»

(1993) Світлани Ільїнської; «Дафніс і Хлоя» (1991), зафільмований Юрієм Кузьменком за мотивами роману давньогрецького автора Лонга; В фільмі Галини Шигаєвої «Голий» (1987) унаочнено шлях соціалізації первинного Адама — Кошкін виїхав на природу і став жертвою пограбування. Абсолютно голий, він постає людиною природною — такою, якою вона приходить у світ. Сказати б, демонстрація чоловічої наготи зазвичай вважалась досить екзотичною у порівнянні з більш традиційною оголеністю жіночого тіла. У цьому нема дивини — тисячолітню історію культури писали переважно чоловіки, саме їх очима мистецтво століттями звично споглядало на принади жіночності (очима скульпторів, художників, поетів, а в останні 110 років — ще й кінематографістів). Пошуки кінця ХХ ст. протиставили такій гендерній асиметрії переломлення оточуючого світу під кутом зору фемінного сприйняття, характерними рисами якого є: відмова від адаптації чоловічих стереотипних моделей, децентрація традиційної (патріархатної) системи правил, зосередження уваги на жіночому досвіді буття, відверта розмова про потреби жінки (як духовні, так і тілесні).

Серед фільмів, де спростовуються стереотипи жіночої залежності, покори, значення інституцій, що традиційно здійснювали нагляд за дотриманням героїнями екрана етико-моральних норм поведінки (родина, сусіди, колеги тощо): «Перший поверх» (І. Минаєв, 1990), «Пристрасті за Анжелікою» (О. Полинніков, 1993), «Місячна зозулька» (С. Дудка, 1993) — героїнь цих фільмів об'єднує пошук рецептів особистого щастя... нетрадиційними способами.

Поступово спостерігаємо домінування у кінотворах спроб заглиблення у метафізику статі. Семантичними центрами оповіді стають: бажання правдивого кохання, пристрасть, самотність. Героїні картин «Жінка для всіх» (1991, Анатолій Матешко), «Ніагара» (1991, Олександр Візир), «Дика любов» (1993, Віллен Новак) намагаються реалізувати себе через кохання до чоловіків, проте терплять поразку. За ексцентричними вчинками, бравадою героїнь все виразніше приховується самотність жіночої душі. Відношення до жінки на екрані змінюється, а це — показник стану у суспільстві. Героїня фільму Наталі Андрейченко «Шамара» (1994) — Зіна Шамаріна — це вже справжня «раба кохання» пострадянської доби.

Символізм статі найбільш яскравого втілення набуває в картинах Кіри Муратової. Вже в «Астенічному синдромі» (1989) тілесна нагота персонажів була обумовлена необхідністю концептуального висловлення: сурогатна тілесність, не спроможна компенсувати духовної втрати героїні. Наступний фільм «Чутливий міліціонер» (1992) демонстрував певне нівелювання проявів статі (зокрема, знакова поява дитини у подружжя дітородного віку

дивним, нестатевим шляхом — як і мало статися в країні, де «сексу не було»). Натомість у «Захопленнях» (1994) саме на знаки статі припадає смислове навантаження: жінки з іменами, забарвленими символікою життя та смерті — Віолетта та Лілія — утворюють вісь світу, в якому обертаються чоловіки із своїми буденними захопленнями. У наступній картині «Три історії» (1998) практично всі персонажі можуть розглядатися як уламки атрибутів «чоловічості» та «жіночності», деформовані знаки певних функцій статі. Персонажі фільму чинять безкарні злочини: чоловік прагне спалити в котельні тіло зарізаної ним сусідки, матері відмовляються від власних дітей, діти відповідають їм «взаємністю»: доросла жінка топить свою мати, а маленька дівчинка підсипає щурячу отруту в склянку з водою німечній старій людини (Олег Табаков). Загострене неприйняття жорстокої «нової» людини спрямоване насамперед проти представника знесиленої інтелігенції. Не випадково холодна красуня-вбивця Оффа з новели фільму, названої її ім'ям, ставить «нуль за поведінку» чоловікам, жінкам, дітям і навіть «усій планеті».

*Кадр з фільму  
Кіри Муратової  
«Захоплення» (1994)*



*Кадри з фільму  
Сергія Маслобойщикова  
«Від Булгакова» (1999)*



Завершення десятилітнього циклу в історії вітчизняного кінематографа є підставою для певних міркувань. Зокрема: чому передчуття творчого піднесення за часів соціально-політичного звільнення, м'яко кажучи, не виправдалися сповна? Еріх Фромм, досліджуючи руйнацію специфічних втілень влади та авторитету, виклав оригінальну концепцію свободи людини, проаналізувавши причини, що викликають в суб'єкта страх перед свободою, неспокій та готовність перетворитися на автомат, конформістськи налаштований на заучені «програми», здійснити «втечу» від нових можливостей.

Видається, вивчення кінематографічної ситуації першого десятиліття незалежності надає значний матеріал для досліджування такої психологічної реакції як «втеча від свободи». Асоціативно пригадується байроновський Шильонський в'язень, який зупинився у розпачі перед відчиненими дверима, з яких впали замки, оскільки обшири за межами в'язниці лякають його своєю загрозливою невизначеністю...

**Тікаючи від свободи.  
Прояви «інфантилізму»  
та складності «дорослішання»**

Вочевидь, певний парадокс і драматизм ситуації 1990-х полягає у тому, що розширення можливостей вільного висловлювання, позбавленого цензурних утисків, збіглося з втратою творчої потенції, своєрідною *інфантилізацією*. Пояснення цьому феномену знаходимо у Еріха Фромма. В роботі «Втеча від свободи» автор наголошує, що «право на вираз своїх думок має сенс тільки за умов здатності мати власні думки; свобода від зовнішньої влади стає міцним набутком тільки у тому випадку, коли внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність»<sup>7</sup>. У ситуації дозволеної свободи, за умов зняття зовнішньої цензури, внутрішній «редактор» митців продовжував активно діяти, і боротьба з ним (тобто із своїм *alter ego*) деяких творців завершувалась істеричним епатуванням публіки. Інколи воно виглядало як хворобливе роздвоєння особистості. Позначився «радянський рефлекс» до саморедагування і контролю за відсутності навичок вільного мислення. Довгі десятиліття боротьби (з цензурою, заборонами та іншими перешкодами) стимулювали концентрацію творчих зусиль, волі, інтелектуальних витрат. В умовах санкціонованої волі парадоксально виявилась нестача органічного сприйняття світу, що замінювалась штучним

---

<sup>7</sup> Фромм Е. Бегство от свободы. — М., 1990. — С. 201.

конструктом (специфічним «протезом») — зверненням до знайомих моделей та аналогій, що зберігалися у сфері пам'яті. Можливо, з цієї причини деякі фільми цілком сучасної проблематики нагадували «перекрашані» дублікати явищ кіно попереднього періоду, тільки зблякли та немічні. Комедійна пародія на політичний детектив «Постріл в гробу» (1992, Микола Засєєв-Руденко) демонструє події путчу 1991 року на одній із спеціалізованих дач в Криму, де відпочиває родина «Першого» з почтом посіпак. Конфлікт «хорошого з ще кращим» було замінено зіткненням поганого з ще гіршим. Як-от у фільмі «Похмурий ранок» (1992) Ігоря Миленка, який стару казку про Колобка перелицював на новий штиб: похмурий післячорнобильський ранок викликає асоціації з апокаліпсисом. Бідне село, зубожіле й злиденне. Самотні дід і баба, Ведмідь, Вовк, інші персонажі — вмирають один за одним... Чорна іронія найсучаснішої проби.

У намаганнях урізноманітнення жанрово-тематичної палітри запроваджувались спроби відновити жанр, колись майже повністю відсутній на кінематографічних теренах Союзу, а саме — хоррор. Здавалося б, важко потрапити у тенета жанрових стереотипів, якщо сам жанр був геть відсутній у художній палітрі доби. На початку 1990-х Микола Рашєєв знімає за романом Володимира Дрозда «Вовкулака» жорстку соціально-політичну притчу «Оберіг» про перетворення людини на вовка в ім'я кар'єри, зовнішньої успішності. Символічний смисл цього перетворення містив прозорі алюзії до метаморфоз партократії. Відтак, жанрові особливості фільму жахів поєднувались з політичними контекстами. На жаль, замість передачі загадково-містичного світовідчуття, що притаманне фільмам заявленого жанру, запроваджувались апеляції до цілком конкретних жахів, породжених політичною системою. Система рухнула, страхи залишились. Це як відомі у медицині «фантомні болі», що продовжують мучити пацієнта після ампутації органу.

При доволі відвертому переосмисленні фактів, відкритті нових інформаційно-тематичних ареалів, на фільми часом ще відчутно впливає інерція форми. Стрічки, скроєні у повній відповідності до призабутої соцреалістичної моделі раптом з'являються у фільмах кінця 1990-х. У цьому розумінні фільм «Нескорений» (2000) Олеся Янчука презентує очевидний конфлікт форми і змісту. Картину про повоєнну долю угруповань УПА, можна назвати найбільш «соцреалістичним» неадапським фільмом. Автор не пішов логічним шляхом розкриття екзистенційного конфлікту вояків, приречених на поневіряння Європою, у відриві від Батьківщини, зраджених, названих ворогами власного народу. Режисер вирішив наслідувати «героєцентричну» модель, створивши привабливий портрет Романа Шухевича — людини, що стала на чолі Головної Команди Української

повстанської армії у 1944–1950 рр. Мужній та безстрашний командир Української повстанської армії генерал Шухевич (Григорій Гладій) часом нагадує «соцреалістичне» кліше позитивного героя, здатного патетично любити лише Батьківщину і родину. Наразі, така «стерильність» головного персонажа виглядає неприродно. Насамперед у ставленні до молодої та привабливої соратниці (Вікторія Малекторович), коли красень-генерал сприймає її виключно як «товариша за зброєю», зберігаючи вірність дружині, моральну чистоту і цноту. Вочевидь автори самі відчули, що продовження аскетичного «утримання» починає суттєво загрожувати іміджу мужності героя, а тому «у кращих традиціях» заподіяли дівчині «героїчну загибель». Зрештою центрального персонажа фільму позбавили не тільки негативних, сумнівних, а й просто специфічних індивідуальних рис, притаманних живій людині. В наслідок такого «лакування» образ позитивного керівника повстанських сил перетворився на традиційну для радянського історико-біографічного фільму «ходульну» плакатну схему: «відданий патріот, позбавлений вад, не помічений у компрометуючих зв'язках». Помітимо, що у фільмі Янчука патріотизм інтерпретувався у координатах нового часу, а людські «вади» — у цілком традиційному соцреалістичному ключі, коли подружжя невірність могла геть зіпсувати незатьмарену похвальність образу.

«Нескорений» Олесь Янчука став переконливим прикладом творення фільму у відповідності до радикально оновлених поглядів на історію за лекалами застарілої кінематографічної моделі.

Непереконлива драматургія, дивна композиційна будова, інші формальні недосконалості стрічки режисер намагається компенсувати змістом, спрямованим на відновлення історичної справедливості в реабілітації УПА. Олесь Янчук представляє повстанську армію як реальну силу у непримиренній визвольній боротьбі. За кілька років режисер продовжить тему національного визвольного руху у фільмі «Залізна сотня» (2004), де відмовиться від «центричної» структури і спробує «оживити» драматургію. Сценарій «Залізної сотні» написаний Олесем Янчуком у співавторстві з Василем Портяком, Михайлом Шаевичем та Олександром Шевченком. Помітимо: Олесь Янчук працює з постійним сценаристом Василем Портяком, якого режисер винайшов завдяки своїм потужним організаторським та продюсерським здібностям. Сотня бійців Української повстанської армії опинилась на теренах Східної Польщі, території, населеної українцями, що опинялась то під «Советами», то її захоплювали окупаційні сили Третього Рейху, а після Другої світової війни відійшла до комуністичної Польщі. В емоційно загострений сюжет фільму органічно вписані романтичні

відносини. Хоча в фільмі формально є провідний персонаж, керівник рейду угруповання на Захід, до Баварії — Михайло Дуда-Громенко, все ж таки у фільмі діє радше «герой-група».

У зміні «місця людини на екрані» та її символічного статусу закономірно проявився злам свідомості, характерний для перехідного періоду.

В той час, як естетика тоталітарних режимів базувалась на класичних принципах, з їх апеляцією до образу людини фізично досконалої (доречним видається послатися тут на розвідки Ярослава Могутіна — дослідника специфіки тілесності та сексуальності у фашизмі), адже мета тоталітарного мистецтва — формування Нової людини (штибу Надлюдини Ніцше), динаміка зсуву у пострадянський (посттоталітарний) період передбачає вивільнення місця для «негероїчного героя», людини на буттєвому роздоріжжі, навіть «абсурдного» персонажа, маргінала, людини «нестандартної» зовнішності та вдачі. І все ж наприкінці 1980-х методологічна основа творення образу героя (хай навіть негероїчного) передбачала ще переважно соціокультурний підхід — на перетині специфіки середовища, характеру культури і типу соціальності, на схилку 1990-х приділення уваги таким «не титульним» дійовим особам привносило в кіноповідь екзотичне нюансування субкультури, а по центру кінематографічної уваги опинився «розірваний суб'єкт» — людина постмодерну.

### Людина на екрані доби постмодернізму

Прихід постмодерну вцент руйнує норми класичного мистецтва. Відбулася радикальна світоглядна парадигмальна зміна, що ознаменувала перехід від одномірного, лінійного мислення, характерного для класичної епохи, до мислення холистичного (цілісного), багатовимірного, поліфонічного, нелінійного, притаманного посткласиці. На відміну від класичного мистецтва, яке прагнуло досконалості форми, тіла, маніпуляцій з ним, мистецтво постмодернізму зосереджує увагу насамперед на психічних феноменах людини, на її фрагментарному світосприйнятті, перетворює індивідуальність на рупор культури, на «оболонку, сповнену культурних матриць» та уламків кодів різних цивілізацій. При цьому суб'єкт постає як колаж суперечливого, мінливого, непостійного змісту.

Проголошена посткласикою «війна цілому» та заміна колективістичної моделі свідомості індивідуалістичною, отримали закономірні наслідки і у кінематографі. Усталеним каноном класичного кінематографічного мислення було протиставлено так званий «багатовимірний» спосіб фільмування,

побудований на ігрових, деконструвістських і плюралістичних принципах, що позбавляють сенсу протиставлення центрального й периферійного, «високого» та «низького», фактично знімають протиріччя декларованого і реалізованого, нівелюють опозицію відкритого й латентного тощо. Ключовою фігурою мислення стає *гра*, в координатах якої екранний текст сприймається як своєрідний означник феномену реальності або вигадки і водночас виступає означуваним для поля версій прочитання/сприйняття — інтерпретацій. Такий підхід обумовив новий статус глядача-реципієнта як повноправного співучасника творчого процесу. З іншого боку, неоднозначність тексту, його ускладнена структура передбачала оновлення ролі кінокритика як фахівця, здатного не тільки проаналізувати твір, а й окреслити множинність можливих його інтерпретацій, зв'язок з відомими феноменами культури та мистецтва, ступінь новачій.

\* \* \*

Спроби провокативної гри з глядачем, використання елементів коду кітчу спостерігалися у фільмах окремих режисерів України вже з початку 1990-х років. Олег Чорний в короткометражній картині «Зав'яла сакура під моїм вікном, і ти проходиш повз мене» (1993), дотепно іронізує над стереотипним захопленням культурою Сходу. А у менш відомій чорно-білій стрічці «Шал» (1990), стилізованій під німе кіно, піддає ілюмінативному, тобто пародійному, цитуванню фільм світової кінокласики «Земля» Олександра Довженка. Михайло Ілленко у фільмі «Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою» (1993) відверто вдається до ігрового принципу, розпочинаючи свою картину ніби затертим кінематографічним стереотипом: під звуки української народної пісні на екрані з'являються біленькі хатинки, що потопають у зелені садочків, і тільки з наїздом кінокамери стає зрозумілим, що в садочках ростуть не яблуні й не вишні, а крилаті пальми — глядачеві запропоновано лукаву гру смислами та іронічно відтвореними штампами.

\* \* \*

Наступний фільм Михайла Ілленка «Сьомий маршрут» (1997) складається з кількох новел, поєднаних наскрізною містифікацією: екскурсію для іноземних туристів по місцях, що пов'язані з життям і творчістю нереалізованого поета Данила Притуляка, проводить сам поет («на зло» традиції канонізації фігур в мистецтві тоталітарної доби). Така абсурдна ситуація дає невизнаному поетові Притуляку поштовх до переосмислення свого життя, допомагає здійснити своєрідну «втечу до себе».



Фільм базується на сценаріях кількох дипломних робіт випускників творчої майстерні Михайла Ілленка. Такий феномен колективного авторства яскраво ілюструє метафору «смерть автора», який розчинився «розпорошився» в еkleктичній стилістиці екранного дійства. «Смерть автора» у фільмі доповнюється «смертю наррації», тобто програмною руйнацією оповідних структур.

Абсурд і парадокс постають критерієм Істини в картині Дмитра Томашпольського «Усім привіт!» (2000), що явила яскравий взірець «постмодерністського бунту» з усіма родовими ознаками: як-от фрагментарність структурної побудови, цитування, з представленням своєрідного «словника» замість цілісного тексту (в широкому розумінні), контамінації жанрових утворень замість визначеного жанру. Це — провокаційна, весела і іронічна гра, що її запропоновано глядачеві.

В основі сюжету — love story, історія кохання дивної дівчини на ім'я Антена (Вікторія Малекторович) до молодого лікаря Антона Павловича (Анатолій Матешко) — оповідь, сповнена доброзичливого гумору автора. На жаль, брак досвіду грайливого ставлення до реальності часом ставав на заваді адекватному глядачевому сприйняттю сюжетної будови, вільній його орієнтації в незвичній структурі екранного тексту. А без цього кінооповідь нагадує хаотичне поєднання «безладних фрагментів». Абсурдна ситуація появи у Антона «двійника-суперника» — Веніаміна (О. Примогонов) знаходила продовження в нестандартних стосунках всередині «трикутника» і завершувалась ще більш оригінальним переходом Антени, а потім і Антона в інший, паралельний світ, де герої отримували другий шанс на кохання. Досить незвичним видавалось і те, що автор розповів ліричну історію, вдавшись до тотальної іронії: стосунки закоханих розвиваються нібито на перехресті світів. Окрім Всесвіту, до якого періодично занурюються персонажі за допомогою телескопів Обсерваторії, у фільмі передбачається існування паралельних світів різного рівня ірраціональності. Один з таких «субсвітів» складає група законспірованих «резидентів-пенсіонерів», які страждають від своєї непотрібності, проте категорично відмовляються від влаштування до будинку престарілих. Вони весь час переховуються, хоча їх ніхто не вистежує; підтримують зв'язок із світом лише опосередковано, за допомогою телефону або факсу. Старі конспіратори конче потребують діалогу, людського тепла, співчуття, шукаючи шляхів порятунку від «жаху відчуження». І хоча за образами старих і самотніх псевдошпигунів прозоро вимальовується образ збанкрутілої ідеології, вочевидь у своїй чудернацькій історії Д. Томашпольський ставить зовсім інші завдання. Автор прагне насамперед подолати «естетичну нудьгу» за допомогою розгорнутого

каталогу виражальних засобів, прийомів організації звукового та візуального рядів, намагаючись подарувати глядачам яскравий промінь надії: разом ми не самотні у цьому світі!

Можна по-різному ставитися до окремих артефактів, але важко заперечувати активність кінопроцесу 1990-х років.

Як свідчить практика фільмотворення, комунікативні впливи останнього десятиліття ХХ ст. виявили орієнтацію на формування оновленої системи пріоритетів та морально-етичних градацій. Нові перспективи відкрилися у варіативному моделюванні майбутнього та реконструкції минулого крізь призму симулякрів та ігрових модулів. При цьому «рівень гри» стає свідченням не тільки технологічної досконалості, а й міри зрілості суспільства (або навпаки — його інфантильності).

### Кінематограф першого десятиліття незалежності: в режимі узагальнення

За даними Національного центру Олександра Довженка, з 1991 по 2000 рік в Україні було створено 250 (!) ігрових стрічок, у тому числі 17 короткометражних, кілька телесеріалів та фільмів-вистав. *Щоправда, після 1993 року кіновиробництво стало різко скорочуватися. Так, якщо у 1993 році було створено 47 ігрових фільмів, то в 1994 — 23, у 1995 — 16, в 1996 — 5, а в 2000 усього 3.*

Значна кількість артефактів, створених у 1990-ті роки, дає підстави для аналізу якісних зрушень у розвитку кінопроцесу в Україні періоду її незалежності, коли термін «демократизація» стає одним з ключових при аналізі явищ культурологічного плану. Для визначеності помітимо, що з двох тлумачень цього терміну (процес утвердження принципів демократії як форми державного устрою та встановлення більш простих, рівноправних стосунків), ми зосередимося на другому, маючи на увазі переведення на засади рівноправ'я відносин у ланці *митець-виробник-глядач*.

Якщо на початку ХХ ст., кажучи словами Лариси Левчук, «тенденція до демократизації мистецького життя уявлялась, з одного боку, як загибель мистецтва, а з другого — як завоювання широких мас права на культуру»<sup>8</sup>, то природу «демократизації» кінопроцесу протягом останнього десятиліття ХХ ст. теж можна охарактеризувати як дуалістичну. Це водночас і період відносно вільної творчості (митці були практично звільнені від цензурних обмежень), і час встановлення пріоритетів «масової» культури. Наслідком

---

<sup>8</sup> Левчук Л. Т. Естетика: підручник. — К., 1997. — С. 394.

омасовлення можна вважати певне зрівняння потенціалів: на тлі зростання загальної художньої культури «пересічного» глядача, останній постійно впливав на перебіг кінопроцесу — до його вимог та смаків пристосовувались зразки високого мистецтва, перетворюючись на продукцію мистецтва масову, яку активно тиражували і поширювали засоби масової комунікації. Технічний прогрес сприяв не тільки масовізації культури, а й нівелюванню індивідуальної самотності окремої людини, перетворюючи її на частинку «колективного тіла» — споживача екранного продукту.

Як відомо, орієнтація на масову аудиторію, на «пересічного» глядача — не новина, радше — закономірність. «Середня, масова людина, людина колективу, була господарем історії і завжди вимагала, щоб усе робилося для неї, щоб усі рахувалися з нею, з її рівнем, її інтересами»<sup>9</sup>. Для кінематографа орієнтація на глядача можна сказати — онтологічна прикмета, починаючи з перших екранних видовищ «ярмаркового» періоду.

Кінематографічні взірці «великого стилю» за часів тоталітарного державного ладу, також були орієнтовані на глядацьку масу — очевидно, саме це й робило кіно «найголовнішим» з мистецтв. Як писав З. Кракауер, «фільми самі по собі адресуються масовому глядачеві й апелюють до нього». Таку особливість екранних творів теоретик вважав основною підставою того, що «національне кіно відбиває психологію свого народу більш прямими шляхами, ніж інші мистецтва»<sup>10</sup>. Справді, хоча радянське «мистецтво для мас» декларативно й дистанціювалось від «буржуазного маскульту», їх генетичний зв'язок є незаперечним.

Протягом 1990-х років кінематограф робить виразний крок назустріч глядачеві, причому омасовлення екранних творів здебільшого відбувається шляхом «демократизації» як форми, так і змісту твору, отже — зниженням планки етико-естетичних вимог. Це нагадує процес штучного спрощення мови при заграванні з дитиною. Приклад: поява фільмів штибу комедій «У пошуках мільйонерки» (1993, В. Артеменко), «Зефір у шоколаді» (1993, О. Павловський); «Постріл в гробу» (1992) та «Браві хлопці» (1993) — обидва Миколи Засєєва-Руденка.

Утім, на тлі тотальної «боротьби за глядача» з'являються і твори, цілком спроможні влитися у «мейнстрім», якби такий існував в вітчизняному кіно. Серед картин, орієнтованих на масовий екран, — історія з життя сучасної молоді «Дика любов» (1993) Вілена Новака та його ж осучаснена модифіка-

<sup>9</sup> Бердяев Н. Философия свободного духа. — М., 1994. — С. 16.

<sup>10</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. — М., 1977. — С. 14.

ція історії Попелюшки — картина «Принцеса на бобах» (1997). Зустріч спадкової аристократки з шляхетного роду Шереметьєвих, зануреної в злиденне життя, і прагматичного представника «нової» генерації українців перетворюється на романтичну історію кохання, створену цілком за голлівудською моделлю. Картина стала лідером прокату і фаворитом глядацького успіху.

На тлі програмної орієнтації вітчизняного екранного продукту 1990-х на «принадажування глядачів» легко простежуються кілька шляхів, головними з яких можна вважати наступні два: шлях перший — підвищення видовищності твору, його розважального потенціалу; шлях другий — намагання зацікавити глядача «гарячим матеріалом» (демонстрування прихованих сторін людських стосунків, екранізування сенсаційних історій, справжніх та вигаданих компроматів тощо). Перший шлях не виправдав себе через неспроможність вітчизняного кінематографа конкурувати з високотехнологічним виробництвом західноєвропейської, а тим більше американської кіноіндустрії. Друга модель утримувала в собі елемент уповільненого самознищення — вона вела глядача до перенасичення.

Екранне видовище, що прагне уваги глядацького загалу, базується на засадах свідомої орієнтації на вимоги та бажання «мас», внаслідок чого відбувається імітація мистецьких моделей, запровадження їх спрощеної форми, використання задля досягнення комерційної успішності. Проте саме фільми, розраховані на широке коло глядачів, формують «мейнстрім» — «основний потік», без чого така фінансовістка галузь, як кінематограф, не має шансів перетворитися на індустрію.

З погляду модерністичної кінокритики відверта орієнтація на масовість є згубною для мистецтва і культури в іпостасі високих взірців. Щоправда, доба постмодерну спричинила зміну «інтелектуальної моди» та критеріїв мистецької оцінки творів. Проте шляхом творчого експерименту й вільного самовияву наважуються йти лише окремі творчі особистості. Очевидно, саме тому кількість картин, що їх можна назвати справжніми Подіями, обмежена.

Цікаво, як самі режисери-практики інтерпретували смисл і значення авторського «послання» реципієнтові в оновлених етико-естетичних координатах сучасності. Скориставшись дефініцією кінорежисера і теоретика процесу творення Ю. Ілленка — «твір є інтуїцією «Я», покладеною в просторі-часі..., що втрачає свободу, проте сублімує втрачену свободу в Образ через одухотворення» ... «твір з допомогою митця робить стрибок: з життя у вічність. Перехід в інший просторово-часовий вимір і є гносеологічною ознакою становлення художнього твору»<sup>11</sup>. Іншими словами, твір як

---

<sup>11</sup> Ілленко Ю. Парадигма кіно. — К., 1999. — С. 129, 130.

вміщення сублімацій «Я» митця, орієнтований на «Я» глядача, має результатом процес міжособового зв'язку, нехай опосередкованого екраном, — процес інтимний, чому сприяє сучасна тенденція до усамітненого споживання екранних творів (поширення перегляду картин по ТБ, відео). У такому інтерактивному тандемі «глядач-екран» мова екрану — то є «посередник, медіум, «середовище», в якому і завдяки якому суб'єкт покладає себе і світ та відкриває себе»<sup>12</sup>. Якщо мова — певний загальновідомий код спілкування, то авторською версією є «мовлення», яке забарвлене ознаками індивідуальності митця. Відповідно, що яскравішою є індивідуальність, то більш своєрідним виявляється її мовлення.

З іншого боку пересічний, невтаємничений глядач не зацікавлений в еволюціонуванні кіномови, а атмосфера елітарності, багатозначності, незрозумілості його відверто відштовхує. Він надає перевагу кінематографу-оповідачу історій, хоче, щоб його розважали, розчулювали, навіть лякали. Звідси — популярність жанрового кіно. І кінематограф 1990-х робить кроки у напрямку розвитку жанрів. Задля переконливості можна згадати кілька таких стрічок 1993–1994 рр., зокрема комедії «Веселенька поїздка» (1994) Б. Небієвідзе, «Дитина до листопаду» О. Павловського, «Анекдотіада, або Історія Одеси в анекдотах» (1994) М. Каца. Попри те, що у «Анекдотіаді...» задіяні відомі актори (З. Гердт та інші), фільм не став цілісним твором, а розпадається на окремі «анекдоти», що зрештою і заявлено у назві. Еротична комедія «Декілька любовних історій» (1994) А. Бенкендорфа спирається не тільки на відомі імена виконавців, а й на перевірену ренесансну літературу — «Декамерон» Боккаччо. Звернення до апробованого часом матеріалу українського водевілю Івана Котляревського врятував одну з комедій М. Засеєва-Руденка. Йдеться про фільм «Москаль-чарівник» (1994). Серед пригодницьких стрічок запам'яталась своєю безпорадністю картина «Двійник» (1994, режисери А. Бураль, О. Майстренко). Більш вдалою спробою опанування новим жанром, видається бойовик «Викуп» режисера В. Балкашинова.

Така ситуація на тлі поступового зменшення фінансування і, відповідно, кількості картин виявилась несприятливою для розвитку кіно як Мистецтва, що дало підстави окремим кінознавцям визначати стан кінопроцесу першого десятиліття незалежності як коматозний, з чим дозволимо собі не погодитися. Адже саме в ці роки створено такі картини, як «Три історії» та «Захоплення» К. Муратової, «Два місяці, три сонця» Р. Балаяна,

<sup>12</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. — М., 1989. — С. 395.

«Приятьель небіжчика» В. Криштофовича, «Сьомий маршрут» М. Ілленка, «Співачка Жозефіна й Мишачий народ» С. Маслобойщикова, «Голос трави» Н. Мотузко та інші твори, що стали щаблями еволюціонування кіномови і кіномовлення. У цей період заявили про себе представники генерації «вісьмидесятників»: вийшли фільми «Шамара» (1994) Наталі Андрейченко, «Подарунок для Маргарет Тетчер» (1999) Вадима Кастеллі, «Про шалене кохання, Снайпера і Космонавта» (1993), «Будемо жити!» (1995) та «Всім привіт!» (2000) Дмитра Томашпольського, «Жорстока фантазія» (1994) та «Дві Юлії» (1998) Альони Дем'яненко. У неігровому кіно привернув увагу суто авторськими інтонаціями фільм «Гагарін, я вас любила!» (1994) Валентини Руденко. Прихід нового покоління кінематографістів — ознака живого кінопроцесу.

Отже, Мистецтво не зникло з екрану у скруті «малокартиння», особистість Митця не було остаточно нівельовано: окремі авторські голоси, зберігаючи яскраві індивідуальні ознаки, продовжували утворювати поліфонію і залишалися засобами сакрального пізнання світу, досліджуючи феномени Життя, Смерті, Любові, Творчості... Хоча середина 90-х перед багатьма кінематографістами поставила руба проблему вибору: залишитися безробітним або зрадити кіно з телебаченням.

Симптоматично, що тією мірою, як мистецтво кіно в Україні втрачало статус «найголовнішого», функції «великого втішувача» перебирав на себе найдемократичніший екран (ТБ та відео) — він став просвітницьким лікнепом, співбесідником, психоаналітиком, джерелом етичної та естетичної насолоди, постачаючи «споживачам» духовних цінностей мистецькі відлуння у зручній фасовці з доставкою до дому. Глядач все більше при звичаювався до усамітненого споживання культури. Чи вдасться повернути його в кінотеатри? А якщо глядач повернеться у кінозали, то чи побачить він там кіно вітчизняного виробника? Адаже у боротьбі за рентабельність кінотеатри зазвичай надають перевагу комерційно успішним картинам, переважно американського виробництва, до того ж, не завжди найвищого ґатунку. Щось на кшталт демократичного «fast-food» у сфері духовності. Практика показує, що саме легкі і приємні у «засвоєнні» мейнстрімівські стрічки прокатники беруть в роботу більш охоче, ніж артхаусні проекти, з якими треба вміло і системно працювати. Так поступово пріоритети широкого глядацького загалу перетворюються на своєрідну домінанту: продюсер орієнтується саме на такого глядача (за статистикою середній вік відвідувачів кінотеатрів — 20 років) з його смаками й потребами. А режисер стрімко втрачає свій статус Деміурга — найважливішої особи творчого процесу. В умовах комерціалізації режисер-Творець опинився перед вибором: або прагматична орієнтація на утилітарну популярність, або

ризик залишитися незрозумілим і перспектива тішитися до наступної постановки (а може і до кінця віку) своєю незрозумілістю та плекати власну «елітарну» нереалізованість та незатребуваність.

\* \* \*

Стрімка інфляція 1993–1996 років, розвал системи національного кінопрокату, розгортання тіньового ринку відеокопій (переважно «піратських» дублікатів імпоротної продукції) остаточно підірвали основи окупності вітчизняного кіно. Якщо за часів перебудови навколо кіно утворилась атмосфера піднесення; активно створювались приватні студії (на початку 1990-х тільки по Києву було зареєстровано близько 80 студій різної форми власності, діяльність яких передбачала створення кіно- або відеопродукції), то на схилку ХХ ст. ейфорія змінилась станом, наближеним до депресивного. Ентузіазм кіномитців у боротьбі за творче звільнення був жорстоко придушений диктатом ринку (до того ж поки — нецивілізованого). Врахування комерційного фактора поступово прийшло на зміну ідеологічному замовленню: зірвавшись з однієї «шворки», митці відчували тиск іншого зашморгу. Почалась істерична «орієнтація на глядача». Втім, як відомо, продовженням недоліку є певні переваги. Манка перспектива повернення через кінотеатральний прокат грошей, витрачених на кіновиробництво, сприяла оживленню «глядацького», насамперед жанрового кінематографа. Парадокс полягав у тім, що «комерціалізація» вітчизняного кіно відбувався майже паралельно з руйнацією інфраструктури національного кінопрокату.

До середини 1990-х років багатовекторність кінематографічного пошуку значно звузилась, а на зміну великій кількості стрічок (зараз не йдеться про їхню художню якість) прийшов період *малокартиння*. Криза малокартиння середини 1990-х інтерпретувалась навіть як «смерть кіно» в Україні. На щастя, така оцінка виявилась перебільшеною. Хоча функціональна криза насправді охопила вітчизняне кіно.

Було б помилкою стверджувати, що єдиною причиною млявого перетікання кінопроцесу став принцип залишкового фінансування галузі. Перехідний період виявив дефіцит нових ідей, недосконалість законодавчо-правової бази, а також ментальну неготовність творців фільмів до радикальних змін на шляху від звичної монополії держзамовлення до більш прогресивної продюсерської системи.

Поступово склалась парадоксальна ситуація, при якій навіть ті нечисленні фільми, що створювались у період вітчизняної кризи «малокартиння», продовжували активне існування переважно у вимірі кінофестивалів та кінознавчих досліджень, оскільки екрани кінотеатрів були захоплені зарубіжни-

ми прокатниками і перетворились на поле конкурентної боротьби комерційних фільмів країн Заходу, насамперед США, а згодом і Росії. Вітчизняні діячі кіно інтерпретували таку стратегію захоплення аудіовізуального екранно-інформаційного простору України як експансію, «рейдарство», «інформаційну колонізацію», «медіаокупацію», відверту спробу витиснення України у число країн з нерозвиненою кінематографією. І держава нарешті звернула увагу на кінематограф — галузь, котра колись приносила значний прибуток, а тепер перетворилась на перманентно збиткову.

У січні 1998 року був прийнятий «Закон про кінематографію», а у лютому того ж року вийшла Постанова Кабінету Міністрів України «Про стан та шляхи розвитку національної кінематографії», де зокрема зазначалось, що «...у період реформування суспільно-економічних відносин в Україні, єдина державна система кінематографії була зруйнована. При цьому паралельно не сформувався її концептуально нова модель, пристосована до ринкових умов»<sup>13</sup>. Документ зафіксував десятикратне скорочення кількості фільмів та відвідувань кінотеатрів, засвідчив, що передання 1991 року кінопрокату і кіномережі до комунальної власності розірвало замкнений економічний цикл галузі, внаслідок чого наявний стан державної кіномережі не передбачає можливості повернути гроші витрачені на виробництво фільмів... Виходячи з нагальної необхідності реформування галузі, Постановою було зазначено: «На сьогодні найбільш прийнятним є послідовний перехід до ринкової системи господарювання в кінематографії, яка має поєднувати державну підтримку з інвестиціями підприємців. В результаті мають бути сформовані сучасна національна кіноіндустрія і національний кіноринок»<sup>14</sup>. У загальних рисах документ сформулював завдання на наступне десятиліття — перше десятиліття XXI ст.

---

<sup>13</sup> Цит. за: Українське кіно: ідентифікація у часі. — К., 2003. — С. 403.

<sup>14</sup> Там само. — С. 404.



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ



**КІНЕМАТОГРАФ  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**



**Начерк екранної еволюції**



Початок ХХІ ст. — здавалося б, суто хронологічна межа переходу до наступного міленіуму. Проте, вітчизняними діячами кіно рубіж століть сприймався з підвищеною емоційністю, оскільки пов'язувався з надіями на активізацію кіновиробництва та розбудову галузі. Заради справедливості слід зазначити, що для перехідних періодів взагалі характерні такі риси, як екстатичний стан, тяжіння до заперечення традицій, спроби створення картини світу (принаймні, світу художньої концепції). Звідси — мозаїчність тематики кіноматеріалу, поліморфність арсеналу засобів виразності, адже прагнення до створення нового на уламках традиції активізує творчі пошуки одночасно у різних напрямках. У такому контексті спробуємо дослідити загальний ландшафт і внутрішню драматургію перебігу ключових кінематографічних подій в Україні 2000–2007 рр.

### **Старт Міленіуму. Кінематографічні контексти**

Важко утриматись від спокуси окреслити широким пунктиром процеси, що відбуваються у сучасному вітчизняному кіно, як панораму панівних художніх напрямів та епох, які «планомірно» змінюють одна одну. На жаль, практика диктує інші сюжети. На межі століть вітчизняне кіно уже вкотре опинилось перед сакраментальною проблемою: «бути чи не бути?»

Насправді це гамлетівське питання не давало спокою кінематографістам України приблизно з початку 1990-х, підтвердження чому може слугувати зафіксований на плівку ритуал «похорону» українського кіно у фільмі І. Гольдштейна «Прощай, кіно» (1992), а з середини 1990-х, отже саме з того часу, як вітчизняний кінематограф впав у затяжний період «малокартиння», проблема вкрай загострилась. Проте, всупереч періодичним спробам «поховати» кіно України, іноді навіть з покладанням на символічну труну цілком реальних траурних вінків, воно продовжувало зберігати свою присутність на екрані. Отже: «процес тривав», хоча динаміка його виглядала вкрай невтішно. Наведемо лише кілька цифр.

Якщо в 1996 році із коштів, запланованих бюджетом на потреби кіновиробництва, було виділено 67,8%; у 1997 р. — 45,2%; у 1998 р. кінематограф одержав 27,2%; то у 1999 р. — лише 14,0%. 2000 рік, здавалося, став поворотним, оскільки на потреби кіновиробництва була виділена практично вся сума, передбачена бюджетом — близько 95,6%. Як результат — активізувалось виробництво фільмів (загалом у запуску за період 2000–2001 рр. було 78 ігрових, телевізійних, документальних, науково-популярних і анімаційних проєктів). Національний фільм розширив свою присутність на кіноекрані, про нього заговорили кінематографічні видання, преса, міжнародні кінофестивалі.

Проте, закріпити позитивні зрушення не вдалося. У 2001 році фінансування кіновиробництва різко зменшилося. За даними Міністерства культури і мистецтв України: із запланованих Державним бюджетом коштів було виділено 66% від намічених обсягів, а решта, тобто практично третина передбачених держбюджетом видатків, підпала під реструктуризацію, що стало на перешкоді виробництву всіх планових картин. І все ж частину проєктів вдалося завершити.

За офіційними даними Міністерства культури і мистецтв у 2001 році було знято 4 ігрових і 29 неігрових та анімаційних фільмів, що становило 10–15 відсотків обсягів виробництва фільмів у період до 1990 року. Втім, якщо за точку відліку обрати кризові 1996–1997 роки, то ситуація виглядатиме більш оптимістично.

Відтак, всупереч дефіцитному фінансуванню та прогнозам затягих песимістів, початок ХХІ ст. виявився багатим на резонансні кінопрем'єри. На державне замовлення 2001 року вийшли такі фільми: епічна оповідь про долю України «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілєнка; фільм Кіри Муратової «Другорядні люди»; урбаністична соціальна мелодрама на сучасному матеріалі «Мийники автомобілів» Володимира Тихого та фільм за творами Лесі Українки «На полі крові» Ярослава Лупія.

Окрім того, 2001 роком датована кіноверсія телесеріалу «Чорна Рада», що був створений Миколою Засєєвим-Руденком за однойменним романом Пантелеймона Куліша.

За невеликої кількості ігрових повнометражних картин, створених у перший рік нового століття, впадає у вічі, якою мірою вони різняться за стилістикою, несхожі за тематикою, часовою прив'язкою.

Літературний матеріал, покладений в основу сценарію «Чорної Ради», розкриває майже тотальну зміну сутності людини при отриманні нею клейнодів влади. Демонструючи подвійну природу козацької верхівки, Куліш виступав просвітником, постаттю європейського мислення, яка шукала для України виходу на шлях цивілізаційного розвитку. Не ясно, якою мірою костюмована, доволі статична інсценізація фабули роману, здійснена Засєєвим-Руденком, відповідає орієнтації літературного першоджерела на «психологічну» Європу, проте фільм містить кілька симптоматичних епізодів, що на початку 2000-х років виразно асоціювались з цілком актуальними подіями в Україні. Йдеться, зокрема, про епізоди виборів гетьмана, коли з різних боків величезного майдану козаки голосно вигукують імена своїх «кандидатів». Така-собі «зворотна проекція».

### **Радикалізм «кінокласиків» проти конформізму «актуального» кіно**

До корпусу «актуального» кіно з повним правом можна віднести дебют у повному метрі Володимира Тихого «Мийники автомобілів» (2001). Стрічка, визначена автором як кримінальна драма, насамперед є фільмом «соціального занепокоєння», зафільмованим у цілком реалістичній стилістиці, у дусі, так би мовити, «нового неореалізму». Молодий режисер запровадив спробу екранного осмислення цілком актуальної проблематики. Бригада тінейджерів миє автомобілі на вулицях міста. У цьому маленькому колективі панує кодекс честі, загода і справедливості, доки пацани не знайомляться з представником кримінального світу, після чого їх зтягує вир кримінальних «розборок» та стрілянини. Фільм міської соціальної прози, знятий на перетині естетик кіно і телевізійного репортажу, є продуктом загостреної актуальності та своєрідного конформізму в умовах змін інституціональної ієрархії у сфері медіа.

Натомість фільм К. Муратової «Другорядні люди» (2001) підтвердив характеристику, що дала режисерові московський кінокритик Зара Абдуллаєва у своєму дослідженні «Кіра Муратова: мистецтво кіно»:

«Муратова — «людина гри». Її називають формалісткою, хоча вона швидше авангардиста, її прийоми носять часом характер виклику, проте завжди обґрунтованого, осмисленого».

У «Другорядних людях» режисер поповнює галерею дивакуватих персонажів та продовжує тему абсурдності буття: світ ніби з'їхав з глузду. Метафора божевільні вправно маркірує центр кіносвіту, сутність якого — хаос. Його втіленням постають варіації на тему ігрищ із смертю, «чорна» комедія навколо переміщень мертвого тіла, яке зрештою виявляється живим. Зібрання дійових осіб нагадує своєрідний паноптикум: живих людей з буття наче «витіснили» їх фантастичні двійники. Їх обличчя скидаються на маски, за якими приховане «щось» — невідоме. У героя-«небіжчика» є брат-близнюк, ніби «повноважний представник» у світі живих, чим підкреслено «вторинність», другорядність «дублікату», його статус чогось необов'язкового, зайвого.

Більшість персонажів, що привертають увагу своєю ексцентричною дивакуватістю, — не етичні і духовні особистості, а «натуралістичні індивіди». Вони нездатні до діалогу, замкнені в ареалах своїх незатишних осель, дуже самотні, і самотність їхня вражена нудьгою буденності, відвертої «вторинності». Невдахи лікарі, учителі, домашні робітниці, а поряд — «нові» представники кримінального світу, також нещасливці і непрофесіонали. Повернення до теми «маленької людини» відбувається з невідомими муратівськими інтонаціями. Змішуючи стилістику кіно і театру з суто цирковою ексцентрикою, Кіра Муратова досягає віртуозної природності характерів, часом на межі натуралістичності. В антиномії особисте-суспільне образ доби проступає насамперед не через ознаки соціального стибу, а через манії, фобії, психологічні відхилення персонажів. Індивідуальність центрує усі сюжети фільмів Муратової. Це відверто «несоціальний» бік дійсності, а естетичне освоєння синхронічного зрізу сучасного суспільства — його, так би мовити, психоаналітичний портрет, написаний впізнаною рукою майстра.

Можна вважати, у протилежності тенденцій, втілених в картинах, що вийшли на екрани у першій рік міленіуму, знайшла цікаву презентацію приаманна українській душі «двоїстість», розколотість, її бароковість. Спогад про традиції бароко зовсім не випадковий, адже найбільш резонансний проєкт 2001 року «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка напряму відсилає до примхливого барокового світовідчуття як автентичного атрибуту «українськості». Поєднуючи непоєднуване, а саме прагматику антиімперського твору з ірраціональною поетикою, режисер картини (він же автор сценарію) Юрій Ілленко учинив у своїй «Молитві ...» справжнє повстання проти «раціо».



*Кадри з фільму Юрія Іллєнка  
«Молитва за гетьмана Мазепу» (2001)*

*Момент зйомок фільму «Молитва за гетьмана  
Мазепу»: з кінокамерою — Юрій Іллєнко*



Це видовище переважно не політичне, а — артистичне, орієнтоване на зв'язок з театром, живописом, світлописом. Алегоричний дивертисмент Смерті, яка у весільному вбранні мчить повз уламки цивілізацій в ірреальному світі, сповненому чорної еротики, це — кривавий карнавал, історичний вертеп, що відбувається в симулятивному часі-просторі, сповненому імітацій та містифікацій. Водночас це — щільно запакований художній універсум, де елементи авангардного мистецтва сполучаються з відвертим кітчем (на межі «ширнепотребу»). Подібне замирення кітчу з авангардом — характерне для постмодерністської культури, з іншого боку — данина традиції примхливого бароко. Саме барокова парадоксальність, обтяжена «логікою» сюрреалізму, а також сучасна іронія у ставленні до історії та інтенсивність письма дають підстави сприймати «Мазепу» як твір доби *необароко*.

Водночас звернення Юрія Ілленка до метаоповіді (чи то історія, релігія або мистецтво) позначені постмодерністичною іронією та пародійністю. Програмна деконструкція розумного обґрунтування історичного, міфологічного або психологічного плану як апіорно безглузких, вочевидь, мають рятувати глядача від постійної загрози захоплення в полон новими міфами та системами цінностей. Можливо, з тих же причин автор не тільки дозволяє собі бути «на ти» з вічними цінностями, а й вписує їх в негативний контекст.

Картина просякнута духом епатажу з акцентуацією афективних вимірів чуттєвості, зацікавленістю в першу чергу її патологічними аспектами (представлено їх розгорнутий каталог: содомія, інцест, садомазохізм тощо). Така маніфестація сексуальності цілком відповідає принципу «тілесності», що його подибуємо в найавторитетніших теоретиків постструктуралізму та постмодернізму, зокрема у М. Фуко, Ж. Дельоза та ін.

«Максимальна ентропія» на рівні композиції, помічена практично всіма рецензентами, постає фактично спробою відтворити хаос життя за допомогою фрагментарної кінооповіді. Внаслідок деструктивних аспектів практики постмодернізму фільм нагадує руїну, уламки якої — це доведені до граничної (абсурдної та божевільної) межі базові риси постмодерністичного твору. Тому картину доречно вважати after-постмодерністською. Вона вочевидь замкає коло в аналізі екзистенції — героя більш не існує (і це вже не перша втрата героя в історії кіно!). Герой постав певною модальністю, інтерпретаційною версією (або множинністю версій): Івана Мазепу грають три актора, а ще — муляжі та машкари. Зрештою образ утворено системою масок, що робить його сутність невловимою.

Годі відстежувати й логіку: «метафорична есеїстика» шукає «істинну мудрість» по той бік логічного мислення. Передбачається, що в картині, яка видається штучно вибудованим конструктом, розкриття смислу відбувати-



меться поетично-асоціативним шляхом, тобто шляхом не характерним для свідомості, орієнтованої на «раціо».

Навіть цей побіжний перелік «рівнів недовіри» і тотального сумніву в усіх цінностях (старих і нових, вічних і швидкоплинних), що породжує картина, дає підстави віднести її до *артефактів переходу*, тобто *виходу за межі* (у даному випадку — за межі постмодернізму). Вочевидь, ця робота мала стати останнім фільмом постмодернізму в українському кіно, позначивши межу after-postмодерністичної доби, маркуючи завершення наступного соціокультурного циклу.

Згадати б, завершення першого *соціодинамічного циклу* культури (визначення Абрама Молля) в кіно спостерігалось на початку 20-х років ХХ ст. і супроводжувалось зародженням «кіноавангарду». Другий цикл завершився у 1950-х роках, і на його руїнах виросло новаторське «шістдесятництво». Кіно перебудови, по суті розвило знахідки часів «відлиги». Вочевидь, на початку ХХІ ст. кінематограф знову вийшов на певну «нульову» точку. Кінець чогось, що відмерло і водночас — уламки віджилого утворюють плідний ґрунт для народження принципово нового, оригінального.

Проте, після певних позитивних зрушень у галузі кінематографії 2001 року, у 2002 році ситуація знову погіршилась: рівень фінансування знизився до 10% від запланованого на перший квартал, а у другому кварталі з передбаченої невеликої суми взагалі не було виділено ані копійки! Заборгованість держави перед студіями обчислювалась мільйонами, і все продовжувала збільшуватися.

У цій фінансово складній ситуації програмою виробництва фільмів «держзамовлення» на 2002 було передбачено випустити близько 40 картин (включаючи ігрові, документальні, науково-популярні і анімаційні, а також телевізійні фільми). Якщо вдуматися, то цифра дуже скромна, та все ж це був, хай ефемерний, але шанс на виживання.

Виходячи з того, що переважна частина фільмів в Україні початку 2000-х знімалась на Державне замовлення, цілком закономірним є очевидний «бум» на картини історичної тематики. Вони склали більше половини від загального числа ігрових повнометражних картин 2002 року: перша серія проекту «Богдан-Зиновій Хмельницький» Миколи Маценка, двосерійний відеофільм «Таємниця Чингисхана» Володимира Савельєва, «Мамай» Леся Саніна. Кінематографісти взялись за осмислення і переосмислення призабутої історичної минувшини та етноміфології, пропонуючи глядачеві можливість «самоідентифікації екраном». Частота апеляцій українського кінематографа до фактів національної історії, зміцнення у ньому тенденцій до оспівування народного визвольного духу, актуалізація патріотичних

мотивів та національної іконографії свідчили про орієнтацію проектів, створених за фінансової підтримки держави, на формування продуктивної національної ідеї.

Логічним видається висновок про те, що на початку XXI ст. український кінематограф вступив у фазу свідомого націобудівництва.

### **Фаза свідомого національного будівництва та фільми історичної тематики**

Не викликає сумнівів, що кінематограф є не тільки однією з важливих складових культури, а й вагомим чинником ефективної політики, зокрема — національної. Ось чому в ряду найактуальніших питань інформаційно-культурного розвитку країни XXI ст. — проблеми пошуку дієвих шляхів для гармонійного розвитку кіноіндустрії, формування основних засад правової бази національного кінематографа, відпрацювання ефективної системи підготовки професійних кадрів, створення необхідних умов для розвитку кінознавчої науки. Адже кода XX ст. ствердила майже ритуальну констатацію депресивного стану вітчизняного кінематографа. Залишилися лише у спогадах часи, коли на українських кіностудіях щороку вироблялося близько 30 повнометражних ігрових кінокартин, до 20 серій телефільмів, кілька сотень документальних та науково-популярних короткометражних стрічок, понад десяток анімаційних. Від початку 1990-х незалежна Українська держава звільнила митців від прикрого диктату цензури та разом і від бездефіцитного державного фінансування. А без державної підтримки така фінансово містка галузь, як кіно, не може повноцінно існувати й розвиватися. Втім, з часом стало ясно: вихід з системної кризи культури неможливий виключно завдяки економічним чинникам — потрібні свіжі ідеї. Зокрема, необхідним визнано зрушення у бік позитивного мислення, формування привабливого образу, своєрідного презентаційного іміджу України і українства для глядачів у світі, у тому числі й для «внутрішнього споживання», задля наслідування кращих рис національного характеру, ментальних особливостей та конструктивних поведінкових реакцій. Конче необхідним визнано також створення стійкого бренду вітчизняного кіно, щоб залюбеність ним ввести у культурну традицію (на кшталт патріотичної відданості французів своєму вітчизняному екранному продукту).

У екстраординарних умовах безгрошів'я Міністерство культури і мистецтв України відпрацювало політику, що передбачала збереження потенціалу екранного мистецтва в Україні. Ставку було зроблено на Автора, оскільки

ки кращі зразки авторського кіно в ембріональному, згорнутому стані містять безцінні знахідки, здатні «запліднити» згодом продукцію «поток», якщо такий утвориться. На початку ж XXI ст. парадоксальність вітчизняного кінопроцесу полягала в існуванні авторського кіно, ігрового і неігрового, за відсутності «середнього потоку». Така модель представляється формою самозахисту, своєрідною спробою збереження життєздатності в екстремальних умовах. Помітимо: авторське кіно, якому передрікали неминучу загибель на тлі загальносвітової тенденції до нівеляції авторського начала при так званій «смерті автора», а воно, це авторське кіно, в Україні продовжувало існувати. Понад це — експансивно спрямовувалось на Захід фестивальними шляхами, до того ж доволі успішно. Фільми охоче приймаються селекційними комісіями найпрестижніших кінофорумів світу.

Новий для вітчизняного кінематографа досвід номінування української картини на премію Американської кіноакадемії «Оскар» пов'язано з фільмом Олеся Саніна «Мамай» (2002). Це видається вагомим підставою зупинитися на фільмі більш детально. Стрічка є унікальною у своєму роді спробою екранізації народного епосу, бо містить водночас українські та тюркські народні сказання. Картина двомовна: епос звучить в оригінальних версіях (українській та кримськотатарській), без перекладу.

Експозиція фільму — це легенда, що її оповідає мати своїх донці — історія про те, як після кровопролитної війни в живих залишився один хлопчик, який випадково опинився в колисці, що пливла по річці. Коли люльку прибило до берега, дитину знайшла та вигодувала вовчиця. Хлопчик виріс, став воїном та поїхав по світах шукати людей. У мандри він захопив свою колиску як святиню, що зберігає душу роду. Цей заспів є лише канвою для примхливого сплетення трьох історій, покладених в основу сюжету. Історія перша — це «Дума про братів азоських» — українська народна пісня XVI ст., що розкажує про трьох братів-втікачів з турецького поневолення, які вкрали двох коней. Дісталися ті коні старшим братам, і залишили вони молодшого пішого брата в степу на невідворотну загибель. Історія друга має витоки в усній народній творчості кримських татар — «Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків» повідує як три брати-воїни доганяють крадіїв, що спокусилися на тотем роду — священну Золоту колиску. Третя історія про те, як татарська жінка знаходить в степу приреченого на смерть молодого козака, лікує його та стає йому дружиною — це версія популярного драматичного сюжету про Ромео і Джульєтту, де Він — українського роду, а Вона — татарського.

Присутня в картині і притчова історія понівеченої землі та висохлого моря, до якого приходять спокутувати свої гріхи люди різних національностей та віросповідань (християни, мусульмани). В фіналі на беріг висохлого

моря приходять жінка-мати Умай. Їй доведеться народити дитину в світі, де чоловіки винищують одне одного. Ситуація нагадує легенду, що Умай розповідала своїй донці, а в результаті — сама потрапила до сакрального тексту. Перетворюється на легенду і козак, тепер не є важливим, живий він чи помер: тепер він Мамай — людина без імені — не бажає повернутися до свого роду, внаслідок зради братів, і не може податися до оселі своєї коханої, родичі якої вороже ставляться до чужинця. Відтепер доля Мамаєва — жити в дикому степу, на межі двох світів, оспівувати воїнську історію, берегти честь і захищати світи один від одного — від війни. В тому глибокий зміст картинок XVII ст., на яких козак Мамай зображений не з шаблею на гарячому коні, а сидить він в позі Будди та грає на немудрячому музичному інструменті. Він воїн, що береже мир. Видається, саме в цьому унікальність місії України, що знаходиться на межі світів — між Європою та Азією, між Заходом та Сходом.

Задля більш адекватного сприйняття авторського задуму, пропонуємо фрагмент інтерв'ю з Олесем Саніним, що було записане невдовзі після прем'єрного показу фільму та надруковане на сторінках часопису «Кінофорум»<sup>1</sup>. За свідченням Олеся Саніна: «пошук кінематографічної адекватності народним оповідям виявив, що епос у виконанні автентичного носія-хранителя незмінно виявлявся настільки самодостатнім, що доповнювати його картинкою або будь-яким трактуванням представлялося вандалізмом, а тому я доручив озвучення моїм улюбленим голосам — Андрію Середі і Лесю Сердюку. Хоча зараз я навіть шкодую, що тексти звучать дуже виразно, і глядачі намагаються до них прислухатися, уловлюючи окремі слова. Гадаю, нам слід було максимально нівелювати закадровий голос, до рівня шепотів, інтонаційних і тембрових акцентів.

Вважаю, що в наше століття мова парадоксально втрачає частину своїх колишніх функцій, залишаючись насамперед засобом комунікації. З'явився навіть стійкий вираз — «мова міжнаціонального спілкування». В першу чергу це такі поширені мови, як російська або англійська. Вони допомагають людям контактувати один з одним, втрачаючи поступово при цьому свої властивості засобу художнього висловлювання. Людям все більш звично мислити образами, прочитуючи інформацію без слів — на рівні символів, індексів, іконічних знаків (чому дуже сприяє розповсюдження Інтернету). Нашим сучасникам все рідше доводиться вимовляти слова, щоб пояснити свої вчинки, бажання тощо. Тому, думається, література все менше впливає на театр, кіно, а все більше замикається на собі, у той час, як синтетичні

---

<sup>1</sup> Олесь Санін: «Мне хотелось рассказать историю реального человека...» // Кинофорум (Москва). — 2003. — № 4. — С. 19–23.



*Кадри з фільму Олесь Саніна «Мамай» (2002)*



мистецтва втрачають свої «комунікативні» історії. З другого боку чимало класичних сюжетів знаходять нові інтерпретації. Зрозумілість мандрівних мотивів робить зайвим діалог. Текст стає непотрібним, понад це, він заважає, обмежуючи креативне спілкування глядача з екраном. Тому, як мені здається, послідовності слів поступово прагнуть до перетворення в чистий ритм, інтонацію. Та все ж, нівеляція мови в «Мамаї» не настільки радикальна, як хотілося б... Ми прагнули до того, щоб на слух сприймалася сутнісна відмінність двох культур, мелодика звучання двох різних мов. Одна з них — дуже музична, пластична, з великою кількістю голосних — українська. Інша — жорстка ритмічна мова кримських татар, що має свою особливу структурну основу і мелодику, — тюркська. У цій мові більше приголосних звуків, вона припускає чіткіший виклад думки, володіє експресивнішою енергетикою. Сислове навантаження слів у фільмі мінімізоване — текст практично нічого не пояснює, а тому фактично зайвий. Він лише доповнює музичний ряд, живописність зображення, вивірену композицію кадру. З другого боку картина апелює до загального розуміння, до тієї мови, яка живе в нас. Її знали, чули наші далекі предки до того, як узялися за будівництво Вавилонської вежі, на уламках якої опинилося зрештою людство. У відчайдушних спробах зрозуміти один одного, люди збирають розрізнені осколкореліквії, міняються один з одним, прагнучи упорядкувати власні «колекції», розвезти по своїх музеях, щоб кожен міг зрозуміти, якою мірою подібна до нього інша людина. Тексти в нашому фільмі — і є уламки Вавилонської башти, а краса окремих картинок, відношення гармонії між ними — інтуїтивний пошук тієї мега-мови, якою люди спілкувалися до того, як ними оволоділа амбітна ідея стати вище за Бога. Працюючи над «Мамаєм», ми прагнули почути голос один одного, голос предків...

Мені дуже пощастило на однодумців. Кінооператор Сергій Міхальчук — мій колишній однокласник — 8 років просиділи за однією шкільною партою. Ми дуже різні люди, мабуть, саме тому нам так цікаво було працювати разом. У творчості нам вдається робити разом те, що окремо кожний з нас зробити не може. Окрім вражаючої краси пластичного ряду, балетної пластики акторів, неартикульованих закадрових текстів, багато глядачів звертають увагу на незвичність музичного наповнення простору фільму. «Відповідальність» за це я із задоволенням покладаю на композитора фільму Аллу Загайкевич, яка іноді приходила у жах від поставлених мною завдань, намагалася довести, що мої ідеї суперечать усім законам музики і гармонії. Наші партитури — це безліч графіків і малюнків на нотних станах, які потім збиралися воєдино, для чого писалися спеціальні комп'ютерні програми поєднання між собою цих звукових, епічних, етнічних і інших мотивів. І мені

видається, що вдалося створити музику, яка має відношення до загально-людської душі. Ця музика всім зрозуміла і дуже гармонійна, оскільки народжується вона з пісень вітру, з колискових наспівів матерів всіх народів... Для мене принципово важливою була історія продовження життя...

Замість характерної для українського кінематографа метафізики розритих могил з'являється колиска, орієнтація на «позитив». Все виразніше відчувається, що глядачі втомилися від постійного споглядання руйнування, тління, знищення, вони хочуть живих людських історій, співпереживання, катарсису, ствердшого прикладу і позитивної енергії творення. Мабуть, тому останнім часом намітилася нова тенденція — все частіше творча молодь починає займатися гармонізацією простору. Одні намагаються творити нову гармонію з осколків старого світу, інші — силуються породжувати її наново, оголошуючи себе з юнацьким максималізмом Адамом і Євою».

Зрештою, глядачеві самому доводиться вирішувати, до якої з означених категорій відносить себе Олесь Санін, з огляду на його фільми. Принаймні «Мамай», з його «неопоетичною» стилістикою, великою мірою став «піснею забутих предків», підтвердивши владність, принаймні впливовість традиційної поетики у кіносвіті цього режисера, захопленого оновленням візуальної образності.

У кінематографі періоду свідомого націобудівництва розвивається шар історико-біографічних фільмів, надії і устремління героїв яких пов'язані переважно з відстоюванням незалежності України в різні історичні періоди.

2002-м роком маркіровано вихід першої серії фільму Миколи Мащенко «Зиновій-Богдан Хмельницький». Сценарій цієї костюмованої історичної драми про гетьмана України базується на трилогії «Богдан Хмельницький» письменника Михайла Старицького. Автори сценарію Микола Мащенко та Андрій Яремчук. Оператор постановник Сергій Борденюк. Виконавець ролі Богдана Хмельницького — актор Національного драматичного театру ім. І. Франка — Володимир Абазопуло.

Події фільму віднесено до часів визвольної боротьби українського народу проти польського поневолення — доби «хмельниччини». Не випадково, визнаний романтик українського екрану зацікавився подіями XVII ст. Адже сучасний кінематограф, у пошуках активного національного героя радо зазирає в глибини історії, звертається до романтичної доби українського лицарства (бо саме так потрактовується козацтво). Саме тоді на тлі визвольного руху в Україні був поширений активний спосіб життя «*vita maxima at heroika*», на відміну від того, що здобув розповсюдження з XVIII ст., негероїчного існування «*vita minima*», в якому вбачаємо витоки сучасної «внутрішньої еміграції» українства.

У зовнішньому фабульному шарі картини діють три армії історичних супротивників, що пов'язані «кривавими ланцюгами війни» — гетьмана України Богдана Хмельницького, короля покатоличеної Польщі Казимира та басурманського хана Тугай Бея. Алегоричний ряд картини побудовано на відсиланнях до суто «чоловічих» міфів про братерство мужчин та їх перевагу над жіночим началом. У повній відповідності до платонічного праміфу, кожна з трьох армій утворює своєрідне «колективне тіло еросу». Один з персонажів так озвучує цю ідею: «Єдине тіло має жити спільним життям та живитися спільним духом». Відтак, основну колізію фільму складають взаємини спільнот чоловіків-воїнів, які вирішують свої стосунки за допомогою гармат, пістолів та шабель.

Ось що розповів Микола Мащенко про зародження та реалізацію задуму історичного серіалу, присвяченого гетьманові України Богдану Хмельницькому: «Спочатку планувалося зняти 21 серію, потім зупинилися на чотирьох. Під час зйомок другої серії проект надовго застопорився — більш ніж на три роки. За цей час помінялися міністри, змінилася навіть влада, і під час томливого очікування відновлення фінансування проекту прийшло розуміння: навряд чи вдасться зняти більше двох серій. Довелося переписувати сценарій, переосмислювати і перемонтувати тканину першої серії, що вже склалася.

Зрештою я запропонував зосередитися на двох битвах, одна з них — перемога, якою не скористався Богдан, інша — поразка, з якої він не зробив висновків. Логічно було б відтворити на екрані епоху, і в ній показати Богдана. Натомість ми намагаємося через портрети передати і драматизм часу, і стан людини: на авансцену подій виведено постать Богдана Хмельницького, а вже за ним, на його плечах — епоха... Це принципово інший підхід до фільмування історичної картини — він не вимагає грандіозних капіталовкладень і водночас цілком відповідає моему скромному прагненню виліплювати, кристалізувати героя. Я думаю, мистецтво все одно повернеться до героя — носія позитивного начала. Людство не випадково століттями складало легенди і пісні, казки і билини про героїв. Так чи варто прагнути свідомої де-героїзації свого часу?

Знімаючи своєрідне «портретне» кіно, ми малюємо образ Богдана Хмельницького — фігури суперечливої. Говорять, він мав неврастенічний характер: міг з малої причини розплакатися, а міг без особливих підстав вихопити булаву і розбивати козакам голови. Через цей складний персонаж нам належить багато що розповісти про неоднозначні факти історії, відтворити суть непростих подій. Не пробачив народ своєму гетьману ані поразки під Берестечком, ані Зборовської угоди, ані Переяславського договору.





*Кадр з фільму Миколи Мащенка «Зиновій-Богдан Хмельницький» (2002)*



*Микола Мащенко працює з акторами.  
Робочі моменти зйомок фільму*

У фільм закладено цілком сучасну ідею про те, що не може один народ вічно тримати в покірності інші народи, відтак всі імперії приречені.

Дивно від українських критиків все частіше чути питання: «Скільки можна знімати фільмів про Богдана?» Я незмінно відповідаю: «за 400 років був знятий один фільм — «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченко, мій — буде другим. А французи вже створили 300 фільмів про Наполеона, і не вважають проблему вичерпаною. Історія завжди вчить народ розуму».

Цілком погоджуючись з узагальнюючим висновком режисера, поміти-мо симптоматичне збільшення числа історичних фільмів при завершенні певного соціокультурного циклу, простіше кажучи, кількість історичних фільмів збільшується при «зміні часів». Це закономірна спроба влучного самопозиціонування, тобто намагання зайняти певне місце в нових історичних координатах у ситуації, коли ці координати радикально реконструюються.

Взагалі ж феномен ретроспективної зосередженості на історичному матеріалі може мати різні мотивації. Одна з них — небажання розривати внутрішні зв'язки з минулим унаслідок глибинних психологічних травм. Як стверджують психологи, для нащадків жертв соціально-політичного насильства (репресій, національних утисків тощо) характерні численні спроби продукування образів, що втілюють прагнення до багатократного відтворення на символічному рівні досвіду смерті і виживання (як тут не пригадати феномен фільмів на воєнну тематику радянського періоду!).

Очевидно, для відновлення цілісності національної самосвідомості життєво необхідно виробляти історичний аналіз травматичних подій. Задача психоаналітичного зцілення у разі подібних «травм колективної свідомості», частково витиснених в сферу «колективного несвідомого», покладається на наймасовіше з мистецтв.

Серед історико-біографічних фільмів початку XXI ст. згадаємо художньо-документальну кінотрилогію Аркадія Микульського за сценарієм Леоніда Череватенка «Я камінь з Божої праці...», присвячену життю Олега Ольжича та його творчості, що була сповнена героїки визвольного руху (творців фільму удостоєно державної Шевченківської премії 2002 року). Окремої уваги заслуговує масштабний 9-серійний проект «Війна. Український рахунок» (2002, національна премія України імені Тараса Шевченка 2004 року), створений кінодокументалістом Сергієм Буковським у співдружності з ТРК «Студія 1+1».

Зауважимо, що актуалізація історичної тематики в кінематографі України другого десятиліття незалежності якісно відрізняється від активізації звернень до історії у перше пострадянське десятиліття, коли найхарак-

тернішим було означення «больових точок» колективної нашої пам'яті, а прагнення до розширення тематичного поля не обов'язково супроводжувалось модернізацією кінематографічного мислення. Загалом різноманітність представленої палітри ігрових фільмів, свіжість та яскравість вражень від документального кіно, збільшення кількості дебютів, робіт молодих режисерів, до того ж робіт вельми переконливих, — характерні риси приходу «нового часу».

Вельми симптоматично орієнтація діполя «національне-глобальне» проявилась у документальному кіно, де, у порівнянні з фільмами кінця XX ст., зосередженість на активному пошуку національної ідентичності поступилась місцем ностальгічній темі зв'язку з землею пращурів. Показово, що темою декількох картин 2001–2002 рр. стала еміграція як відлучення від землі предків з її життєвим устроєм. Згодом актуалізація мотиву дороги, течії, бажання знайти «землю обетованну» пов'язується з ідеєю самопрезентації. Тут доречно пригадати фільм «Коза» (2004) Сергія Лисенка, цикл подорожей «З табуретом ...» (2005, ініціатор проекту Леонід Кантер) тощо. В усіх цих фільмах водночас простежуються послідовні спроби вписати українство у планетарні координати.

Дія фільму Сергія Буковського «Червона земля» (2001) відбувається в Бразилії. Режисера-документаліста, відомого фільмами «Дах», «Знак тире», «На Берлін!» і іншими помітними роботами, цього разу привабила екзотичність ситуації (українство в Бразилії). Особи, що зберегли національні риси характерного українського фенотипу — молоді і розписані зморшками. Камера спостерігає за тим, як своєрідно «бразильські українці» сполучають особливості щоденного побуту з ритуалами, що зберігаються нащадками давніх переселенців з України, тих, хто більше ста років тому, залишивши рідний край, подалися до Бразилії і прижилися на рудувато-червоних землях нової батьківщини. Розповідь веде від першої особи один з правнуків давніх переселенців, який ще не забув остаточно мови предків. Цієї мови вже не розуміють його внуки, зовні дуже схожі на дитинчат з пересічних українських сіл. Вибрана режисером мовна стратегія, очевидно, виявилася для нього важливішою за змістовний аспект. В результаті фільм нагадує неартикульоване висловлювання. Проте, після перегляду в пам'яті залишається багатозначна сцена: на передку між величезними колесами трактора сидить чубатий хлопець з гармонню, а трактор («залізний кінь» з могутнім шлейфом кінематографічних асоціацій) везе його кудись горбистим червоним трактом під пальмами і пекучим сонцем.

Стрічка «Пісні забутих» (2002) Володимира Тихого — замислена як частина медіапроєкту, присвяченого проблемам переселенців з України

на Далекий Схід. Цю роботу слід вважати дослідницькою. Режисер шукає образне рішення для цілком реальної ситуації: понад три мільйони українців, чії зв'язки з батьківщиною були обрубані війнами і різними історичними катаклізмами, перестали «бути українцями», тобто більше не ідентифікують себе такими. Єдине, що успадковували вони разом з українськими прізвищами від своїх предків — пісні. Проте, самі виконавці в більшості випадків не розуміють, про що саме вони співають. Задля якнайповнішого викриття диковини такого становища, режисер застосовує нехитрий прийом — зворотний запуск плівки. Відповідно всі персонажі починають рухатися задом наперед, що нагадує пластику магічних ритуалів, покликаних повернути час назад. «Зворотна» зйомка перетворює мову персонажів на незрозумілу абракадабру. Лише тексти народних пісень, які читає з товстої книги «Зелена Україна» місцевий житель, звучать знайоמו. Для досягнення такого ефекту в умовах зворотного запуску плівки, читати довелося з кінця до початку. У «Піснях забутих» зроблено спробу створення образу «світу шкереберть», в якому майже все виглядає цілком звичним. Живуть собі люди в охайних хатинках, вирощують кукурудзу і соняшники, співають «Запрягайте, хлопці, коней!», але для України вони «відрізана скиба». Починається і закінчується фільм титром «У 1882–1914 роках на Далекий Схід було добровільно переселено понад 2 мільйони українців. Вони склали 65% населення Далекого Сходу і абсолютну більшість далекосхідного селянства».

Оригінальний погляд на «українців у світі» представила Оксана Чепелик в «Вертикальній подорожі» (2001). Задля адекватного розуміння цього твору необхідно познайомитися з авторською концепцією, яку наводимо дослівно: «Ліфт багатоповерхового будинку розглядається як паралель міграції. Він використовується як метафора транскультурної подорожі». А у екранному втіленні це виглядає так: кабіна ліфта, рухаючись угору і повертаючись вниз, розкриває двері в різних точках світу. Чом би і ні? Існує ж «Вікно до Парижу» (1993) Юрія Мамина, або в «Патріотичній комедії» (1992) Володимира Хотиненка підвал родинного гнізда, оздоблений системою каналізаційних люків, що ведуть в усі світові столиці. У стрічці Оксани Чепелик поїздка в ліфті постає своєрідним вертикальним «роад-муві», іншоформою «щоденної подорожі», а шахта ліфта інтерпретується як «паралель еміграції»: просування вгору парадоксально завершується на «нульовій» відмітці — на березі океану, в єднанні людини з природою. Назва картини прозоро посилає до авангардистських «зорових симфоній» (зокрема — до «Вертикальної симфонії» Вікінга Еггеллінга), доповнюючи типологічний зв'язок з «авангардом» зв'язком генетичним.

Мотиви нерозривного зв'язку із землею предків домінують у фільмі «Старі люди» (2001) Валентина і Максима Васяновичів, що у певному значенні став для них «сімейним» фільмом. Брати знімали його у селі, звідки походить їхній рід, а в головній ролі зайняли власну тітку (її оригінальний монолог став стрижнем фільму). Решта персонажів-односельців — також виявляється далекими родичами, оскільки третина села носить прізвище Васяновичі. Ключові персонажі цього «молодого кіно» значно старші «середнього віку». Літні люди живуть в гармонії з світом і у згоді з собою. На екрані — простота, аскетизм, навіть якась підкреслена «сірість» побуту, а інтонація подачі матеріалу світла, портрети людей похилого віку викликають майже ідилічні почуття. Можливо, тому, що вони є органічною частиною власного світу, їм не знайома щімка, немов хвороба, ностальгія — туга, що виникає у відриві від рідної землі. До переваг фільму слід віднести шанобливе ставлення до матеріалу, доброзичливе відтворення рис невимоголивого буття Поліського села. Пісні, що звучать на саунд-треку, є реальним автентичним співом. І все ж ця неігрова картина, вочевидь, не вміщується в рамки традиційного документального кінематографа. Стрічка «Старі люди» стала ще одним доказом плідності і невичерпності теми повернення до витоків.

На початку другого десятиліття незалежності кіно більш-менш вийшло з гострого періоду «дитячої хвороби» самоідентифікації. Криза ідентифікації на початку XXI ст. не минулася, вона просто з'їхала в іншу площину, де актуалізація архетипів національної культури — звернення до коренів, витоків, джерел (грунтовий період) — шукає перетинів з конкретикою подій реальної історії та її дієвих персонажів. Така стратегія у пошуках продуктивної національної ідеї та місткої формули етнічної унікальності у вимірі екрану початку 2000-х сполучається із закономірною появою нових тем, героїв і сюжетів більш загального стибу. Зокрема розробляється варіативна тема маргіналізації особистості, «розколотої» свідомості суб'єкта, запроваджуються інші спроби «вписатися» в кінематографічний контекст «глобальної Європи». Ці відчайдушні замаху на європейськість стали однією з «модних» тенденцій вітчизняного кінопроцесу нової доби, викликаючи закономірне питання: чи потрібно «втискуватися» туди, де ми давно і органічно існуємо?

### Спроби інтегрування до «Європейського кінохронотопу»

Одразу зазначимо, що принципову відмінність європейського кіно у порівнянні, припустимо, з американським, бачаємо у, так би мовити, векторному

спрямуванні: інтровертній або екстравертній орієнтації культурного поля, яке в обох випадках конденсується навколо особистості. Різниця полягає у тому, що для типового американського кіногероя ключовим є експансивне здолання перешкод до успіху — екстравертна спрямованість на зовнішній світ та діяльність у ньому. Додати б до цього загальну експансію самого американського кінематографа у боротьбі за ринки збуту! Щодо кінематографа європейського, то тут спостерігається зацікавленість людиною «як вона є» — не тільки в антропологічно-буттєвому аспекті, а і в духовному вимірі. Увага переноситься на феномени внутрішнього світу особистості, на проекції зовнішнього світу у внутрішній, на рефлексії, приховані мотивації вчинків, страхи і фобії. Це обумовлює і характерну природу конфлікту, який рідко виходить за межі міжособистісних стосунків на засадах «Я-ТИ» або ж взагалі зосереджується на вирішенні екзистенційних протиріч — знятті внутрішніх непорозумінь людини із собою (за принципом «Я-Я»). Хоча б з особистими проблемами розібратися! Куди там до перетворення світу!

Навіть виходячи з ключових понять слов'янської ментальності («гріх» та «спокута»), можна зробити висновок про нашу наближеність до універсуму європейської культури, радше, ніж до американської (з характерним домінуванням ідей «здолання» та «надбання»). Проте більш переконливим видається дослідження інваріантних складових естетичної свідомості, що акумулюють історичний і психологічний досвід народу. У той час, як кіномистецтво європейських країн, вочевидь тяжіє до міфологічного опанування світу, з символістським типом художнього мислення, відносно «молода» Америка, за неможливості набути автентичності у пошуках контакту з далеким минулим, експлуатує інші моделі, у тому числі «казкові». Серед них дуже популярні, зокрема такі, як «Попелюшка», «Красуня і чудовисько» або «Володар долі», якщо йдеться про «чоловічий» варіант успішності у досягненні американської мрії, щось на кшталт: «царство, гроші та принцеса на додачу».

Отже, у той час, як кінематограф Європи радо апелює до міфології та етнофольклору, настояному на архетипах національної культури, міфологія Америки знаходиться у стані становлення, і це міфотворення у вимірі екрану відбувається вже протягом кількох культурних поколінь «колишніх європейців».

Таким чином, у розумінні асиміляції культурної спадщини, ситуація між Європою та Америкою нагадує відношення до Давньої Греції Давнього Риму, що намагався, всотавши надбання античності, відтворити велич її Мистецтва. Певною мірою американська кіномодель є високотехнологічним люстром, в якому відбиваються адаптовані уламки різних культур, у тому числі культури європейської.

Варто зазначити, що міфо-символістська орієнтація європейського кіно наділила специфічними рисами час і простір екранного дійства. Над європейським кіно вітає діонісійський дух нереалізованих бажань, обтяжений едиповим комплексом почуття провини. Ця культурна аура, так само, як і сама вишукана «старенька» Європа підвладна «модам», що час від часу актуалізують ті або інші мотиви та образи, як то: криза «середнього віку», «розкол» особистості, безпорадність літньої людини, самотність дитини, її покинутість у байдужому або й агресивному світі тощо. Будь-яка ситуація відчуження актуалізує базовий екзистенціал САМОТНІСТЬ, з усіма похідними (агресивність, тривога, страх, непорозуміння тощо). Тому не випадково, що по центру драматургічного конфлікту більшості фільмів екзистенціальної проблематики опиняються аутсайтери, діти й диваки.

До фільмів, зосереджених на екзистенції, безумовно, належить і психологічна драма Сергія Маслобойщикова «Шум вітру» (2002), події якої розчинені в «Тут» і «Тепер», хоча час і місце дії не мають принципового зна-



*Кадри з фільму Сергія Маслобойщикова  
«Шум вітру» (2002)*



чення для метафоричної оповіді про сні і фантазії, пристрасті, спогади і приховані бажання. Картина нагадує записи в особистому щоденнику автора, візуалізацію його інтимних видінь, загадковий світ його рефлексій — яскравий приклад «арт-хаусного кіно». Вишукано зафільмована оператором Богданом Вержбицьким поетична форма оздоблена музичними варіаціями Юхима Гофмана на тему «Вільшаного царя» Шуберта. Ще одна особливість фільму: Сергій Маслобойщиков у «Шумі вітру» гранично визначається у координатах сучасного світу, переносить події у цілком впізнані ландшафти нинішнього Києва, вводить у дію знакові обличчя цілком реальних «культурних» фігур з тогочасного «медійного буття». При цьому фільм вирізняє переконливість візуальних рішень і відсторонена умовність діалогів. Автор, ніби солідаризується із своїм героєм — Малюком, який тікає від пустопорожніх слів, перетворених на заміник дії. Потрапивши у ситуацію клаустрофобічного існування між Інтерпретатором життя Сомовим (знаний київський культуролог Вадим Скуратівський), Ієрархічним лікарем Самійленком (у цій ролі виступив відомий московський критик і телеведучий Андрій Дементьєв) та носієм нерелективної радощі Чапою (Віктор Андрієнко), хлопчик біжить у світ, який є більш широким та різноманітним, ніж його вербалізована модель.

...Біжить малюк. Ніхто не знає, куди він прямує і навіщо, але з перших же кадрів ця нез'ясовна втеча очаровує — є в ньому якась загадка, онтологічно пов'язана з основною таємницею кіно — рухом.

Ліс, луг, гавкіт собак, копита коня. Вершник намагається уловити хлопчика-утікача. Дме вітер, вабить кудись, розгойдуючи верхівки дерев... Кадр наповнюється музикою: фрагмент з «Вільшаного царя» Шуберта, доповнюючись варіаціями, стає камертоном загальної тональності фільму. Завдяки могутньому музичному супроводу у втечі дитини символічний рівень явно превалює над побутовим. Вибудовується образ незбагнений і таємничий. Іноді в акустичному потоці переважає голос, стаючи то більш гучним, то ледве помітним. Змінюючи силу звучання, голос породжує відчуття тривоги, загадки, таємниці, яка так і залишається нерозкритою.

Видається доречним навести певні міркування режисера фільму Сергія Маслобойщикова: «Таємниця повинна бути завжди. Для мене істотний саме її магнетизм — сфера, в яку ми лише намагаємося вторгнутися. Що ж до музичного супроводу, то музика інтонує авторську позицію і, водночас, є дійовою особою. Чому «Вільшаний цар»? Парافразом саме цієї легенди Гете бачиться мені вся картина: «...Він в темній короні з густою бородою» ... «О ні, то біліє туман над водою»... Наші знання про життя завжди обмежені, часткові, але відчуваємо ми набагато більше. Слухаючи коментарі дорослих,



дитина інтуїтивно усвідомлює, що світ насправді більш різноманітний, і малюк рветься в цю величезну розкрити невідомість. Життя вабить усіх, але дорослі є обережнішими за дитину, більш поміркованими. Вони звично існують в межах раціонально «опанованої» реальності. Їм не вистачає сміливості відкритися життю. Вони більше не скоюють вчинків, використовуючи їх замітники — слова, осколки роздумів. Їхні рефлексії в бездіяльності несуть руйнівні функції, створюючи атмосферу, в якій персонажам все важче дихати. Це і є основною темою, навколо якої будується весь фільм.

Сформульовані режисером думки лише додають переконання у тому, що «Шум вітру» є типово європейським видовищем, для якого продукування «шлейфу надзмістів» часом важливіше за семантичне наповнення кадру, конкретику фабульного ряду. Перегляд таких фільмів нагадує можливість зазирнути у сновидіння іншої людини або на цілком «законних» засадах погортати її інтимні щоденники. Навіть якщо записи там не дуже конкретні і не завжди зрозумілі, вони викликають у певної частини глядачів резонанси глибинної спорідненості.

\* \* \*

«Ти не хочеш попроситися в мій сон?», — вимовляє, розгойдуючись в гамаку, героїня, звертаючись до свого чоловіка. Промінь заблукав в золотистих завитках її волосся. Кадр напоєний розсіяним сонячним світлом.

- « — *Поцілуй мене так, щоб я прокинулася.*
- *Хіба ти спиш?*
- *Я сплю, і ти спиш, і всі сплять...*
- *Якщо хтось прокинеться — усі інші помруть від задроті...*

Цей діалог героїв фільму можна вважати своєрідним епіграфом до «Шуму вітру», адже вся картина представляється хвилюючою можливістю завітати у царину снів і марень автора. Чи дано нам зрозуміти побачене?

Свого часу Олександр Еткінд в книзі «Ерос неможливого: історія психоаналізу в Росії» наголошував, що «обрання душі дитячої, ніжної — необхідно визнати за соціальну техніку епохи». Саме Еткінд запропонував перспективну методологію дослідження «алхімії душі» — «між Едіпом і Діонісом». Діоніс, очищений від слідів обридлої реальності у душі німецького романтизму, постає при цьому символом бездонної глибини (його потребує кожен інтелектуал, шукаючи і знаходячи в розчахнутих глибинах брак власної ідентичності). Універсалізму Діоніса протистоїть Едіп, суть якого у відокремленні і визначеності. Його вчинки і відчуття глибоко індивідуальні. Діоніс, навпаки, знімає протилежності індивіда і універсуму, дорослого і дитини, чоловіка і жінки.

Діонісійській дух нереалізованих бажань у «Шумі вітру» втілює Максим, який мешкає у лісі, вмістищі пристрастей по Юнгу. Максим, гарцюючи на коні з клинком в грудях і факелом в руці, спокушає можливістю життя «без повсякденного побуту і старечої немочі! Без капусти навколо заїденого роту! Свобода без оглядки! Любов без втоми! Страждання як насолода! Загибель без смерті! Дія без меж!» Сфера пропозицій Максима це — художньо оформлена вигадка або влада Морфея-сну замість грубої реальності... Зі всією очевидністю Максимові протиставляється інший персонаж фільму — Андрій. Андрій обтяжений едіповою спадщиною — інфантильністю і комплексом провини (родової риси інтелігенції).

Підспудний конфлікт цих двох персонажів, проявлений у зверненні Андрія до Максима: «Ти обман, сурогат, затичка в дірці, на тому місці, де повинне бути щастя!» насправді великою мірою свідчить про своєрідний комплекс «туги за реальністю». Таку інтерпретаційну версію великою мірою підтвердив режисер фільму Сергій Маслобойщиков: «Розмірковуючи про життя людини на пострадянському просторі, я розумію, що слов'яни найбільш «мрійливі» і наш романтизм, зароджений у межах несвободи, завжди пов'язаний з гіпертрофією внутрішнього життя. Чим більш розвинена свідомість особи, тим більш помітна диспропорція між інтенсивним внутрішнім життям і буттям в координатах дійсності. Мене не влаштовує односторонність такої моделі, втім, останнім часом все помітнішою стає протилежна тенденція — те, що я на разі спостерігаю навколо, свідчить про майже цілковиту відмову від рефлексій. Ніби-то сучасникам набридло вибудовувати життя усередині власної голови. Немов усі прагнуть вирватися з «внутрішньої еміграції», втекти...».

Зупиняючись доволі детально на аналізі чи не кожного з ігрових повнометражних проектів початку 2000-х років, маємо за мету максимально висвітлити кінематографічні події періоду і спробувати відшукати певний «загальний знаменник» у цих дуже несхожих між собою творах. Сергій Маслобойщиков у «Шумі вітру» відстоює суверенне право на інтуїтивне, ірраціональне сприйняття світу, охоче солідаризуючись із своїм героєм-«маргіналом» Малюком. Юрій Ілленко, з його іронією у відношенні до історії, витонченим естетизмом, парадоксальністю мислення і здібністю до найнесподіваніших аналогій, цілком вписується в «логіку» сюрреалізму. У картині Олеся Саніна «Мамай», створеній на основі епосу, традицій і фольклору українського і татарського народів, при всій полярності оцінок, нікого не залишила байдужим краса візуальної симфонії, віртуозність фонограми (композитор Алла Загайкевич), в якій органічно поєдналися національно орнаментовані музичні мотиви і чаклунські шепоти, привабливі своєю «неви-

мовною» виразністю неартикульовані тексти народних сказань. Всі названі картини — «відкриті твори» (термін Умберто Еко), а тому передбачають безліч нових прочитань, про які покищо, можливо, не підозрюють й самі автори. Ці дуже різні тематично і стилістично роботи об'єднує повна відсутність консерватизму, насамперед відносно «раціонального сприйняття реальності», своєрідна «маргінальність» глибоко суб'єктивного вислову.

### Зосередженість на проблемах особистості

Орієнтація на Автора, на творчу особистість, що продукує мистецькі вартості, програмно запроваджувана Департаментом кіно, насамперед заступником Міністра культури і мистецтв України Ганною Чміль (після 2003 року Г. П. Чміль обіймає посаду голови Державної служби кінематографії), на тлі зменшення фінансування галузі, виявилася перспективною: більшість картин, створюваних за участю державних коштів, отримали успішну фестивальну долю, стали «резонансними», отже, примусили говорити про українське кіно, підтверджуючи тим самим його, українського кінематографа, існування.

Якщо на початку доби незалежності предметом небайдужого обговорення ставали здебільшого неігрові стрічки, то з часом вектор зацікавленості змінив спрямування. Слід визнати, що за десять років незалежності документальний екран дещо загубив своє домінантне значення. Сказати б, розсіявся інтерес до суто соціального, гостроактуального чинника, проте у неігрового екрана залишився свій вірний глядач, залюблений у достовірність і підсилене авторське начало. Загалом поглибився інтерес до особистості — будь то автор або персонажі його стрічок.

Саме наполегливими пошуками особистісного начала, як автора, так і його героїв, пояснюється збільшення питомої ваги біографічних стрічок у «загальній сумі» фільмів періоду, як в ігровому, так і в неігровому кіно. Хоча слід визнати, що й наприкінці 1990-х виходило чимало фільмів, присвячених відомим особистостям, зокрема діячам українського кіно. Лише у 1998–1999 рр. продюсером Олександром Роднянським та телеканалом «1+1» було підтримано декілька неігрових проєктів, присвячених кіномитцям — «Небилиці про Борислава» (1998) та «Богдан Ступка. Львівські хроніки» (1999) Юрія Терещенка, «Ніч у музеї Сергія Параджанова» (1998) Романа Балааяна, «Артур Войтецький» (1999) Любові Богдан, а також 10-серійний проєкт Віктора Олендера «Фелікс Соболев. Перервана місія» (1998).

«Фелікс Соболев. Перервана місія» В. Олендера це — своєрідний пам'ятник учителю і другу. Фільм не перетворився на епітафію, а став повчальною оповіддю про роман Художника з Владою, про творчі злети та життєву трагедію митця. Нові аспекти цієї ж проблеми відкриваються у наступній роботі Віктора Олендера — у документальній діалогії про старого кінооператора «однієї шостої частини суші» Ізраїля Гольдштейна «Пасажири з минулого століття» та «На незнайомому вокзалі» (2001). Перший фільм, створений режисером на початку нового міленіуму, представляє історію буремного й кривавого ХХ ст. кадрами кінохроніки, що змінюються на екрані під неквапливий й доволі іронічний коментар 84-річного оператора українського кіно Ізраїля Гольдштейна — людини, чиїми очима глядач бачив зміни оточуючого світу на екрані понад півстоліття. Адже саме кінодокументи зберігають миттєвості минулого для історії. І кіноекран у фільмі щедро демонструє свою «хронікальну пам'ять». Види довоєнного Києва змінюються іншими міськими пейзажами: ледь впізнані вулиці міста, понівеченого Вітчизняною війною. Воєнних кадрів у фільмі чимало — вони ніби наповнюють пам'ять героя. То була його молодість. Саме за часів Другої світової війни Гольдштейну випало працювати ще з Олександром Довженком. Кінодокументи жахливих руйнацій змінюють кадри повоєнного буття Києва. Відбудова Хрещатику, п'янке повітря «відлиги», мітинги та політичні акції доби перебудови і гласності. А потім, наприкінці 1990-х «хроніку» фактично припинили знімати, можливо не бажаючи «документувати» хід радикальних політичних змін. Операторові довелось пережити роки ганебного занепаду вітчизняного кінематографа у період малокартиння кінця 1990-х.

Студія «Контакт» Національної спілки кінематографістів України започаткувала проект під назвою «Обрані часом», зорієнтований на створення 30-хвилинних телевізійних фільмів, що присвячені долям відомих учених, художників, композиторів, письменників і акторів — осіб, які складають золотий фонд талантів України, привнісши значний внесок в світову культуру. У перспективному плані студії — понад 100 імен. У середньому студія випускає 10–15 фільмів за рік. Зафільмовано вже стрічки, героями яких стали діячі культури і мистецтва з драматичною долею — Лесь Курбас, Сергій Лифарь, Соломія Крушельницька, Михайло Булгаков, Віктор Некрасов та багато інших. Оригінальна «портретна серія», сфокусована на долях відомих сучасників, замислена як крок до розкриття своєрідної «формули успіху». Принциповою є триєдність пізнавально-виховного, етико-естетичного та соціально-захисного завдань проекту: поставивши мету зберегти неігрове кіно в Україні, «Контакт» вже кілька років дає можливість кінематографістам знімати, тобто не втрачати кваліфікацію в умовах, коли більшість кіностудій не працює.

Серед фільмів, створених у «Контакті» чимало цікавих робіт. Зупинімося лише на кількох стрічках, присвячених розкриттю особистостіного начала. До таких належить повнометражний художньо-публіцистичний фільм Ольги Самолевської «Катерина Білокур. Послання» (2001), приурочений до 100-річчя з дня народження народної художниці України.

Режисер Ольга Самолевська задумала свій кінопроект ще у 1996 році, але лише за кілька років по тому розпочала роботу над фільмом за власним сценарієм, в основі якого — невідомі документи з Державного музею-архіву літератури та мистецтва — листи мисткині. В них — просвітлена, сповнена прозорої туги зворушлива сповідь зачарованої квітами душі надзвичайно талановитої жінки, яка свідомо обрала шлях творчості і самоти, відмовившись від перспектив буденного існування.

Вишукана композиція «Послання» витонченими асоціаціями, напівтонами, нагадує легкі, делікатні торкання до полотна тонким пензлем замріяної мисткині.

*Віктор Олендер  
на тлі портретів героя  
фільмів «Пасажирів  
з минулого століття»  
та «На незнайомому  
вокзалі» (2001) Ізраїля  
Гольдштейна*



*Кадри з фільму  
Ольги Самолевської  
«Катерина Білокур.  
Послання» (2001)*



Ольга Самолєвська на диво точно вловила глибинну поетичність, приховану в особистості майстрині, яка знаходилась у метафізичному діалозі з Шевченком. Автор «Кобзаря» називав свої думи квітами й дітьми, а «діти» Білокур — герої її картин та мрій — квіти, рослинні композиції знакового характеру. Світ прегарний, радісний, наче яскраво та барвисто гаптований.

Окрім поетичного світовідчуття, режисера стрічки поєднують з її героїнею спільні художні методи відтворення світу поза будь-які жанрові обмеження та стильові канони. Можливо, це пояснює несподіване рішення автора фільму: поряд з українськими народними піснями у виконанні Ніни Матвієнко, в картині звучить музика Дж. Каччіні.

Структурний розподіл фільму на окремі частини («Атестат», «Сва-тання», «Самогубство», «Діти», «Щастя»...), нагадує організацію відомого екранного «тексту» українського поетичного кіно (насамперед маємо на увазі його маніфест — «Тіні забутих предків»). Спорідненість із згаданою традицією викривається пластичним римуванням окремих епізодів, наявністю лейтмотивів тощо. Часом спостерігаємо пряму візуалізацію метафор поетичної мови, коли простір «танцює», виприскують сяючим соковитим кольором яскраві протуберанці, заквітають барвистими мальвами та жоржинами грати (до речі, грати навчального закладу, до якого не взяли вчитися малярству героїню). Цитати з таких картин як «Камінний хрест» Леоніда Осики, «Своя доля. Сон» Ігоря Малахова, лише підтверджують міцні зв'язки твору з українським поетичним кіно, як ігровим, так і неігровим.

Закадровий текст фільму, на відміну від традиційної інформаційно насиченої «об'єктивки», побудовано виключно на особистих записках, листах Катерини Білокур... Глибоко інтимні рядки змушують по-іншому поглянути на її живопис — через призму критеріїв та духовних принципів цієї неординарної людини. У лірично-сповідальних, іноді таємничих фрагментах послань мисткині відчуваються живі інтонації, що прориваються крізь час. Мелодичні тексти сповнені замилювання світом.

Контрапунктом до розкриття суто особистісного всесвіту Катерини Білокур, на екрані створюється дещо абсурдний портрет століття, ровесницею якого вона була, адже народилась 1900 року. Війна, смерть, нищівні вибухи, груди мертвих тіл, лянчі демонстрації воєнної сили... Цих страхіть нема в картинах Катерини Білокур. Натомість — сміються соняшники, радіють квіти, рясніють хліби, світяться соковиті виноградні грона — суцільний калейдоскоп щастя. Видається, таємниця успіху художниці у тому, що її картини налаштовані на катарсис, відтворюючи «ландшафт» внутрішнього світу майстрині. В них — світлодайна енергія її особистості, що «поглинає

темряву» безумства світу, перетворюючи хаос на космос. При чому витoki образної мови художниці апелюють до тих шарів людської свідомості, на яких зображення сприймається як сакральнo-ритуальний об'єкт. Таке малярство — не магія, а «гімн Господу ліками квітів». В тому іконописний початок творчості Катерини Білокур: всупереч холоду та голоду, вона творила на полотні рай.

Демонструючи рослинний універсум знаної художниці — з трансцендентними безоднями, безмежністю краси та атрибутами сакрального світу особистості, фільм, виявився напрочуд гармонійним. Режисер О. Самолєвська, проявивши себе як художник і поет, використала дуже делікатний підхід — її присутність відчувається, але не домінує, не заважає звучати літературно досконалим ритмічно-витонченим текстам листувань.

Обираючи голос, що мав наповнити звуком заповітні тексти, режисер свідомо відмовилась від «золотого голосу України» Ніни Матвієнко, побоюючись театралізації внаслідок впізнаних інтонацій відомої співачки. Озвучує «Послання» Катерина Мотрич — письменниця, ведуча радіопередачі «Світло тихе». Фільм вийшов напрочуд поетичним, музичним та духовним.

Контрапункти і подвійні експозиції картини — приховані алюзії до метафізичних опозицій (буття-небуття, творіння-руйнування тощо), характерні для творчості художниці, якій було дано здійснювати «прориви» в мета-сфері, вводячи в зображення на полотні елемент ірраціональності. Такі «вольності» за часів засилля соцреалізму (а саме у період панування цього творчого методу жила художниця) сприймалися як недозволенний «сюр».

...На фоні темних загадкових провалів, найчастіше з'являються образи колосу (наприклад — «Цар-кокос», 1949). Колос — давній аграрний символ, що містить залишки язичництва у поєднанні з християнським світобаченням. Таким чином, Білокур створює свій власний міф України.

Подібно тому, як витончене художнє мислення Білокур виділяє два типи простору: конкретний (простір, пов'язаний з наочним світом картини) і абстрактний (той, що організовує співвідношення цих предметів по законах перспективи), так і у фільмі про мисткіню співіснують чорно-білі реалії воєнного ліхоліття з роздвіченим «хімерним» космосом картин художниці.

Фільм, структурований за новелістичним принципом, утримує виразні посилання, навіть цитування класичних творів українського поетичного кіно. Якою мірою свідомо автор стрічки демонструє риси генетичної спорідненості з традиціями української кінопоезії? На таке питання Ольга Самолєвська відповіла: «Катерина Василівна Білокур — поетична натура, отже і розповісти про неї я мала засобами мови поетичної. Мені близький

такий тип світовідчуття. Подібно до того, як фактами світової історії кіно є італійський неореалізм, німецький експресіонізм, такою ж даністю є українська школа поетичного кіно. Я не намагалась свідомо відтворювати вже знайдені кимось засоби художньої виразності, але в процесі роботи над фільмом про мисткиню, героїня нібито запропонувала мені такі засоби — поетичні. Тим більше, що саме у тропях і фігурах образної мови я себе почуваю вільно. Портрет епохи, відчуття часу дуже вдало доповнює організація музичного простору фільму, де поєднані українські народні пісні, музика Володимира Губи і... Дж. Каччині — італійського композитора-реформатора XVI–XVII ст., чия «Аве Маріє!» звучить сповідально, цілком співзвучно зворушливим, інтимним інтонаціям у листах Катерини Білокур. Зрештою, і у творчості своїй вона теж досить відкрита»...

Серед режисерів неігрового кіно, здатних неординарно працювати у жанрі «кінопортрету», — Юрій Терещенко. Цикл його короткометражних картин так і називається «Портрети». Хочемо зупинитися на фільмі, що має безпосередній стосунок до мистецтва екранного портретотворення, а саме на короткометражній стрічці 2001 року «Любов небесна» (автор сценарію — Сергій Тримбач, режисер — Юрій Терещенко, оператор — Анатолій Химич, композитор — Олександр Нестеров).

Є в цій історії кохання двоє — Він і Вона — Марія Болховська — представниця давнього аристократичного роду, дочка полковника царської армії, та актор театру Леся Курбаса і кінематографа Олександра Довженка Петро Масоха. Їх шлюб тривав 61 рік. Але не з цієї вражаючої цифри хочеться розпочати оповідь про фільм, а з емоційного піку картини — його вузлової сцени, від якої — мурашки по спині. «Забери мене до себе. Я живу сама, мені так важко. Ти завжди мене слухав, послухай і тепер: забери мене», — промовляє стара жінка, торкаючись холодного мармуру надгробної стели над могилою свого чоловіка на Байковому цвинтарі. А наступним монтажним планом — збережені на кіноплівці кадри з фільму «Іван», де молодий актор Петро Масоха в образі Івана припадає до віконної шибки, наче з «того боку» холодного каменю, з ірреальності іншого світу. Є в цьому монтажному зіткненні певна магія, метафізика. Він — молодий, красивий, усміхнений — немовби радіє з того, що бачить свою кохану дружину, не помічаючи глибоких зморшок на її постарілому обличчі, сивини волосся... Ці дрібниці виявляються несуттєвими при погляді крізь вічність, адже любов небесна — це єднання безсмертних душ, ланцюжок безперервного зв'язку. Кохана жінка, вочевидь, видається йому такою ж вродливою, як під час їх знайомства 1930 року. Петро Масоха знімався тоді в картині О. Довженка «Земля». Його плакатно-міфологічний образ куркульського сина Хоми Білоконя став



знаковим для доби колективізації, загостривши питання: кому судиться орати під «запліднення» землю (могутній тотем рільницького народу гречкосіїв) — круторогим волам куркулів Білоконів або залізного коневі нової влади — трактору? Потім був Іван в однойменному гімні індустріалізації («Іван» О. Довженка, 1932)...

Вплетення у канву «Любові небесної» безсмертних довженківських кадрів утворює розширене поле кінотексту, де через долю Петра Масохи виразно простежується вітчизняна історія важких десятиліть. Монтажне зіткнення на екрані умовної та безумовної стилістики, різних історичних часів, парадоксально породжує «позачасовість» сприйняття, виводить глядача на філософсько-екзистенційні кола роздумів.

Музичним глом — партитура Олександра Нестерова, написана спеціально для «Любові небесної». Замість ілюстративної музичної «підпорки» — додатковий засіб художньої виразності — звукові імпульси, що підкреслюють дисгармонію та невизначеність буття героїні в сьогоденні. В нордистській порожнечі її самотнього існування подібно бек-раундам розгортаються низки спогадів — виникають старі фотознімки, афіші та кадри з давніх фільмів. Використання кіно-, фотодокументів, титрування у душі німого кінематографа видається органічним і виправданим: зворушливу love-story майстерно вплетено у простір кінематографічних алюзій, що робить фільм справжнім подарунком витонченим шанувальникам кіно, а також всім, хто вірить у силу вічної Любові, яка непідвладна смерті.

\* \* \*

10 хвилин екранного часу виявилось достатньо для створення образу вірного кохання двох дивовижних людей та, вочевидь, замало для розповіді про їхні непрості долі. Ось що розказав про народження задуму автор сценарію «Любові небесної» Сергій Тримбач: «Задумка була проста — показати незвичайне кохання, у наш час, коли так багато цинізму й зневіри. Назва, до речі, виникла не відразу — спочатку мені весь час уявлялося щось на кшталт «Грому небесного» (була колись така французька картина). Тільки при цьому пригадувалися той грім і той дощ, який бачимо й чуємо у фіналі Довженкової «Землі». Водночас хотілося показати, що таке довге подружнє життя — дарунок Небес, адже саме там, як відомо, укладаються всі щасливі шлюби.

Вже працюючи над сценарієм і переглядаючи фільм Довженка «Іван», я був уражений одним з епізодів. Тим, де герой Петра Масохи дивиться у вікно. Відчув одразу: ось воно! Учорашній селяк з легким острахом дивиться на індустріальну, доволі моторошну картину. Це для нього неначе потой-

біччя якесь! Але ж дивиться він і на нас, сьогоднішніх. На нас, на свою Марію — з отого позамежевого світу. Так випрозорився задум історії людей, що зберігають почуття і по фізичній смерті одного з них. Фізичній, але ж не духовній! І от сей фрагмент з фільму є центральним. Сценарієм передбачалося, що Масоха та Болховська раз по раз вдивляються одне в одного: кожен через своє вікно. Режисер знайшов ще виразніший монтажний стик — Масоха і з свого потойбіччя уважно стежить за тим, як його дружина підходить до могили...

Звичайно, деякі образні рішення з'являлися вже під час зйомок. До прикладу, ритмічні удари Іванового молоту (ще один фрагмент з «Івана») — так віднайшовся образ доби, жорстокої і невблаганної, одначе по-своєму досконалої. При цьому режисер вдало використав фотографії, отой літопис долі. Деревина падає з мосту (в фільмі «Іван»), і знову здобувається не передбачений в оригіналі зміст — життя закінчується, переходить в ніщо, у безодню, саму смерть. От це й насолода: діставати із дна «чужих» текстів своє. Бо воно завжди є — твоє особисте, в тому, що ти любиш і голубиш в уяві.

Щось подібне використано нами і в наступній спільній роботі з Юрієм Терещенком — фільмі «Вічний хрест», у фіналі якого персонажі «Камінного хреста» Леоніда Осики наче моляться з «того світу», екранного задзеркалля, за душу режисера, який завершив свій земний шлях. Героїв «Вічного хреста» єднає відчуття присутності певних базових, фундаментальних речей. Декого обурило те, що ми показали немічного, хворого Борислава Брондукова. Але поруч аж світиться його дружина, Катерина, і оповідь саме про неї. Не бачить вона ніякої немочі, тримаючи у своїх руках от се хистке життя. Як і Світлана Князева, котра стільки років несла над прірвами тіло й дух Леоніда Осики. А третя новела замислювалась як ігрове «документальне» кіно: Кость Степанков чекає свою дружину (а це не хтось, а сама Ада Роговцева) з гастролей, готується, ліпить вареники, лагодить домашній реманент. А потім, стомлений, засинає в кріслі-качалці. Прокинувшись, розуміє, що проспав приїзд, і, від повноти почуттів, заходжується плакати. Мені страшенно подобався такий фінал... Тут був момент катарсису, звучала якась чеховська нота. Шкода, не судилося — відзнятий епізод виявився бракованим...».

«Любов небесна» — частина документального триптиху, знятого на кіноплівку Юрієм Терещенком: «Сім сльозин», «Любов небесна» та «Вічний хрест». Фільми вражають дивним поєднанням глибокого драматизму повіданих історій, лаконічною довершеністю кінематографічної форми та мінімалізмом авторського "мазка». А ще здивував період творення трьох короткометражних картин: 1992–2002 рр.!

Юрій Терещенко підтвердив: «Це правда, від створення першої з цих трьох кінокартин минулося 10 літ. Втім, хочу внести уточнення: всі ці роки я достатньо активно знімав на відео — маю кілька повнометражних робіт. Проте я завжди радо приймав пропозиції попрацювати з кіноплівкою, адже кіно має свою власну мову, абсолютно відмінну від відеозображення.

Трилогія, сказати б, утворилася стихійно. Фільм «Сім сльозин» розпочався з однієї панорами, що ми зняли з оператором Іваном Керсаком на дитячому цвинтарі у Дніпродзержинську. Про це страшне кладовище мені було відомо досить давно. Між тим я довго не міг з'ясувати для себе, як саме слід робити цей фільм, доки не прийшло рішення взяти за основу традицію поминальних днів.

Ідея «Любові небесної» народилася під час розмови з Сергієм Тримбачем (автором сценаріїв до двох фільмів трилогії) після перегляду картини Фріца Ланга «Метрополіс» з музичним супроводом композитора Олександра Нестерова. Пригадую, я сказав: «Ось в якій стилістиці мені хотілося б реалізувати наш давній задум про стареньку вдову Петра Масохи», бо відразу «побачив» і «почув» майбутній фільм. Відповідно до написання музики запросив Олександра Нестерова.

Намагаючись потрапити у замислену стилістику, картину я зробив практично без слів. Коли працюєш з коефіцієнтом «один до трьох», відчуваєш себе мінером, для якого кожен необережний крок, найменша помилка може виявитися останньою. Ось чому ми з оператором Анатолієм Химичем, з яким я знімав більшість своїх робіт, обрали відпочатково мінімалістичний принцип самовиразу, де значна роль віддається музиці, емоційності та парадоксальності ситуації, що, на мій погляд, відбулася на кладовищі, коли, стоячи у могилі, 96-річна вдова Петра Масохи Марія Болховська почала розмовляти із своїм померлим чоловіком. І що дивно, зробила це Марія Євгенівна зовсім неочікувано, без будь-яких попередніх домовленостей. Якщо проходи героїні, її поїздка на цвинтар були зорганізованими, то підхід до могили — цілком документальним, як і зворушливі слова, що їх важко вигадати та написати.

Наступний задум — «Вічний хрест» — виник на протиставленні: якщо зняли про «Любов небесну», треба зняти про «Любов земну». Йдеться не про кохання-пристрасть у вирії плотських бажань, а про вищі прояви любові, коли вона насправді підносить, а не занурює у глибини нищих потягів. Я запропонував сценаристові Сергію Тримбачу зняти три новели, присвячені Леоніду Осичі, Бориславу Брондукову та Костянтину Степанкову. За задумом це мали бути три новели про кохання. Сталося так, що під час зйомок фільму Леонід Осика помер, і форму подання матеріалу довелося

переосмислити. Починається і завершується «Вічний хрест» кадрами похорон Осики, а весь фільм пронизано настроєм, атмосферою його картини «Камінний хрест», великого твору, що виявився своєрідним пророцтвом у житті тих, хто його створював — у долі кожного з героїв трилогії.

Після прем'єри чимало глядачів підходили до мене, дорікаючи, що не хотіли б, аби їх знімали в подібному безпорадному стані. Та, на мій розсуд, найголовнішим для картини є не демонстрація фізичного стану героїв, а тієї любові, якою сповнено їх буття. Коли присмерки земного існування людини протікають в атмосфері любові, доброти, уваги — це щасливий вихід з життя. Якщо взагалі доречно говорити про «щасливу смерть». Хіба можна вважати такою наглу загибель артиста просто на кону? Гадаю, що помирати в оточенні любові краще, так само, як і жити. Смерть є логічним завершенням життя, її фінальною крапкою. Тому нічого неетичного у цих зйомках не бачаю.

Помітивши таку виразну рису кіноситуації періоду, як схильність режисерів присвячувати фільми творчо-психологічним біографіям інших творчих особистостей — поетів, художників, науковців, кінематографістів, насамперед відомим особистостям, які жили і творили в Україні, важко обминути увагою повнометражний неігровий фільм «Небезпечно вільна людина» (2004, режисер фільму — Роман Ширман, автор сценарію — Сергій Тримбач, художник — Радна Сахалтуєв).

Відчайдушно вільним та беззастережно веселим постає Сергій Пруджанов у фільмі. Культова, неординарна постать — режисер із світовим ім'ям та непростою долею, ізгой та «космополіт», містифікатор і пророк — він неодноразово надихав колег по кінематографічному цеху на створення екранних версій його буття. Втім, у переважній більшості фільмів «параджанівського циклу» найвиразніше звучали дві домінуючі теми: геніальність митця та трагізм його долі, від чого фігура померлого класика «бронзовіла», раз у раз втрачаючи живе наповнення. Чи не вперше замість трагічних епітафій, позначених патетикою в кращих традиціях «надгробного слова» — іронічний, легкий та веселий колаж, сповнений містифікацій та фантазій, оригінальних розіграшів та дотепів, цілком у душі параджанівської вдачі. За влучним визначенням відомого критика Кори Церетелі, яка добре знала Сергія Йосиповича: «Це — перший фільм про Параджанова в душі самого Параджанова».

\* \* \*

«Усе життя Параджанов змушений був відповідати на дивні запитання» — починає оповідь за кадром голос Романа Ширмана, і попервах може скластися враження, що автори фільму надихались амбітною ідеєю розкрити нарешті маловідомі широкому загалу виміри долі митця, дати певні відпо-

віді на «дивні» запитання щодо амбівалентної постаті героя. Втім протягом наступних 52 хвилин (а саме стільки триває фільм) глядачеві доводиться переконатися, що особистість Сергія Параджанова взагалі не піддається однозначним транскрипціям: кінорежисер, художник, блискучий колажист, вигадливий парадоксалист, колекціонер та «директивний зек», він завжди надавав перевагу здоровому чуттєвому началу перед Логосом, багатомірності візуального образу перед однозначністю слова.

Відавшись крайнощам, за логікою характерною для Параджанова, автори фільму створили образ людини щедро обдарованої від природи, невинного гульвіси, стихійного борця проти будь-яких обмежень та пригнічень свободи особистості, індивідуальності яскравої, несамовитої, нунудної. Глядач отримує можливість сміятися разом з Параджановим, вдихнувши на повні груди відчайдушну беззастережність сміливця, який наважувався іронізувати над усім та уся, навіть над особами із статусом «недоторканості».

\* \* \*

Параджанова у фільмі представлено не як страдника або жертву режиму, а навпаки — як людину вільну та оригінальну, веселу та пустотливу, майстра розіграшів та дотепів, чие життя нагадує витвір мистецтва, суцільне феєричне свято вільної містифікації. «Не дисидент, не злочинець, не націоналіст» — всі ці звинувачення постають як несправедливий вирок, заснований насамперед на розповідях самого Параджанова про власні пригоди. Про коштовну котикову шубу, що батько подарував матері, а потім ретельно приховував від НКВС, а тому мати вдягла її лише двічі — раз вночі на даху власного будинку, вдруге — на похорон батька. Небезпечно анекдотичні оповіді про Сталіна, фантастичне пояснення того, як-то воно Параджанов не працює і не помирає з голоду: «Папа Римський висилає мені діаманти, я їх продаю і живу прекрасно».

Ці історії слугують камертоном загальної інтонації картини, як і фраза, сказана з екрану самим Параджановим: «Я вірмен, що народився в Тбілісі і сидів в російській в'язниці за український націоналізм».

Шляхом інтроекції у фільм спогадів друзів, знайомих та рідних кінорежисера — вдови Параджанова Світлани Щербатюк, поета Івана Драча, кінознавців Кори Церетелі, Інни Генс, фотографів Завена Саркісяна та Юрія Мечітова, актрис Софійко Чіаурелі та Алли Демидової, створено об'ємний портрет митця, доповнений оповідями колишнього осудженого Ігоря Ушакова та сусідів Параджанова по будинку за відомою адресою Коте Месхі, 10, що за часів життя там режисера, нагадував кінематографічну Мекку. Сюди приїздили Марчелло Мастоїанні, Белла Ахмадуліна, інші «зірки» світової культури та мистецтва.

Автори фільму, як справжні друзі Параджанова щиро люблять свого героя. Тому видається закономірним, що практично всі документальні зйомки, фрагменти інтерв'ю митця вписані в рамочки — бронзовані, золочені, вишукані. Насправді такий прийом обумовлений низькою якістю безцінних кіноматеріалів. Вдруковані у своєрідні «каше», кадри виглядають наче ожилі портрети маестро. А оповідь свідомо не торкається темних боків його життя, і навіть трагічні виміри подаються в послідовно іронічному ключі.

Три вироки «за сюрреалізм, за те, що бачив соціальний устрій як химеру...» згадуються лише як привід показати роботи «табірного» циклу.

В оповіді про трагедію та злети незбагненної «карнавальної особистості» трагічний пафос свідомо нівельовано: «Час від часу Параджанова саджали за ґрати. Коли випускали, він знімав фільми. Іноді йому дозволяли знімати, тоді народжувались шедеври».

Фільм не переобтяжений фрагментами з параджанівських стрічок (лише кілька уривків з найбільш відомих картин — «Тіні забутих предків», «Колір гранату», «Ашик Керіб»). Автори, вочевидь, прагнули створити портрет Параджанова з мозаїчних уламків різноманітних та незбагнених вимірів його креативного начала. Адже творчість Сергія Йосиповича — це не тільки фільми, а й безліч цілком правдоподібних фантастичних теорій, глумливих побрехеньок. А ще Параджанов неперевірено робив колажі, ляльок, капелюшки.

\* \* \*

За свідченнями друзів, історії та промови Параджанова іноді виявлялися значно яскравішими за його фільми. Тому викликає лише повагу сміливість авторів картини, які наважились на екранізацію фантазій митця, збагативши документальну канву стрічки анімаційними сюжетами, що ілюструють параджанівські вигадки. Анімація Радни Сахалтуєва та Артема Сухарева, візуалізувавши фантазійні образи, наче вдихнула в них нове життя. Внаслідок невичерпного артистизму вдачі, Параджанов постає людиною, яка залишається режисером всі 24 години на добу, особистістю феєричною, схильною іронізувати над абсурдом повсякдення, здатною цінувати діонісійську радісну гру, спроможною перетворити на мистецький витвір мотлох життя, а з трагізму буття зробити яскраве шоу. Поєднуючи в собі високе й нище, космічне і комічне, Параджанов видається постаттю бароковою, здатною до містифікацій та польотів (і не тільки у фантазіях). Фільм, драматургічна колізія якого міститься у зіткненні неординарної особистості з абсурдною неадекватністю суспільного устрою, вирішено з парадоксальністю, вартою параджанівської вдачі: відірвавшись від земної тверді, герой та його анімаційний двійник наче парять у захмарній царині свободи (документальні

кадри Параджанова вигадливо вписані у різноманітні рухомі рамки, каше, навіть у зроблений ним колаж, де Параджанов зобразив себе разом із своїм кумиром Андрієм Тарковським). Вочевидь, відоме фото «літаючого» Параджанова та ейфорія неупередженості підштовхнули авторів до талановито-божевільної ідеї — задля відтворення атмосфери цілковитої свободи в картині позбутися певних професійних умовностей: дефіцит документального матеріалу компенсовано анімаційними фрагментами, монтажними фокусами, фотографічними містифікаціями, колажним принципом організації кадру тощо. Як свідчить фінальний титр: «У фільмі використано музичні фрагменти з фільмів Сергія Параджанова та його друга Федеріко Фелліні». Втім, не тільки переплетення легко впізнаних мотивів зближує двох кіномайстрів в контексті однієї окремо взятої картини, а й запропоно-

*Фото «літаючого»  
Параджанова (автор  
Юрій Мечітов),  
використане у фільму  
Романа Шифмана  
«Небезпечно вільна  
людина» (2004)*



вана авторами фільму характерна атмосфера вишуканого балагану, очікування несподіваного чуда та суцільна розкутість.

Фільм «Небезпечно вільна людина» програмно позбавлений дидактичних, менторських інтонацій, тому питання «Для кого ж насправді містять небезпеку творчі виміри свободи?» глядачеві надається право обмірковувати самостійно.

Поряд з фільмами про знаних митців, політичних діячів, діячів культури, що стали жертвами ідеологічного терору, створюються фільми про наших сучасників. І не тільки про видатних і знаних, таких, як яскрава постать руху шістдесятників — художниця Алла Горська (режисер фільму «Алла Горська» Олена Левченко) або ж улюбленець публіки, актор театру і кіно Федір Яковченко (режисер фільму «Великий лицедій Ф. М. Яковченко» Світлана Ільїнська), а й про юну художницю Сашу Путрю, чиє коротке життя вклалося у 11 років (режисер фільму «Саша Путря» Микола Бурнас); про поетесу Ніку Турбіну, чиє ім'я набуло популярності на хвилі захоплення вундеркіндами 1980-х років. Про неї знято 8 фільмів, її вірші перекладено 12 мовами світу. Фільм Анатолія Борсюка «Ніка Турбіна. Останній політ» (2002) був приурочений до дня народження героїні. Ніка народилась 17 грудня 1974 року, отже, вона мала б відсвяткувати своє 28-річчя, якби залишилась живою. Та Ніка загинула — вона звела рахунки з життям, зробивши фатальний крок з п'ятого поверху своєї маленької московської квартири, завершивши цим трагічним падінням траєкторію свого короткого життя. Саме ця смерть змусила режисера звернутися до матеріалу про Турбіну, звернутися вже втретє. Ось чому кадри останнього фільму частково знайомі глядачам з попередніх картин Анатолія Борсюка: «Ніка, котра...» (1995 р.) та «Ніка Турбіна. Історія польоту» (2000 р.).

Хронометраж остаточної версії «Ніка Турбіна. Останній політ» — 43 хвилини. Колажна за будовою картина включає фрагменти з двох попередніх стрічок, чорно-білі кадри «хроніки», інтерв'ю героїні та її близьких.

Матеріал фільму гранично структурований: картину розподілено на розділи, що відсилає до романної або ж театральної традиції: «Бабуся Ніки», «Мама Ніки», «Ніка»... Це світ, маркірований постаттю Нікуши, в якому вона перетворилась з центру тяжіння на потужний дратівний фактор. Якою ж насправді була Ніка, що її мама називає небезпечним «енергетичним вампіром», а бабуся серйозно обговорює «космічну природу» її поетичного обдарування?

Портрет героїні вибудовується з відвертих розповідей про Ніку близьких людей, а також за допомогою відступів до подій не дуже далекого минулого шляхом серії кат-беків.



\* \* \*

Поезія прийшла до Ніки в 4 роки. Вважається, що 8-річну поетесу з Ялти «відкрив» Євген Євтушенко. В коротеньких поезіях Ніки привертала увагу зрілість почуттів, гідна дорослої людини. В 10 років вийшла перша збірка її віршів «Чорновик», а у 12 — Ніка Турбіна отримала «Золотого Лева святого Марка» на Венеціанському поетичному фестивалі (до неї, серед поетів радянської доби таку нагороду мала лише Анна Ахматова).

Збереглися кадри з фільму 20-річної давності («Ніка» режисера Галактіонова-Стезенка): дівчинка з родимкою на верхній губі та зачіскою аля-паж, самозаглиблено читає вірші, заворожуючи величезну аудиторію серйозністю недитячої інтонації, що контрастує з юним обличчям та безпосередністю поведінки. В пам'яті залишилися ледве вловимі інтонації Юлії Друніної, Анни Ахматової, Белли Ахмадуліної та бездонні дитячі очі, від погляду яких — мороз по спині. Натхненне обличчя маленької Ніки викликало занепокоєння як провісник чогось невідворотного. Додавала неспокою постійна присутність поруч з дитиною її мами, яка тримала доньку за руку, наче підтримувала її, або утримувала, не даючи зірватися у прірву. Коли ж руки розімкнулися, Ніка залишилась сам на сам з правдою про себе.

Фатальний злам у долі Ніки відбувся, коли їй виповнилось 13 років. Її мама вийшла заміж, народила другу дитину. Ніка сприйняла це як зраду. Трагедія поглибилась, коли Ніка подорослішала, і співвідношення філософського змісту віршів з віком їх авторки втратило свою парадоксальність. Відтоді траєкторія творчого польоту перетворилася на траєкторію падіння. Феномен дитини-дива розвіявся у дорослому житті, а, можливо, як поет Турбіна вичерпала себе, сповістивши світу все, що мала сповістити, у дитячому віці.

Потім був рік навчання у ВДІКу, на курсі А. Джигарханяна, зйомки в головній ролі ігрового фільму, шлюб 16-річної Ніки з 76-річним професором психології, поїздка до Швейцарії, розлучення, повернення до Москви, вступ до Університету культури, робота в дитячому театральному гуртку при ДЕЗ десь на задвірках Москви, вірші на клаптиках паперу та обривках газет, приховування страшної правди: Поезія залишила її. Позбутися розпачу Ніка намагалася в наркотичному драйві, в алкогольному сп'янінні. Звідси й багаторазові замаху на самогубство як жести відчаю і хворобливого бажання уваги.

Драматичне зіткнення образів 6-річної Ніки — дівчинки, яка з натхненим самозреченням читає власні вірші, Ніки дорослої — сповненої вульгарного куражу красуні, брутальної, але не позбавленої шарму, і нарешті —

зламаної, понівеченої та знедаленої людини, створюють поле напруги, в якому розгортається пружина сюжету. Фільм А. Борсюка — спостереження, радше дослідження долі, яка робить петлю за петлею, розгортаючи причинно-наслідкову спіраль подій цього короткого життя.

Проблематика фільму досить розгалужена. Втім, потягнувши за один край, можна витягти на поверхню всю її багатомірність. В першу чергу — феномен вундеркінда постає проблемою відповідальності суспільства та родини за долю дитини, яку виховують у почутті власної унікальності, стимулюють її обдарування, привчають до загального захоплення, а потім з байдужістю кидають напризволяще. Короткої миті слави виявляється достатньо, аби незрілу особистість перетворити на егоцентриста з нестримним прагненням популярності. Зрештою доля Ніки — яскраве втілення катастрофи людини, що пройшла непростий шлях від визнання до повного забуття.

Відтак, Ніка постає ще однією жертвою міфу про вундеркіндів. А також — заручницею алкоголю та наркотиків, якими одурманювала себе, ховаючись від реального життя. На тлі цих глобальних проблем якимось загубилась підступна небезпека під назвою «виховання в неповній сім'ї».

«Доля», «душа», «гріх» і «спокутування» — поняття ключові для смислового універсуму слов'янської, отже й української ментальності. Фактично всі названі картини в тій або іншій формі досліджують саме ці феномени, всупереч твердженню, що кіномистецтво в Україні перестало бути необхідним засобом «світознавства». Насмілимося стверджувати, що саме кінематограф переконливо сигналізує про переорієнтацію суспільної свідомості. Така інтенція екрану напряму пов'язана із здатністю кіно найбільш прямим шляхом, порівняно з іншими мистецтвами, репрезентувати психологію мас (першим цю особливість помітив відомий німецький теоретик кіно Зігфрід Кракауер<sup>2</sup>). Говорячи про те, що мистецтво екрану являє ознаки трансформації домінант суспільної свідомості, насамперед маємо на увазі опосередковане спостереження наявних тенденцій через конкрети екранних творів. Навіть певна обмеженість вибірки кіноматеріалів, за умови кризи вітчизняного фільмовиробництва початку 2000-х років, не зашкоджує висновкам про помітний поворот до позитивного мислення, до відродження духовних орієнтирів, повернення до традиційних сімейних цінностей.

---

<sup>2</sup> *Кракауер* З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. — М., 1977. — С. 14.

## Реанімація традиційних цінностей родинного буття

У доволі парадоксальний спосіб звернення до пріоритетів родинного життя відбувається у фільмі Кіри Муратової «Чеховські мотиви» (2002, спільний проект Росії і України).

В основу картини покладено два маловідомі твори А. П. Чехова «Важкі люди» і «Тетяна Репіна», проте над літературними мотивами виразно домінують суто режисерські інтонації. Дивовижне поєднання чехівської прози і муратівської стилістики створює незвичайний світ часу, що зупинився, в якому деталі побуту XIX ст. органічно сплетені з прикметами дня сьогоднішнього. Тексти класика дописані і домислені, доповнені чисто муратівським умінням довести дивність людську до абсурдної межі.

Цього разу світ фільму Кіри Муратової центрують два топоси — храм і хутір — сакральне і буденне. Мешканці хутора чинно заучено повторюють молитви за традиційними сімейними обідами, але при цьому, як видається на перший погляд, замість любові до ближнього відчують роздратування, небажання і невміння слухати один одного. Постійна причина сімейних розбратів — жадність і дріб'язковість. Насамперед — скарденість отця сімейства. Змучені нав'язливими ритуалами повсякденності, люди кричать до несамовитості, і при цьому не чують один одного, перетворюючи діалог на сум'яття одночасних монологів.

Не допомагають гармонізувати буття цієї сім'ї мудрі життєві повчальні сентенції альтруїстичного характеру, що розвішені всюди. Персонажі їх просто не бачать, оскільки сидять за столом, немов у театрі, обличчям до глядача, отже всі душєратівні вислови, а також ікона у червоному куті кімнати і портрет Антона Павловича Чехова на стіні, опиняються незмінно за їхніми спинами. Так побудована більшість мізансцен, у яких розгортається послідовність сімейних конфліктів, інспірованих взаємними докорами і образами. Смертельно кривдячи один одного, люди не забувають вибачитися перед кішкою: «Не бійся маленька, ми не на тебе кричимо, ми на себе кричимо» (незмінну любов до тварин, також можна вважати фірмовим знаком режисера, що зазнав розчарування в людях).

Сумовите неподобство хуторського життя сім'ї сільського інтелігента, який звично тиранить численне сімейство, парадоксально складає нерозривну єдність з сакральним простором храму, куди випадково потрапляє втікач від батьківського диктату, старший син-студент. У церкві відбувається таїнство вінчання модного оперного співака з багатою вдовою. Окрім званих гостей —

представників модної «тусовки» «нових господарів життя», на вінчання в церкву провінційного містечка з'являється непрошена гостя. Ця таємнича жінка — ніби втілена совість жениха: актриса, що колись отруїлася через його підступність, Тетяна Ріпина — героїня однойменного маловідомого твору А. П. Чехова. Жінка, загорнута у покривало, стогонами і зітханнями наводить жах на свого невірного коханця. І хоча жених (Жан Даніель — одне з «типажних захоплень» Муратової) вважає привида лише «ілюзіями, викликаними розладом зору, травлення і мозку», він явно побоюється. Та і багата вдова (Наталія Бузько) під вінцем виявляє ознаки схвилювання. Грим та сукня нареченої виразно стилізовані: вона одночасно нагадує героїню німого кіно і іконописний образ мадонни. Гості — «нові росіяни», виряджені в пух і прах персонажі муратівської «кунсткамери», наповнюють церкву базіканням, блюзнірськими витівками на межі клоунади. Трагічність ситуації посилюється бурчанням церковного сторожа: «Хрестять, вінчають, відспівують, а все дарма — Бог все одно нічого не чує». Не чує, тому що персонажі Кіри Муратової мешкають у просторі під порожніми небесами. Організуючи зйомки у діючій церкві, режисер подає сцени таїнства в акторському виконанні. Ця майстерна імітація виявляє світ, геть позбавлений любові. Натомість за повсякденними чварами хуторських обивателів поступово проступає хворобливе, проте цілком реальне почуття: вони дріб'язково сваряться, але при цьому глибоко прив'язані один до одного.

Продюсер фільму Кіри Муратової «Чеховські мотиви» Ігор Кальонов визначив картину, як фільм «про сім'ю, про любов — затвердження простих речей». А сама Кіра Муратова повідала про свій задум таке: «Мені було дуже важливо показати, що в цій патріархальній, релігійній родині всі люблять один одного, хоча і дуже сваряться. Гроші, перетворившись на категоричний імператив, доводять до того, що старший син йде з батьківського дому світ за очі. Потрапивши в церкву, він бачить, що у священника з дочкою теж дуже непрості відносини. Це якось примиряє молоду людину з ситуацією, він повертається, просить у батька вибачення, нібито батькові залишається простити «блудного сина» й поготів, але верхи бере правда характерів, і вони знов сваряться. Щоправда, потім відбувся катарсис, але тут фільм і закінчився».

Помітимо: хоча в окремих сценах фільму отець численного сімейства, що мешкає на хуторі, виступає в амплу якогось «сценічного лиходія», проте важливим видається сам факт повернення символічного «імені батька» на екран, тим більш це «повернення» відбулося у фільмі режисера, наділеного даром передбачення. Насправді у «Чеховських мотивах» заявлено навіть не одного, а двох батьків. Це — священник і хуторянин. Сповідуючи принципово відмінні погляди на виховання, обидва відчуваються безпорадними перед егоїстичною несамовитістю нащадків.

## Повернення символічного батька на екран

Повернення батьківського архетипу на екран є симптоматичним з огляду на чергу послідовних актуалізацій двох проблем, що їх можна умовно визначити як метафоричний «шлях до матері» та «повернення батька». Приклади знаходимо і в радянському кіно, і в національних кінематографіях колись спільного культурного простору пострадянської доби. Якщо «шлях до матері» пов'язується дослідниками насамперед з проблемами самоідентифікації (національної, екзистенціальної тощо), то «повернення батька» — трактується як знак самодостатності<sup>3</sup>.

Симптоматично, що принциповий крок до закріплення батьківського архетипу на українському кіноекрані відбувся у фільмі, що поєднав злободенні прикмети сучасного буття та історичні події. Йдеться про єдиний український ігровий повнометражний фільм 2003 року — картину «Золота лихоманка» Михайла Белікова. Зав'язка фільму має кримінальний присмак: журналіст середнього віку під час ранішньої пробіжки по парку знаходить у кущах труп невідомого. Виявляється, тіло належить крупному ділку, що розжився на медичному препараті Цидофілус. Дослідження речових доказів переводить дію фільму із сучасності у вимір табірно-сталінської доби. З'ясовується, що вбивство скоєно кулею з чистого золота. Таке вбивство на перший погляд перегукується з ритуальними нищеннями упирів та іншої нечисті, безсилої перед срібною кулею. Насправді виявляється, що тут лихий дух вищого ґатунку, а золота куля — з числа «сувенірних», виготовлених у роки репресій 1930-х зеками Колими у подарунок «батькові народів». Зрештою виявляється, що застрелений — не жертва кримінальних «розборок» або ритуального офірування. Він — «нуворіш», покараний рукою власного батька, колишнього енкаведіста та партсекретаря за зраду високих ідеалів комуністичної утопії. Свою спробу художнього осмислення ідеологічного конфлікту між представниками поколінь «батьків» та «синів» Михайло Беліков завершує цілком «тарасобульбовським» ви роком, що доволі несподівано, як для режисера-лірика, схильного до ностальгічних переживань, свідченням чому стали кращі стрічки режисера «Ніч коротка» (1981), «Які ж були ми молоді» (1985) та дитячий телефільм 1975 року «Червоний півень Плімутрок».

Фільм «Золота лихоманка» дав підстави говорити про повернення у кінематограф України типу «суворого баттяка». Батьківський архетип закріпився на екрані після 2004 року, коли Богдан Ступка став тріумфато-

<sup>3</sup> Абікеева Г. ...И ангелы. Что посылает Бог // Кинофорум. — 2004. — №1. — С. 34.

ром акторського пантеону, зігравши дві дуже помітні головні ролі, створивши образ батька в російсько-українському проєкті «Водій для Віри» (2004, Павло Чухрай) та у російському фільмі «Свої» (2004, Дмитро Месхієв). Опальний генерал Серов у картині «Водій для Віри» та колись розкуркулений Старик — сільській староста часів окупації у фільмі «Свої», різняться вдачею та умовами існування, проте їх об'єднує прихована за зовнішньою суворістю, зворушлива батьківська турбота про чад своїх. Повернення символічного «імені батька» і образу батька на вітчизняний екран — одна з характерних прикмет періоду, що ніби «замикає» цикл звільнення. Екран видбив фази цього процесу — від спростування культу «Отця народів», через позбування меншовартісного комплексу «сирітства», до знакового повернення батьківського архетипу на український екран наприкінці другого десятиліття незалежності, що стало свідченням здолання громадською спільнотою кризи ідентифікації, ознакою усвідомлення незалежності й самодостатності, отже — певної гармонізації стосунків із світом.

Утім, в кінематографі України 2000-х продовжував існувати корпус фільмів, що, успадкувавши традиції «міської прози» від «кіношістдесятництва», репрезентували вимір екзистенційної кризи нашого сучасника, суб'єкта, сповненого рефлексій і роздумів, якого доба суспільних пертурбацій з необхідністю ставила перед непростим вибором. Так було на хвилі «відлиги», а згодом повторилось у вирі перебудовчих процесів. У цьому розумінні кінематограф «перебудови» розпочався там, де завершився кінематограф «відлиги», а наступні радикальні зміни соціально-політичних параметрів світу обумовили появу нових аспектів у буттєвій драмі представника мислячого «прошарку» межі століть.

### **Своєрідність реалізації принципу «Тут і Тепер» у «міській прозі» XXI ст.**

Звертаючись до специфіки фільмів «міської прози» 2000-х років, насамперед спадають на думку учуднення та відсторонення, які дедалі набувають статусу одного з панівних принципів смислотворення у вимірі незбагненої реальності кіносвіту Кіри Муратової, де панують своя етика та власна естетика. Цікавими видаються також топологія, антропологія й танатологія цього космосу. Звісно, такі серйозні аспекти потребують глибокого вивчення, втім навіть з побіжного огляду, приміром, танатичних тенденцій, помітно: смерть присутня або на вербальному рівні, або ж візуально практично в усіх фільмах режисера, починаючи з картини «Пізнаючи білий світ», в екс-

позиції якої герой Михаїл оповідає історію про загибель жінки під колесами вантажівки, і до картини «Два в одному» (2007), де Смерть утворює один із смислових центрів твору.

У «Настроювачі» (2004) парочка аферистів — Ліна та Андрій (у виконанні Георгія Делієва та Ренати Литвинової) прорікають дивні тексти, а цинічна Ліна навіть з'являється з сокирою в образі смерті. Практично від початку картини злодійкуватий настроювач філософує про смерть, «запах старіння». Як «понури аспекти життя» визначаються ним також хворі тварини. Аналогічне філософське підґрунтя молоді користолоюбці підводять під свої злодійські вчинки, намагаючись виправдати їх як справедливе покарання Анни Сергіївни, дами-„божої кульбабки» «за вбивство ненароджених немовлят», а насправді, можливо, карають її за старість, обтяжену грошима і «передзакатним» бажанням подобатися, зокрема молодому настроювачу. Компаньйонка Анни Сергіївни Люба більш відверто шукає чоловічої уваги. Її бажання знайти чоловіка — нерозумне, сліпе, майже істеричне, на рівні біологічного інстинкту, також не залишається без покарання.



*Кіра Муратова*



*Кадр з фільму  
Кіри Муратової  
«Два в одному» (2007)*



*Кадр з фільму  
Кіри Муратової  
«Настроювач» (2004)*

Стосунки в «Настроювачі» базуються на щирому взаємному зацікавленні учасників махінації з банківським білетом, адже рушійними силами сюжету стали дві пристрасті — жадоба до грошей та лібідо або ж його віковий ерзац — бажання любові та відданості (наприклад, молодика «з глибоким туше»). У фінальному монолозі Анна Сергіївна, така-собі стара дама з постарілою собачкою, одурена та покинута, не плекає образи, не виношує жорстоких планів помсти, натомість — робить очевидну спробу зрозуміти й сприйняти людей такими, які вони є — з усіма їх недолугостями й дивацтвами. Подібні настрої в творчості Кіри Муратової свідчать про певне її замирення з дійсністю.

Взагалі режисер ніколи не боялась витягти «скелетів з шафи» людського позасвідомого, звернутися до дріб'язків буденного життя, понад це — несподівано перетворити «сміття повсякдену» на вишуканий витвір мистецтва. В «Настроювачі» також виразно домінують авторські інтонації режисера, індивідуальний стиль Кіри Муратової «поглинає» будь-які інші стилістичні прояви. У цій стрічці Муратова блискуче продемонструвала доведені до довершеності особливості своєї фірмової манери, почерку, в якому виразно проявляється певний маньєризм, поєднання удаваного «примітивізму» з вишуканістю чорно-білого зображення.

Від картини до картини змінювалася топографія муратівського кіноствіту. Режисер обирала місцем дії послідовно: місто, село, цвинтар, звалище, школу, лікарню, пологовий будинок, суд, буцегарню, цирк, іподром, хутір і храм, захаращене горище, де мешкають герої і куди їм доводиться діставатися пожежними сходінками та ще й з чорного ходу. У цьому світі жінка набуває все більше влади, вміло маніпулюючи чоловіком, підкоряє його. Втім, і чоловічі персонажі тут постають досить небезпечними і не надто привабливими.

Наступний фільм Кіри Муратової «Два в одному» (2007) являє неоднозначні взаємини театру, кіно, живопису, музики та цирку. Два світи — світ театру та його лаштунків утворюють хронотоп цього диптиху.

Перша новела «Монтувальники» починається несподівано: на початку робочого дня в театрі прибиральник Вітя Уткін (роль цього «ветерана закулісся» грає О. Баширов) натикається за на труп актора Борисова, який повісився на театральній декорації. Кожен з членів трупи по-своєму ставиться до події, розкриваючи перед обличчям смерті свою природну не загримовану сутність, і сутність ця виявляється не надто привабливою: смерть актора викликає навколо буденні прагматичні розмови й вчинки, люди продовжують свої метушливі стосунки та суєтні справи. Новела, яка розпочалась знаходженням небіжчика, завершується симетричним актом смерті, абсурдністю



і водночас закономірність якої автор не приховує від глядача. Зворотній бік театру постає у тонких психологічних замальовках.

Друга історія «Жінка життя» — це наче «вистава-в-фільмі», що вражає театральною визначеністю «амплуа» її учасників. Дія перетікає в просценіум та приватні квартири. В одній проживає актор-прем'єр театру — підстаркуватий ловелас Андрій Андрійович (Б. Ступка), маніакально зосереджений на пошуках жінки своєї мрії; в іншій — мешкає його донька Маша (Н. Бузько) — інфантильна особа, яка надає перевагу грі з ляльками, від яких наслідує високу традицію незворушності у травмуючі миті життя. А такі моменти в Маші трапляються. Пригнічений нереалізованим лібідом «великий мужчина» вимагає від власної доньки познайомити його з «жінкою-музою, ідеальною коханкою» або ж самій задовольнити його сексуальну жагу. Під Новий рік донька з відчаєм приводить батькові подругу Алісу (Р. Литвинова). Старий волоцюга замикає двері квартири зсередини, утворивши ізольований простір, у якому кожен з персонажів веде власну гру, аби реалізувати свої потаємні бажання. І мрії кожного, зрештою, здійснюються (на те він і новий рік!).

Театр і дійсність, метафора та вигадка сплітаються так щільно, що між окремими сюжетами учасники встигають вклонитися під оплески залу, а в театрі іде справжній сніг!.. Плутаються реальності, особистий час персонажів виявляється часом сценічної дії і навпаки. У цьому вимірі взаємозамінними виявляються і поняття: чорне називається білим. Любов і хтивість, тваринне й людське, низ і верх міняються місцями, утворюючи вимір неповної визначеності. Примхливий, вишуканий, граціозний орнаментальний ритм та вельми своєрідна симетрія будови фільму К. Муратової дає підстави говорити про внутрішній зв'язок зі стилістикою рококо як маньєристичним вирожденням барокової естетики. Непряме підтвердження цього — зацікавленість виміром куліс, які в прямому і переносному значенні були основним художнім простором у літературі й мистецтві рококо, про що читаємо, наприклад, у Ж. Вайсгербера. Куліси — «нічийна земля між ілюзією і реальністю, правдою і брехнею, природністю і майстерністю, де — не цілком життя, але й не цілком театр»<sup>4</sup>.

Події другої новели перетікають за дзеркало, що відділяє лаштунки від сцени, тобто події вистави відбуваються у своєрідному «задзеркаллі». «Жінка життя» — це ніби театральна вистава, що відбувається в декораціях, які монтували персонажі першої новели. Втім, перша історія «Монтувальники»

<sup>4</sup> Weisgerber J. *Les masques fragiles*. — Lausanne, 1991. — P. 131. Цит за: Пахсар'ян Н. Т. Театр времен Вольтера и де Сада (XVIII век в современном европейском романе) // XVIII век: Театр и кулисы. — М., 2006. — С. 258–268.

не може сприйматися як *lever de rideau*, тобто п'єска, що розігрувалась перед основною виставою. Часопростори двох новел є взаємоперетікаючими та взаємодоповнюючими. Безпосередність циркових алюзій в «Монтувальниках» (атракціон з півнем, що його виростив пожежник під сценою) врівноважується штучністю серійних копій мистецьких артефактів у другій новелі. Вимір «Жінки життя» оздоблюють копії картин Кустодієва, Кранаха, Дюрера, Рафаеля, Боттічелі та інших, колекція однакових платівок із записами Паваротті та Рашида Бейбутова, серія раритетних порнографічних фотознімків початку ХХ ст.

Михайло Ямпольський у статті «Лялька стає ляльководом» розцінює перехід від першої до другої новели як «момент інверсії — момент дзеркального перетворення одного простору в інший, задзеркальний»<sup>5</sup>, й аргументуючи паралелями з відомим твором Льюїса Керолла «Аліса в задзеркаллі», доводить, що «жінка життя — це відбиток, у якому або завдяки якому зникає людина. Не випадково Андрій Андрійович згадує про двірника Коло, якому пощастило зустріти таку жінку, що він як був у капцях, «тягнучках» й з відром, так і зник»<sup>6</sup>.

«Два в одному» — фільм відверто театральний. Перша частина викриває людину за лаштунками її соціальних поз, де спадають маски. У другій — всі персонажі вперто тримаються за свої «маски». Їх акцентована пластика, «театральна поза», насамперед є просторовою фігурою, у якій час проявляється через тіло — тілесність як атрибут простору постає функцією часу. Одним із засобів «вкласти час в тіло» стає жестикуляція під музичний акомпанемент<sup>7</sup>. Іноді пластика їх рухів підкреслено нагадує вимушені жести маріонеток, на що звертає увагу М. Ямпольський, підкреслюючи: у Кіри Муратової лялька та дзеркало міцно пов'язані<sup>8</sup>. Подібна «пластична поведінка» асоціюється з брехтівським принципом «критичної демонстрації жестів» або «координації жестів». Йдеться про семіозис гіпертрофованого жесту — від порожньої форми «пустих» церемоніальних жестів — до вульгарності банальних, повсякденних.

<sup>5</sup> Див.: Ямпольський М. Кукла становитися кукловодом // Кадр за кадром: Кіра Муратова: Хроніка одного фільма. — К., 2007. — С. 15.

<sup>6</sup> Там само. — С. 16.

<sup>7</sup> У Ренати Литвинової в акторському доробку вже є фільм «Вокальні паралелі» (режисера Рустама Хамдамова), де виводяться жестикуляційні та вокальні ретроалюзії, мистецькі (оперні) паралелі реальності.

<sup>8</sup> Ямпольський М. Кукла становитися кукловодом // Кадр за кадром: Кіра Муратова: Хроніка одного фільма. — К., 2007. — С. 15.

Кохання і смерть — дві вузлові точки, навколо яких концентруються «пози-машкари» чоловічих та жіночих персонажів диптиха. Саме через таке «позиціонування» кожен з них усвідомлює власне «Я». «Великий мужчина» Андрій Андрійович бачить себе лише в оточенні жіночих тіл, хай навіть це лише зображення: репродукції картин великих майстрів або порнослайди. Його донька тримається за «маску»<sup>9</sup> дитини, бавлячись з ляльками, поїдаючи у великій кількості цукерки з назвами, відомими з дитинства («Ведмедик клишоногий», «Червоний мак», «Каракум»). Інфантилізм, загальмований час вікової самоідентифікації, сполучається в неї з ностальгічними спогадами про світ, якого вже не існує. Натомість її подруга Аліска (Рената Литвинова) презентує абсолютно протилежний тип. В Алісі своя «маска» — штучний сміх, радше — манерно-зухвалий регіт, що приховує всі почуття. У фіналі фільму вона, сидячи за пультом управління трамваєм, безбоязно розмовляє по телефону із закоханим престарілим Донжуаном: радісно сповіщає, що саме в цю мить поїдає бутерброд з украденою в нього ікрою. Аліска легко-важно знімає з керма руки із залишками кричущого манікюру, аби зручніше було тримати величезний бутерброд і мобільник водночас. Трамвай при цьому мчить без гальм та керма, в темряву післяноворічної ночі — в невідоме «завтра». У салоні — два осоловілі Діди Морози. Та не до них звертається молода особа за «дивом». Вона цинічно впевнена у своїй переможності. На Алісі помаранчева куртка, які носять працівники дороги, а в зачіску кокетливо встромлена квітка червоного маку — бутафорський атрибут театральної вистави, формальний зв'язуючий елемент між двома історіями — історією смерті артиста, який безрадісно пішов з життя, не знайшовши себе в нових декораціях «чудесного», та історії кохання життєрадісної Аліси, дівчини, яка сама влаштовує собі «країну чудес» в часопросторі повсякденності або ж там і так, як їй заманеться.

Симптоматично, у час поглиблення уваги до індивідуальності, у майстра «міської прози» координати зовнішнього світу помітно поступаються вимірам людської суб'єктивності, що стають домінуючими. Ця тенденція яскраво проявилась у двох історіях, що розгортаються по обидва боки театральної лаштунків у «театрі життя», який у Кіри Муратової перетворився на лячний у своїй відвертості анатомічний театр людських стосунків.

Аналіз практичних втілень нової «кінематографічної театральності» можна було б продовжити, адже взірців у сучасній екранній практиці чимало. Втім вже наведені яскраві приклади свідчать, що ці два звукопластичних

---

<sup>9</sup> У певному розумінні визначеність «амплуа» персонажів «Двох в одному» відсилає до масок комедії del'arte.

мистецтва продовжують знаходитись не у стосунках диз'юнкції («або-або»), а у дивному кон'юнктивному сполученні («і-і»). Таке симбіотичне поєднання сприяє творчому взаємозбагаченню: театральна традиція поповнюється суто кінематографічними можливостями оперування часом, а кінематограф, наблизившись до театральної умовності пластично-просторового виміру, здобуває додатковий засіб виразної артикуляції у вирішенні нестандартних авторських завдань.

Інший яскравий представник напряму «міської прози» у вітчизняному кіно Роман Балаян після фільму «Два місяці, три сонця» довлі довго шукав «свою» тему, знаходячи різні, часом несподівані форми творчої реалізації. Зокрема, значну частину креативного часу режисер витрачав на керівництво започаткованою ним студією «Ілюзіон-фільмз», що постачала на вітчизняні екрани серіальну продукцію, утворюючи гідну конкуренцію імпортованому «милу», а головне — дозволяючи режисерам, що опинилися безробітними, не втрачати професійних навичок у залишатися у горизонті професії.

Режисер, якого традиційно вважали виразником чаянь інтелігенції — прошарку, що завжди був тонким, а тепер геть витончився, не піддався мутаціям, і нині не збирається «переорієнтуватися», послідовно залишається вірним власній інтонації. Він свято вірить: кіно має зніматися різноманітне — і комерційне, і артхаусне, з усією палітрою жанрів: фантастика, трилери, мелодрами. В цьому жанрово-стилістичному розмаїтті існує безліч «ніш», серед яких слід знайти свою.

Основною темою для Романа Балаяна насамперед є пошук людиною внутрішньої свободи, що не залежить від політичного ладу: «Такою свободою володіли Пушкін та Шевченко (попри неволю) — це така внутрішня свобода, котру ніхто не бачить.

На початку 2000-х років у персонажів балаянівського кіносвіту відновлюється схильність до польотів, що видається показовим, з огляду на усталену інтерпретацію польоту як метафори творчого піднесення, що у вітчизняному ігровому кіно міцно пов'язана з фільмом Романа Балаяна «Польоти уві сні і наяву». Якість, успадкована у героя «Польотів уві сні...» Сергія Макарова, стає заповітною мрією сліпоглухонімого хлопчика Феді «літати подібно птаху» (у фільмі 2004 року «Ніч світла»). А у новій, останній на сьогодні картині Романа Балаяна «Райські птахи» (2008, робоча назва «Обранець») герої зовсім відриваються від землі та всупереч усім законам фізики літають. Спроби персонажів іноді отримують казуїстичне розрешення — чи то отрізвляюче падіння в холодну воду Сергія Макарова, чи зависання між небом і землею мрійника Феді, який, стрибаючи з дерева, випадково зачепився за зламану гілку. По суті їхні нездійснені польоти символічні й симптоматичні водночас.



*Робочий момент зйомок фільму «Ніч світла» (2004): режисер Роман Балаян та оператор Богдан Вержицький. Кадр з фільму*



*Кадри з фільму  
Романа Балаяна  
«Райські птахи» (2008)*



Герої цієї фантастичної драми прагнуть позбутися задушливої атмосфери радянських реалій — життя під наглядом КДБ, з цензурою від того ж відомства. Письменник-дисидент (Олег Янковський) замислює втечу до Парижу із своєю коханою (О. Акіньшина), проте перш ніж залишити рідні пенати, береться навчити польотам молодого автора роману «Станція Нуль» Сергія Голобородька (А. Кузічев). Пряма візуалізація метафори творчого піднесення технічно виконана доволі переконливо за допомогою комп'ютерної графіки. Проте сама тема дисидентства, видається, наразі дещо втратила свою «підйомну силу», так само, як персонаж Андрія Кузічева позбувся здатності плідно творити у цілком вільному і ситому Парижі, у відриві від рідного ґрунту, без цензурних заборон та зрадливих друзів. Роман Балаян вдало висловився щодо прикрої відсутності «досвіду свободи» у своєму інтерв'ю, підкресливши внутрішній зв'язок «Райських птахів» з колишніми «Польотами уві сні та наяву»: «У попередніх моїх картинах персонажі тільки говорили про польоти, як Сергій Макаров у «Польотах...», або мріяли навчитися літати, як сліпоглухонімиий хлопчик в фільмі «Ніч світла»».

Нарешті в картині «Райські птахи» (2008) Роман Балаян дає героям можливість геть відірватися від грішної землі, здолавши стереотипи мислення та умовності матеріального буття. Вони літають всупереч усім законам фізики. Можна вважати їх мрію про відліт до Парижу метафорою духовної, «внутрішньої еміграції», характерної для мислячої людини у ситуації ідеологічного тиску. Робоча назва фільму «Обранець» видається більш виразною щодо змісту стрічки про письменника-дисидента, якого ситуація неволі (ув'язнення в таборах, а по поверненні — неусипний нагляд КДБ) зробила екзистенційно вільним — «райським птахом», здатним до польотів. Невипадково, події цієї фантастичної драми відбуваються на початку 1980-х, тобто за часів виходу на екрани «Польотів...». Насправді фільм став своєрідним розвитком заявленої у «Польотах...» теми. Понад це — глибоко особистісним розвитком. Режисер продовжує кінематографічними засобами дослідження буттєвих параметрів інтелігента. Герой «Райських птахів», письменник, втрачає здатність до творчого піднесення, відірвавшись від ґрунту своїх екзистенціальних страждань. Простежує, як добробут та бездефіцитність існування, ситуація «повної» свободи часом виявляються згубними для розвитку таланту; в образній системі автора — фатальними для здатності літати. Таке тяжіння до польотів режисера можна інтерпретувати як еманацию свободи. По інтонації нова картина мала стати «тихою» історією. Дивною історією про людей, які здатні мріяти, які мають ідеал свого буття (а це в координатах тоталітарної системи вже неабияке вільнодумство

— дбати про особисте щастя, а не про успішність суспільного життя!). Як дотепно сформулював сам автор: «В моєму новому фільмі герої літають, рятуючись від неймовірного державного тиску — вони улетіли, інакше б їх посадили»<sup>10</sup>.

Історія, попри помітний присмак фантазійності, спирається на цілком реалістичне відчуття атмосфери часу. Події «доеміграційного» періоду життя героя (за певними ознаками — це все ж таки не початок 1980-х, а кінець 1970-х років) розгортаються у цілком впізнаних куточках Києва: Володимирська гірка, ВДНГ, Гідропарк, Пішохідний міст на Труханів острові, знайомі кожному киянину прохідні двори у центрі міста. Цілком реальна топографія виступає елементом «алібі достовірності», породжуючи бажання сприймати ігровий фільм як фільм документальний.

На цій особливості оновленого ставлення до феноменології міста в кінематографі 2000-х років варто зупинитися окремо, оскільки нова іконографія часопростору, конкретика міських пейзажів, їх топографія все активніше залучаються до екранної дії. Тенденція, характерна для неігрового кінематографа, на схилку 1990-х поширилась на ігрові стрічки. Доречно згадати особливу роль київських ландшафтів у фільмі Вячеслава Криштофовича «Приятель небіжчика», де місто постає «квазіорганізмом», мегаетнічним полісом з різними соціальними прошарками: повії, кілери, безробітні інтелігенти та цілком успішні нуворіши-бізнесмени. Затішні кавярні Андріївського узвозу, гладенька, аж слизька бруківка, романтичні столики під парасольками, витрини модних крамниць десь у офісно-торгівельному центрі міста, новобудови віддалених спальних районів. Місто на екрані отримує новий статус — воно більше не «декорація» місця дії, а учасник подій.

### Нова іконографія міста на екрані

Кінематографічний образ міста — це відтворена екраном певна метареальність — реальність, що стає суміжною вимірам людської особистості. Простір свободи спілкування, дозвілля, трудових процесів. Рози вулиць та провулків, бані церков, кавярні, музеї. Київ все частіше стає співучасником подій, квазіперсонажем. Так само за фабульним рядом художньо-публіцистичної стрічки Леоніда Павловського «Ефект присутності» (2006) яскраво проступає обличчя Одеси. Одеси — сучасного міста, сповненого

<sup>10</sup> Див.: Роман Балаєв: Польоти як еманация свободи // Художня культура. Актуальні проблеми. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 256.

контрастів, і Одеси у столітній ретроспекції. Моторошні кадри кінохроніки 1919 року — похорон Віри Холодної. Шанувальники славетної «зірки» німого екрану скорботним почтом слідують за труною кінодіви. Раптом хтось з них помічає оператора, який фільмує церемонію прощання з куміром мільйонів, і люди починають озиратися, вдивляючись в об'єктив кінокамери. Їхні прямі погляди через товщу десятиліть глибоко хвилюють «ефектом присутності» та «ефектом достовірності». Помічено: мало кого залишає байдужим впізнання на екрані знайомих куточків міста, насамперед «свого», рідного містечка, майже інтимного світу існування. Мимоволі увага зосереджується на контурах будівель, відшукує позначки часу на їх кам'яних фасадах; через зміни цих «декорацій дійсності» передається відчуття неблаганного перебігу часу.

Місто є просторовою темою у фільмі «Два місяці, три сонця» Романа Балаяна. В «Настроювачі» Кіри Муратової промовистою характеристикою кожного з персонажів виступає середовище його, тобто цього персонажу, існування. Тому режисер детально розробляє внутрішній, «інтимний» лад кожного помешкання. Натомість у попередньому фільмі режисера «Другорядні люди» важливим виявляється саме зовнішній загальноміський ландшафт, де панують силуети недобудованих вілл «нових українців». Образність нового середовища свідчить про входження у новий час.

Овіяні харизмою міського «полісного мистецтва» (використовуємо визначення Аристотеля) і постмодерн і адеграунд. Серед постмодерністичних кінотворів цікавий образ Києва презентовано у фільмах «Сьомий маршрут» Михайла Ілленка, «Всім привіт!» Дмитра Томашпольського тощо. У стрічках Олександра Шапіро «Цикута», «Путівник», «Нарру реорле» постає зовсім інший Київ, місто спорожнених вулиць та обжитих значних місць. Київ де храмові бані заповнюють метафізичну пустку знебоженого існування наркозалежного суспільного «дна».

Серед «києвоцентричних» фільмів періоду варто згадати короткометражну роботу — стрічку М. Ілленка «Маленька подорож на великій каруселі» (2003), що позиціонована автором як «науково-пізнавальний фантастичний фільм для дітей з елементами ігрового кіно». Ця притчоподібна історія про відповідальність людини за все, що відбувається на землі, вирішена як love-story в координатах великого міста. Глядач легко впізнає в екранному мегаполісі топографічні «раритети» Києва: перехрестя вулиць Саксаганського та Антоновича, Петровську алею та «Міст поцілунків» тощо. У канву фільму вплетено різною мірою очевидні цитати і візуальні мотиви — алюзії до люм'рівського «Политого поливальника», впізнане (майже знакове для українського телеекрану доби) обличчя ведучого попу-



лярної телепрограми, книга з бібліотечним штампом чорнобильської школи, гральна карта, присутність самого режисера у кадрі, фізичні формули і пластичні етюди. Виразна «зробленість» твору розрахована на аудиторію, здатну відстежити коди різних культурних шарів і отримати додаткове задоволення від авторської іронії та ... впізнання улюблених куточків міста над Дніпром.

Неігровий кінематограф 2000-х також тяжіє до нової феноменології міста, проте використовує інші методи фільмування та принципи художнього висловлювання. Наведемо лише два приклади, що демонструють принципово відмінні підходи до координат реальності, аби продемонструвати широту діапазону можливостей при використанні топографії та іконографії міста у художній структурі фільму.

*Кадри з фільму  
Михайла Іллєнка  
«Маленька подорож на  
великій каруселі» (2003)*



За приклад перший оберемо документальний повнометражний фільм з циклу, присвяченого київським святиням, «Михайлівський Золотоверхий» Василя Вітра (режисер фільму Василь Вітер — учень Віктора Кісіна, довгий час працював на «Укртелефільмі»). Фільм замислювався як літопис і знімався методом кіноспостереження упродовж п'яти років: з 1997-го року — до 2002-го. Порівнюючи багаторічний термін кіноспостереження з хронометражем готової стрічки (1 година 21 хвилина), мимоволі замислюєшся над цінністю документального кадру, що визначається не тільки витраченим часом та грошима, а й закарбованою на плівку пам'яттю...

Михайлівський собор — один з найбільш вишуканих храмів Києва, понад вісім століть стояв на високій кручі. Трагедією для святині став демонічний карнавал історії, коли збурений натовп, відрікаючись від Бога, в атеїстичному ажіотажі пустив на переплавку господні заповіді і церковні дзвони, почав грабувати святині, спалювати ікони, висаджувати у повітря храми. У вирі нігілістичного шабашу було знищено і храм покровителя Києва — Архистратига Михаїла, позбавлено місто його небесного захисника.

Кадри хроніки, змонтовані за принципом «атракціонів», викликають окрім емоцій, усвідомлення карнавальної природи демонічного перевороту...

Втім, фільм — не про тих людей, що руйнували храм, а про тих, хто цю святиню відбудовував. За режисерським задумом у стрічці будівництво Собору постає не стільки відродженням архітектурної пам'ятки, скільки встановленням стосунків з Вічністю. Основні драматургічні важелі картини — в тому, як піднімається до небес дзвіниця, а разом з нею — розгортається вертикаль духовності, відновлюється історична справедливість.

Авторами фільму задокументовано хід реконструкції: від початку робіт — з моменту відкриття автентичних підмурків храму, що сягають в глибини XII ст., коли 1108 року храм був заснований онуком Ярослава Мудрого. Глядач стає наче учасником подій. Він має змогу стежити, як на розкопках знаходять давню гривню, як поступово зростає, тягнеться до неба будівля, як із струмка гарячого металу народжується дзвін, а у ньому — зароджуються звуки. Дзвін — дзвони — дзвіниця...

Наче диво, повільний рух вантажної платформи, що везе передранішніми вулицями сонного міста золочене склепіння до храму. Злітають бані до неба, укладаються на барабан дзвіниці, прикрашений апостольськими ликами, і знов стає Михайлівський золотоверхим... Храм прикрашають: ікони з рук в руки передають лаштуванням, по кальках оригіналів відновлюють автентичні смальтові мозаїки, перевіряють акустику склепінь, відтворюють образи святих на стінах храму — вкладають в храм душу.

Символічного, ба метафізичного змісту набуває воздвиження золоченого хреста. Тягнуться до нього людські руки, аби торкнутися вічності, здобути благословення... Знайдено і фігуру крилатого воїна — архістратига Михаїла, що здавна вважалась оберегом міста. Фігуру привезли і встановили над храмовими воротами. Нарешті — відновлено історичну вісь від Софії Київської до Михайлівського золотоверхого.

\* \* \*

Вперше відбивають нові куранти новітній час над Києвом у 1998 р — на 7-му річницю незалежності. І знов дійство попід муром собору — тепер костюмоване, карнавал — цього разу святковий — з нагоди Дня Києва.

Продовжується біг часу: закладання монастирського саду, цвітіння калини під стінами собору, яблука на траві в яблучний Спас,.... осінь, літо, весна, знов осінь. Тотем року структурує час кіноповіді, час життя міста. Звідси — в картини циклічні повернення до основної теми, з метою її розкриття під різними ракурсами. Ми знов и знов повертаємось до давніх рештків храмового фундаменту. Ця поетична рима набуває метафізичного змісту і дає початок розвитку все нових сюжетів. Рими, лейтмотиви, мрійливі напливи та інші елементи поетичної форми організації кінотексту, підкріплено музичними акцентами вишукано організованої партитури, що включає фрагменти музики духовної та світської, сполучає елементи народного співу з класикою. Окремі сюжетні мотиви переплітаються, накладаються один на одний, утворюючи поліфонію звучання. Поліфонія, як музична форма, є найкращою аналогією співзвуччя часів, що позначилися на долі храму: час теперішній, минулий... І якісно відмінна позачасовість богословської ідеї, втілена у мозаїках, розписах, фресках, різьблених орнаментах. Образ нашарування та взаємодії часів знаходить прояв у найскладніших звукових сплавах, у зіткненні мотивів, у вишуканому сполученні інтонацій...

Такі принципово нові можливості щодо розвитку звукової драматургії відкриває ефект «об'ємного» звуку. Картину створено з використанням найсучасніших технологій. Новий рівень освоєння звуку, на думку режисера Василя Вітра, окрім суто технічних можливостей розділення джерел звуку по об'єму залу, відкриває перспективу будування звукової дії у пошуках додаткових чинників естетичного впливу. Високі технології використання звуку це — новий крок в опануванні акустичним простором фільму.

За задумом режисера просторове звучання мало відкрити додаткові можливості при нашаруванні тематичних пластів у творі, що композиційно організований за логікою літопису: «Музика в картині компліативна, — поя-

нює Василь Вітер, — Я свідомо відмовився від ідеї запросити композитора, який неодмінно привніс би власні інтонації. А мене цікавив барочний принцип зіткнення різнорідних музичних структур. Основне завдання — створення контрапункту. Характерне для бароко поєднання непоєднуваного у музичному оформленні підкреслює архітектурні особливості Михайлівського собору, де також використано стиль європейського бароко з притаманним йому пафосом боротьби і тріумфу, що якнайкраще відповідає піднесенню національної самосвідомості українського народу.

Принципово іншими засобами художньої виразності скористалась режисер Юлія Лазоревська при реконструкції часу і простору київського передвоєнного буття у фільмі «Без пафосу» (2002).

Є справжня магія у негаласливому і повільному дійстві, дещо незвично-му для ока і вуха сучасного глядача. Воно зіткано із спогадів різних людей та світлин передвоєного Києва, уривків кінохроніки, дивних скульптур, зворушливих у своїй оголеній незахищеності кам'яних постатей, та метамузики, що породжує відлуння чогось до болі знайомого, легко впізнаного.

Незбагненна «археологія пам'яті» — прості, щемлячі історії, наче «ні про що» — про дрібні моменти життя, якого вже нема. Оповідачі змінюють один одного. Сидячи в затишку старих подільських двориків, вони неквапливо пригадують минуле, зручно влаштувавшись по центру уваги статичної кінокамери, а на периферії кадру причаїлись промовисті, хоч і необов'язкові деталі — то з'явиться китайська парасолька в глибині двору, то виникне на лаві наче забутий кимсь крислатий капелюх, то шлейф тюлевої гардини манерно зачепиться за жасминовий кущ...

Спогади киян (а їх знялося в фільмі близько 20) межують з краєвидами та міськими пейзажами, непідробними моментами життя, що закарбувалися на давніх фотознімках. Ці пожовклі світлини, нібито «портрети миттєвостей», дивовижно опрацьовані оператором Миколою Мандричем. Статичні кадрики набули динаміки в результаті панорамної зйомки. Така зйомка перетворила зображення окремих рухливих фігур на фантоми, містичні протуберанці. Поступово на екрані відтворюється, розкривається дивний світ, сповнений випадковостей, в якому постає минуле, просякнуте відчуттям щастя. Воно проростає «справжністю» через архівні кіноматеріали і фотознімки, що виразно перегукуються з повіданими сюжетами.

В картині використано музику Валентина Сильвестрова, що тембрально наближена до звучання людського голосу, і так само, як голоси оповідачів, позбавлена навіть натяку на пафосність. У цьому, можливо, знайшла прояв внутрішня опозиція автора декларативному оптимізму, піднесенню та ентузіазму тоталітарних 1930-х років.

Містичним чином у вимірі екрану відбувається реконструкція часу — ефемерної субстанції, причетної до вічності. У постійному прагненні отримати владу над часом, людина давно вигадала для нього таку хитромудру «пастку», як мистецтво: скульптура, живопис, фотографія, рухомі зображення на кіноплівці. Втім, найбільш вільно володіє часом людська пам'ять. Подумки повертаючись у минуле, ми певним чином пануємо над ним, відтворюючи у спогадах звуки, аромати, неповторну атмосферу, окремі прикмети доби — суттєві дрібниці, деталі, що захоплюють нас в полон асоціацій, відкидаючи у забуте «давно», ненадовго спростовуючи аксіому про невблаганність Хроносу. Так і в картині Юлії Лазоревської час виразно повертає в зворотній бік, руйнуючи звичну аксіоматику.

Глядач наче потрапляє у Київ зрізу кількох передвоєних років — дзвіниця Лаври, Хрещатик, старі подільські дворики, круті вулички знаменитого Євбазу — суміш української, російської, єврейської, польської мов. Місто, де живуть люди із своїми щоденними проблемами і маленькими radoщами. Дядя Володя розвозить у фургоні духмяний хліб, у вихідні — залюбки відвідує іподром, а поряд живе скульптор, який працює навіть по святах — він робить дивні фігури, прототипами до яких стають, можливо, його сусіди: «золота людина» тьотя Ципа, Красуня, робітниця бляшаної фабрики. Колоритні персонажі, як-от босяк Лампадка — євбазівський аналог подільського Гоп-Стопа і дивакуватий виконавець сороміцьких пісень на прізвисько «Сенька Винуват»; лахмітник-книголюб і молочниця тьотя Рива, що завела протигаз для корови, інші герої коротких історій, наче оживають, стають реальними. Так само, як бій годинника в кабінеті лікаря Льва Абрамовича, як грати на вікнах будинків, що практично вросли в землю. Дивний добір речей, згадуваних оповідачами окремих новел (наган та скрипка, старий рояль під абажуром або громіздкий буфет), виглядає не менш реалістичним, ніж чудернацькі предмети в кадрі, начебто занесені сюди вітром передвоєнної пори. Тут і антикварний репортерський більда-апарат, і затертий блаженський стілець, що, вірогідно, зберігся з часів затісних комуналок. Ці прикмети предметного світу, як і деталі окремих характерів та доль мають невимовну чарівність, приваблюють, «втягують», гіпноізують аж до того, що не одразу приходить усвідомлення, *про що* насправді цей фільм.

Поступово оповіді соціалізуються, в них проникають хвилюючі слова та словосполучення: «учбові тривоги ОСВІАХІМу», «стрільби», Хол Хін Гол, «шпигуни», «вороги народу», «чорний ворон», проте, навіть ці страшні прикмети часу згадуються без напруги. Приємна літня пані спокійно, зворушливо, безпечно розповідає про кохання дівчини Бронечки та знаного

піаніста, про їх щасливе весілля, коли сусіди розкрили двері своїх кімнат, щоб гуляти усім дружним двором. Свято, так свято! Подвір'я було усипане квітами, але про це вже ніхто не пам'ятає, оскільки нема кому згадувати: «Вони були такі щасливі, і... померли в один день».

«Померли в один день» — традиційно-казковий фінал для історії вічного кохання — в картині набуває несподіваних трагічних обертів: «і всі гості теж померли в один день». Тільки тут осянням спалахує розуміння того, хто вони, ці люди, герої розрізаних оповідей, що жили в затишних двориках нашого міста.

Глядач майже фізично відчуває, як обривається щасливе життя, а за ним — війна, репресії, Бабин яр. Так з окремих деталей, спогадів, асоціацій, фрагментів світлин, наче самопороджуються спогади, ширяться, збільшуються, перетворюючись на лавину емоцій. А тихе звучання розрізаних історій поєднується в єдину пронизливу мелодію, подібно до того, як окремі скульптурні постаті, що блукали просторами різних двориків і оповідей, вишукуються в довгу, нескінченну чергу. Беззахисні оголені людські фігури — мовчазні, безпафосні, закам'янілі у цій колійці, набувають фатального змісту, семантики, забарвленої містким поняттям «холокост». «Пам'яті тих, хто загинув в Бабиному яру присвячується», — сповіщає фінальний титр.

Аби краще зрозуміти задум автора, видається доречним навести далі фрагмент інтерв'ю, що його автор книги взяла у Юлії Лазоревської після прем'єри фільму «Без пафосу» для часопису «KINO-КОЛО».

На думку Юлії Лазоревської: «Кожна людина має знайти свій простір, місце, де зможе відчути себе адекватною. Тільки-но я уявила, де б могли жити мої персонажі, я знайшла ці місця. Оскільки я люблю Поділ, я і оселила їх там — Цікавого, Лахмітника, Стареньку, що задрімала, і самого Скульптора, який з піщаника робив всі ці дивні фігури своїх сусідів... Я прагнула вмістити моїх персонажів у те середовище, в якому вони реально могли існувати. На жаль, цей колоритний обшир вже практично зник з карти Києва. Під час фільмування траплялися містичні речі: не встигали ми провести зйомки у старих двориках, як на цих місцях починалися ремонтні роботи, нове будівництво абощо. Отже, ми фіксували світ, який зникав просто на очах. Хотілося продовжити ще на якусь мить людську пам'ять. Утримати магію часу, що минувся. З подробиць, запахів, нюансів опредметненої пам'яті реконструювати тонку субстанцію, насичену своєрідним духом, характерною атмосферою.

Примуси, ночви, мереживні серветки, більд-апарати, панчохи з фільдеперсу, штапельні сукні — речі нехитрого побуту людей, що жили скудно, але дружно.

Ми з оператором Миколою Мандричем намагалися наситити простір кадру знаками часу, наблизитися якоюсь мірою до стилю старої світлини. Уникаючи прямої відповіді на запитання, чи можна вважати мій фільм документальним, скажу так: ідея справжності міститься у тому, що всі повістярі — кияни. Я і сама — корінна киянка, у четвертій генерації (від пра-прадіда), тому така важлива для мене історія мого міста. Я досі живу в тій квартирі, в якій народилась. Виходячи на вулицю, ходжу шляхами, що ними ходили мої рідні: ось школа, де вчився мій батько, поруч — будинок, де жила моя бабуся, далі — була майстерня, де працював мій дідусь-коваль Юрій (на честь якого мені дали ім'я Юлія). Все довкілля позначено віхами пам'яті. Це — наче мій шлях, на якому кожен камінь зберігає частинку моєї власної історії. Ось чому «археологічний» посил в рецензії сприймаю як приємний, хоча певною мірою комплементарний. Не можу похвалитися, що провадила справжні розкопки, хіба що в пам'яті...

Мабуть, дуже важко визначити вид та жанр фільму, він «поза жанром», втім, мені цікаво експериментувати.

Слухаючи зворушливі оповіді про Красуню, Бронечку, тьотю Ципу, глядач встигає познайомитися з ними, полюбити, увійти у стан — спів-чуття. Ось чому, фінальна метафора довгої нескінченної черги, що її утворюють окремі оголені фігури, викликає такий пронизливий біль.

Насправді, трагедія конкретної людини чи знайомої родини впливає на нас сильніше, ніж узагальнена «трагедія мас». Найбільш дивним є те, що я не вигадувала навмисно цей образ. Коли історії вже записувались, вибудовувались, знімалися, мене весь час не покидало питання: «Де ці люди, про яких йдеться? Що з ними сталося потім?» І в якусь мить я усвідомила, що це ті самі люди, які лежать отут, поруч, у Бабиному Яру — і Красуня, і дядя Володя, і босяк Лампадка, і багато-багато інших... Серед них — 39 моїх родичів»...

Так візуальний метанаратив київських ландшафтів у фільмі Юлії Лазоревської міцно сплетається з особистісним переживанням, породжує систему образів, що спирається на прості зрозумілі поняття — дім, родина, сусідська община. При цьому утворюється другий і третій рівні смислів, де окремі історії перетворюються в узагальнення, імя якому холокост.

Презентація трагічного і жахливого в кінематографі України доби незалежності — це вихід на окрему тему. Довгі десятиліття у *позасвідомому* наших співвітчизників, у сфері витиснення накопичувалися проєкції страшних подій реальності, специфічні змісти, уламки психологічних конструктів, що актуалізуються ключовими словами «колективізація», «голодомор», «концтабори» тощо. Вочевидь, саме цим пояснюється виникнення за часів звільнення від ідеологічної цензури значного корпусу фільмів, що апелюють до больових точок, прихованих у нашому «колективному несвідомому»

в якості «автентичних жаків». Чи не єдиною можливістю позбутися їх є осмислення, тобто переведення у сферу *свідомого*. Саме такі «терапевтичні» функції покладаються на кіноекран.

### Актуальний кінопроцес. Сплеск молодого кіно

Усвідомлюючи відносну цінність узагальнень у сфері мистецтва, спробуємо все ж окреслити динаміку кінопроцесу в Україні другого десятиліття незалежності, спираючись на такі опосередковані характеристики, як створення повнометражних ігрових стрічок.

Випуск повнометражних ігрових фільмів у вітчизняному кіно 2003-го року обмежився єдиним фільмом — «Золота лихоманка». Оскільки спільний проєкт «Медіадім» (Україна), Maxwell Productions (США) та Міністерства культури і мистецтв Словаччини «Кровна єдність» (режисер-постановник Олег Гаринчар) до України має радше формальний стосунок.

Ознайомившись з повним переліком фільмів, ігрових короткометражних, а також неігрових стрічок різного формату, телесеріальної продукції, можна помітити, що поступово виробництво повнометражних кінофільмів дещо стабілізувалось на відмітці кількох одиниць. 2004 року було знято вже 7 повнометражних ігрових фільмів: «Залізна сотня» Олеся Янчука, «Настроювач» Кіри Муратової, «Ніч світла» Романа Балаяна, «Татарський триптих», знятий за мотивами творів Михайла Коцюбинського Олександром Муратовим, «Троянський спас» Олександра Денисенка, «Водій для Віри» Павла Чухрая та «Путівник» Олександра Шапіро. Окрім того, на кіностудіях України 2004 року було створено: 4 анімаційні картини, 7 науково-популярних та документальних кінострічок, 13 неігрових відеофільмів та 14 короткометражних картин (переважно дебютні роботи молодих з циклу «Любов — це...»), 9 сюжетів кінолітопису, 2 фільми знято на Грант Президента України. До цього варто додати цікаві студентські роботи: «Мій Гоголь» (Віра Яковенко), «Кордон» (Олег Туранський), «Канатоходка» (Олена Голосій), жорстка чорно-біла стрічка Олексія Росича (Андрієнка) «Тато», що вразила зверненням до проблеми ксенофобії та маніпуляційних технологій сучасних медіа; історія кохання двох хлопчиків до дорослої дівчини оповіdana з гумором і знята у вишуканому колориті сепії «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (режисер Тарас Ткаченко, оператор Андрій Самарець), «Ательє» (Марина Кондратьєва), «Пересохла земля» (Тарас Томенко), сюрреалістична стрічка «Машуся в країні чудес» (Марина Матвейчук).





*Кадри з фільму Тараса Ткаченка «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» (2004)*

*Кадр з фільму  
«Птахолове» Лариси  
Артемої*



*Кадр з фільму «Кіноманія»  
Ганни Яровенко*

Отже, кіно в Україні аж ніяк не припинило існувати як частина культури, проте радикально змінило формат, шукаючи порятунку у малих формах. Кінокритик Лариса Брюховецька у кінодайджесті, присвяченому молодому кіно України, влучно називає цей феномен «проривом у короткому метрі»<sup>11</sup>. Після 2004 року лавинно зростає кількість дебютів, знятих на державний кошт.

Серед короткометражних робіт молодих режисерів привертає увагу молодіжний експериментальний цикл фільмів «Любов — це...» (2004), що складається з тринадцяти дуже різних тематично, стилістично і жанрово відеофільмів, кожен з яких окреслює один з можливих вимірів любові — пристрасне кохання, любов до родини, дитини, залюбленість кінематографом тощо... До циклу увійшли 12 ігрових та один документальний фільм авторів-початківців: «Говерла» (режисер Сергій Альошечкін), «Панна» (режисер Костянтин Шафоренко), «Кавоман» (режисер Олександр Ітигілов), «Олігарх» (режисер Олексій Росич), «ПтахоLOVE» (режисер Лариса Артюгіна), «Христина та Денис танцюють танок бондарів» (режисер Дмитрій Попов), «Софія» (режисер Надія Суханова), «Світло у вікні навпроти» (режисер Ганна Шкарупа), «Берег» (режисер Костянтин Денесюк), «Мрія» (режисер Аксінья Куріна), «Любов. Да» (режисер Віталій Тіменко) та документальна «Кіноманія» (режисер Ганна Яровенко). Фільми було створено протягом 2003–2004 років за державний кошт на студії «Західно-Європейський інститут» (генеральний продюсер циклу — Арам Геворкян). Тематично вдало єднається з циклом створений у цей самий час і на тій самій студії документальний фільм режисера, сценариста й продюсера Олени Фетисової «Вероніка і саксофон» — фільм про любов до музики дівчини з непростю долею.

Тенденція до «омолодження» вітчизняного кіно зберігалась й у 2005–2006 роках. Лише протягом цих двох років за державний кошт було знято 29 дебютних робіт у форматі короткого метру. У тому числі короткометражна дипломна робота «Подорожні» Ігоря Стрембіцького, що здобула «Золоту пальмову гілку» в номінації короткометражного кіно найпрестижнішого кінофестивалю у Каннах; увінчаний призом фестивалю у Клермон-Феррані документально-художній фільм про непрості шляхи кохання й творчості «Проти сонця» Валентина Васяновича; візуально витончена стрічка Максима Суркова «На болотах»; сповнений людяності фільм Олени Бойко «Viva Vita, або Доктор Рижик»; «Консонанс» Вікторії Мельникової — подорож у світ хорового мистецтва з наступним перетворенням ідеї гармонійного співзвуччя у співі на всеохопну метафору єднання України початку ХХІ ст.; фільм «Алло, мамо!» Тетяни Калюжної про кризу дискомунікації, насамперед

---

<sup>11</sup> Дайджест «Молоде кіно України» (серія «Бібліотека журналу «Кіно-Театр»).

віддаленість між молодією генерацією та поколінням «батьків»; нетиповий образ Києва «Під тінню мансард» Миколи Воротинцева — погляд на місто з висоти його дахів, що використовуються за різним призначенням й несуть відбитки неповторних людських доль; казкова подорож-знайомство з історико-архітектурними пам'ятками — Олеським, Кам'янець-Подільським, Хотинським укріпленнями, що розглядаються у їхній нерозривній єдності з природними ландшафтами, у фільмі «Замки України» Артема Сударєва, чимало інших цікавих робіт.

Орієнтація українського кінематографа на підтримку молодого короткометражного, а також авторського кіно, мала позитивні наслідки. Значна частина фільмів стали резонансними, отримали плідну фестивальну долю.

Появу вагомій кількості цікавих кінематографістів нової генерації слід віднести до яскравих і водночас парадоксальних проявів «малокартиння» першої «п'ятирічки» 2000-х.

2005 року закінчено виробництвом 4 повнометражні ігрові стрічки: «Секонд-хенд» Ярослава Лупія за оповіданням Олександра Жовни, спільний фінсько-російсько-український проект «Дев'ята рота» (режисер Федір

*Кадр з фільму Олени Фетисової «Вероніка і саксофон»*



Бондарчук), «Прорвемось» Олександра Кравчишина та «Happy people» Олександра Шапіро.

У 2006 році кількість ігрових повнометражних стрічок перетнула позначку *десять одиниць*: «Біла річка» Єви Нейман, «Аврора» Оксани Байрак, «Богдан-Зиновій Хмельницький» Миколи Мащенко, «Вбивство у зимовій Ялті» Олександра Муратова, «Два в одному» Кіри Муратової, «Ефект присутності» Леоніда Павловського, «Запорожець за Дунаєм» Миколи Засєєва-Руденка та Оксани Ковальової, «Інді» Олександра Кириєнка, «Інше життя або втеча з того світу» Володимира Артеменка, «ogANGELove» Алана Бадоева, «Помаранчеве небо» Олександра Кириєнка та своєрідний експеримент по вживленню американського жанру «хоррор» в індустрію вітчизняних розваг «Штольня» Любомира Кобильчука. На жаль, наближення до комерційного успіху, замислене командою створювачів фільму, не відбулось. Можливо, внаслідок розбіжностей сприйняття сутності *лячного* в координатах різних культур. Розходження між технологічно доскональними втіленнями архетипових жахів в американських «ужастиках» та презентаціями *жахливого* в кіно України помітні навіть при біглому порівнянні. Авторам «Штольні», видається, не вистачило іронії, аби представити розгорнуту антологію американських жахів, подану у «Штольні», як відверту пародію на американське кіно жахів. Надмірна «серьйозність» у поданні кічового матеріалу виявилась згубною для цієї жанрової стрічки.

Збільшення числа повнометражних ігрових фільмів у кіноситуації України після 2005 року цілком може вважатися своєрідним показником загального підвищення тону суспільства. Виразним симптомом соціально-політичної активності став цикл фільмів, ініційованих подіями Помаранчевої революції: Окрім ігрових стрічок «ogANGELove» Алана Бадоева та «Помаранчеве небо» Олександра Кириєнка, слід згадати неігрові фільми, присвячені подіям 2004 року: «NEVSEREMOS! Люди з Майдану» Сергія Маслобойщикова та цілий корпус зразків тематично-актуальної кінодокументалістики.

Найбільш цікавою за формою у цьому тематичному зрізі видається стрічка кліпмейкера Алана Бадоева «ogANGELove», яка по суті є величезним кліпом, де свідомо порушена логіка монтажних стиків, що і видає типологічну приналежність фільму. До вагомих переваг цього твору слід віднести переконливість операторської роботи. Чого не скажеш про драматургію та режисуру. Попри всі намагання оповісти історію кохання, вільність широкого вияву почуттів, органічність виконавців у кадрі спростовується штучною умовністю ситуації, замішаної на таких «гарячих» інгредієнтах, як смерть від СНІДу гомосексуального партнера господаря квартири, який з горя вирішує здати помешкання молодят, а щоб їм життя раєм не здавалося,

обмежує їхню свободу пересування. За умовами контракту квартиранти не мають права виходити за межі помешкання. А через вікно лунають звуки життя — вирують події на Майдані. Герой, фанат фотографування, репортажної зйомки, опиняється у відриві від живого потоку буття і змушений вести зйомку подій на Майдані через малий отвір фрамуги, загнаний в рамці ігрових обмежень. Нова міфологія постає як постійна опозиція закритого та відкритого просторів; нестандартні ракурси, фактури; рваний монтажний ритм, темп внутрикадрового руху, що ідеально поєднуються з музичними фразами — все це виглядає занадто «кліпово», як для фільму, натомість для кліпу — триває надто довго.

Серед дебютів у повному метрі у фокусі пильної уваги опинився також фільм Єви Нейман «Біла річка». Героїні стрічки — дві немолоді жінки, які так давно живуть пліч-о-пліч, що час практично нівелював вікові відмінності на їх обличчях. Між 90-річною матір'ю (актриса Поліцеймако) і її 60-річною дочкою Машею (цю роль зіграла Русланова) встановилися певні відносини, в яких вже важко розібрати, яка з жінок старша, більш досвідчена й мудра, яка більше стомлена життям. Жінки відправляються на річку, де пройшла їхня молодість. Для старшої річка — це місце, де «завжди весело і повітря незвичайно свіже», для її доньки навпаки — така подорож таїть небезпеку та безліч несподіваних неприємностей. Річка в цій надзвичайній подорожі набуває значущість метафори, апелюючи до образу міфологічної Лети, і водночас — водний потік пов'язується у нашій свідомості з потоком буття та пам'яті.

Стилістично картина часом відчутно асоціюється з почерком відомого кінорежисера Кіри Муратової, але використовуючи знахідки майстра як своєрідний камертон, Єва Нейман знайшла власну щімку ноту, наповнивши атмосферу картини прозорим смутком, печаллю про невблаганну швидкоплинність буття.

2006–2007 роки виявились плідними щодо відкриття нових імен та підтвердження професійного іміджу молододих майстрів, що до того вже встигли заявити про себе помітними роботами в кіно. В об'єднанні «Дебют» Національної кіностудії ім. О. Довженка, роботу якого нині очолює Віктор Гресь, було поставлено кілька дуже різних тематично й стилістично фільмів, про які варто згадати окремо. Точністю психологічних характеристик персонажів та органічністю акторського виконання привернув увагу фільм «Філософія» Алли Пасікової за сценарієм Олени Урсаки — стрічка, побудована на зіткненні двох індивідуальностей, неповторних характерів й типів світосприйняття. Це — маленька притча, оповіdana мовою кіно, де є лише два герої (їх ролі виконують Ярослав Гаврилюк та Микола Боклан), а ще атмосфера і настрій, роздуми про марність людських сподівань і неперед-

бачувані вигини невблаганної долі. Алла Пасікова, відома своїм дипломним повнометражним експериментальним фільмом «На краєчку світу» (2002). Цю стрічку було створено в якості дипломної роботи після навчання на факультеті кіно і ТБ Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (КДІТМ). Процес створення фільму тривав близько п'яти років, упродовж яких Аллі Пасіковій вдалося з власних курсових та дипломної робіт змонтувати повнометражний фільм. Допомогали їй у цій роботі оператор Вадим Ільков і Георгій Фомін, які до того ж були співавторами сценарію. То була перша повнометражна стрічка за попередні десять років, створена силами студентів КДІТМ. Фільм знято за оповіданням Г. Г. Маркеса «Дуже стара людина з величезними крилами». Ідея досить цікава: кінець світу — це не глобальна катастрофа, а внутрішнє відчуття тотальної руйнації. Як-от в житті героя, який втратив роботу, зневірився у вірності дружини... З відчаю пішов порибалити та знайшов пораненого янгола. Відвіз його на велосипеді додому, з родиною познайомив. А невдовзі, під час вечірки в кабаку, того ж янгола випадково застрелив з пістолету знайомого дільничного міліціонера. Після необачного вбивства янгола все у світі, а також у фільмі, остаточно зіпсувалося. Хіба що пластичний ряд завдяки операторській майстерності Вадима Ількова певною мірою компенсував недоліки звуку (місцями діалогів зовсім не чути), а часом — і брак смілу. Ускладнена кіномова викликає підозру, що послання закодовано, свідомо перетворено на «шифровку» для утаємничених. Можливо тому, що режисерові довелося викинути в кошик значну частину матеріалу. Туди ж, вочевидь, потрапили загублені уламки окремих сюжетних ліній. Використання філософічних текстів Х. Борхеса та В. Креймера надмірно обтяжило хитку сценарну основу фільму. Драматургія, сказати б, від початку доволі рихла, в останній третині фільму розвалюється остаточно, що режисер героїчно намагалась компенсувати екстраординарними діями — задля ефектності фінальної сцени висаджує в повітря старенький гелікоптер свого батька. Погодимось: цей зорганізований у повітрі вибух — «широкий» вчинок. Навіть Андрон Кончаловський у своєму «Домі дурнів» — фільмі із значно більшим бюджетом, ніж дипломна робота української студентки — замість гелікоптера підпалював макетований брут! Проте, з катарсисом у стрічці «На краєчку світу» щось не склалося. Натомість пригадався уривок діалогу головного героя з приятелем-міліціонером:

«— І чого тобі не вистачає?

— Якби ж я знав, чогось такого чарівного».

Тоді, у 2002-му, після перегляду цієї експериментальної роботи залишилось два домінуючих враження. Перше: дипломниця вже вмє "показува-

ти» (пристойно організувати «картинку»), їй би ще навчитися розповідати історії... Друге: чи не заважає самовиразу режисера надмірне захоплення філософією? І ось поставлена у «Дебюті» «Філософія» Алли Пасікової зняла обидва питання кількарічної давності, залишивши приємне враження від професійного зростання авторки.

Режисер Мирослав Слабошпицький зняв у об'єднанні «Дебют» фільм «Жах», у якому поглибив розробку теми, заявленої дипломним проектом «Склеп», — мотиву несподіваності приходу Смерті, яка завжди чатує поряд. Радикально вирізняється серед дебютів, як сюжетно, так і жанрово, кінофарс «Жодних проблем» Володимира Дощука, автора, який вже зняв у рідкісному для українського кіно комедійному жанрі свій диплом «Кому не спиться у ніч глуху». Стрічка «Приблуда» Валерія Ямбурського стала додатковим підтвердженням «акторської» органічності тварин, з якою важко змагатись пофесійним акторам і виконавцям. Хіба що діти можуть бути такими ж щирими на екрані, коли режисерові вдається розкрити (або вдало використати) їхні природні можливості. Як то спромоглися зробити Надія Кошман у ігровому фільмі про зворушливу дружбу-закоханість «Світлячки», створеному на студії «Кінематографіст», або ж Максим Сурков у стрічці про реабілітацію аутичних дітей «Інакші», зафільмованій на студії «Inspiration Films». Натомість чимало кінодебютів стали свідченням ускладнень у роботі з виконавцями. Часом, навіть у роботах досить міцних режисерів проявляється штучність діалогів, фальшивість звучання, театральний акторський «наїгриш». Серед таких можна назвати створену на студії «Дебют» ігрову стрічку Олени Бойко «Велика Васильківська, 8-г» (за мотивами оповідання А. Бітова), знятий на Одеській кіностудії дебют Наталі Ковальнової «Старша дочка» з відомими акторами у головних ролях, а також дебютну ігрову короткометражну роботу Олександри Хребтової «Оksamитовий сезон» (Ялтинська студія). Цю традиційну для вітчизняного кіно проблему органіки акторського виконання, як видається, вдалось здолати у зафільмованих на студії «Дебют» протягом 2007 року фільмах «Ріка» Тамари Карпінської та «Закон» Віталія Потруха. Події обох стрічок торкаються драматичних сторінок воєнних лихоліть. Дія фільму «Ріка» відбувається під час Другої світової війни. В основі — історія кохання ще зовсім юних героїв — німецького солдата та дівчини з окупованої території. Молоді люди закохуються, страждають і дорослішають у горнілі трагічних подій воєнної доби. В основу фільму «Закон» покладено оповідання Юрія Липи — про одну з експедицій загону карателів-петлюрівців у вирі кривавого протистояння громадянської війни. Залишається загадковою лише мотивація автора сценарію Леоніда Череватенка, який вирішив реанімувати на початку XXI ст. історію Павлика

Морозова, а саме актуальний колись мотив офірування дитини, що постала проти власного батька. Сцена вбивства одним з карателів хлопчика, який помирає на руках батька, породжує закономірне питання: чому цей мовчазний вершитель справедливості ставить своє розуміння «Закону» вище заповідей Божих? І яке щастя передбачається побудувати на «сльозі дитини»? Проте, режисер у суто професійному плані зняв свій 25-хвилинний дебют досить «чисто», знайшовши точні типажі, психологічні й мовні характеристики персонажів, промовисті деталі.

Варто було б лише тішитись режисерськими досягненнями, продемонстрованими Віталієм Потрухом у «Законі», та не дає спокою впевненість, що художник великою мірою програмує вектори майбутнього розвитку суспільства. Наразі з непідробною зацікавленістю неупередженого погляду молоді автори звертаються до проблем своїх ровесників, старших людей, дітей та маргіналів, інших представників незахищених верств громадської спільноти, адже саме ставлення до них зазвичай є своєрідним камертоном стабільності у суспільстві. Після сумних ознак нещасливого дитинства у фільмі Тараса Томенка «Тир» (2000) та його ж похмурого дослідження дитячої безпритульності у фільмі «Ліза» (2006) — фільмів, що діагностували соціальні негаразди, на екранах все більше місця займають явища нашого сьогодення, що програмують позитивну перспективу. У цьому контексті варто пригадати фільми: «З найкращими побажаннями! Енвер», створений Вікторією Мельниковою на базі Національної кінематеки України, «Рай» Надії Кошман, «Божичі» Анастасії Марченко; «Стояла собі хатка» Олени Фетисової, «Мій Авалон» Ганни Яровенко, створені на «Інтерфільмі».

Держава почала відпрацьовувати механізм закріплення успіху молодих: після короткометражних дебютів їм надається можливість запуснитися з повнометражним дебютом. Так Валентин Васянович після короткометражних фільмів «Старі люди», «Проти сонця», «Лінія» (2006) отримав замовлення на ігровий повнометражний фільм «Подорож ідіота». Валерій Ямбурзький після глядацького успіху «Приблуди» запустився з повнометражною стрічкою «День переможених» (в основу сценарію покладено роман «Криза» Володимира Яворівського), а Марина Кондратьєва отримала можливість реалізувати власний сценарій ігрового фільму «Одного разу я прокинувся».

На жаль, короткометражні фільми практично неможливо побачити у кінотеатрах, та й телеканали неохоче ставлять їх у сітку ефірного мовлення, хіба що у нічний час. Заради справедливості слід зауважити, що проблема прокату українського кіно в Україні стосується і повнометражних фільмів. Отже, чи не єдиним «полігоном» для вітчизняного кіно залишається фестивальний вимір.



## Фестивальна палітра

Географія фестивалів, на яких презентована наша країна, на разі є досить широкою: фільми з України сьогодні успішно демонструються та перемагають на фестивалях різного рангу (у тому числі — найпрестижніших, таких, як фести в Берліні, Венеції, Каннах. Тільки за кілька останніх років призерами престижного Берлінського фестивалю стали «Тир» Тараса Томенка, анімаційний фільм «Йшов трамвай дев'ятий номер» Степана Коваля. Переконливо виглядає перемога короткометражної стрічки Ігоря Срембіцького «Подорожні» в Каннах. Навіть якщо іноді небувалий ажіотаж та атмосфера зацікавленості навколо неігрового українського кіно певною мірою пов'язані з «помаранчевими» подіями, слід визнати, що увага до українського кіно за кордоном традиційно вище, ніж в самій Україні. І знають там наші фільми більше, ніж на Батьківщині. Адже в кінотеатрах їх не побачиш. Мерщій на фестиваль, дивитися «своє» кіно! На щастя, не обов'язково їхати далеко — фестивалів чимало і в Україні. Спостерігається навіть дивний феномен збільшення кількості кінофестивалів при зменшенні числа фільмів.

Серед фестивалів з давньою історією — Міжнародний кінофестиваль дебютних фільмів «Молодість», що виріс з фестивалю студентських робіт майбутніх кінофахівців. Нині, досягнувши цілком респектабельного віку, фестиваль «Молодість» перетворився на колосальну комунікативну подію, що репрезентує одночасний (синхронічний) зріз дебютного, отже переважно «молодого» кіно, демонструючи його загальносвітові тенденції. Така інтеракція за участі фільмів з багатьох країн світу дає слушну нагоду обміркувати, як же ж ми виглядаємо у цих контекстах кінематографічного розмаїття.

Міжнародний фестиваль анімаційного кіно «КРОК» закріпив за собою репутацію одного з п'яти найпрестижніших анімаційних форумів світу, і, напевно, може претендувати на звання найоригінальнішого «мандрівного» кінофестивалю після того, як, відмовившись від «сухопутної» форми проведення, перетворився на «плавучу» лабораторію анімації.

Власний неповторний імідж, оригінальна фестивальна формула та пріоритети при визначенні переможців мають Фестиваль студентських фільмів «Пролог», Кіно-відеофестиваль вітчизняного виробництва «Відкрита ніч», Міжнародний фестиваль кіно для дітей та юнацтва «Артек», Міжнародний фестиваль продюсерського кіно України і Росії «Кіно-Ялта», Міжнародний фестиваль неігрового кіно «Контакт», Міжнародний акторський фестиваль «Стожари», Міжнародний дитячий, молодіжний фестиваль аудіовізуальних

мистецтв «Кришталеві джерела», Всеукраїнський фестиваль фільмів і радіо-програм для дітей та юнацтва «Золоте курча» тощо.

З метою презентації нових імен в Україні і світі колекції вітчизняних фільмів зберігаються на DVD-носіях у «запасниках» міжнародних кінофестивалів «Молодість», «Контакт», «Відкрита ніч». Випущено колекцію фільмів «Відкритої ночі» на семи дисках. Українською кінофундацією, роботу якої очолив багаторічний керівник фестивалю «Молодість» Андрій Халпахчі, активно запускаються у культурний обіг «свіжі» фільми. Більш докладну інформацію про особливості презентації та просування у світі вітчизняного кіно за часів зміцнення його бренду, у добу, коли вектор розвитку кінобізнесу перетворився на один з пріоритетних напрямів галузі, винесено у Додатки.

Стало традицією, що найбільш поважні фестивалі, окрім основної конкурсної програми, мають низку супутніх програм — ретроспективи, панорами перспективного, нового кіно тощо. Одним з найбільш репрезентативних показів вітчизняних фільмів сьогодні є Панорама українського кіно у межах Міжнародного кінофестивалю «Молодість». Задля переконання у строкатості палітри вітчизняних фільмів дозволимо собі навести у Додатках огляд програм Панорами українського кіно, що проходили у межах XXXV і XXXVI фестивалів «Молодість», відповідно у 2005-му та 2006-му роках. Статті за цими матеріалами були свого часу надруковані на сторінках поважного часопису «KINO-КОЛО».

### **Радикальні кіноексперименти як презентація субкультур**

До радикальних експериментаторів у вітчизняному кіно варто віднести Оксану Чепелик, яка гучно заявила про себе, зафільмувавши за сценарієм Оксани Забужко «Хроніки від Фортінбраса» (2002). Ця стрічка інспірувала свого часу дискусії, обговорення та звинувачення авторки у «гріхах» фемінізму, вторинності, надмірного радикалізму тощо. Європейського вигляду бізнес-вумен впевнено прямує у череві закинутого напівзруйнованого заводу, де потрапляє у руки двох неповноцінних збоченців чоловічої статі, які розпинають страдницю на ланцюгах десь під стелею індустріального монстра і катують, зриваючи одяг з безпорадної красуні, пускаючи фрагменти кінохроніки на розп'яту жіночу плоть, начебто на «тіло екрану». При цьому хронікальні кадри являють версію вітчизняної історії у її «нетитульному» варіанті, а подану нібито через призму свідомості відверто «пересічного» свідка подій. Таким «непримітним» персонажем був Фортінбрас у шекспі-

рівській трагедії «Гамлет», отже маніфестуючи «фортінбрасівський» дискурс у «Хроніках...», автори фільму підкреслили свою принципову позицію у ставленні до історичного матеріалу. Пам'ятні кадри наслідків куренівської трагедії: люди шукають порятунку у човні — гребуть, а весла грузнуть у в'язкому цементі...

Чимдалі експерименти Оксани Чепелик радикалізуються. У фільмі «Початок» (2005) сцени пологів, появи дитини на світ, сполучаються у перехресному монтажі з фрагментами хроніки подій листопаду 2004 року. У такому поєднанні кадрів утворюється візуальний знаковий ряд, здатний передавати смисл абстрактних понять (очевидний «ієрогліф» у розумінні С. М. Ейзенштейна). Категорії, що досить прозоро зашифровані у кінотексті, відстежуються у паралелізмі *народження нового* (будь то дитина, держа-

*Кадри з фільмів  
Оксани Чепелик  
«Початок» (2004) та  
«Чорнобильська казка»  
(2006)*



ва, модус масової свідомості абощо). Симптоматично, що зафільмованим виявився не фізіологічний процес пологів, а патологічний — з хірургічним втручанням. Щоправда, більшість глядачів в цей страшний момент затулили або заплющили очі, захищаючи своє «Уявне» від експансії «мовлення Іншого», від домінантного натиску комплексів «Реального», нехай навіть замішаного на соціалізованих кодах «Символічного». Фінальний запуск повітряної кулі, на яку проектується образ немовляти, є наочною ілюстрацією образу свободи форми і смислу. Куля майорить в небі, а зображення на її поверхні змінює свою початкову форму, набуває ізоморфних обрисів. У такому символі можна побачити сюрреалістичний прообраз народження вільної людини, яка навіть у проявах вищої свободи міцно зв'язана пуповиною з материнським лоном Землі.

За Оксаною Чепелик ствердився імідж гендерно орієнтованої художниці-концептуалістки, яка охоче апелює до жіночої тілесності, ідентичності, соціальності. Авторський 9-хвилинний проект «Чорнобильська казка» (2006) — приклад екранного висловлювання, породженого катастрофічною свідомістю, закономірно асоційованою з чорнобильською проблематикою. «Пост-чорнобильський» простір усвідомлюється автором як своєрідна лабораторія, де запроваджується насильницький, примусовий варіант дослідження виду *homo sapiens*. Їдка самоіронія полегшує переживання наслідків цивілізаційних та екзистенційних катастроф парадоксальним шляхом: осмисленням трагедії через ігрову ситуацію. Сакральне склепіння живота вагітної жінки подано, як образ заплідненого космосу. По його випуклостях, наче по глобусу, чорний фломастер промальовує павутиння автотрас, «прокладає» залізничні рейки — така-собі графіка в стилі боді-арт. Навколо прокреслених «по живому» комунікаційних шляхів розташовуються маленькі людські фігурки. Моторошно спостерігати, як від ворухіння дитини в материнському череві фігурки на поверхні починають рухатися, окремі з них — падають. Ті, що витримали коливання, скупчилися, наче навколо кратера вулкану, біля місця очікуваного «вибуху». І «вибух» відбувається — це пологи, які за задумом авторки, збігаються з вибухом на ЧАЕС. Портретом ненародженої дитини виглядає немовля, яке плаває в космічному просторі, серед блискучих порошинок — ніби мерехтливих втілень душ померлих.

Наступна частина фільму позначається титром «20 років потому» і малює пост-апокаліптичне «майбутнє»: епіцентр екологічної катастрофи визнано безнадійно забрудненим і перетворено на своєрідний осередок досліджень. Цей фрагмент фільму вирізняє яскрава стилістична умовність, що межує з буфонадою. Дві дівчини, чия зовнішня схожість викликає підо-

зру щодо запровадження проекту клонування, сидять за столом і безуспішно намагаються за допомогою ножа та виделки (данина умовностям культури) пожитися різнокольоровими пігулками (вочевидь, ця сумнівна їжа — дарунок цивілізації). Фінал казки-жахалки доволі депресивний — коли після трапези дівчата відправляються прогулятися безлюдним містом, їм назустріч, подібно «летючому Голландцю», виринає невідомо звідки, порожній трамвай блакитного кольору — метафізичний візок Хорона. Захопить він із собою дівчаток-близнючок або розчавить на місці — глядач може домислити на свій розсуд.

Помітимо: «альтернативність» робіт Оксани Чепелик полягає у площині насамперед сучасного концептуального мистецтва, що органічно виглядає у координатах європейського експериментаторства.

Натомість інший апологет радикальних експериментів, поперед вітчизняного «андеграунду» Олександр Шапіро, відверто претендує на статус «культового», принаймні у певному субкультурному зрізі. Увага до фільмів цього автора має кілька підстав. По-перше, його некомерційні проекти цікаві вже тим, що з однаковою ймовірністю підпадають під дефініцію експериментальних, складних, філософських, а також визначаються як треш, «сурогатне» кіно. По-друге, працюючи на перетині естетик кіно і телебачення, режисер практично у кожній роботі шукає можливостей збагатити феноменологію буття мегаполісу, портретуючи Київ з «нефасадного» боку, розкриваючи або фальсифікуючи специфічні особливості буття «нетитульних» прошарків суспільства — соціальних груп, що їх зазвичай називають «маргінальними». And last, but not least: Олександр Шапіро — один з небагатьох режисерів, що спромоглися у ситуації вітчизняного малокартиння знімати по фільму щорічно за недержавний кошт.

О. Шапіро заявив про себе короткометражками: «100=188» (1998, ч/б, 16 мм.), «Валізи» (1999), після чого 2001 року зняв першу повнометражну стрічку «Цикута». У назві фільму автор спробував поєднати своє захоплення отрутою різного гатунку (від природних транквілізаторів та заборонених наркотичних препаратів, до цілком легальних, проте згубних ідей), а також певну обізнаність в історії філософії: згадати б, саме цикутою було отруєно древньогрецького філософа та мислителя Сократа.

Якщо вірити анотації, «головний герой фільму — елітний торговець наркотиками на прізвисько Барокко якимось чином стає Обранцем, і отримує з рук Бога ідеальний наркотик під назвою «Вітчизна». Його справа — розповсюдити товар». Цитування авторського трактування фільму видається необхідним, оскільки воно досить своєрідно співвідноситься з екранною дією. Починається фільм з експозиції — «5 хвилин та 14 кадрів» триває псев-

дофілософський текст, суть якого у стислому викладенні така: «Душа у дії має багато форм. Якщо ти любиш життя або занадто слабкий для нього, реальність наповнить тебе наркотиком». Після чого йде попереджувальний титр: «Total-faken-hit-production», і перед глядачем розгортається опрокинутий світ, знятий «суб'єктивною камерою», побачений очима приреченого на смерть висельника, який гойдається догори дригом під мостом. У цьому світі усе шкереберть. Демонстрацію параноїдальної атмосфери барів, де панують хвойди «за пільговими тарифами», брутальна лайка та наркотичні марення, автор споряджає вельми своєрідною «філософією буття»: «Вся система філософських опозицій — це лише пошук відповіді: мутитися на самоті чи мутитися разом?» Герої заправляються психоделіками, нюхають, ширяються, матеряться. Вони обговорюють переваги препаратів, що «збивають точку зборки», бавляться з свійським песиком на прізвисько «Віч» та обтяжені лише одним питанням: «Куди зливати?»

Лейтмотив фільму — муміфікована рука з голкою у вені: «АДРЕНАЛІН». А сам фільм нагадує серію брутальних провокацій. Звуковий простір картини вартий окремої уваги. За кадром «Совінформбюро» голосом Левітана сповіщає про хід воєнних подій Другої світової; звучать рапорти з фронтів; стенограми Нюрнберзького процесу, повідомлення про вибух двох американських «веж-близнюків», пісні воєнної тематики та інші тексти, значимі для «колективної душі» співвітчизників. Історія та реальність постають нав'язливим абсурдом, оскільки «сакральний» звуковий фон цинічно підкладено контрапунктом під пародії рекламного сміття, «збагачені» хворобливими «глуками», рефренами та повторами маячливих «осеянь». Їх змісти виразно демонізовані, переважно богохульного характеру. У кадрі час від часу виникають понівечені гіпсові фігурки янголів, пси, що роздирають пададь, асенізатори, які блюють у відхожу яму та ведуть сюрреалістичні діалоги під «косячок» та смачний мат. Аби випередити всіх у епатажності видовища, режисер підготував «вбивчий» атракціон — один з персонажів імітує статевий акт із скелетом доісторичного ящера у вигляді дитячої гойдалки. Залишається припустити, що такий епатажний образ допомагає авторові позбутися власних комплексів, фобій та неусвідомлених потягів.

Дія «Цікути» розгортається в «декораціях» Києва. Це наче інший вимір життя нашого міста. Любителі наркотичного «драйву» теревеняць про «народне Его» на тлі пам'ятника Слави, роблять собі ін'єкції неподалік від кінотеатру «Жовтень», кладуть хресне знамення біля храму, не випускаючи «мобілку» з руки, слухають читання Тори в синагозі на Подолі. В картині переконаливо створено образ міста, побаченого очима камери, яка нібито обкурилась «травки». Київ постає в неочікуваних ракурсах. Операторська

робота (оператор заявлений як Павло Архангел) і сучасний радикальний монтаж видаються головними складовими художності картини. Претендують на це ще й численні кінематографічні алюзії: енергійна «гра в теніс» без м'яча відсилає до «Фотозбільшення» Мікеланджело Антоніоні; погляд з глибини колодязя на обличчя асенізатора викликає асоціації з відомим сном Івана з «Іванова дитинства» Андрія Тарковського; зустріч персонажів, знята через чавунне плетення брами — «привіт» «Суворому юнакові» Абрама Роома; багаторазові повтори текстів та рефрени нагадують особливості авторського стиля Кіри Муратової.

Спочатку видається, що фільм імітує відчуття наркотичного драйву або стан алкогольного деліріуму. Вочевидь, «фішка» автора міститься у тому, аби подати свідомість постнаркотичного стану у формах самої свідомості — хворої та неадекватної. Отже, на повноту сприйняття, радше за все, можуть претендувати лише «експерти» під впливом «косячку» або «марочки», як пожартував режисер під час одного телевізійного ток-шоу. Non comments...

При цьому наступний фільм Олександра Шапіро «Путівник» (2004) був не тільки представлений на Форумі нового кіно в межах Міжнародного Берлінського кінофестивалю, а й мав кінотеатральний прокат в Україні — тиждень йшов з аншлагами в кінотеатрі «Жовтень». Що насправді вражає у «феномені Шапіро», так це «пробивна здатність» і продуктивність позбавленого комплексів режисера. На тлі кризи «малокартиння», від якої зазвичай страждають саме молоді митці, Олександр рік у рік знімає фільм за фільмом, знаходячи самостійно фінансування під свої проекти.

Треба зазначити, що фільми ці завжди носять характер відвертого експерименту (або ж його імітації). Навіть спокушена фестивальна публіка виявилась не здатною витримати перегляд «Путівника» тривалістю 108 хвилин у повному обсязі. Досиділи до фіналу близько десяти відсотків глядачів. Це ті, кому вдалося пристосуватися до динамічного монтажу з мигтінням кадрів, що провокує стробоскопію, а також до зміни кольоровості, техніки і технологій зйомки, ракурсів, часових і топографічних координат, суміші сленгу з нав'язливим переліком назв вулиць та районів Києва. За твердженням теоретиків «нової хвилі» у французькому кіно, екранізації підлягає будь-що, навіть змісти телефонної книги. Чом би не проекспериментувати з путівником по Києву? Такий дослід є цілком логічним для режисера, в першому фільмі якого «Цикута» саме Київ виявився єдиним гідним уваги персонажем. Продовжуючи свої радикальні експерименти з монтажем і знімальною технікою, технологіями роботи з плівкою (сепія, мерехтливі зображення, ефект подряпаної плівки, стилізація під неякісне «домашнє» кіно на відео

і 16-мм плівці тощо), О. Шапіро зняв фільм не стільки про Київ взагалі, скільки про «своє» сприйняття цього міста, присмачивши свій «путівник» особливими асоціаціями і біографічними подробицями. Прийом, використаний автором як привід для оповіді про себе, самовиразу, водночас може сприйматися і як лабораторні пошуки модернізації кіномови.

Фільм має формальне членування на розділи, назви яких «Косити», «Видих», «Кристина», «Реінкарнація», «Ганеш», «Стадіон», «Мала», «Ронтбургт», «Горбунов і Юлія», «Бінго», «Смердючки» тощо маркерують окремі новели, присмачені, відповідно до щедрих обіцянок анонсу «чорним і білим гумором». Зауважимо: якщо гумор і присутній в цьому потоці свідомості, то вельми своєрідний. Чого у фільмі багато — це сленгу, агресивних звуків і зображень, байкерів на мотоциклах, невибагливих рим звуко-пластичного ряду та пісень з дадаїстськими текстами типу: «Місто моє, я з тобою, ти зі мною». Своєрідним епіграфом до стрічки можна вважати псевдофілософський вислів у характерній для О. Шапіро манері: «Смерть — прибуткова подорож без кінця, гра без правил. Ти подорожуватимеш наодинці, нічого не розуміючи, будеш фіксувати фактури життя». Доволі адекватний прогноз з боку автора щодо відчуттів глядача під час перегляду «Путівника».

Подорожуючи разом з автором по «фактурах життя», глядач дізнається про специфічні особливості популярних центрів нічного життя Києва від колишнього наркоділера Френка, який знічев'я веде сленгову розмову з персонажем, у якого «все пучком» — і справи, і думки, і вираз не спотвореного інтелектом обличчя. Ледве встигаєш порадіти, що нарешті наркоділер залишився без роботи, як у кадр потрапляє якийсь тінейджер, нахабно помахуючи гілочкою конопель. А у фіналі брудні малолітні бродяжки обговорюють топографію найбільш модних кінотеатрів Києва і в паралель — переваги клею, інших токсичних і наркотичних засобів. Окрім підвищеної уваги до всіляких дурманних снадобій, серед фірмових знаків «шапіриади» в «Путівнику» помітні захопленість некроестетикою, пильна увага до фізіологічних актів (на цей раз «самовисуванець» у культові режисери концентрується на дефекації). Не втратили актуальності в екранному світі Шапіро мобільники, глисти і динозаври, а також улюблений прийом — римування кадрів вітчизняної історії різних періодів (воєнних часів, «відлиги» 1960-х тощо) з неадекватним звуковим рядом.

Серед новел «Путівника» є цілком зв'язні історії. До таких слід віднести епізод за участі актриси Алли Сергійко. Її героїня — господиня квартири на Ленінградській площі, що у Дарницькому районі Києва. Потенційні квартиронаймачі — молода пара — обговорюють з господинею переваги і недоліки пропонованого житла, а також умови оплати. Сторони приходять



до угоди, і тут виявляється, що з переїздом необхідно почекати 10 днів, аби минулися сороковини по попередньому господарю квартири. Виявляється, тіло цього брокера-невадхи, якого конкуренти вбили електричним струмом у ванні, і дотепер кисне у воді. Прочинивши двері у ванну кімнату, господиня для переконливості демонструє рештки гостям.

У титрах фільму, окрім імен відомих акторів (Володимир Горянській, Олексій Горбунов), фігурує як виконавець пісень — АНГЕЛ. Пригадаємо, що оператором «Цикути» значився Архангел. У такий спосіб Олександр Шапіро недвозначно натякає на свою наближеність до сутностей янгольського чину. Можливо, ці зв'язки якось посприяли участі фільму у Форумі «Берлінале». Хоча ця справа, схоже, уладалася не без продюсерської допомоги і впливу Олександра Роднянського.

У наступному проєкті «Harry people» (2005) Олександр Шапіро представив образ Києва як ареал життя «нових» ділків. «Мажорний» бізнесмен Герман має купу грошей, хоч греблю гати, а фантазія у нього в дефіциті, не знає бідаха, як би йому ще розважитись. Вивести Германа з «кризи» втіх береться відчайдух і «пофігіст» Саша Бамбізо. Приятелі домовляються щосереді вигадувати один для одного завдання, обов'язкові для виконання, якими б безглуздими ці забаганки не видавались. Намагаючись повернути таким чином смак до життя, колись успішний бізнесмен під керівництвом свого «псевдоучителя» поступово здійснює системну саморуїнацію до повного знищення власної родини, нерухомості, грошей і здоров'я. Оповідь набуває повного «harry» у фіналі, коли «учень» з «учителем» відправляються у безкрайні зелені простори настінного малюнку. Реалізуючі таким чином ідею «відкритості» твору, властиву світоглядній парадигмі Сходу, що припускає проникнення художника і/або спостерігача у твір. Режисер ніби запрошує глядача долучитися до шизоїдного світу стрічки. А що, раптом, коли наша реальність саме так і виглядає, як її демонструє режисер? Лячно!

У фільмі знялися відомі українські та російські актори: Віталій Лінецький, Федір Бондарчук, Алла Сергійко, Костянтин Забайкальський, Олексій Горбунов, Максим Коновалов, Олександр Баширов та співак Ел Кравчук.

Завершивши своєрідну «київську трилогію», Шапіро доволі виразно наблизився до телевізійної естетики у наступному проєкті «Зйом». «26 жінок і 26 історій зваблення» — таким рекламним слогом автор проанонсував свій твір, що насправді виявився серією відвертих провокацій з боку симпатичних дівчат, які пропонують зайнятися сексом чоловікам різного віку. Спокусниці знайомляться з відвідувачами барів, котрі дуже по-різному переживають несподівану пропозицію, а бездушна камера фіксує реакцію

спантеличених об'єктів спокушання. Імітуючи режим «реаліті», автор зловживає різноракурсною зйомкою (залежно від розташування камер, це — погляди — з-під столу, зі спини або навіть через відбиток у дзеркальній стелі). У титрах значиться, що фільм знято на студії «Скайхаус» за допомогою Lere& Fieke — ANGEL, чим режисер, вочевидь, намагається підкреслити свій зв'язок з високими, метафізичними сферами. Насправді, Шапіро, якщо і досягає певного естетичного результату, то значною мірою, «вигадуючи велосипед» на перетині естетик кіно і телебачення.

### **Руйнація конвенцій кіномистецтва на перетині естетик**

Важко заперечувати: кінематограф вражений вірусом медіальності. Кіно дедалі все більше поступається місцем телебаченню, яке стає доміантним сектором у полі аудіовізуальної культури. Зростання авторитету телебачення призвело до зухвалого претендування цього засобу масової інформації та комунікації на статус «мистецтва для мас». Протягом останнього десятиліття запроваджуються очевидні спроби художнього оздоблення медіалогічного потоку, втім, одночасне звуження каналів розповсюдження кінофільмів (занепад прокату вітчизняного кіно) обумовлює орієнтацію кінотворів на медіальний простір (ТБ, відео, Інтернет) як на простір репрезентативний. Зрештою, автономія кінематографа ніколи не була абсолютною. Адже «малий екран» — масова трибуна: за один вечір більше глядачів може переглянути кінофільм, запущений по ТБ, ніж за кілька кінематографічних прокатних сезонів. Інший бік цього процесу — збільшення кількості саме телефільмів в Україні — ігрових, документальних, а також телесеріалів. Слід визнати: перегляд нескінчених серіалів поступово стає частиною ритуальної повсякденної поведінки більшості глядацького «електорату». На несвідомому рівні реципієнт в очікуванні наступних серій начебто отримує непряме підтвердження «вічного» життя, а на рівні свідомості серіали надають моделі поведінки, вирішення різноманітних психологічних колізій. Водночас серіальна продукція, перебираючи на себе функції наративу, відкриває перед кінематографом обрії пошуку у сфері мови мистецтва екрану, оновлення засобів художньої виразності тощо.

Натомість галасливі медіа створюють апокрифи історії, подій та особистих доль. Публічних людей залучають до репрезентаційно-медіальних проєктів. Серед інших і кіномитці присутні на телеекрані, в пресі, вони дають інтерв'ю, видають книги, започатковують авторські програми — роблять усе

можливе задля зміцнення власного іміджу та покращення прокатних доль своїх кінотворів. Митцям все важче залишатися в горизонті своєї професії і не бути політично ангажованими. Оскільки XXI ст. повернуло вітчизняний кінематограф до продюсерської системи, оновлена кіноіндустрія, становлячись на економічні рейки цивілізованого капіталізму, надає перевагу не творцям, а спритним ділкам. А демократичний «малий екран» понад це гарантує «споживання» екранного продукту навіть при мінімальному мистецькому кодуванні. Передача шокowego змісту виявляється рентабельнішою за кодифікований художній образ, який передбачає інтерпретацію, адекватне розшифрування, напруження «сірої рідини» та «серцевих м'язів». Історичні, політичні, етичні рефлексії екранного «фаст-фуду» викликані іноді не безкорисливим пошуком істини, а прагненням самоствердження його створювачів.

Внутрішнє перекомпонування культурного поля відсилає до його нової композиції, що передбачає превалювання «медійного шуму» над інформаційним значенням, прагматичних функцій над естетичними. Прихід нового циклу в медіях призводить до зміни інституційної ієрархії, поступового підпорядкування вищих завдань мистецтва доміантним, завдань художньої надбудови — комунікативним, що відповідають насамперед за передачу інформації, певного смислу. Медіа претендують на роль посередника у «відправленні» духовних потреб, а насправді є насамперед ідеологізованою «посередністю», що забезпечує зв'язок між грішми і владою.

І все ж, навіть у складних умовах тотальної комерціалізації, залишаються митці, що намагаються привнести у медіапроекти, ігрові та документальні телесеріали ретельність творчого процесу, до якої звикли, працюючи у кіно. Вячеслав Криштофович, Анатолій Матешко, деякі інші режисери студії «Ілюзіон-films», що була започаткована Романом Балаяном, прагнуть знімати телесеріали у стилістиці справжнього кіно. Олег Фіалко в інтерв'ю поділився сумнівами, що охопили його на етапі творчості, який розпочався після кінофільмів, що принесли режисерові відомість. Свої фільми «Повернення Баттерфляй» (1982), «Бич Божий» (1988) та «Імітатор» (1991) Олег Фіалко розглядає як «триптих», поєднаний наскрізною ідеєю спокутування гріха. Хоча фільми дуже різні. Фільм про Соломію Крушельницьку базувався на біографічному факті з життя відомої співачки і досліджував поведінку етичної особистості, що, усе життя намагалась виправити лихо, ненавмисно заподіяне близькій людині. Дія фільму «Бич Божий» відбувається у новий час, коли змінились вивески, антураж, а Система залишалась старою. Стрічка викривала порочність такого світопорядку, що ламав природжених лідерів, надаючи владу тим, хто зазвичай йшов «у форватері». У координати цієї ж Системи було вписано невибагливу історію про імітатора голосів «Імітатор».

Сценарій цієї стрічки про, здавалося б, нешкідливі забави взагалі був вирішений як побутова комедія. Трилогія замкнулась, викриваючи порочність системи, у якій неможливо існувати по законах звичної логіки.

Згодом режисер відчув, що час змінився, наступив етап, коли доведеться шукати нову нішу для творчого самовияву. Наступила «епоха серіалів». Олег Фіалко згадує, як після роботи над телесеріалом «Казанова мимоволі» отримав замовлення від телеканалу на фільм «Діви ночі»: «За радянських часів я був членом партії, проте не зняв жодного пропагандистського фільму. А тут — фільм про повій. На кого має бути орієнтована така стрічка? У намаганнях знайти обґрунтування теми, виник концептуальний хід. Показати, як герой, повернувшись з Америки і побачивши свою колишню дівчину у борделі, під тиском проблем та доволі небезпечних ситуацій зростає в мужчину. Він рятує свою жінку і сторонню маленьку дівчинку, ніби доводячи просту істину: якщо хочеш створити добро, зроби його, бо можеш і не встигнути — дихання не вистачить». Виявити «формулу кохання» режисер намагається і у новому проекті «Садівник», що нині знаходиться у роботі. Цього разу це любов 40-річних, що зароджується у ситуації цинічного розіграшу.

З незмінним професійним сумлінням режисера кіно підходить до роботи у телесеріалах Вячеслав Криштофович, на особистому рахунку якого такі телевізійні «саги», як «Під дахами великого міста» (2002, 8 серій), «Право на захист» (2003, 12 серій), «Я тебе люблю» (2004, 10 серій), «Непрямі докази» (2005, 8 серій), «Дім-фантом у посаг» (2006, 5 серій), «Саквож із світлим майбутнім» (2006, 5 серій).

Взагалі ж то телевізійний серіал вочевидь слід розглядати в іншій системі художньо-естетичних координат. Завданням будь-якого медіапроекту є кодування і перетворення відомостей про реальний світ з метою створення на їх основі теоретично впорядкованої системи знань — спрощеного симулякру, адаптованої моделі буття, максимально придатної для «вжитку». Моделюючи певний сурогатний образ світу, саме телебачення, останнім часом все потужніше впливає на «самовизначення» індивідуума в полі культури. Цей феномен пов'язаний з поширенням серіального «буму», що перетворив телеекран на систему безперебойного постачання «стереотипів існування» — вірогідних моделей для наслідування в реальному житті. Отже, зазвичай в медійних проектах маємо справу радше з соціокультурною сферою, аніж з матеріалом високого мистецтва. Загальновідома підвищена увага серіалів до дріб'язкових проблем повсякдення з сюжетним дайджестом мелодраматичних ситуацій; зацікавленість молодіжними питаннями, що пов'язані із проблемами статевого дозрівання та необхідністю соціалізації; в останні роки чільне місце не телеекрані посів «криміналітет» — наслідки «великої

кримінальної революції». Зреалізовані через компоновання «маскультних блоків» шляхом комбінаторної перестановки стандартних драматичних колізій, більшість телевізійних серіалів перетворились на своєрідний аналог сучасного міського фольклору та вправно постачають «героїв нашого часу».

Таким чином телебачення реалізує певну стратегію, перебравши на себе основні соціальні функції, що довго були визначальними для кінотвору (виховну, пізнавальну, розважальну, гедоністичну, ідеологічну тощо). Саме ТБ тепер претендує на титул «найголовнішого» з мистецтв або ж «лобного місця» сучасної культури, зокрема культури національної. Цілком законо-



*Вячеслав Криштофович*

*Робочий момент зйомок фільму  
«Садівник» (режисер Олег Фіалко)*



мірно, актуалізовані у добу незалежності пошуки національної ідеї яскраво позначилися на вітчизняному екранному продукті. Зросла кількість культурно-центричних проєктів, документальних та ігрових фільмів і серіалів історико-пізнавальної орієнтації, що знімаються у різних сегментах медіаполя на держзамовлення, переважно за бюджетний кошт. Разом з тим, на тлі бурхливого розвитку телебачення, становлення вітчизняної кіноіндустрії залишається віддаленою мрією.

Внаслідок руйнації національного кінопрокату, навіть для тієї невеликої кількості фільмів, що виробляються в Україні, практично відсутня перспектива потрапити до глядача, хоча б через доступний телевізійний екран. Парадокс міститься у тому, що переважна більшість телеканалів неохоче демонструє стрічки, що «не вкладаються у формат», а як показує, то переважно у нічний час. У повній відповідності до комплексу «культурної провінції» прайм-тайм віддано на відкуп демпінгу фільмів іноземного виробника. Щоправда, останнім часом вітчизняна телесеріальна продукція відвоювала частину ефірного простору у імпортного «телемила», втім вона аж ніяк не здатна забезпечити повноцінне наповнення сітки мовлення. Закономірно, що наслідком дефіциту вітчизняного «екранного продукту» стало невпинне заповнення ринку іноземною теле-, кіно-, відеопродукцією. Результатом такої «окупації культурного простору» є прикре відчуження, відвикання глядача від «свого кіно».

Знищення одного сегменту апробованої десятиліттями моделі *виробництво-прокат-глядач* тягне за собою деструкцію інших:

– втрату глядацької аудиторії, яка переорієнтується на іноземні (переважно американські або російські) фільми, відтак — на «чужі» пріоритети, духовні цінності, стереотипи поведінки тощо;

– розпорошення професійних кадрів, насамперед йдеться про поступове зникнення на кіностудіях працівників «середньої ланки» (освітлювачів, монтажерів, бутафорів), що вкрай зменшує шанси відбутися українському кінематографу як такому, навіть у гіпотетичному майбутті.

Чи вдасться вітчизняному кіно зміцнити свій бренд та перетворитися на індустрію, забезпечивши Україні належне місце в ряду розвинених країн світу, що гідно несуть свій кінематографічний статус? Питання принципове, адже кіно — провідник духовних цінностей нації, важіль самопрезентації країни на світовій арені, буттєва умова присутності в мистецькому просторі.



## ДОДАТКИ







**ДИВИМОСЬ УКРАЇНСЬКЕ**  
**За матеріалами програм**  
**«Панорама українського кіно»**  
**Міжнародного кінофестивалю**  
**«Молодість» 2004–2006 рр.**

Добір фільмів у програму переглядів «Українська панорама» зазвичай відбувається за принципом колекції «запасного фонду», куди входять екранні твори, зроблені в Україні, що з різних причин не потрапили до основного конкурсного змагання. Це дебютні роботи, що не пройшли селекцію, а також фільми, що не відповідають певним умовам фестивальної формули «Молодості». Саме панорамний показ наразі покликаний найбільш повно відобразити загальну ситуацію у вітчизняному кінематографі, виявити актуальні тенденції. Панорама ХХХV «Молодості» демократично поєднала роботи, зняті у 2004–2005 роках на різних носіях та у різних форматах, короткометражні і повнометражні твори, анімаційні, ігрові та неігрові, навіть музичні кліпи та рекламні ролики. Студентські короткометражки опинилися поруч з повнометражними картинами кінематографістів із стажем. Таким чином, утворилося середовище, придатне для лабораторних досліджень сучасного екранного продукту. Було представлено розгорнуту жанрово-стилістичну палітру та широкий діапазон фахового виконання — від відверто учнівських спроб до професійних екранних висловлювань. За даними фестивального каталогу програма панорами містила 38 позицій, у тому числі широко репрезентувала роботи студентів та випускників двох основних кіношкіл України — Інституту екранних мистецтв КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та Інституту кіно і телебачен-

ня КНУКіМ, що різнились не стільки за технікою виконання, скільки за етико-естетичними принципами.

Дві повнометражні ігрові стрічки Панорами «Татарський триптих» Олександра Муратова та «Секонд хенд» Ярослава Лупія були певною мірою симптоматичні. Перша вразила свіжими обличчями молодих акторів, випускників татарського курсу. Друга — програмною вторинністю, винесеною у назву цього тріллера.

Більше зацікавлення викликають роботи молодих.

Оскільки при огляді різнопланового матеріалу важко уникнути мозаїчного підходу, для зручності типологізації видалось доцільним умовно поділити загальний масив робіт на кілька категорій (звісно, не претендуючи на академічну вичерпність та стрункність систематизації). Серед них: відверто учнівські, претензійні, традиційні, тенденційні, експериментальні та радикальні.

Сказати прямо, радикально-епатажних картин було небагато. Як це не дивно, фільмам молодих зазвичай не вистачає розкутості та неординарних рішень. На словах — ладні перевернути світ, а роботи виходять переважно поміркованими (якщо не конформістськими), такими, що наслідують «батьківське кіно».

Найбільш *радикальним* (принаймні за ступенем відвертості) слід визнати фільм «Початок» Оксани Чепелик, де сцени пологів поєднуються у перехресному монтажі з фрагментами хроніки подій листопаду 2004 року, утворюючи образ болісного але переможного акту народження нового (дитини, світопорядку, дискурсу тощо).

Серед найбільш *тенденційних* робіт — «Останній осінній листок», створений за відомим сюжетом О'Генрі. Сценарист і режисер Володимир Жилко адаптував фабулу до сучасності: «Данський художник рятує українську балерину — жертву чорнобильської катастрофи». Очевидно, бажаючи уникнути помсти від привида автора спотвореного оповідання, Жилко «елегантно» вводить у канву фільму самого сера О'Генрі в образі дивака-мільйонера. Про неадекватність цього персонажу свідчить не стільки його вельми «оригінальна» манера курити сигари, скільки бажання за мільйон «зелених» придбати прямо-таки страхітливу «мазню» данського художника. Якби фільм подивилася людина, не знайома з творчістю американського письменника, прекрасного новеліста, то могла б вирішити, що цю нісенітницю вигадав нудний графоман без смаку і розуміння природи людських стосунків. Для встановлення «діагнозу» авторові пафосних діалогів вистачило би однієї фрази героїні: «Не свисти!» — вимагає хвора балерина від свого чоловіка. І дорікає: «Я помираю, а ти свистиш. У вас, данців, немає серця!». Втім, у екранній «адаптації» В. Жилка оригінальна літературна основа по-

нівечена до невпізнанності. Театралізований процес умирання «невеликовно хворої» танцівниці супроводжується досить тривалими пластичними етюдами, що викликають недовіру щодо фатального діагнозу, поставленого другом сім'ї, злостивим лікарем Йенсом. Для підтримки тону, Йенс підбадьорює товариша: «Будь мужчиною. Життя — це роман у стилі Достоєвського». Героїня Наташа, на щастя, залишається живою. Художник отримує підтвердження свого таланту — мільйон доларів за картину (від самого О'Генрі!). Чек щоправда підхоплюється вітром, що аніяк не засмучує героїв — їхнє кохання перемагає голос буденного прагматизму. Непереможною залишається хіба що докучлива опіка автора фільму: аби у глядача не залишалось сумнівів у щасливому завершенні історії, хеппі-енд підкріплюється закадровим зверненням до героїні: «Танцюй, Наташо, танцюй!»

Потужні вибухи сміху під час демонстрації фільму викликали підозру, що цю роботу варто об'явити пародією на гірші зразки мелодрам з метою порятунку престижу міжнародної копродукції, адже фільм заявлено як продукт спільного українсько-данського виробництва.

Проте більшість учасників панорами, схоже, свідомі, якою мірою слово здатне обтяжувати візуальний образ, перетворюючи зображення на тавтологічне, ілюстративне. Серед тих, хто продемонстрував надзвичайно точне відчуття особливостей використання діалогу в короткому метрі — Мирослав Латик (КНУТКІТБ імені І. К. Карпенка-Карого). Його «Post-фактум» — історія про неможливість виправити ганебні вчинки, скоєні у минулому. Від менторської дидактичності фільм врятувала саме відсутність діалогів: все ясно без слів. Вирішуючи не в'язуватися в бійку на захист незнайомої дівчини від двох гвалтівників, центральний персонаж виміщає на них лють пізніше — і не ясно, чи то спізнила відсіч злочинцям, чи-то мститься юнак за свої страждання від докорів сумління, або ж яріє від бажання компенсувати втрату впевненості у власному «Я». Лаконічність чорно-білого зображення стала своєрідним «алібі» у використанні таких скомпрометованих частим вживанням знакових сцен, як розрізання риби або істерика героя під струменями води в душі. Вочевидь, якщо не за стилістичними, то за етичними ознаками цей «пост-фактум» варто віднести до категорії фільмів, зроблених у річищі *експерименту*.

Цілком традиційно зафільмований фільм-казку Аксін'ї Куріної «Мрія», знятий в межах проекту «Любов — це...», здавалося б, важко віднести до експериментальних творів. Новорічні пригоди для учительки музики Маші розпочинаються неперемінно: 31 грудня вона втрачає робоче місце. Втім закінчується низка поневірян героїні, як і годиться, щасливо: вона зустрічає свого Принца з далекої Британії та знаходить справжніх друзів — дівчинку Лізу

та вівчарку на прізвисько Рекс. Саме Рекс (собака) і оповідає цю новорічну казочку. Відтак наважимося запідозрити автора (кінознавця за освітою) у спробі експерименту щодо зменшення рівня драматичності задовгих текстів, що звучать переважно як «внутрішній монолог»... тварини.

І ще один *фільм-експеримент* — «Буває...» Вероніки Шкробтак (Інститут кіно і телебачення КНУКіМ). Герою фільму набридло одноманітне життя без емоцій, наскучила самотність. Намалювавши олівцем основні риси мачо на своєму безвусому обличчі, він катапультиувався прямо в робочому кріслі зі свого офісного чорно-білого світу в різнобарвність природи. Відразу ж зустрів там прекрасну балерину з баночкою маринованих огірків. Зворушлива історія взаємного захоплення між Ним і Нею будується на тлі повернення довіри до титрованого тексту. Воно й зрозуміло: короткометражний формат не передбачає переважання громіздкими сентенціями. До того слід додати незграбність звучання діалогів у вустах непрофесійних виконавців. Зародження романтичного кохання відбувається під оригінальну музику, а прикрашає ці «спогади про майбутнє» пишне цвітіння магнолій, відзнятих у ботанічному саду. Вочевидь кохання перевертає життя шкереберть, бо в фіналі дощ падає вгору — такий він, наш божевільний світ! Буває... Цікаво, що абсурдистські інтенції картини майже не шокують, оскільки абсурд практично перетворився на норму нашого буття (зокрема дисонансний образ дівчини в балетній пачці та з огірком на виділці давно легітимізовано кітчовою постаттю Вірки Сердючки).

До числа робіт, створених у річищі *традиції*, варто віднести більшість фільмів-портретів, представлених у панорамі. «Пісні серця» Юлії Лазаревської — один з десяти фільмів телепроєкту, що репрезентує відомі пісні України. Цього разу оповідь сконцентровано навколо пісні «На долині туман» (музика Бориса Буєвського, вірші Василя Діденка). Про народження популярного твору та долю його авторів розповідають перший виконавець Микола Кондратюк, відомий філософ Сергій Кримський, музикознавець Михайло Степаненко та ін. Ностальгічні кадри новорічної передачі «На вогник» 1964 року, фотографії різних років сполучаються з фрагментами аматорського фільму, зафільмованого Спілкою композиторів України на хвилі захоплення зйомками 8-мм камерою (у цьому замішаному на буфонаді видовищі під назвою «Соната-фантазія» йшлося про шкідливість алкоголю, а в головній ролі знявся Борис Буєвський) — поєднання в дивний спосіб передає атмосферу «контексту», з якого вийшли і поет Василь Діденко, чие життя закінчилося трагічно, і Борис Буєвський — мало знаний, мало досліджений автор 10 симфоній, численних камерних музичних творів, музики для 80 кінофільмів, який зараз живе і працює в Бельгії, в Брюсселі. На Батьківщині широке коло слухачів пам'ятають його переважно по пісні «На долині туман».

Фільмами «Мирослава Голованенко» та «Леонід Івко» («Укркінохроніка») Олександр Безручко продовжив власну «Мазепіану» — цикл фільмів про події навколо зйомок резонансної картини Юрія Іллєнка, де Олександр працював другим режисером. Цього разу по центру уваги — персонажі, причетні до створення картини «Молитва за гетьмана Мазепу»: обдарована природно пишними формами виконавиця ролі імператриці Єкатерини I (епізодичної постаті у фільмі, проте не в історії), дизайнер одягу Мирослава Голованенко та водій Леонід Івко. Щоправда, чи не єдиною підставою монологічних спогадів цих персонажів слугує формальна причетність до події — створення фільму з гучною репутацією.

По центру кінооповіді документаліста Марини Кондратьєвої «Один день з життя хірурга» — колоритний персонаж, лікар Олег Бобров — товстий, дещо зухвалий «тиранозавр» із золотим ланцюжком на шії. Він — фігура вельми неоднозначна: з одного боку, надає допомогу всім, не розбираючи, хто пацієнт — бомж, кілер, банкір, фіскал або ростовщик — нікому не відмовляє у допомозі; з іншого боку Олег Євгенович — цинік, про що свідчить його почуття гумору. *«Лікар, я буду жити?»* — *схвилювано питає пацієнт. Уважно перепахувавши гонофар, лікар відповідає: «Поки що ні»*, — цей жарт Боброва набуває страшнуватого значення, коли хірург просить кожного пацієнта окрім ліків за списком принести ще й електричну лампочку, бо зубожіла лікарня не має навіть таких побутових дрібниць. В цих умовах хірург рятує життя пацієнтам. Хто він? Ясно, що не святий і не аскет. Він — професіонал. Поки глядач намагається сформуванати власне ставлення до персонажу, документальна оповідь переходить в режим політичної актуальності: лікар повістує про роботу на громадських засадах в медичному наметі під час «помаранчевої революції». Він і там допомагав усім, незалежно від політичних переконань, у повній відповідності до клятви Гіппократа. Проте під фінал автор вирішує конкретизувати політичне кредо свого героя, знявши його у портрета Президента з апельсином в руках. Подібна знакова сцена з необхідністю перевела фільм у реєстр злободенно-публіцистичний.

У панорамі було представлено три фільми, автори яких отримали нахнення у вирі подій листопаду-грудня 2004. Це — згадуваний «Початок» Оксани Чепелик, «Миттєвості помаранчевої», відзняті Володимиром Васильєвим, та студентська робота Володимира Дубровського «Вибір темряви», де обіграно факт формального збігу дат виборів з Днем всіх святих, святом Геловіна.

60-та річниця завершення Другої світової війни актуалізувала воєнну проблематику. В програму панорами увійшов фільм «Ніч довжиною в 641 день» (за твором Олени Чорної «Ніч у 641 день. Окупація») режисера

Дмитра Лавриненка, що сам став продюсером картини, яку присвятив своїй матері. В фільмі задіяно хроніку Держфільмофонду Росії, Центрального архіву кінофотодокументів Росії, а також фрагменти з фільмів «Велика Вітчизняна війна» (Р. Кармен), «Суд іде» (І. Копалін), «Битва за нашу Радянську Україну» (О. Довженко). Використана музика: Скрибін, Чайковський, Канчелі, а також Youkali Tango Курта Вайля у виконанні The Armadillo String Quartet. Поєднання класики з сучасними ритмами, чорно-білого та кольорового зображення, сполучення в одному кінотексті автобіографічних роздумів людей різних епох та фактажу, зафіксованого «кінооком», — матеріал, який з часом не втрачає вражаючої дії.

До категорії *претензійного* кіно належать фільми типу «Легка» Лізи Кандаурової. Складається враження, що автори за зарозумілістю екранної оповіді намагаються приховати відсутність професійної майстерності, різною мірою вміло імітуючи елітарність. Дівчина, забравши з офісу якісь папери, вирушає на червоному авто до засніженого лісу, де зустрічає юнака, що вигулює двох коней. Залишивши кабіну свого «залізного мустанга», дівчина сідає верхи та мчить галопом навипередки з новим знайомим. В фіналі герої зосереджено дивляться у вогонь, де догорають залишки паперів (вочевидь той самий компромат, що героїня прихопила з свого робочого кабінету задля «знешкодження»). Гадаєте, про що цей фільм? В анотації читаємо: «Молода жінка-підприємець опиняється у важкій і небезпечній ситуації, обумовленій жорстокою перевіркою контролюючих органів...». Варто було б зазначити корисність каталогу, бо іноді саме з анотацій дізнаєшся, що ж саме *насправді* відбувається на екрані, у чому полягає смисл авторського меседжу. Втім, часом читаєш ефектно сформульований анонс і ловиш себе на відчутті, що фільм про дещо *інше*. Приміром, як в роботі Олени Максименко «Я тебе відчуваю». Із смогового серпанку з'являється трамвай, зупиняється, і знову в путь — мелькають стіни будинків, мереживо шпал, їх ритмічні перетини нагадують зорову симфонію рейок з авангардних експериментів Абея Ганса (в картині «Колесо»). У трамваї, «прибуття» якого організувала Олена Максименко, — надміру пасажирів (чим цілком виправдовується заявлена назва). Натомість з анонсу з'ясовується, що незручності пасажирів тут ні до чого — цей фільм про стресовий стан самого трамваю.

На жаль, за 15 років відсутности прокату традиція знімати авторське кіно поступово трансформувалась у звичку авторів створювати кіно «для себе», мовляв, все рівно його ніхто не побачить, окрім фестивальної публіки, якщо пощастить. Вихідна орієнтація на фестивальне існування призводить до появи фільмів, не розрахованих на широкий глядацький загал. Подейкують, що незабаром ситуація зміниться: вимога дотримання квоти національного

продукту може змусити прокатників залучати короткометражки молодих до передсеансового показу, а це реальна перспектива дістатися до кінотеатральної аудиторії. І тут помірковані прагматики, орієнтовані на створення того, що «піпл хаває», святкуватимуть перемогу. Принаймні тимчасову, доки не зміняться смакові уподобання споживачів. Відомо, що сьогодні існує глядацьке замовлення на позитивні емоції. Проте поступово відбувається зсув у бік відвертої розважальності: «колективне тіло» мас прагне легковажности.

Схоже, найшвидше поширюється це тяжіння серед молодіжної аудиторії, тому цілком логічним видається збіг зовнішньої кон'юнктури з внутрішніми мотиваціями авторів, які нещодавно вийшли з віку тінейджерів — тобто саме у роботах студентів.

До категорії *учнівських* слід віднести роботи, що мають за мету не стільки завдання повного самовиразу автора, скільки конкретні учнівські вправи (з операторської майстерности, режисури, організації звукового простору, освітлення тощо). Ігровий фільм Олександра Беяєва «Вася» починається проїздом: за вікном поїзда — будинки, ритмічний перетин рейок (один з улюблених візуальних мотивів в роботах студентів Інституту кіно і телебачення). Дитячий голос за кадром просить: «Папа, розкажи яку-небудь казку». І батько починає оповідь про Васю: «Алкаш був. Жив собі, майстрував прилади». Далі з'ясовується, що Вася мав досить специфічну вдачу — був людиною вільною. Вів дивовижне життя. Полюбив він гори так, що не зміг знайти собі місця серед однакових будинків міста, в колі родини, і пішов Вася з дому — знов у гори. З фінальних титрів зрозуміло, що про Василя Бондаря розповідали Андрій Чепіга та група «Народжений для битви». Ясно, що історія слугує пристойним приводом задіяти «оцифроване» зображення: чорно-білі кадри, відзняті любительською відеокамерою або відповідно стилізовані.

У фільмі «Пастка» третьокурсниці Інституту кіно і телебачення Ірини Глеби головний персонаж — потенційний самогубець. Стоячи на даху, він вигадує спосіб померти гуманно, не завдаючи нікому неприємностей. З цієї причини відмовляється від стрибка з даху на дитячий майданчик (дітям-бо травма), уявляє, як неестетично будуть виглядати його рештки, якщо він потрапить на трамвайну колію, з іншого боку будинку — калюжа (шкода бруднитися, та й вода, напевне, холодна). Куди не глянь — пастка! Єдиний вихід спуститися обережненько по східцях з того даху та пригадати, що підстав для суїциду не було жодних. Анекдотичну драматургічну конструкцію було використано лише як привід для ракурсноі зйомки.

В іронічній анімації Аліни Комської за мотивами оповідання Віктора Шендеровича «А сенс?» персонаж, також налаштований на радикальний вихід з життя, веде довгі розмови зі справжнісінькою чарівною феєю. Взагалі суїцидальні ситуації (переважно в гумористичній інтерпретації) в фільмах студентів Інституту кіно і телебачення провокуються досить часто. Проте найбільш поширені в студентських роботах анімалістичні мотиви: коні, риби, таргани, мавпочки, навіть екзотичний верблюд кочують з картини в картину, безпосередністю та невимушеністю прикрашаючи фільми, часом нівелюючи штучність поведінки інших виконавців, іноді привносячи екзотичний компонент. Як верблюд в фільмі «Корабель снігів» Олени Тимохіної — недоречний і цікавий своєю недоречністю серед інших розваг для малюків (олені, коні, поні, механічні каруселі). Аналогічну функцію «екзотичного домішку» виконує цей двогорбий персонаж по відношенню до фільму в цілому — слугує атракціоном, що надійно затримує увагу, оскільки знаходиться на перетині неможливого (корабель пустелі посеред заметів за північним колом).

«У світі тварин» Анатолія Чернушенка життя тварин на волі протиставляється їх перебуванню у світі людей — за ґратами зоопарку. У закадровому дикторському супроводі наводяться статистичні данні щодо інтенсивності зусиль дикої тварини при здобутті їжі, що у зоопарку постачається без перебоїв та витрат енергії. Сумні очі слона: в прерії кожні 5 хвилин гине його собрат, а в київському зоопарку єдиний слон загинув 1941 року під час бомбардування. На волі макака живе в середньому 3 роки, у зоопарку — близько 15, щодо функцій продовження роду, то виявляється, під час спарювання кількість партнерок у самця шимпанзе на волі приблизно дорівнює числу спеціалістів, що допомагають здійснити цей акт самцю в зоопарку. Пізнавально. Актуалізує метод аналогій. Мовляв, обирайте: «ситний стіл або вільний секс».

Музичний відеокліп на пісню Майкла Джексона «In the closet» Дмитра Курганова вирізняє квазіфілософське наповнення пластичного ряду: одинадцятьоро самітних юнаків та дівчат беруть участь у своєрідній грі або ритуалі з дивною атрибутикою: мильні кульки, зав'язані очі, рухи скуті сорочкою для душевнохворих, знайомство із світом супроводжується виливанням на голову «неофіта» потоків води, що несе отверезіння. Зав'язані очі, очевидно, — знак духовної сліпоті. Сенс полягає у символічному звільненні учасників, при тому, що звільнення для кожного з них тотожне смерті, і призводить до магічного зникнення «гравця», символічного поєднання його із землею — розчинення.

Робота студента 4 курсу Олександра Опанасюка «No concert» демонструє візуальні техніки — від спостереження до спецефектів, що зрештою



утворюють багат шарову кліпову структуру: камера позирає, як з-під талого снігу проявляються старі світлини, падають листки чисельника, пустеля, сніг... З-під землі поступово «матеріалізується» книга. Андроїди, рука зі скальпелем розрізає гумові машкари на їхніх обличчях — звільнення від сліпоти та пут несвободи. Герой іде по недоторканому сніжному килиму. У порівнянні двох останніх робіт простежується помітний паралелізм. No comment!

А поряд — відверто розважальний продукт — кліп Маргарити Лефлер на музику «Jay — Z feat. Linkin Park» — відеосюжет, анонс якого обіцяє «кумедні моменти і ситуації». Легка танцювальна мелодія змушує кожного, хто почує її, до ритмічних рухів тіла — похитування стегнами, притопування та вихляння. Словом: танцюють всі. Для того, аби напевне розважити глядача, автори обирають головним персонажем кремезного трансвестита, який у динамічному ритмі музики наміряє перед люстром одяг своєї дружини. Мелодія його заводить, чи доторк жіночої білизни — вирішувати глядачеві.

Якби довелось обирати слоган, здатний об'єднати більшість фільмів цьогорічної програми Інституту кіно і телебачення, гадаю таким «ключем» стало би: «Розважаймося, бо ми того варті!». Чи то компенсація тривалого дефіциту позитивних емоцій, чи навпаки — стійкий, непохитний оптимізм, що є вродженою рисою покоління X, здатного ініціювати веселощі навколо будь-якої проблеми.

Хочеться вірити, що це вікова хвороба. Досвідчені кінематографісти володіють талантом доброї усмішки, що стоїть на заваді тотальній профанації комічного. Не випадково найбільш мудрим та переконливим блоком панорами стала вітчизняна анімація. Лялькова «П'єса для трьох акторів» Олександра Шмигуна, а також мальована, в дусі Загребської школи, анімація Анатолія Лавренішина «Блукаючи поміж». Анімацію сипучих матеріалів «Засипле сніг дороги» Євгена Сивоконя, майстра-навчителя багатьох відомих нині фахівців аніме, визнано кращим фільмом у конкурсі Панорами «Молодості — XXXV».

Свідомо уникаючи формулювання загального враження від програми українського кіно, зазначу, що увагу привертає значна кількість робіт, де в графі «Виробництво» стоїть прізвище автора. Як у фільмі «Мені начхати на ваш матан». Автор Богдана Смирнова двічі подавала свій сценарій під несхожими назвами у різні конкурси, проте не отримавши фінансування, знайшла можливість реалізувати задум власними силами.

Проте найбільш несподіваний приклад такого «автопродюсування» — досвід Вадима Йовича, завідуючого відділенням психіатричної лікарні

з Дніпропетровська, який, маючи цифрову камеру, 2 мікрофони, комп'ютер, за допомогою однодумців, насамперед Людмили Лозинко, яка взяла на себе увесь адміністративно-організаційний клопіт, зняв майже двогодинний фільм «Кам'яний острів». Ця спроба творення міфології містить численні алюзії, насамперед, до фільмів Андрія Тарковського. Вшанування мешканців кінематографічного Олімпу — одна з причин приходу в кіно представників інших фахових сфер. Базова спеціальність Йовича позначилась на результатах його творчості — в картину професійно введено психоделічні моменти, дратівливі фактори, утворено настрій тягучо-романтичної млости. Представлена лячна загадковість, містична порожнеча землі напередодні приходу Ангелів Апокаліпсису. Створено образ часу, який просипається піском крізь пальці і водночас несе заспокоєння, варто лише занурити пальці в ґрунт забуття. Зовнішній фабульний шар фільму складає Історія кохання двох самотніх диваків — Рут та Ліса. У кожного із закоханих свій соціальний «діагноз»: Рут з дитинства бачить біль, сльози, страждання — хаос у перетвореному вигляді, її нав'язливо переслідує образ катастрофи, відвернути яку, зрештою, їй надається можливість. Рут — «обрана». Ліс навпаки сам з дитинства обрав свій шлях. В ритуалі добровільної самопожертви йому належить право врятувати людство на символічному рівні відповідно до міфології Кам'яного острова.

На відміну від деяких робіт, що виглядають цілком «схибленими» поза бажанням і задумом автора, у «Кам'яному острові» психоделіка організується свідомо і професійно: тривожність нагнітається ритмом, напругою, музикою, звуковими ефектами, різкими й нестерпно довгими, монотонно-безкінечними телефонними дзвінками (коли героїня, прокинувшись на 53-му сигналі, жбурляє телефонним апаратом в стіну, глядач радо з нею солідаризується). Поки телефон дзвонить, а господиня спить, камера оглядає кімнату — малюнки дивних археологічних знахідок, загадкові креслення, фотографії кам'яного пагорбу — це і є Кам'яний острів. По суті — метафора лобного місця нашої цивілізації, про порятунок якої дбають насамперед диваки. Принаймні так прочитується позиція автора. Він підкреслено поставив майбутнє людства в залежність від «Інакших», «не-таких-як-усі» — тих, хто відмовився від пошуків Істини у сфері раціонального мислення. У цьому сенсі робота Вадима Йовича, режисера «з психіатричним ухилом» — приклад кіно «паралельного», у певному розумінні «божевільного» та незалежного (у тому числі від джерел фінансування). Якоюсь мірою ці характеристики стосуються більшості робіт «альтернативчиків» (тих, хто творить кіно «за дужками» офіційного процесу, не обслуговує держзамовлення та не претендує на бюджетну підтримку).

Якщо повернутись до розширення практики створення free-hand фільмів, незалежних від стороннього інвестування, то ситуація асоціюється з періодом, коли можливість придбати кінокамеру та плівку забезпечила прихід у кіно великої кількості дебютантів (у Франції, на сплеску «нової хвилі» в кіно 1958–1960 років відбулося близько 90 дебютів, тоді, як у попередні роки — не більш, як 4–5 дебютів на рік). Доступність технічного оснащення, орієнтація на зйомки в хатніх інтер'єрах або на пленерах, імпрровізації поки що невідомих акторів... Це вже було в історії світового кіно. Чи не зароджується сьогодні в надрах технологічно вдосконалених домашніх «студій» «нова хвиля», що невдовзі виплеснеться на вітчизняний екран?

Під знаком цього злободенного питання відбувалось очікування Панорами наступного року. У програмі «Панорамуючи українське» в межах Міжнародного кінофестивалю «Молодість»-XXXVI арифметична кількість зафільмованих одиниць, у порівнянні з попередньою Панорамою, зменшилась, хоча й не суттєво (в каталозі 2006 р. зазначено 23 позиції), проте дещо змінилось співвідношення складових «загальної суми»: помітно збільшилося число робіт, орієнтованих на телевізійний формат; а також відеокліпів.

Виведення «загального знаменника» значно ускладнюється пістрявим пейзажем представлених у панорамі робіт, а тому для визначеності (а радше для зручності аналізу) спробуємо умовно підрозділити фільми на категорії за певними домінантами:

- роботи, де *візуальне* панує над *вербальним* (від суто кінематографічних рефлексій до відеоарту);
- *пост-медійні* фільми, вражені вірусом «балакучості», підхопленим від ТБ;
- твори *мас-медійної* орієнтації, до яких слід віднести як роботи відверто телевізійного формату (що спираються на інформаційно-пізнавальний потенціал *слова*), так і відеокліпи, де зображення — цілком рівноправний елемент цілісності (разом з мелодією та аранжуванням), проте звуковий ряд, *музичні ритми* є визначальними по відношенню до пластичного наповнення кадру.

Серед творів, орієнтованих на *візуальне* як естетичну домінанту, спостерігаються як радикальні, так і більш помірковані. На диво, серед імен гранично дійових авторів, переважають жіночі.

Естетичним жестом, позначеним примхливою чуттєвістю, виявилась каліграфічна «музика для очей» — «чисте кіно» Ольги Самолевські «Освідчення» — 10-хвилинний твір відеоарту. Вишукані пластичні етюди у супроводі не менш рафінованого звукового ряду. Ключ для декодування авторського послання — міфологія стихій вогню та води — Він та Вона: вічна бо-

ротьба жіночого та чоловічого начал. Жіночу партію веде чистий голос Камбурової, яка співає «Вічне кохання» Жоржа Гарварянса. Поступово більш артикульовано проступає чоловіча партія — «Confesso» Адріано Челентано. Висока нота пристрасті у чоловічому «освідченні» інтонаційно протистойть жіночій захопленості. Монологічні сонги аніяк не утворюють діалогу — кожен проводить свою партію по колу боротьби та єдності. Відповідно розвивається драматургія кольорів та колористичних композицій. Навіть коли туманні постаті — чоловіча та жіноча — нарешті поєднуються в кадрі, фонограма вперто продовжує звуковий контрапункт, стверджуючи неможливість тотожного збігу бажань, думок і почуттів цих двох взаємодоповнюючих основ — «Інь та Янь», Чоловіка та Жінки. Можливе хіба що тимчасове замирення на тлі постійного суперництва.

Дещо наївну, проте щирю спробу запровадити проникнення у чоловічу психологію та сформулювати свою позицію позавербальними засобами, за допомогою візуальних та звукових образів, зроблено в фільмі «Я, вона і знову ти» (Юлія Осіна-Фрідман, 30 хв.)

До кінематографа, який й досі не забув мову мистецтва кіно, поступившись остаточно аудіовізуальній культурі, належить також фільм «Потяг» (10 хв.) Нонни-Анни Стефанової, Випускниці Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня М. Мерзлікіна). Назва стрічки інтригує своєю неоднозначністю: про який саме «потяг» йдеться — чи-то про машинерію, здатну умчати світ за очі, чи про тяжіння, яке може тривати все життя. В фільмі є і те і інше. Він чекатиме на пероні повернення коханої, аж доки перервана обставинами й часом романтична love story отримає свій щасливий хеппі-енд. Спираючись на поетичну формулу «все моє життя — це чекання тебе на пероні», авторка створює «візуальну симфонію» рейок (у дусі «Колеса» Абеля Ганса), синхронізуючи її з прискоренням стуку закоханого серця. Окрім алюзій, що видають обізнаність Н. А. Стефанової в історії та теорії кіно, в фільмі присутня атмосфера, а це — вірна ознака уміння застосувати знання на практиці — при створенні артистичного простору, розповідаючи зв'язну історію без допомоги слів, суто кінематографічними виражальними засобами.

Втім, далеко не всі молоді режисери сповідують захопленість можливостями вишуканої «фільмічності». Досвід щорічних панорам свідчить про збільшення кількості фільмів, орієнтованих «на глядача», якому автори намагаються «догоджати», уникаючи найменших недомовленостей (в усіх смислах цього слова).

Саме на таких засадах, що асоціюються насамперед з наслідуванням телесеріального «мила», побудовано «назидательно-повчальну» стрічку

«Старша дочка» (режисер Наталія Ковальова, 15 хв.): до колишнього моряка Костянтина Івановича Тригубенка (Сергій Романюк, який чомусь у каталозі названий Миколою Безугловим) приїздить красуня-донька (Ольга Сумська), про існування якої він і гадки не мав. Старий бідолаха тягне біду десь на околиці Одеси, на Овражиній вулиці, не може знайти порозуміння з галасливою дружиною Симою, донька їхня — «безпутна Любка» зникла, залишивши батькам свого сина — хворобливого онучка Альошку.

Як відомо, все на світі не випадкове. Виявляється, таке пропаще життя Костянтина Івановича є своєрідною спокутою давно забутого вчинку (карма, якщо хочете). Багато років тому він злякався відповідальності та обтяжливого статусу батьківства. Тепер прийшов час каяття та спокутування. Ангел помсти постав в образі нереально красивої жінки, одягненої наче з обкладинки гламурного журналу, гарної та успішної дами, та ще й розумної до нестями (вона відомий лікар-офтальмолог). Добра леді тактовно залишає батькові гроші на обновки для його внучка-байстрючка Альошки, остаточно вразивши свого родителя широтою душі. А ще красуня розповідає (що зовсім не «по-кіношному») історію свого успішного життя, яке пройшло без його, старого невдахи, участі. Відтак Костянтину Івановичу залишається шкодувати і сумувати при розставанні під акомпанемент пісні з повчальними словами: «Не зраджуй себе!».

Варто згадати фільм «Жодних проблем» (23 хв.) Володимира Дощука, автора, що встиг зарекомендувати себе комедіографом («Кому не спиться в ніч глуху»). Поштовхом до нової роботи стало щире захоплення ексцентричними комедіями часів Великого німого. Обіцяна глядачеві «сучасна кольорова музична адаптація» зразків такої ексцентрики мала вилитися у «веселу народну драму з численними гегами, трюками, погонями та бійками». Гегів, трюків та бійок насправді автор не пошкодував (що було, те було!), проте замість алюзій до німих ексцентричних комедій, фільм викликає асоціації з цілком сучасною клоунадою «Маски-шоу» або групи «Арт-обстріл». Видається, режисера підвело бажання зробити кілька додаткових кроків «на зустріч» глядачеві.

Та чи завжди наявність кола зацікавлених «споживачів» того чи іншого екранного продукту може слугувати виправданням його створення? Чи не стає заспокійлива формула своєрідним заохоченням кінематографічної «графоманії», яка (по аналогії з літературною) є елементом самовиразу та самоствердження автора за допомогою тексту. «На виході» передбачається «продукт» у вигляді фільмів, ознаки яких: безпорадність, естетичне убозтво, часто — хизування маргінальною темою. Саме під ці визначення підпадає повнометражний ігровий фільм Камера 6/13» (Андрій Багатий, 65 хв. DVD).

Основні дійові особи — в'язні, наділені специфічним баченням любовних стосунків. «Одного разу я зрозумів, що любов — це жорстко», — так пояснив свій задум режисер (він же автор сценарію) квазидетективної історії з розслідуванням вбивства молодої дівчини, засудженням невинного та заточенням його в «прокляту» камеру, у номері якої присутній несприятливий з різних міркувань № 6 та «чортова дюжина». Втім, життя в'язнів цього заточення нагадувало б засідання членів Піквікського клубу, якби в їхніх велеречивих розмовах хитромудрі словесні викрутаси не пересипалися б скабрьозними анекдотами. Всі учасники камерного застілля вдягнені у цивільне, мають зачіски від кутюр та їдять здорову й вишукану їжу — фондю. Трапези, як і всі інші події фільму відбуваються практично в реальному режимі часу. Відсутність почуття міри в авторів обумовила одну з основних вад фільму — нудну «нескінченість». Завершується ця апологія тюремно-камерного буття садомітським актом по відношенню до маніяка-прокурора, який опиняється у злощасній камері після вбивства осудженого під час несанкціонованого допиту. Втім для такого грандіозного «кітчу» одного фіналу замало, тому передбачена додаткова кода — танцювальна. Він і Вона виконують танго. Відточені па жінки, вдягненої в пурпур у пристрасному танці контрастують з лютим виразом обличчя її партнера у чорному смокінгу. Не варто проводити паралелі фінального танцю «Камери...» з невмілим вальсом двох охоронців, яким завершується картина П. П. Пазоліні «Сало. Або 120 днів Садому» або з іншими класичними творами, оскільки понад годину екранного часу автор з дитячою безпосередністю займається «відкриттям велосипеда». Знімаючи фільм на власний кошт, А. Багатий цілком мав право розважатися, як заманеться, тільки до чого тут глядачі?

\* \* \*

Українська анімація традиційно привертала увагу знавців високим рівнем професіоналізму, стильовою витриманістю.

Сюжет пластилінової анімації «Найменший» (Олег Педан, 10 хв.) розгортається навколо великих амбіцій маленького хлопчика, який живе у світі дитячих мрій. Вирішуючи, ким бути, малюк розглядає варіанти: обрати археологію, стати приборкувачем звірів (хай на початку кар'єри це будуть звичайні сірі миші), або підводником-аквалангістом. Аби підготуватися до підкорення засніжених гірських вершин, можна потренуватися в... холодильнику, здійснюючи карколомні маневри між термометром, клістиром, баночкою з пігулками та продуктами, а спробувати проїнятися романтикою морських глибин — в центрифугі пральної машини, плаваючи поруч із шкарпетками та рукавичками. А може взагалі — краще бути космонавтом: «Поїхали!»

Головне — кураж та винахідливість... автора. Режисер, оператор, художник, сценарист і монтажер фільму Олег Педан представив в панорамі ще одну анімацію — «Будиночок для равлика» (Олег Педан, 10 хв.). Важко жити маленькому і смачному равлику серед вічно голодних хижаків, особливо, коли не має він затишної безпечної схованки-хатинки. Доводиться-таки цій неквапливій істоті покрутитися, аби уникнути щелеп, клювків та зубів. Стоп! Чи про равликів це взагалі? Чи не про нас з вами? Можливо, і про равликів також...

Згадка про анімаційний блок Панорами була б не повною без згадки про анімаційний кліп на композицію групи «ВВ» «Колискова» (Олег Цуриков, 4 хв. 15 сек.). Олег працював художником на фільмах Степана Коваля («Йшов трамвай дев'ятий номер» та «Злидні»). Саме з остачі пластиліну, що залишився від «Злиднів», Олег Цуриков і створив свою «Колискову» — чарівну анімацію. Дуже професійну самостійну режисерську роботу — вишукане пластилінове аніме.

Кардинально відрізнявся від «Колискової» інший кліп, також знятий на пісню гурту «ВВ» «Катерина» (Роман Бондарчук, Олег Скрипка, 3 хв.). На перший погляд — ще один приклад модерного прочитання нашої музичної спадщини — «стара погудка на новий лад» — осучаснений варіант пісні «Їхав козак на війноньку»... Оригінальна музика групи «Воплі Відоплясова» ностальгічно відсилає до подій 1918 року, до часів славного військового минулого УНР — Першого кінного полку Чорних Запорозжців. Тих самих козаків, що 1919 року захопили кілька вагонів з чорним сукном, з якого пошили чорні шаровари, жупани й шапки. Історія мала бути досить лінійною, такою, щоб піддавалась переказу словами. Хата, подвір'я, чорноока красуня — українська дівчина Катерина. До героя приїздить товариш, побратими ночують в полі, а потім — бій...

Задля адекватної реконструкції атмосфери епохи в своєму міні-фільмі, автори запросили консультанта — военного історика Ярослава Тінченка. Видовищність та ефекти помітно поступилися місцем елементам справжності й достовірності. Подібний «кліповий реалізм» — дуже непроста стежа, що передбачає руйнацію стереотипів та кліше, як у творенні, так і у сприйнятті.

Чим пояснюється поширення «Кліпо-манії» в молодіжному середовищі? У певному розумінні сучасна мода на кліпи демонструє тугу за пошуковістю. Динамічна монтажна структура, побудована на неочікуваних, часом шоккових зіткненнях, що генеалогічно укорінені в ейзенштейнівському «монтажі атракціонів», руйнація сталих нормативів, етичних та естетичних конвенцій, порушення соціальних табу та інші прояви стихійного «бунтарства» забезпечують кліпам привілейоване місце в молодіжній субкультурі. На жаль, в на-

слідок звички до фрагментарного мислення сучасне кліпмейкерство не спроможне знайти наскрізного світоглядного сюжету, відтак, пов'язує найвиразніші образні прийоми насамперед з технікою й технологією. Звертаючись до архаїчних міфологічних кодів, «оранжирує» їх у відповідності до індивідуальних смаків. Без особливої синтаксичної логіки обробляє сюжет за сюжетом: розтягуючи або стискаючи час, деформуючи простір, спотворюючи фізіогматику та моторику дійових осіб, поєднуючи непоєднуване (наче в дурному сні) — така-собі «знавісна міфологія» (рос. термін *«всбесившаяся мифология»*) належить доктору філології Марині Новиковій).

«Під столом» (Михайло Мальцев, 4 хв., 15 сек.) — кліп на однойменну пісню гурту *«Ступени»* показує людину в потоці буденного життя, що нагадує замкнене коло, проте поміркований герой, схоже, не поспішає порвати з минулим заради невизначеності майбутнього. Ця учнівська робота студента Київського міжнародного університету (майстерня В. Чубасова) дивним чином поєднує провідні пластичні мотиви панорами 2005–2006 років: пара танцює танго (рука в руці). Вона — у пурпурному, напіввідкриті вуста, двері ліфту зачиняються, вуста та циферблат годинника накладаються подвійною експозицією. Дорожня смуга, хмари, очі, вуста. Стрілки годинника дають зворотній хід: танець, очі, обличчя, губи, Його обличчя, Її обличчя, ліфт, вуста; Він, Вона та непомітний час — наче розгойдується маятник годинника спогадів: машини, хмари, рейки, а потім — те саме у зворотному порядку. Можна припустити, що персонаж «перебравши», опинився у місці, визначеному у назві пісні. Глядач має вибір: або солідаризуватися з «ліричним героєм», сприйнявши ритмічну зміну його спогадів або ж відмовитися від подібної медитативної практики.

\* \* \*

Діагностуючи стан вітчизняного кіно першого десятиліття XXI ст., важко не помітити, що кінематограф небезпечно вражений вірусом телебачення, концептом «малого екрану», який замість теорії монтажу задовольняється практикою колажу.

Оскільки ускладнення техніки водночас супроводжувалось зменшенням ваги знімального обладнання, тепер можна обійтися цифровою камерою там, де колись треба було знаряджати експедицію. Російській дослідник кіно Сергій Добротворський порівнював володаря легкої (як вічне перо) камери з «божевільним кулеметником», який бігає та знімає все, що трапляється на очі. Це новий ступінь свободи. Отже, людина з відеокамерою принципово відрізняється від «людини з кіноапаратом». Показуючи світ абсолютно інди-



відуальних переживань, такий автор наче перебуває «поза кодом» класичної історії кіно, вирішуючи, так би мовити, «актуальні проблеми аудіовізуальних комунікацій». Щось подібне спостерігаємо у фільмі «Eurovision Transcarpathia» (Петро Померанцев, 31 хв.). Задавшись питанням «Де саме знаходиться Європа?», автор — виходець з України, вихованець Вищих курсів сценаристів та режисерів, якій все свідоме життя прожив у Західній Європі, досліджує мультикультурну ситуацію на забутому гірському пасмі. Етнографічні пошуки та відкриття, що велися на замовлення британського Channel Four, оформились радше у пізнавальну телепередачу, що презентує багатоголосся закарпатського краю. І не тільки. Фактурні персонажі, краєвиди Закарпаття, старовинні обряди та пісні — своєрідний «музей» для західного глядача і водночас — пародія на співочі конкурси «Євробачення», адже кожен народ презентований у фільмі насамперед піснями. «Номінанти» на європейськість виглядають доволі дивно. П'яний циганській барон (він же депутат від свого села) серед занедбаних брудних дітлахів; глухоніма українська бабця, якій несила збагнути навіть поняття «Європа», і стара розпачливо пояснює своє ставлення до цієї дивини жестами та нечленороздільними вигуками-зойками; безногий росіянин на інвалідному візку (камера вперто фіксує увагу на кульнях обох ніг, «обрізаючи» голову діда, поки той співає пісні воєнного часу). Ця та інша «екзотика» — болісно асоціюється з ще одним винаходом освіченої Європи — кунсткамерою. У сюжеті «Русини» йдеться про ладних та красивих співачок дівочого хору. Виявляється, єдиним бажанням їхньої керівниці-диригента виявляється прагматично-меншовартісне: аби дівчат засватали цивілізовані європейці — «нехай живуть вони добре». Симпатична дівчинка, проспівавши: «Гори й полонини, ріки і поля — це рідна Україна — єдина в нас вона», скаржиться, що їй «заважає дихати» складне оздоблення вдягнутого до урочистостей національного костюму. Виявляється, це вбрання — пишна імітація. Персонажем наступної новели обрано майстра імітації, який імітує рулади й мелодії пташиного співу за допомогою шматочка целулоїдної плівки, встромленого під язик. Під фінал автор фільму запроваджує бобслей «номінантів» свого дивного «конкурсу» претендентів на «європейськість». Фрагменти динамічно змінюються: 10, 9, 8 ... — зворотній відлік кліпів, наче поворотний біг годинникової стрілки — прихований лейтмотив фільму: в серці Європи живуть «Інші», автентика яких виразно протистоїть європейській глобалізації (і цивілізації), бо живуть ці люди за своїм власним часом, що вимірюється не роками, днями, годинами, а тривалістю пір року, ритмом пісень «призабутих предків». На жаль, у зацікавленому погляді автора присутня своєрідна «європейська зверхність», яка заважає йому щиро полюбити своїх героїв.

Фільм «Марафон» (Олександр Безручко, 10 хв.), яким Олександр Безручко, на перший погляд, продовжує власну «Мазепіану» — серію робіт навколо фільмування картини Юрія Ілленка «Молитва про гетьмана Мазепу», насправді виявився зовсім не «про це». Насправді екранну оповідь центрує один з виконавців ролі Мазепи у резонансному фільмі — Богдан Сильвестрович Ступка ... Саме його творчий «марафон» цікавить автора.

Богдан Ступка затуляє очі тильною стороною руки, сидячи на сцені, дає інтерв'ю. Сам собі ставить питання: «Хто такий Богдан Ступка?» і не може знайти однозначної відповіді: «Якби ж я знав...» Лицедей, мінливий та рухливий, наче ртуть, здатна прийняти будь-яку форму. Фрагменти репетицій різних вистав змінюються репортажем зі знімального майданчика. Портрет Артиста, апологетично знятий з «нижньої точки», завершується практично «хуліганською» ескападою — вчинком, цілком у дусі самого пана Богдана — фрагментом, що був зафільмований на знімальному майданчику «Мазепи».

Фільм «Кохана» (Юлія Лазоревська, 29 хв 20 сек.) розповідає історію створення широковідомої свого часу пісні «Кохана» вустами її авторів та перших виконавців. «Кохана» — один з 10 фільмів циклу «Пісні серця». Кожен з фільмів цієї добірки присвячено одній з найбільш знаних та популярних українських пісень 1950-х — 1970-х років. Як завжди, в роботі Ю. Лазоревської сильною стороною є вміле використання хронікально-документальних кадрів.

Окремий масив *утворюють «проби пера»* — відверто учнівські опуси, в яких використовується найрізноманітніший інструментарій.

Серед таких лабораторних досліджень можливостей екрану:

Where the childhood gone? (тобто «Куди йде дитинство?», Сергій Чепінога, 3 хв.). Апологія «дитячості» та гри — своєрідна екранна розвідка, лаконічне психологічне дослідження. Застосовуючи приховану провокацію, авторові вдається за три хвилини екранного часу продемонструвати динаміку відносин двох хлопчиків (братів-погодків), зазирнути в таємниці дитячої логіки та психології та віднайти виразний резонанс в поведінці дорослої людини (мама хлопчиків), давши відповідь на питання, винесене у назву. Дитинство не полишає нас ніколи, воно лише більш-менш вдало ховається за цілком серйозною «дорослою» оболонкою.

Автори-початківці шукають відповіді на «прокляті» й «вічні» питання — щодо сенсу життя, кохання, таємниць професії та людських відносин...

Юлія Калашникова у стрічці «Режисер» (15 хв.) задається питанням: «Яким має бути режисер?» Особистістю, комунікабельним, добрим, мати незгасиме бажання знімати фільми кожен день. Авторка отримує різні, часом несподівані, відповіді несхожих людей.

Дещо відмінний шлях пізнання істини через казки пропонує фільм «Слова з вогником казок» (Ольга Калашникова, 15 хв.). Усвідомлення індивідуальної «унікальності» приходить до юних героїнь через прагнення схожості із своїм «ідеалом», хай то буде Мюнхаузен, Карлсон, або вовк з двома хвостами....

Симптоматичною видається учнівська робота, ніби зафільмована «прихованою камерою», під назвою «Місія неможлива»..., що явно запозичена у популярного техногенного фільму «екшен». «Агент Тарас» з друзями послідовно доводять до сказу продавщицю вуличного кіоску постійним передаванням шпигунських «шифровок» безглузкого змісту. Хлопці «відтягуються» по повній — кому смішно, кому сумно, питання: яке відношення це має до кіно?

Є такі комахи ламіхузи, які виділяють кислувато-солодкий сік, що дуже подобається мурахам. Щоправда, сік цей мурах паралізує, після чого підступні ламіхузи їх пожирають. Втім нові мешканці мурашника радо повзуть на легку поживу, не збираючись відмовлятися від смакових пріоритетів. Чомусь мені завжди пригадується підступність цієї хитромудрої гедоністичної пастки, коли екранний продукт вихваляють тільки тому, що «знято живенько». Глядачам роблять «приємно», пропонуючи беззмістовне й бездуховне видовище, яке їх дебілізує, а вони — радо вживають цей «кисло-солодкий сироп», нехтуючи його небезпечною якістю розгладжувати мозкові звивини.

І все ж «Панорама вітчизняного кіно — 2006» залишила більше позитивних спогадів, ніж розчарувань. По-перше, радіємо, бо ж українське кіно існує (особливо, коли погодитись, що під визначення «кіно» підпадає будь-яке рухоме екранне зображення). По-друге, панорама нарешті вийшла з «підпілля», адже покази вітчизняних фільмів відбувалися у різних часом доволі несподіваних та непристосованих місцях, як-от в підвальних приміщеннях нічного клубу «Галереї-Ра»; книгарні «Буква»; нічного ресторану «Клуб-44» десь у підвальному приміщенні (реальний «андеграунд»!). Щоправда, вже 2005 року українську панораму можна було подивитися в Синьому залі Будинку кіно, хоча у досить пізню годину. У 2006-му фільми української панорами демонстрували у зручний час, до того ж у цілком сінєфільському кінотеатрі «Жовтень», у залі з символічною назвою «Кіноман».

Залишається побажати, аби справжня кіноманія охопила й тих, від кого залежить всебічна реальна підтримка вітчизняного виробника фільмів. Йдеться про тих, хто визначає стратегію подальшого розвитку галузі, тобто вирішує — «бути чи не бути» кіно в Україні, а якщо бути, то яким саме?

## «УКРАЇНСЬКІ АЛЬТЕРНАТИВИ» АБО «ЯКОГО КІНА НАМ ТРЕБА?»

У кризовій ситуації «малокартиння» початку 2000-х років дефіцит фільмів в Україні ніби компенсувався активізацією теоретичної думки. Протягом 2001–2003 років пройшов цикл суспільних обговорень «Українські альтернативи» — проект, замислений і реалізований кінознавцем і кінокритиком Олександром Рутковським та філософом Сергієм Пролєвим.

Що воно таке — «Українські альтернативи»? В прес-релізі цієї культурної акції подибуємо визначення: «це — небрехливе дзеркало світового та вітчизняного кінопроцесу, це — розумова толока, де «рятувальна команда» справді незалежних аналітиків намагається осягнути, звідки і куди рухається українська кінематографія. Це — суспільний діалог про відродження національного екрану, генератор нових ідей, експеримент по моделюванню майбуття нашого кіномистецтва в сучасних міжнародних контекстах». Звучить красиво. Проте, без наповнення навіть така дуже прогресивна концепція — це лише приваблива форма. Щодо реального наповнення цього експертного проекту, то його задум бере початок з середини 1990-х років. ... «Що ми являємо собою як національне кіно? Звідки і куди йдемо? Що з нашої радянської кіноспадщини залишається живим, а що варто виносити на смітник історії? Пошук відповідей на ці та інші питання було покладено в основу міжнародних оглядів-семінарів «Подвійне дзеркало», які передбачили прями ді-

логи українських кінознавців з колегами з інших країн. Піддавши аналізу історію вітчизняного кіно в об'ємному полі думок «з середини» ситуації та «з боку», виникло бажання зазирнути у майбутнє вітчизняного кінопроцесу. Постаła зухвала ідея створити власну теоретичну кіномодель шляхом активної «мозкової атаки». Зневірившись у спроможності кінознавців визначити контури нової парадигми кіно, автор ідеї «Українських Альтернатив» Олександр Рутковський 2001 року вирішив здійснити цей інтелектуальний штурм силами «команди» експертів, до якої залучив представників різних сфер гуманітарного знання (філософія, політологія, соціологія, театрознавство), спираючись на їхню звичку до якісної інтелектуальної роботи. Так народилися «Українські Альтернативи», що в кризовій ситуації малокартиння стали своєрідною альтернативою кінопоказам. Перший відкритий кінофестиваль-майстерня «Українські альтернативи» відбувся наприкінці вересня 2001 року і був покликаний за амбітним задумом його авторів «вивести з коматозного стану вітчизняний кінопроцес і надати інтелектуальні інвестиції українському кінознавству, що знаходиться в стані глибокої системної кризи». Не випадково автор циклу «Альтернатив» і його постійний ведучий Олександр Рутковський на зустрічах з пресою неодноразово вживав словосполучення «мозковий штурм» і «інтелектуальна толока», припускаючи, що, навалившись миром (зрозуміло, науковим), можна справитися навіть з такою непростю справою, як вироблення теоретичної моделі вітчизняного кінопроцесу. Кінопереглядам в проекті відводилася допоміжна роль — вони слугували, насамперед, «провокацією для аналітичного супроводу», тобто для циклу публічно-експертних обговорень, присвячених різним темам. Зокрема: животрепетний диспут про містерії плоти («про ЦЕ»), дослідження можливостей асиміляції (у значенні адаптації до вітчизняних кінореалій) позитивного європейського досвіду з наполегливими спробами встановити макроприкмети кінематографічного «євро»; дослідження феномену соціального «аутсайдерства», спроба з'ясувати закономірності і результативність ігор з Історією; широке обговорення вітчизняного мегапроекту «Молитва про гетьмана Мазепу», а також особливостей «молодого» українського кіно з складанням «Прогнозу на завтра».

Учасники «Українських Альтернатив-2001» переглянули програму з 9 фільмів із семи країн з наступним обговоренням під час тематичних «круглих столів»: «Історія та гра», «Містерії плоти: перспективи вітчизняного кіно «про це», «Суспільно-критична «чорнуха» та аутсайтери як (не)можливі герої українського фільму». Щоправда, контури вітчизняної кіномоделі так і залишилися під серпанком невизначеності, проте, «альтернативщики» під час своїх дискусій визнали досвід проведення таких заходів перспективним.

В рамках Другого відкритого фестивалю-майстерні виняткового кіно «Українські альтернативи» 2002 року пройшло публічно-експертне обговорення *«Що таке «Європейськість» європейського кіно?»*. Під час цієї зустрічі успадкована від «Альтернатив» команда експертів, намагалася з'ясувати: *«чи існує взагалі те, до чого ми так прагнемо долучитися — якась певна «європейська кіномодель»? Якщо існує, чим конкретно вона відрізняється? В чому полягає та макрофривмета (кінематографічне «євро») або ж сукупність ознак, що притаманні кінопросторові від Фінляндії до Греції та від Британії до...»* В результаті обговорень експерти дійшли спільної думки, що таким культурним еквівалентом — кінематографічним «євро» — є увага до індивідуального та неповторного в людині, сприйняття її такою, як вона є, відмова від надмірної соціалізації, принципова толерантність.

«Українські Альтернативи-2002» було зорієнтовано на жанрові екстремі — «Вітчизняний екран між смішним і жахливим». За такими критеріями добиралася програма переглядів, яку склали 11 фільмів з 7 країн. Українське кіно було представлене єдиною картиною, винятковість якої забезпечувалась належністю до «андеграунду». Йдеться про «Цикуту» (режисер Олександр Шапіро). Отже, у певному розумінні, програма утворила б своєрідну альтернативу українському кіно, якби на відкритті заходу не було б показано дві анімаційні стрічки, що перемогли на Мкф «Крок» — пластиліновий «мультик» «Йшов трамвай №9» Степана Коваля та мальовану анімацію із залученням елементів комп'ютерної техніки «Одноразова вічність» Михайла Ілленка. Всі інші фільми були люб'язно представлені амбасадями (Бельгії, Бразилії, Іспанії, Фінляндії) та Польським інститутом в Україні, і виконували у заході роль певної провокації, збуджуючи думки і стимулюючи виступи під час обговорень. Таких обговорень відбулося два. Теми: «Посміховище: суспільна доля кінокомедії деінде і в Україні» та «Жах як феномен національної екранної культури».

Особливістю «Альтернатив-2002» стало утворення в рамках проекту професійно-громадського об'єднання «Бюро української кіножурналістики» (БУК), що мало стати своєрідною альтернативою «Альтернативам», спеціалізованим об'єднанням журналістів-практиків, які регулярно висвітлюють у ЗМІ події вітчизняної аудіовізуальної культури, орієнтуються в проблемах і тенденціях цієї царини та своїми публікаціями впливають на суспільно-оцінкову атмосферу в сфері екранної культури. 29 представників періодичних видань (фахових, спеціалізованих та інших) дали згоду стати «корпоративним небрежливим дзеркалом нашого екрану, реальним фактором впливу на якість вітчизняного аудіовізуального простору і зро-

бити внесок у відродження української кінематографії» (саме так визначаються завдання створеного «бюро» його фундаторами). Передбачається, що БУК стане рейтинговим органом, що здатний шляхом анкетування видавати певну колективну думку (таку-собі «середню температуру по палаті») у визначенні фаворитів та аутсайдерів в професії. Перші з початку та з кінця рейтингового списку є претендентами на вручення наприкінці року нагород. Передбачається, що це будуть вітчизняні аналоги «Калосі» та «Оскара» — відповідно «Гарбуз» та «Дукач». Нагадаємо, що з «Гарбузом» асоціюється не тільки традиція фіаско (відмова дівчини залицяльнику-невдачі), а й певні гастрономічні переваги — гарбузова каша може підсолонити гіркоту поразки. Щодо «Дукача» (пропозиція вільного журналіста Володимира Кузьмука), то символіка цієї нагороди дуже прозора — золоті та срібні монети, що прикрашали намиста та коралі дівчат, йшли на посаг, зберігаючи при тому вартість та функції грошової одиниці. Переможцям (а нагороди передбачається вручати визначним явищам і персоналіям українського кіно: фільмам, рецензіям, режисерам, акторам, законодавчим актам, фестивалям тощо) разом з вшануванням буде надаватися символічне право витратити заповітний «Дукач», наприклад, на необхідні метри кіноплівки абощо. Всі нагороди (окрім гарбуза) мають стимулювати кіномайстрів продовжувати роботи у тому ж дусі.

\* \* \*

Добір фільмів у програму переглядів «Українських альтернатив-2002» відбувався за принципом колекції, куди увійшли картини, що за будь-якими ознаками «випадають» з «мейнстріму», складаючи певну альтернативу комерційному та офіційно-нормативному кіно, отже є «винятковими» для кінопроцесу своїх країн.

Одним з формальних приводів для дискусії стала стрічка «Цикута» (Олександр Шапіро, Україна, 2001) — фільм, що розповідає про ранковий стан міста Києва, побаченого крізь призму наркотичних ілюзій, за жанровим самовизначенням автора є «антидрамою в стилі волюнтаристського реалізму». В фільмі практично відсутня артикульована мова, хіба що ненормативна лексика та псевдофілософський стьоб, що відбиває позаоб'єктний стан психіки персонажів. Вони лаються, пускають бульбашки в коктейлі через соломинку, отруйний дим «з рота в рот» та «дурь» у вени. Їхня «філософія без матеріалу» є спробою подати змісти свідомості у формах самої свідомості, проте свідомості хворої, отруєної наркотиками. Автор демонструє деформований світ під звуковий контрапункт традиційно сакральних текстів (рефрени та модуляції повідомлень з фронтів ВВВ, витягів з стенограми Нюрнберзького

процесу тощо), спотворених біблійних асоціацій, що нагадують понівечені фігурки янголів, котрі лейтмотивом виникають на протязі всієї картини. Так само, як муміфікована рука з шприцом та голкою і перманентний «абстинентний синдром». Чи не єдиною перевагою фільму є цікава операторська робота (в титрах автора зображення заявлено як Петра Архангела).

\* \* \*

Фестивальна формула передбачала, що представлені роботи мають бути відрефлексовані своєрідним «мозковим центром» в категоріях «комічного» та «жахливого». Метою заходу було з'ясувати, у чому полягають національні особливості сприйняття смішного та жахливого, і якою мірою репрезентації цих екстрем характерні для вітчизняного кіно. Отже спробувати окреслити долю та перспективи кіножанрів комедії та тріллера-хоррору в Україні.

Регламентом зустрічей обговорення поділялися на дві частини. Перша — недискусійний «парад монологів» експертів, друга — нелімітована дискусія.

Обговорення були тривалими, змістовними та вкрай суперечливими. Тому видається доцільним оприлюднити лише окремі висновки експертів.

**М. Ілєнко (кінорежисер)**, визнаючи право будь-якого фесту на власну політику, зауважив, що ця розмова перетворюється на лукаву за відсутності на ній майстрів-практиків — режисерів, які знімають комедійне кіно. «Чому не запросили, скажімо, молодих українських режисерів Володимира Дощука або Віру Яковенко? Можливо тому, що їх фільми не викликають рефлекторну медичну реакцію? Або ж тому, що в програмі заходу взагалі замало українських картин — єдина «Цикута».

**В. Кузьмук (вільний журналіст)** порадивши за український андеграунд, назвав представлену на «Альтернативах» «Цикуту» фільмом, який дає право прогнозувати майбутнє вітчизняного кіно. Натомість зібрання експертів порівняв з ситуацією «психушки з порожнім басейном».

**В. Заболотна (театрознавець)** визнала «Цикуту» за величезну обманку, претензію на показ розімкнутої свідомості, а насправді — виправдання наркоманії. Єдине, що слід поцінувати, то це — роботу оператора.

**А. Курков (письменник)** помітив, що Олександр Шапіро був би дуже задоволений такою запеклою суперечкою навколо його картини, яка є насправді документальним фільмом, лише замаскованим під ігровий. Адже естетичних цінностей в ньому немає, окрім роботи кінооператора (Київ очима кінокамери, що наче теж «обкурилась»). Фільм зроблений певною соціальною групою з метою заявити про себе.



Письменник нагадав, що багато років рівень дозволеного сміху задавався в Україні журналами типа «Перець». Під час перебудови відбулася легалізація гумору, а водночас — легалізація криміналітету, що призвело до неочікуваних наслідків: легалізована кримінальна культура задавила легалізований гумор. Це переконливо доводить, зокрема, приклад телесеріалів останнього часу. Отже, чекаємо, поки суспільство «устаканиться», тобто набуде ознак сталості. Бо зараз все змінюється так швидко, що за час створення фільму його тема може перетворитися з смішної на жахливу. Щодо перспектив українського жаху, то за радянських часів його носіями були картини про війну, зараз на шляхах екранних «лякалок» спостерігається поступове звикання до криміналізації суспільства.

**Є. Головаха (соціолог)** Помітив, що під час кінопереглядів молоді глядачі намагаються засміятися в непередбачувані моменти — для них екран є джерелом життєлюбства. Це відбувається за законом константності емоцій. Тому фільми жахів не мають реальних перспектив в Україні. Найближчі років 20 буде зберігатися соціальний попит на комедії та мелодрами задля утримання емоційного балансу. А щодо екранного насилля, то існують дві теорії в соціальній психології: побічники першої стверджують, що екранна жорстокість породжує жорстокість в реальності, а прихильники другої дотримуються протилежної opinii, вважаючи, що екранне насилля — надійний спосіб його сублимації.

**О. Гамілко (філософ):** Сміх допомагає виявити механізм створення дурнів. Для України все характернішим стає викривати глупоту не в конкретній людині, а в суспільстві. Коли ж предметом посміховища стає суспільство, це не відновлює, а калічить.

**С. Тримбач (кінокритик):** Наш вихід у вільному, не покріпаченому ярмарковому сміху.

**О. Забужо (письменниця):** В той час, як комедія національно закодована, трагедія космополітична, проте існує національна специфіка жаху. Ми — нація «мовчазного жаху». Згадати б голодомор. Це — не артикульований жах, що довгий час витискувався у позасвідоме. Не озвучена трагедія УПА, Гулаг... Ми звикли розглядати історію на рівні публіцистичного дискурсу, збаналізувавши її. Цікава та ризикована спроба постати віч-на-віч з жахом минулого зроблена в «Молитві за гетьмана Мазепу» Юрієм Ілленком.

На жаль, українську культурну і наукову думку роздирають синдроми соціальної заздрості, що ускладнює процес.

**О. Рутковський (кінознавець, куратор проекту)** пообіцяв, що дискусію буде продовжено — наступним кроком стане тотальне опитування членів НСКУ — 1148 осіб з питань, серед яких таке: «Як ви оцінюєте перспективи

українського кіно, зокрема, перспективи розвитку жанрів комедії та трагедії?». Передбачається регулярне оприлюднення результатів моніторингу.

Головне, в процесі реалізації проекту не втратити остаточно сам предмет обговорення — кіно України.

Логотип «УА», що означає «Українські Альтернативи», поступово став звичним для завсідників Будинку кінематографістів, де упродовж двох років із завидною регулярністю збиралися за «круглим столом» на «інтелектуальні посиденьки» фахівці різних сфер гуманітарного знання: обговорювати під магнітофонний запис про актуальні проблеми сучасного кінопроцесу, спробувати висікти іскру істини із зіткнення думок, ідей, професійних точок зору. Згодом у проекту з'явився цілком відчутний результат — двотомне видання, що вийшло під егідою Національної Спілки кінематографістів України, Міністерства культури і мистецтв України і Українського філософського фонду. Перший том *«Українське кіно: ідентифікація в часі» (Хроніки громадських обговорень 2001–2003 років)* — К.: Альтерпрес, 2003. — 424 с.); другий том *«Українське кіно: євроформат» (Хроніки громадських обговорень 1996–2003 років. Кіносоціологія.* — К.: Альтерпрес, 2003. — 528 с.) Зображення дволикого Януса на титулі білої суперобкладинки першого тому цілком відображає суть альтернативного принципу, покладеного в основу циклу дискусій, що матеріалізувався на папері.

## КІНОІНДУСТРІЯ

### Деякі аспекти очима практиків

Кіно — це мистецтво, яке є водночас і виробництвом. *Кінематограф* як система створення і показу фільмів, почав розроблятися ще братами Люм'єр, не випадково, саме з першого *комерційного* кіносеансу, що, як відомо, відбувся 28 грудня 1895 року в «Гран-кафе» на Бульварі Капуцинів, розпочинається офіційна історія кіно.

Сьогодні все більш впевнено та послідовно входить в обіг термін *кіноіндустрія*, що передбачає розгляд кіно як галузі виготовлення фільмів за відповідним виробничим циклом, до якого залучені значні кошти, виробничі сили, підприємства. В координатах індустріального виробництва фільм сприймається як «продукт» або товар, підкреслюючи символічну двоєдність визначення кінотвору, що окрім певної мистецької вартості має ще й *собівартість*. Як писав російський класик: *«не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»*, з кінофільмом ситуація радикальна: його продавати необхідно, повертаючи з прокату гроші для продовження виробничого циклу — такий закон функціонування кіногалузі в ринкових умовах. Тому кінематограф як промисловість передбачає певні організації, що відають питаннями виробництва, просування, показу фільмів. Недостатня розвиненість кожної з названих ланок загрожує розривом виробничого циклу. З іншого боку розподіл праці передбачає все більш вузьку спеціалізацію. Сучасний глосарій кіногалузі поповнився такими модними словами, як *продюсер, менеджер, дистриб'ютор, прокатник, покажчик, промоутер* та багатьма іншими.

За радянських часів, коли єдиним «продюсером» була держава, формуючи замовлення і фінансуючи кінопроцес, повернення грошей, вкладених у виробництво картини не було обов'язковим. Перед кінематографом, що обслуговував Систему, стояли зовсім інші завдання, насамперед — ідеологічного характеру. У новітніх умовах ринкової економіки вироблений продукт, тобто фільм, має продаватися, ставати учасником ринку кіно — вітчизняного, європейського, світового. Зрозуміло, що інтеграція у світовий процес передбачає додаткові значні зусилля — фінансові, творчі, професійні, рекламні, політичні тощо. Загальна назва всієї сфери продажів кінопродукції — *кіноринок*. Водночас цей термін ствердився як назва регулярних спеціалізованих ярмарків розповсюдження кінофільмів, де після переглядів кінопрокатники й демонстратори можуть купувати фільми, тобто займаються придбанням прав на показ. Все частіше вводиться практика організації кіноринків при кінофестивалях.

Один з найбільш престижних в Європі кіноринків відбувся в рамках Міжнародного кінофестивалю в Берліні (07.02.2008–17.02.2008), що й послужило інформаційним приводом для написання цього матеріалу, оскільки Україна вперше стала повноцінним учасником цього поважного заходу.

### Наші в Берліні: участь в EFM — Європейському Кіноринку

Відстежуючи сліди України на «Берлінале-58», приємно відзначити, що 2008 року вперше кінематограф нашої країни був солідно представлений в рамках Міжнародного Європейського кіноринку, який давно став невід'ємною частиною фестивалю. Спробу «засвітитися» на цьому авторитетному маркеті, зроблену телеканалом «Інтер» у 2007 році, можна вважати розвідувальним маневром. На цей раз за просування українських фільмів узявся міжнародний добродійний фонд «Україна 3000», Головою наглядової Ради якого стала Перша Леді України Катерина Ющенко, що поза сумнівом свідчить про високий статус фундації. Очолив *Український Кінофонд* багаторічний незмінний лідер Міжнародного кінофестивалю «Молодість» Андрій Халпахчі. Відтепер він, як особа офіційна, великою мірою відповідатиме за створення позитивного іміджу українського кіно в Європі і світі.

У ринковому *бокс-офісі* України на стендах можна було побачити каталог фільмів, створених у країні за період 2006–2008 роки. Надалі, як пообіцяв Андрій Халпахчи, видання каталогу стане щорічним. Крім того, під егідою

Кінофонду пройшли п'ять офіційних кінопоказів, на яких демонструвалася повнометражна картина виробництва Одеської кіностудії «Біла річка» (режисер Єва Нейман) і колекція короткометражних фільмів із «запасників» міжнародних кінофестивалів «Молодість» і «Контакт» на DVD-носіях. У програмі фільмів малого формату: зворушлива комедія «Приблуда» режисера Валерія Ямбурзького, драма «Таксист» Романа Бондарчука, «Клятва» Марини Вроди, «На грані» (режисери Артем Сухарев і Микита Ратників), художньо-філософський фільм про творчий порив «Проти сонця» (режисер Валентин Васянович), іронічно-документальний портрет героя, який понад усе в житті цінує свободу «Вільний Сашко» режисера В'ячеслава Ковальовського, а також музичний кліп «Катерина» Романа Бондарчука та Олега Скрипки. Слід зазначити, що до колекції увійшли фільми різних видів і жанрів, створені переважно молодими майстрами екранних мистецтв.

У фокусі пильної уваги потенційних покупців з різних країн опинилася картина Єви Нейман «Біла річка» — фільм, щовже побував на Роттердамському і Московському міжнародних кінофестивалях. Героїні — дві немолоді жінки так давно живуть пліч-о-пліч, що час практично нівелював вікову різницю на їх обличчях. Між 90-річною матір'ю (актриса Марина Поліцеймако) і її 60-річною дочкою Машею (цю роль зіграла Ніна Русланова) встановилися певні відносини, в яких вже важко розібрати, яка з жінок старша і більше стомлена життям. Немолоді пані відправляються на річку, де пройшла їх молодість, де «завжди весело» і повітря надзвичайно свіже. Річка в цій незвичайній подорожі набуває значущість метафори, апелюючи до образу міфологічної Лети. Стилистично картина часом відчутно асоціюється з почерком відомого кінорежисера Кири Муратової, але використовуючи знахідки майстра як своєрідний камертон, Єва Нейман знайшла власну щемливу ноту, наповнивши атмосферу картини прозорим смутком, печаллю про неблаганну швидкоплинність буття. Універсальні теми — те, що отримало назву «глокал» (тематичне поле, що поєднує глобальне з локальним) — надійна перепустка до універсального кінематографічного простору. Достатньо згадати феномен картини Андрія Звягінцева «Повернення».

В індустріальному боксі України можна було побачити постери, плакати, афіші, буклети, прес-релізи, іншу рекламу продукцію та промоматеріали. На території українського бокс-офісу зав'язались партнерські контакти, відбулося чимало конструктивних ділових зустрічей, зокрема з Президентом 1-го Національного телеканалу України Віталієм Докаленко, з головою правління ЗАТ «Одеська кіностудія» Олександром Ткаченко (він же прокатник в Україні — компанія «Синергія»), з Генеральним директором Національної кіностудії імені О. Довженка Ігорем Стопчанським, незалеж-

ним продюсером Олегом Коханом. З метою піару двічі призначались HAPPY HOURS, тобто «години щастя» — локальні приймання за підтримки всесвітньо відомого бренду Nemiroff з усіма витікаючими наслідками — пристойний привід для зустрічі та обміну враженнями. Дебати стимулювались невеликими дозами продукції компанії Nemiroff. На великому рідкокристалічному екрані телевізора, встановленого в офісі кінематографічного представництва України на Кіноринку, демонструвався фільм Миколи Мащенко «Богдан-Зиновій Хмельницький». А 12 лютого, коли фестиваль зійшов у «зеніт», відбулося урочисте прийняття-презентація *Українського кінофонду* під патронатом та за участі дружини Президента України Катерини Ющенко та ще й у найбільш престижному готелі Берліна *Adlon Kempinski*. Ефектний рекламний хід не залишився непоміченим, привернувши увагу представників медіальних та друкованих засобів масової інформації. Саме цього небайдужого ставлення й добивалися організатори потужного PR-заходу!

Ось що розповів директор *Української кінофундації Андрій Халпахчі* про завдання та перспективи Кінофонду.

### Український кінофонд — крок до цивілізованої промоції

Ідея організувати нарешті українську кінофундацію, яка б займалась промоцією вітчизняних фільмів, тобто їх просуненням на ринку, зародилась досить давно. Колись подібна організація побутувала в СРСР під назвою «Совекспортфільм», до її функції входило представлення картин на кінофестивалі, проведення тижнів радянського кіно, продаж радянських фільмів за кордон тощо. Паралельно функціонувала компанія «Інтерфест», що займалась просуненням фільмів всередині країни. Отже, ми нічого нового не вигадали, бо аналоги існують в усьому світі. Приміром, «UniFrance» — дуже потужна позадержавна організація, що співпрацює з державою, маючи певні спільні проекти, отримуючи державну дотацію на різні задуми. Це дуже потужна організація, з колосальним бюджетом і великими можливостями, оскільки у Франції знімається майже 300 фільмів на рік. Є «German Films» в Німеччині, яка, хоч і започаткована лише 7–8 років тому, проте вже багато зробила для того, щоб німецьке кіно стало популярним у світі, щоб німецьке кіно стало популярним в Німеччині. Дійсно, з появою цієї організації повністю змінилося ставлення до німецького кіно. Яку ж ланку займають такі організації в кіноіндустрії? Фільм виробляється, фільм має потрапити

до глядача, як вітчизняного, так і іноземного. Тобто є виробництво, є прокат, як кажуть дистрибуція, між ними — різні заходи, спрямовані на те, щоб привернути увагу до фільму (аби картина була помічена чи-то фестивалем, чи покупцями).

Якщо звернутися до світового досвіду, то лише в окремих випадках бачимо об'єднання різних функцій в компетенції однієї організації. Так в Польщі існує *Польський кіноінститут (Polski Instytut Sztuki Filmowej)*, який розподіляє кошти, займається і виробництвом, підтримкою прокату, дотаціями польським дистриб'юторам; кіноклубами, просуванням картин на кінофестивалі, влаштуванням кінотижнів польського кіно за кордоном, а також пошуком партнерів по копродукції. Проте, здебільшого ці функції роз'єднані. Приміром, «Голланд-фільм» займається тільки промоцією, він не надає кошти для виробництва голландського кіно. Схоже завдання стоїть і перед нашою фундацією. Тобто, кажучи побутовою мовою, — винести цей продукт на Бессарабський ринок або в супермаркет, яскраво «упакувавши» та забезпечивши системою рекламних заходів та промоматеріалів. Яскрава обкладинка з гарною рекламою, безумовно, привертають увагу.

Тому необхідно «підтримати» фільм рекламними плакатами, постерами, прес-релізами, буклетами, іншими промо-матеріалами. Все це треба готувати.

Пригадую, коли два роки тому Олександр Шапіро привіз на Форум «Берлінале» свій фільм «Нарру Реорле», ми ходили з ним до іноземних дистриб'юторів, роздавали їм DVD-копії фільму, пропонуючи його купити. Цим має займатися окрема організація — пристойною «упаковкою» продукту та просуванням.

Минулого року, під час перших відвідин Каннського кінофестивалю Катериною Ющенко, ми пройшлись ринком, по павільйонах — навідали стенди німецької «Джерман фільмз» («German Films») і швейцарської «Свісс філмз» («Swiss Films»), зайшли подивитися, як презентують кіногалузь наші сусіди — чехи, словаки, болгари, поляки, румуни, боснійці. Пам'ятаю, на боснійському стенді нашу увагу привернув яскравий альбом про локації частин Боснії, де можна знімати неповторні ландшафти. На польському стенді аналогічне видання представляло країну за регіонами: де є річки, ліси, якісь старожитності, де є певні особливості. Катерина Михайлівна подивилась і сказала: треба представити наш Крім, наші Карпати, східну частину, де є чудові пейзажі, де багато унікальних краєвидів.

І восени, у жовтні, ми зареєстрували офіційно *Українську кінофундацію* як приватну організацію, зробивши це за аналогією до *Фінського Кіноінституту, Шведського Кіноінституту*, які є позадержавними орга-

нізаціями. Проте, безумовно, є проекти, які ми будемо робити спільно, і в тому числі за державні кошти теж, про що є домовленість Головою Державної служби кінематографії Ганною Чміль, з Тимофієм Коханом, а тепер і з Міністром культури Василем Вовкуном. Втім, здебільшого зараз ми займаємося пошуком і залученням приватних спонсорів. Вже співпрацюємо з всесвітньо відомим брендом Nemiroff, маємо попередню згоду з «Херес-груп», які зацікавлені в такій промоційній роботі. Який же досвід ми отримали тут, на Європейському Кіноринку в Берліні? Ми ставили перед собою завдання заявити про себе: є нова структура, куди можна звернутися по будь-яку інформацію про українську кіноіндустрію, знайти контакти, ознайомитися з довідковою/інформаційною базою, дізнатися про попередні фільми режисерів, де і на яких фестивалях вони були представлені, які нагороди отримали тощо. Нами видано каталог українського кіно за 2006–2008 рр. Це видання буде щорічним. У наступному будуть міститися матеріали по фільмах 2008–2009 рр.

Індустріальний офіс — перший крок до цивілізованої промоції. Дуже багато відвідувачів було на нашому стенді. Ми спілкувалися з представниками фестивалів: Московського, Венеційського, фестів в Локарно, Котбусі, Висбадені, Карлових Варах. В кінобізнесі ринки та фестивалі перетворюються на місце ділових зустрічей. Потенційні партнери знаходять контакти, приглядаються, домовляються. Потім зав'язується E-Mail-листування. Тепер на Заході користуються замовленнями, покупками по Інтернету. Кіно — не виняток. Є зацікавленість фільмом Єви Нейман, коротким метром з боку таких країн, як Польща, Угорщина, Німеччина, Швеція, Фінляндія.

Ми навіть не очікували, що до українського офісу прийде стільки людей, зацікавлених у копродукції. На жаль, для розгалуженого спільного виробництва фільмів є певні перешкоди: насамперед — недосконала законодавча база в цій сфері. Так по фільму відомого голландського режисера Йоса Стеллінга «Душка», що вийшов 2007 р. з українськими субтитрами і був позиціонований як українська копродукція, наші партнери досі не отримали грошей. Йдеться про той запланований мільйон гривень, що складав приблизно 10, а може і 8 відсотків від загального бюджету фільму. А на додаток ще й «тендерний курйоз»: фільм «Душка» є спільною продукцією Бельгії, Росії, України і Голландії, і всі названі країни-учасники проекту мали проходити тендер. Хіба це не смішно? В новому законі про кіно обов'язково має бути особлива стаття про копродукцію, що передбачатиме для України можливість часткової участі у проектах, що знімають у нас західні режисери, адже при цьому забезпечується зайнятість наших акторів, робота технічних служб. Як повідали нам польські колеги, їм вдалося-таки



переконати міністра економіки, що участь у спільному виробництві вигідна: вкладаючи ці гроші з польської сторони, країна отримує значно більше, і не тільки у вигляді моральних дивідендів від співробітництва із значними режисерами. Окрім іміджевого фактору існує і суто прагматичний: задіяні актори, технічний персонал, працюють ресторани, готелі тощо. А потім фільм можна виставити на фестиваль. Навіть на Оскар. Минулого року 9,1 млн. євро було закладено у бюджет країни на копродукцію. В Польщі знімали Пітер Грінвей, Фолькер Шльондорф, Девід Лінч; режисер з Чехії Петр Зеленка закінчує там «Братів Карамазових».

Які ж перспективи для кінематографу України відкрилися під час Кіноринку? Тут ми провели переговори, знайшли партнерів з інших країн для перспективних проєктів. Ілля Кржановський — режисер з Росії (відомий своїм дебютом «4»), буде знімати в Україні картину про Ландау під назвою «Дау» за власним сценарієм, що переміг у конкурсі сценаріїв на Канському фестивалі. До цього проєкту долучилися партнери з Швеції. Фільм буде позиціонуватися як український. На цю масштабну постановку подано заявку до бюджету на 1 млн. доларів. З приводу цього ж проєкту ми працюємо з продюсером, який представляє 2 країни — Францію та Німеччину — відомим Філіпом Бобером. Ф. Бобер — дуже впливова людина у кінобізнесі. Його визитівкою стали фільми «Імпорт-експорт» (зроблений в Австрії) та «12-08» — румунська картина, увінчана численними нагородами. Ми домовились робити фільм у двох версіях, як українською, так і російською, щоб картина представляла насамперед Україну, бо може статися, російських грошей там буде навіть менше.... Невеличка копродукція є в новій картині Романа Балаяна «Райські птахи» («Обранець»). Міжнародне співробітництво у творенні фільму — стійка тенденція. Сьогодні відкривши каталог, дуже важко, іноді практично неможливо визначити, якої географічної належності картина: здебільшого це — велика копродукція.

В кіноіндустрії сьогодні будь-якій країні важко одній фінансувати великі проєкти. Тому нам треба співпрацювати. До того ж копродукція відкриває можливість виходу в кінематографічний простір інших країн. Ми не є монополістами. Це дуже добре робить Олег Кохан та його компанія SOTA, що починають продюсування польсько-української картини Кшиштофа Зануссі. А часто навпаки — ми шукаємо іноземних партнерів для наших режисерів. Ці стосунки дуже важливі на майбутнє. Тому ми організували прийняття-презентацію нашої фундації: це теж частина промоційної кампанії.

Нас помітили. Навіть голова фестивальної команди Берлінале Дітер Кьосслік сказав, що треба знайти гарну українську картину в конкурс наступного Берлінського фестивалю.

Активна реклама — це завжди певною мірою тиск. Подібно до того, як на тій самій Бессарабці, чинять легкий натиск, пропонуючи спробувати, скоштувати продукт. Так робиться і у промоції фільмів — орендуються переглядові кінозали, де можна скласти уявлення про запропонований екранний продукт: не kota ж в мішку продають. Такі правила загального ринку.

Якщо ми хочемо бути в європейській спільноті повноцінним членом, маємо орієнтуватись на спільне виробництво, що, безумовно, передбачає корегування законодавчої бази. Насамперед необхідно відмовитись від практики тендерів. Наприклад, у Польщі приймати рішення уповноважена комісія експертів. Спитає: «а що робити у випадку, коли виникають протилежні думки?». Саме це питання ми поставили директору Польського Кіноінституту, пані Агнешці Одорович, коли вона відвідувала Київ. В нашому Міністерстві культури її запитали: «Хто приймає рішення?», на що почули: «Остаточне рішення приймаю я. І несу за нього відповідальність». Щоправда, Кіноінститут забезпечує лише до 50% бюджету. Як виняток, цей показник може збільшуватись до 70%, у разі такої принципової картини, як «Катинь» Анджея Вайди або ж при фінансуванні дебютних фільмів. Решту коштів додають телеканали або ж інші структури, приватні інвестори.

Чого ж ми чекаємо від держави? Треба затвердити закони про меценатство, створити сприятливі умови для інвесторів. А наша робота — привернути їх увагу до українських фільмів. Ще 5 років тому вважалось, що кіно в Україні не існує, і кінобізнес — не та сфера, де можна себе рекламувати і промоувати. А сьогодні вже цілком реально просувати вітчизняне кіно у світі. Це поступова робота — ніщо не відбувається моментально; треба усвідомлювати, що є межа такого просування. Ніхто не може конкурувати сьогодні з Голлівудом. В Європі французи зайняли досить потужну позицію — вони продають своє кіно. Поляки лише незначну частину своїх картин реалізують за кордоном — переважно «споживають» самі. Безумовно, повністю повернути кошти, вкладені у виробництво, на внутрішньому ринку неможливо. Тому чимало польського кіно продається на телеканали: це один із шляхів доходу. Ми дуже раді, що нашими фільмами зацікавилися міжнародний телеканал «АРТЕ» — здебільшого франко-німецький канал (має штаб-квартири в Німеччині, Франції, це в кількох країнах). Їх дуже зацікавили документальні картини про голодомор.

Насамперед сьогодні ми розраховуємо на співпрацю з телеканалами Польщі, Угорщини, проте й з такими європейськими медіа, як французький «Канал Плюс» («Canal Plus») або один з провідних каналів Німеччини — «Це Де еФ» (ZDF). Треба просто пропонувати їм наші фільми, про які вони практично нічого не знають: попит необхідно формувати. Ми виставили DVD

з короткометражними роботами. Короткий метр дуже добре показують на телеканалах світу. І все ж необхідно, щоб з'явився український блокбастер, або фестивальний шедевр, аби про українське кіно заговорили як про румунський феномен.

Це робота не одного дня. Дуже важливим є те, що цього року в чотири рази збільшено бюджет державного фінансування на кіновиробництво і на деякі суміжні проекти. Наступним кроком нашого фонду стане тиждень українського кіно у Парижі, на початку травня. Особливість цієї культурної акції, що поєднає кінокласику і сучасне кіно, у «подвійній ретроспективі»: глядач побачить першу картину Кіри Муратової та найсвіжішу її роботу «Мелодія для шарманки»; дебютну роботу Романа Балаяна «Злодій» та нову його картину «Райські птахи» («Обранець»), перший фільм Юрія Іллєнка та останню на сьогодні «Молитву за гетьмана Мазепу». Передбачаються сеанси з короткометражними показами фільмів молодих. Гадаю, наша анімація може користуватися успіхом. Надалі — маємо офіційні домовленості про участь в кіноринку і кінофестивалі у Канні. В офіційній програмі, у офіційній секції «Класичне кіно», куди приймаються реставровані копії на плівці, з гарними субтитрами іноземною та звуком, записаним у системі «DOLBY DIGITAL». Такі фільми дуже популярні. Можна їх продавати повторно, бо всі терміни будь-яких продаж минулих років вже давно скінчилися. Ми поступово розпочинаємо займатися реставрацією копій наших класичних картин: «Тіні забутих предків», «Земля» та ін. Ідей дуже багато.

На цей рік поки наші плани складені до вересня. У вересні ми будемо представлені на кінофестивалі у Польщі, де на сьогодні, мені здається, найбільші можливості для партнерства і покупців, їх цікавлять наші теми, є багато чого спільного. Ми робимо фестиваль польського кіно в Україні: він розпочнеться наприкінці березня у Львові, а в квітні — в Одесі, Харкові та Києві. 16 квітня відбудеться урочиста прем'єра фільму Анджея Вайди «Катинь» у Києві.

Репрезентативна функція мистецтва — потужний чинник у творенні іміджу країни. При чому значно легше привезти кіноплівку, орендувати кінозал і зробити тиждень українського кіно, ніж забезпечити виступ ансамблю (скільки коштуватиме доставка великого колективу ансамблю імені Вірського чи Верьовки можете підрахувати самі), або зробити виставку, яка потребує страхування, тощо. Привести кіно значно дешевше, а промоційно, для репутації держави кінопокази зроблять не менше. Це — не тільки бізнес, гроші, мистецтво, розвага, а і політика — механізм просунення нашої культури у світ. Спосіб розповісти про наш спосіб життя, традиції, філософію, ментальність. Все ж таки кіно користується попитом. Ми бачимо, яка кількість

глядачів купує квитки під час фестивалю. Всі країни, куди розіслали наші матеріали, відгукнулися. і не тільки ті, де є українська діаспора, як Бразилії, Аргентині чи Австралії, а й представники кінотеатрів, т. з. експлуатери, приходять домовлятися про якійсь прокат в Німеччині, практично в усіх великих містах (Гамбург, Кельн, Мюнхен, Дюссельдорф); чимало пропозицій показати наше кіно в Берліні. Думаю, іноді не обов'язково відразу продавати права на фільм, спочатку будемо працювати на відсотках, як тестування. Якщо отримаємо добрі результати, можна піднімати ціну. Я впевнений, що така робота дасть поштовх і для кінотовиробництва, коли виробники відчують резонанс. Але їм не тільки резонанс, а й гроші потрібні. Треба подумати над вдосконаленням чинної системи: держава виділяє гроші на кінотовиробництво, проте не існує механізму повернення прибутків від прокату у кіногалузь. Гадаю, необхідно відпрацювати стосунки з Міністерством культури, передбачити законом можливість отримання доходу: у разі продажу картини, гроші мають поступати до Служби кінематографії як додаткові кошти на кінотовиробництво, на додаток до тих, що надходять з загально державного бюджету. Це логічно, інакше нема жодного стимулу ці гроші заробляти.

### Продюсерська система в Україні: здобутки й перспективи

Неодноразова участь у фестивалях та семінарах продюсерського кіно сформувала в мене певний комплекс непорозуміння, оскільки суть специфіки українського кінопродюсерства зберігала риси незбагненності. Не полишало відчуття, що фахівці, може несвідомо, приховують від нас, невтаємничених, щось головне. Отже, цього разу я вирішила не схибити і, скориставшись нагодою — присутністю на Кіноринку професіоналів світового гатунку, з'ясувати нарешті якщо не їхні цехові таємниці, то принаймні відповіді на свої «дилетантські» запитання у гранично конкретній формі. Ось чому я звернулась до *Олега Кохана* — незалежного продюсера, який очолює *кінокомпанію Sota Cinema Group* (Україна), що в числі перших на практиці успішно реалізувала нову для України продюсерську схему кінотовиробництва на основі взаємодії державного і приватного фінансування.

*Ірина Зубавіна: У сучасній кінематографічній лексикон настійливо входить словосполучення «незалежний кінопродюсер» — поняття, що ствердилося ще за часів заснування Голлівуду. Втім, у кіно України це словосполучення тільки-но поступово набуває адекватного змісту. Розкажіть, Олег,*

*чи можна Вас віднести повною мірою до «незалежних»? Якщо незалежність, то від кого? І головне — які результати вашої продюсерської діяльності?*

**Олег Кохан:** Першим масштабним проектом повного циклу компанії став фільм класика кінематографа Кіри Муратової «Два в одному» (нагороди: «Ніка» як кращий фільм 2007 року; «Білий слон» і «Золоте яблуко» за кращу режисуру), світова прем'єра якого відбулася в Нью-Йорку, а національна — в Києві 2007 року. У січні 2008-го випускаємо DVD-копію фільму. Співпраця з Кірою Муратовою продовжилася короткометражною стрічкою «Дялька», прем'єра якої зараз готується, і повнометражним художнім фільмом «Мелодія для шарманки», зйомки якого завершаться в лютому 2008 року. Новий фільм Романа Баляяна «Райські птахи» знаходиться в монтажно-тонувальному періоді; після світової прем'єри буде представлений українським глядачам (у другій половині 2008 року). У копродукції з MF-FILMS знята картина Ігоря Подольчака «Las Meninas», світова прем'єра якої відбулася в рамках міжнародного кінофестивалю в Роттердамі у січні 2008 року. Участь української картини в основному конкурсі такого поважного фесту — великий успіх для вітчизняного кіно і тим більше, для дебютної роботи. У підготовчому періоді знаходиться нова повнометражна картина Ігоря Подольчака по роману Вітольда Гомбровича «Космос». Кінокомпанія Sota Cinema Group спільно з кіностудією «TOR» (Польща) почали підготовку до зйомок нового україно-польського художнього фільму польського режисера і сценариста Кшиштофа Зануссі «Серце на долоні», де в головну роль виконає Богдан Ступка. Зйомки відбуватимуться в Польщі і в Україні навесні 2008 року. Цей міжнародний проект стартує 5 березня.

Спільно з видавництвом «Атлант-ЮЕмСи» видано фотоальбом київського фотохудожника Костянтина Доніна «Кадр за кадром. Кира Муратова». Видавництвом «KINO-КОЛО» за сприяння Sota Cinema Group вийшла друком книга Зінаїди Фурманової «Роман з Баляяном».

**І. З.:** *Те, що Ви вивозите фільми на фестивалі, безумовно, важливе питання «конвертованості» нашого кіно, але що з картинками відбувається далі? Які перспективи продажу картин зарубіжним дистрибуторам?*

**О. К.:** Переоцінити важливість участі українських картин в міжнародних кінофестивалях сьогодні, коли вітчизняна кіноіндустрія відроджується, дуже складно. Сам факт потрапляння українського фільму на міжнародні фестивалі категорії «А» є найважливішим інструментом позиціонування вітчизняного кіно як явища в світовому кіноспівтоваристві. І можу вам з упевненістю сказати, що ринок чекає нашого продукту — справжнього інтелектуального кіно, над яким треба думати і співпереживати героям, а не тільки розважатися, задаючи враження попкорном.

**І. З.:** *Оскільки Ви займаєтеся і виробництвом, і промоцією, подальшим просуванням картин, створених Вашою компанією, то, напевно, знайомі із специфікою вітчизняного ринку фільмів, де українським картинам прокласти дорогу до глядача куди складніше, ніж американським або російським стрічкам. Як врятувати наш національний прокат?*

**О. К.:** Рятувати прокат? Демонструвати якість і щепити добрий смак хорошим продуктом, вибачте за тавтологію. Глядач просто повинен відчувати різницю і зробити свій вибір. Є мейнстрім, а є авторське кіно, яке все частіше збирає повні зали. Американські блокбастери, безумовно, залишаються видовищними і недосяжними в плані технологічному. А ось тільки-но мова заходить про глибину осмислення гострої теми, коли глядач починає слухати діалоги героїв і замислюватися над проблематикою, на перший план висувається інтелектуальне кіно, якому я віддаю перевагу і яке продюсирую. Отже не треба панікувати, а потрібно почати з себе. Пам'ятайте, як говорила героїня відомого фільму «Мене не цікавить чому *ні*, мене цікавить, що ти зробив для того, щоб було *так!*» Щойно ми навчимося подібному ставленню до вирішення задач, знімати і просувати кіно стане значно легше.

**І. З.:** *Коли вже глядач в Україні отримує можливість скласти власне враження про вітчизняні фільми, тобто дивитися кіно, а не дізнаватися про нього з рецензій критиків? Як мовиться, краще раз побачити... На жаль, багато фільмів українських режисерів перетворилися на справжні міфи. Таке відлучення картин від аудиторії може розцінюватися як аналог горезвісної «полиці». Причини різні, результат — однаковий.*

**О. К.:** Рішення питання — це не рівняння з одним або навіть з двома невідомими. Це багаторівнева задача, що передбачає системний підхід і роботу цілої команди фахівців. Безумовно, необхідна нова програма держпідтримки кіно. І працювати над нею повинні не тільки урядовці, а й учасники ринку, які зсередини бачать ситуацію, з усім «підводним камінням». Гадаю, найправильніше створити робочу групу, яка розробила б програму, з перспективою на 5–7 років, що врахує весь комплекс питань. До складу робочої групи мають увійти представники різних ланок галузі: прокатники, виробники, члени НСКУ, експерти кіно. Неодмінно потрібно задіяти соціологів і педагогів, оскільки одне з наріжних питань прокату — це питання про глядача, про наступне покоління «споживачів» екранної продукції. Група повинна бути компетентна в різнопланових темах, адже їй доведеться розглядати проблеми маркетингу, репертуарної, творчої, управлінської сфер. Нам насамперед необхідно вивчити вже існуючий світовий досвід комерційно успішних кінематографічних моделей Франції, Англії, Польщі, Росії, інших країн, і, адаптуючи їх інструментарій, виробити свою власну кон-

структивну версію. З існуючих систем немає жодної, яка могла б повністю підійти Україні. Нам необхідні освітні програми, потрібно розширювати мережу кінотеатрів, підтягувати виробництво. Дуже багато питань, що розв'язуються не за один день, як не може вирости за один день на місці вирубаних дерев новий сад і одразу дати урожай. Так не буває. Проте, як відомо, «під лежачий камінь вода не тече».

**І. З.:** *Вивчення чужого досвіду корисне ще і тим, що може сприяти органічному входженню в універсальний кінематографічний простір, адже виживати виключно за рахунок прокату на внутрішньому ринку можуть собі дозволити хіба що такі кінематографії, як американська, індійська, китайська або російська. Чи потрібно нам орієнтуватися на нашого «північного сусіда», робити відчайдушні спроби проникнути на обширний російський ринок?*

**О. К.:** Повірте, для окупності фільмів освоєння внутрішнього «ринку» цілком достатньо: 48 мільйонів потенційних глядачів! Але цей об'єм необхідно цивілізовано охопити: організувати мережу кінотеатрів, що професійно працюватимуть з вітчизняним фільмом, забезпечити прокат і випуск DVD-копій. На сьогоднішній день, структури, що вміють просунути український фільм, можна перерахувати на пальцях однієї руки. Але це — одиничні випадки вдалої індивідуальної тактики, а потрібна цілісна стратегія — прокатна політика, якщо хочете. Як тільки буде міцний фундамент, налагодиться і імпорт-експорт — це взаємопроникаючі поняття.

**І. З.:** *Поки що продюсерська система знаходиться у фазі становлення. Чи важко бути сьогодні українським продюсером?*

**О. К.:** Визначення «важко», так само, як і «легко», на мій погляд, не зовсім коректні. Скажу одне: я достатньо довго йшов до продюсерства, і тепер щасливий можливістю попрацювати з такими майстрами, як Кіра Муратова і Роман Балаян, забезпечувати підтримку їх картина. Мені подобається бути на передовій, а труднощі, з якими стикаються всі першопрохідці, мене тільки стимулюють до активних дій. Всі, хто зараз працює «в ринку» — і ті, що прокатують, і виробники — якщо можна так сказати, прокладають шлях українському кіно в світле майбутнє, а це вимагає величезних зусиль.

**І. З.:** *Чи не розгубимо кадри, поки цей віз рушить з місця?*

**О. К.:** Думаю, що «рушить» він дуже скоро: вже з'являються продюсери і дистриб'ютори, а поряд з іменами майстрів виникають імена таких молодих режисерів, як Ігор Подольчак і Єва Нейман. Тільки наша компанія Sota Cinema Group цього року запланувала 6 прем'єр художніх фільмів. Ми напряму зацікавлені в розширенні ринку і тому виходимо з ініціативами

і робимо конкретні кроки, не сподіваючись тільки на те, що хтось з урядовців ухвалить мудре рішення.

Необхідність комплексної програми держпідтримки кіно і законодавчої бази, що створює режим сприяння продюсерській системі, відчувається дуже гостро. Втім, приймати законопроекти потрібно тільки за участю практиків, які працюють у сфері кінопромисловості. Тому що законопроекти, ухвалені з благими намірами, часом виявляються казуїстично недоречними на практиці.

Думаю, першим позитивним зрушенням буде налагодження конструктивного діалогу між тими, хто розробляє, приймає закони і тими, хто потім за ними працює, тобто — робить кіно.

**І. З.:** *Ми повернулися до питання про створення якогось координуючого органу. А Ви самі згодні б увійти до такої комісії?*

**О. К.:** *Обов'язково. Тим паче, що всі актуальні питання становлення кіно як «індустрії», шляхи створення функціональної інфраструктури, параметри якої поки що вельми розмиті, ми все одно обговорюємо, зустрічаємось в коридорах міністерства і на фестивалях. Але поки ці бесіди не систематизовані, вони часто залишаються лише розмовами. Комерціалізація галузі, як і будь-яке питання, припускає період «визрівання»: мають сформуватися діапазон інтересів і коло професіоналів. Повинен, нарешті, пройти повний цикл виробництва, щоб виробити аналіз. Ми це добре розуміємо, оскільки робимо вже 7-й художній фільм.*

**І. З.:** *А чи вдається вам закрити цей цикл? Як відомо, в ситуації ринку важливо не тільки створювати конкурентоспроможне кіно, але і правильно його продавати, просувати, прокатувати.*

**О. К.:** *Якщо говорити про картину Кири Муратової «Два в одному», то спочатку були фестивалі, потім прем'єра і прокат, а тиждень тому ми випустили копію на DVD-носіях, але про повне «повернення грошей» говорити поки рано, адже вкладення засобів в авторське кіно — це поки достатньо довгострокові інвестиції. І схема отримання прибули тут складна. Успішність Box Office фільму звично прогнозують, виходячи з кількості квитків, проданих в перший уїк-енд. Ця бравурна схема підрахунку відвідин в доларовому еквіваленті, прийнята в американському прокаті блокбастерів, відноситься радше до сфери PR, ніж до економіки. Насправді необхідно враховувати декілька каналів отримання прибутку. В Американській версії їх налічується кілька десятків, починаючи від продажу квитків у кінотеатрах, DVD-копій фільму, до супутніх товарів з відповідним брендінгом. У нас ця практика поки не розвинена. Щоб виробити власні конфігурації отримання прибутку, знайти джерела підтримки, повинен сформуватися перший ешелон професіоналів і людей зацікавлених. Оскільки тут один в полі — не воїн.*



*І. З.: Олег, Ви часто вживаєте займенник «ми», що припускає наявність односторонності. Чи багато тих, хто вашим продюсерським поглядом оцінюються як міцні професіонали в цій області?*

**О. К.:** Коли я говорю «ми», то насамперед маю на увазі команду компанії Sota Cinema Group, без якої реалізовувати такі проекти, як національна прем'єра фільму «Два в одному» Кири Муратової, мені було б неймовірно складно, швидше неможливо. Це не тільки професіонали вищої категорії, але і справжні цінителі кіно. Ну і, звичайно, в поняття «ми» я включаю і партнерів. На щастя, такі є. Вони піднімуть руку, коли їх запитують.

*І. З.: Професійна самоідентифікація частенько підводить. Іноді продюсерська жилка вгадується в людині, яка щиро вважає себе режисером. А я питаю про продюсерів, які знають, що вони продюсери і поводяться відповідно.*

**О. К.:** Продюсер — це людина, що робить кіно від «а» до «я», а фільмів в Україні створюється мало. До того ж системно практично ніхто поки не працює. Кінокомпанія Sota Cinema Group швидше виглядає винятком: тільки-но у нас відбулась/пройшла прем'єра одного фільму, а ми вже знаходимося в підготовчому періоді наступної картини; паралельно йде монтаж третьої, а четверта бере участь у фестивалі. Таким чином, Sota Cinema Group виходить на пакетне виробництво, яке дає можливість постійно бути в ринку і якісно забезпечувати всі визначальні етапи «життя» декількох картин одночасно. Так, це величезна система взаємостосунків і ще більша відповідальність. Цей підхід дає можливість відточувати/вдосконалювати технології ведення будь-якої картини від задуму до прокату, а також забезпечувати грамотне просування українських фільмів, координацію їх участі у фестивалях. Тому ми шукаємо партнерів, вивчаємо глядацькі очікування, прогнозуємо шанси наших фільмів у західному прокаті, займаємося формуванням попиту.

*І. З.: Наскільки реально знайти свою нішу на цьому всесвітньому «торжищі», де лідер продажів давно визначився, а головним «замовником» став покупець — на нього тепер орієнтується виробник: купити — не купити?*

**О. К.:** Не можна миттєво змінити ситуацію, яка залишалася незмінною понад півстоліття, коли кіноринку в Україні не існувало. Дивно було б чекати, що з першої ж картини обставини різоче зміняться. Все йде своєю чергою. Наші фільми запрошують на фестивалі. На найпрестижніших кінематографічних форумах — в Каннах, Берліні і Венеції — ми робимо рекламні стенди нашої продукції. В рамках найближчого Каннського міжнародного кінофестивалю будемо промодувати 5 картин: три фільми Кири Муратової

(повнометражні картини «Два в одному» і «Мелодія для шарманки», а також короткометражку «Лялька»), нову картину Романа Балаяна «Райські птахи», Las meninas Ігор Подольчука і фільм Кшиштофа Занусси «Серце на долоні» (з Богданом Ступкой в головній ролі). Проект «Серце на долоні» стане першим досвідом копродюсерства з Польщею (можливо, підключиться Італія). Інтернаціональне виробництво — один з перспективних способів проникнення на міжнародний ринок. Кожний з виробників-інвесторів зацікавлений в тому, щоб проект прозвучав на «своєму»/власному ринку, а потім при розділенні прав решта ринку на тих самих умовах розподіляється між копродюсерами — синергія зусиль, і нічого не потрібно вигадувати. Весь світ так працює — це чудова практика. Якщо ви подивитеся титри будь-якого успішного великого фільму — виявите конфігурацію кількох (іноді до 7 і більше) компаній-виробників. Тепер за таким алгоритмом працюватимемо і ми. Копродукція залишається практично єдиним можливим шляхом нашого кіно у великий світ.

## КАТАЛОГ ФІЛЬМІВ, ВИПУЩЕНИХ В УКРАЇНІ ПРОТЯГОМ 1996–2006 рр.\*

1996

### КІНОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Без нашійника / Без ошейника.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Радомир Василевський

**Вальдшнепи.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**Кайдашева сім'я. Фільм 2.** «Берегиня», Незалежна Кіногромада. *Режисер-постановник:* Володимир Городько

**Страчені світанки.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Григорій Кохан

**Judenkreis, або Вічне колесо.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Василь Домбровський

#### ТЕЛЕФІЛЬМИ, СЕРІАЛИ

**Акваріум.** Студія «Укртелефільм», Польське телебачення, MANFRED PROD (Німеччина), WEDIF 4 сер. *Режисери-постановники:* Анатолій Краузе, Валентина Коблюк, Ірина Іващенко

**Операція «Контракт» (Диверсія за контрактом).** Студія «Укртелефільм». *Художній керівник:* Тамара Бойко

**Острів любові.** Студія «Укртелефільм», 10 фільмів. *Режисер-постановник:* Олег Бійма

---

\* Інформацію, розміщену у цьому додатку, люб'язно надано Національним центром Олександра Довженка.

**Час збирати каміння. Фільм V.** Студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник:* Володимир Андрощук

**Час збирати каміння. Фільм VI.** Студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник:* Володимир Андрощук

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Антологіон (Український фільм).** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Олександр Балагура

**А ще не сьома печатка.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Олександр Коваль

**Богдан Хмельницький.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Володимир Артеменко

**Златоград. «Зоряна»,** на замовлення Золотоношської райдержадміністрації. *Режисер:* Людмила Пуха

**Неофіти.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Олександр Коваль

**Починаючи з минулого.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Павло Фаренюк

**Українські старовинні інструменти.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Вячеслав Скворцов

**Чорнобиль. Післямова / Чернобыль. Послесловие.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Ролан Сергієнко

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Банк.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Благословляю і молюся.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Лев Удовенко

**Відгомін.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Володимир Ніколаєв.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський

**Густина.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Дмитро Богданов

**Дерево під вікном.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Роман Ширман

**Десятинна церква.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Документальне кіно України. 1939–1945.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Валентин Марченко

**Заради життя.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Ізраїль Гольдштейн

**Зима Надії.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Сергій Снежний

**Іван Григорович-Барський.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський

**Лист без конверта.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. *Режисер:* Сергій Марченко

**Любіть Україну.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Анатолій Карась

**Маєстро Авдієвський.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Сюзанна Шаповалова

**Найвірніша, найвміліша, найвідбірніша.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Микола Дзенькевич

**Олесь Гончар. Післямова.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Анатолій Крохмальний

**Подорож у втрачене минуле.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Дмитро Богданов

**Сади та вино України.** Кіностудія «Рось». *Режисер:* Владислав Таранюк

**Тарас Шевченко. Надії (з циклу «Музеї України»).** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Леонід Анічкін

**Тут сонце, тут світло (художник Олександр Мурашко).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Україна сьогодні № 1.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Рафаїл Нахманович

**Україна сьогодні № 2.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Сюзанна Шаповалова

**Україна сьогодні № 3.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Рафаїл Нахманович

**У храмі фармації (Музей-аптека).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Цей сердечний син України — Микола Аркас.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Леонард Букін

**Щастя Кіндрата Лохвицького.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Як не стати жертвою злочину.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Наталія Богданенко

## АНІМАЦІЯ

**Вій.** Кіностудія «Українафільм». *Режисер:* Алла Грачова

**Ріпка.** «Greenpeace Ukraine». *Режисер:* Степан Коваль

**Рукавичка.** Кіностудія «Українафільм». *Режисер:* Наталія Марченкова

**Тополя.** Кіностудія «Українафільм». *Режисер:* Валентина Костилева

**Як козаки у хокей грали.** Кіностудія «Українафільм». *Режисер:* Володимир Дахно, Тадеуш Павленко

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Браво, «ОДЕСА»! / Браво, «ОДЕССА»!** Студія «Верба» (м. Одеса). *Режисер:* Ю. Сатаненко

**За українським часом (Україна. П'ять років незалежності).** Студія «Укр-телефільм». *Режисер:* Костянтин Крайній

**Не пропала їхня слава.** Студія «Родовід», на замовлення Всеукраїнського товариства «Просвіта». *Режисер:* Володимир Городько

**Українська еліта / Ukrainian Elite (із серіалу «Світ України»).** В.І.Т.А. («Бізнес-Інформ Телеагенство», м. Донецьк). *Режисер:* Микола Михайлов

**Храми України / The Temples Of Ukraine (із серіалу «Світ України»).** В.І.Т.А. («Бізнес-Інформ Телеагенство», м. Донецьк). *Режисер:* Микола Михайлов

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Академія танцю.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Ігор Іванов

**Будзь-Гуцульський сир (Гуцульські візерунки).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Василь Образ

**Вчора, сьогодні, вічно.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Сергій Буковський

**Газ України.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Фролов

**Десять років відчуження / Ttn Years Of Alienation.** «Internews Network Ukraine». *Режисери:* Георгій Шкляревський, Сергій Буковський

**Зона тривоги нашої.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Георгій Шкляревський

**Зорі над Бердичевом (Лісова Слобідка).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентина Коблюк

**Князя регата.** Студія «Віка-ТВ». *Режисер:* Михайло Ілленко

**Космач.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Василь Образ

**Крила України.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Місто у великому місті (Аеропорт «Бориспіль»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко

**Мішель / Мишель.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Бурдьянний

**Музика моєї душі (Марічка Ясиновська).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Наш клуб.** ЛП «ОСТ», Благодійний фонд «Катана». *Режисер:* Є. Гнутов

**Не хочу згадувати (Чорнобиль-96).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Ігор Кобрін

**Оболонь.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Мурат Мамедов

**Оксана Петрусенко.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Фролов

- Пивзавод на Подолі.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Сергій Лосєв  
**Пустинь.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олесь Санін  
**Україна і Інтерпол (Білі комірці).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Василь Образ  
**Україна — космос. Вибір шляху.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Володимир Хмельницький  
**Чоловічий костюм і твій імідж.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Леонід Горовець  
**Чорнобиль — роки і долі.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Георгій Шкляревський  
**Шампанське по-київськи / Шампанское по-киевски.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Леонід Горовець  
**DINGLITODEN.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Володимир Кукоренчук

1997

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

- Принцеса на бобах / Принцесса на бобах.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, студія «Шанс» (Росія), за участю компанії ТВ-Центр (Росія). *Режисер-постановник:* Віллен Новак  
**Приятель небіжчика / Приятель покойника.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, «Компані Ест-Уест» (Франція), «Компані де філм» (Франція), Міністерство культури і мистецтв України, Міністерство культури Франції, Казахська кінофабрика ім. Шакена Айманова. *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович  
**Святе сімейство / Святое семейство.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Михайло Беліков  
**Сьомий маршрут.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Михайло Ілленко  
**Три історії / Три истории.** Фірма «НТВ-Профит» (Росія), за участю Держкіно Росії, телекомпанії «НТВ», Міністерства культури і мистецтв України, Одеської кіностудії художніх фільмів, «СУДЗІ-ФІЛЬМ». *Режисер-постановник:* Кіра Муратова  
**Хіппініада, або Материк кохання / Хиппиниада, или Материк любви.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Підпри-

ємство придніпровських магістральних нафтопроводів м. Кременчук. *Режисер-постановник*: Андрій Бенкендорф

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Роксолана.** Студія «Укртелефільм» (12 сер.). *Режисер-постановник*: Борис Небієрідзе

**Роксолана — дружина Халіфа.** Студія «Укртелефільм» (14 сер.). *Режисер-постановник*: Борис Небієрідзе

**Тарас Шевченко. Заповіт. VII серія «На сій окраденій землі...».** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, науково-методичний центр Міністерства освіти України, за участю Українського Фонду культури, Державної телекомпанії України. *Режисер-постановник*: Станіслав Клименко

**Тарас Шевченко. Заповіт. VIII серія «Душа з призначенням прекрасним».** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, науково-методичний центр Міністерства освіти України, за участю Українського Фонду культури, Державної телекомпанії України. *Режисер-постановник*: Станіслав Клименко

**Тарас Шевченко. Заповіт. IX серія «Доле, де ти?».** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, науково-методичний центр Міністерства освіти України, за участю Українського Фонду культури, Державної телекомпанії України. *Режисер-постановник*: Станіслав Клименко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Валіза.** Студія «Стоп Крана». *Режисер-постановник*: Олександр Шапіро

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Благовіст.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер*: Василь Трохименко

**Благослови, Берегиня!** Студія «Берегиня». *Режисер зйомок*: Володимир Артеменко. *Режисер монтажу*: Микола Літус

**Реконструкція Палацу «Україна».** Студія «Укркінохроніка». *Режисер*: Олександр Коваль

**Своя доля. Сон.** Творча майстерня «Ярило». *Автор сценарію*: Ігор Малахов  
**Щоб жити / Чтобы жить.** НПО «Джерело», за підтримки Національної кінематеки України. *Режисер*: Георгій Давиденко

**Я — Камінь з Божої праці. Фільм I «Ольжич».** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, Фондації ім. О. Ольжича. *Режисер*: Аркадій Мікульський



### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Андрій Меленський.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський

**Відкриття пам'ятника Сергію Параджанову.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Рафаїл Нахманович

**Воскресіння.** Студія «Галичина-фільм» (м. Львів). *Режисер:* Роман Яримкевич

**Горизонтальний політ літака.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Людмила Ключова

**До отчого порогу.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Павло Фаренюк

**Зліт і посадка літака.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Людмила Ключова

**І мертвим, і живим.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка. *Режисер:* Микола Мащенко

**Осідлати коня (Швидка допомога).** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Сюзанна Шаповалова

**Конституційний марафон.** Студія «Укркінохроніка». *Режисери:* Сюзанна Шаповалова, Володимир Таранченко

**Кораблі і корабели / Корабли и корабели.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Олександр Коваль

**Ми любові не бачили — не віна, так горе.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Мурат Мамедов

**Надзвичайна подія: модел та реалії.** Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер:* Сергій Лисенко

**П'ята річниця Незалежності України.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Рафаїл Нахманович

**Розстріляна і воскресла.** Студія «Галичина-фільм» (м. Львів). *Режисер:* Роман Яримкевич

**Сьогодні.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Марина Кондратьєва

### АНІМАЦІЯ

**Покрово-Покрівонько.** Кіностудія «Укранімафільм». *Режисер:* Анатолій Трифонов

**Ходить гарбуз по городу.** Кіностудія «Укранімафільм». *Режисер:* Валентина Костилева

**Як метелик вивчав життя.** Кіностудія «Укранімафільм». *Режисер:* Людмила Ткачикова

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

Посмішка звіра (Кримінальні хроніки провінційного суду). 1 серія. Студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник*: Віктор Василенко

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

Важко перші сто років. ТРК «Студія 1+1». *Режисер*: Юрій Терещенко  
Заручники свободи. «Телекон», студія «Контакт» (17 сер.). *Режисер*: Ігор Кобрін  
Поліфонія. Відродження Національної філармонії. Студія «ВІАТЕЛ», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер*: Василь Вітер  
Роксолана (концертна програма). Студія «Укртелефільм». *Режисер*: Сергій Дудка

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

Ансамбль пісні і танцю прикордонних військ України. Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер*: Дмитро Богданов  
Важко перші сто років / Тяжело первые сто лет. «Данапріс-фільм», на замовлення АТ «ДАНКО». *Режисер*: Роман Ширман  
Два життя Соломії (з циклу «Обрані часом»). Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Олександр Фролов  
Державні діти (фільм складається з п'яти новел). «Internews Network Ukraine». *Режисери*: Артем Сенчило, Юрій Майструк, Ганна Яровенко, Вікторія Корніловська, Марина Шелюбська  
Дніпровська ГЕС. Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Сергій Лосєв  
Донецька Торговельно-промислова Палата. Візитна картка Донецької області / Донецкая Торгово-промышленная ПАЛАТА. Визитная карточка Донецкой области. «Данапріс-фільм», на замовлення Донецької Торговельно-промислової Палати. *Режисер*: Олена Зоріна, Олег Зорін  
Думи мої (з циклу «Обрані часом»). Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Микола Мащенко  
Жезли Меркурія (Митниця–І). Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Віктор Шкурін  
Казки для дорослої доньки / Сказки для взрослой дочери. Студія «Перспектива». *Режисер*: Максим Паперник  
Квартирні крадіжки. Національна кінематека України. Київнаукфільм. *Режисер*: Євген Бєлкін  
Київцентраеро. Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Ігор Шкурін  
Класична чума свиней. Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Олександр Яковенко

- Меандр.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Юлія Лазаревська
- Між двома пострілами (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Володимир Хмельницький
- Многії літа (фільм складається з п'яти новел).** «Internews Network Ukraine». *Режисери:* Лариса Артюгіна, Артем Сенчило, Юрій Майструк, Ганна Яровенко, Тарас Дудар
- Національний музей «Чорнобиль».** КМП «Лавра». *Режисер:* Альмар Серебреніков
- Національний художній музей України.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник
- Нове в технології виробництва цукру.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Сергій Лосєв
- Північургеологія.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Яковенко
- Рівне. Відкриті брами.** «Данапріс-фільм», на замовлення Рівненського міськвиконкому. *Режисер:* Валентин Соколовський
- Серж Лифар з Києва (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Світлана Ільїнська
- Скарби історії.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник
- Собачий вальс (фільм складається з шести новел).** «Internews Network Ukraine». *Режисери:* Лариса Грановська, Тарас Дудар, Ганна Яровенко, Марина Шелюбська, Лариса Артюгіна
- Со-творення / Со-творение.** Студія «Інтекс». *Режисер:* Наталія Кравченко
- Творець з Божою іскрою (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко
- Час Водолія (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Володимир Хмельницький
- Шлях до скелі.** КМП «Лавра». *Режисер:* Михайло Ілленко

P.S. Студія «Контакт» снимала фільми по заказу підприємств и організацій.

1998

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Два місяці, три сонця / Две луны, три солнца.** «Ілюзіон фільмз», на замовлення ТРК «Студія 1+1», «НТВ — Профит» (Росія), Міністерства культури і мистецтв України, за участю Держкіно Російської Федерації. *Режисер-постановник:* Роман Балаян

**Дві Юлії / Две Юлии.** Студія «Гагарін-Медіа», Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, Торгова марка «Сепро». *Режисер-постановник:* Альона Дем'яненко

**Тупик.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, фірма «Сімаро» АГ (Швейцарія), на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Григорій Кохан

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Пристрасть.** Студія «Укртелефільм», 3 серії. *Режисер-постановник:* Олег Бійма

**Тяжіння сонця / Притяжение солнца.** Студія «Одісей» (Одеса), студія «Гамайон», на замовлення ВГТРК (Росія), «Останкино» (Росія). *Режисер-постановник:* Ігор Апасян

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**100=188.** «Студія М-16». *Режисер-постановник:* Олександр Шапіро

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**З іменем єдиним.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисери:* Микола Бурнос, Ростислав Плахов-Модестов

**Іван Марчук. Голос моєї душі.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Коваль

**Іван Миколайчук. Посвята.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Анатолій Сирих

**Справа Грушевського (Українська ніч 33-го. Фільм 6).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Володимир Георгієнко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Відгомін забутого неба.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер:* Сергій Марченко

**Обличчя.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Марина Кондратьєва

**Олександр Вербицький.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський

**Повернення молодості.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер:* Валерія Воронянська

**Слідами скошених кроків.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Павло Фаренюк  
**Софіївка. Природа і мистецтво.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер:* Олександр Косінов

## АНІМАЦІЯ

**Синя шапочка.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Наталія Чернишова

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Посмішка звіра (II–V серії).** Студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник:* Віктор Василенко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Улюблені іграшки лідерів.** Оксана Чепелик, Центр сучасного мистецтва Banff (Канада). *Режисер:* Оксана Чепелик

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Анатолій Солов'яненко (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

**Артур Войтецький.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Любов Богдан

**Богдан Ступка. Львівські хроніки.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Юрій Терещенко

**Богодар Которович (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

**Євген Станкович (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

**Костянтин Степанков (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

**Небилиці про Борислава.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Юрій Терещенко

**Подорож до любові, або Колискова для хору / Путешествие к любви, или Колыбельная для хора. 3 сер.** Студія «Продакшн АВ-TV», за підтримки Фонду розвитку кінематографії Міністерства культури і мистецтв України, «Баварського радіо» (Німеччина), «Фонду розвитку гласності» (Росія). *Режисер:* Міла Панкова

**Розрада, або Танок моржа.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Володимир Піка

**Фелікс Соболев. Перервана місія / Феликс Соболев. Прерванная миссия.** 10 серій. ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Віктор Олендер

**Це солодке слово... / Это сладкое слово...** (107 хв., кол., рос.). «Студія 27». *Режисер:* Валерій Заєць

**Юлія Ткаченко (з циклу «Немеркнучі Зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Бал Господень.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Ганна Яровенко

**Будинки та химери Володимира Городецького / Дома и химеры Владимира Городецкого** (з циклу «Обрані часом»). Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Володимир Хмельницький

**Ваш вихід, маестро / Ваш выход, маестро.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Микола Мащенко

**Вікентій Хвойко (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Дніпропетровськ.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Роман Ширман

**Жертва.** «Internews Network Ukraine», за технічної допомоги Першого каналу Національної телекомпанії України. *Режисер:* Марина Шелюбська

**Зоряний плуг.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Київ на межі століть.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Роман Ширман

**Козацький літопис Самійла Величка.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Кольори часу.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Георгій Шклярєвський

**Краплина вічності, або Сповідь про самого себе.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Віктор Василенко

**Крила над планетою.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Микола Бернадос.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Місто Архангела Михайла.** ТРК «Альтернатива». *Режисер:* Михайло Лебедєв

**Ніч у музеї Параджанова.** ТРК «Студія 1+1», за участю «Ілюзіон-фільм». *Режисер:* Роман Балаян

**Новгород-Сіверське князівство.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Олег Зорін

**Очевидна невідворотність / Evident Avoidable.** Оксана Чепелик, за підтримки Центру Сучасного Мистецтва Сороса, Центру Сучасного Мистецтва «Дах». *Режисер:* Оксана Чепелик

**Побачення з химерою / Свидание с химерой.** Благодійне братство менших братів капучинів римсько-католицької церкви, Відкрита соціальна програма «Крок назустріч дітям України». *Режисер:* Оксана Байрак

**Політ у ХХІ століття.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Порода.** «Internews Netwok Ukraine». *Режисер:* Тетяна Калужина

**Силою розуму.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Спогад.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Олег Зорін

**Stabat Mater.** «Арс-Планетаріум». *Режисер:* Ольга Самолевська

**Тисяча дрібниць.** «Internews Netwok Ukraine». *Режисер:* Анастасія Буковська

**Україна. Шлях до Європейського дому / Украина. Путь к Европейскому дому.** Кіностудія «Кінематографіст». *Режисер:* Роман Ширман

**Феодосія. Освідчення в любові / Феодосия. Признание в любви.** «Ялта-фільм». *Режисери:* Володимир Литровник, Ольга Володченко

**Чернігів.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення та радіомовлення України. *Режисер:* Володимир Горпенко

**Щит віри.** Ж. П. Сегеда, С. П. Сегеда. *Режисер:* Сергій Сегеда

## АНІМАЦІЯ

**День бостий.** «Україна Онлайн». *Режисер:* Дмитро Лисенбарт

## ФІЛЬМИ НА ЗАМОВЛЕННЯ

### КІНОФІЛЬМИ

**Космонавт Леонід Каденюк.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер:* Володимир Артеменко

### ВІДЕОФІЛЬМИ

**Вінниця. Дарунок майбутнього.** «Данапріс-фільм». *Режисер:* Валентин Соколовський

**Дні і ночі аеропорту «Бориспіль» / Дни и ночи аэропорта «Борисполь».** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Фролов

**Київський завод шампанських вин.** Компанія «Рось». *Режисер:* Владислав Таранюк

**Профорієнтаційні інформаційні центри.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Інституту організації виробництва та інформаційної техніки. *Режисер:* Олег Зорін

1999

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Аве Марія / Ave Maria.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер-постановник:* Людмила Єфіменко

**Усім привіт! / Всем привет!** Студія «Гагарін-Медіа», Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України, за участю ТРК «Київ». *Режисер-постановник:* Дмитро Томашпольський

**Як коваль щастя шукав / Как кузнец счастья искал.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер-постановник:* Радомир Василевський

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**День народження Буржуя / День рождения Буржуя (15 сер.).** ТРК «Студія 1+1», «НТВ-ПРОФИТ» (Росія), технічне забезпечення Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, звук «Мосфільм-Тонстудія». *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Наїзд / Наезд (8 сер.).** Light Promoution, Телеканал СТБ, Київський обласний державно-комунальний фонд підтримки підприємництва. *Режисер-постановник:* Лідія Казберова

**Посмішка звіра. Фільм II (5 серій).** Студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник:* Віктор Василенко

**Сьома каблучка чаклунки / Седьмое кольцо колдуньи (Кольца Всевластия) (4 серії).** Студія «Укртелефільм», кіностудія «Пелікан» (Росія), «ТВ-Центр» (Росія). *Режисер-постановник:* Борис Небієвідзе

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Лист до Америки / Pismo v Ameriku / Письмо в Америку.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер-постановник:* Кіра Муратова

**Прощай, Дніпро!** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**... Та Сальєрі.** «ПСИХО ДЕЛЬ АРТ». *Режисер-постановник:* Андрій Маслов



### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Друге освідчення в любові.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Роллан Сергієнко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Валеріан Риков.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський  
**Гріх.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олесь Санін

**Країна в центрі Європи. Фільм I. Роздоріжжя.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**Країна в центрі Європи. Фільм II. Термінал.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**Олександр Кобелев.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський  
**Олександр Шіле.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський  
**Світоч. Пошук шляху.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**L. W. S..** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Марина Кондратьєва

### АНІМАЦІЯ

**Залізний вовк.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Олег Педан, Наталя Марченкова  
**«Як у нашого Омелечка невелика сімечка...».** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Євген Сивокін

### ВІДЕОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Поет і княжна.** НПО «Джерело», Продюсерська агенція «Зелений пес», за сприяння телекомпанії «Інтер». *Режисер-постановник:* Станіслав Клименко

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**...Від Булгакова / ...Отъ Булгакова.** Студія «Контакт», ТРК «Студія 1+1». *Режиссер-постановник:* Сергій Маслобойщиков  
**Прокуратор.** «ПСИХО ДЕЛЬ АРТ». *Режисер:* Андрій Маслов

**Фантом.** Брати Альошечкіни. *Режисер:* Олександр Альошечкін  
**Фатальні шампіньони.** «Internews Netwok Ukraine». *Режисер:* Ірина Тімліна

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Велика Ялта.** Фірма «Івер», творчо-експериментальна група «Кругозор» (м. Севастополь). *Режисер:* Є. Бондаренко  
**Євгенія Мірошніченко** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма  
**Марія Стеф'юк** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма  
**Ольга Басистюк** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма  
**Під чужим ім'ям** (з серіалу «Космос в особах»). Кіностудія «Золоті ворота», Всеукраїнська гільдія кінорежисерів «24/1», за сприяння Національного Космічного Агентства України. *Режисер:* Борис Савченко  
**Платон Майборода.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма  
**Телебачення про телебачення.** Оператори. **Юрій Федоров.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення і радіомовлення України. *Режисер:* В'ячеслав Манилов  
**Федір Стригун** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Атлантида.** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Лариса Наумова  
**Брати Кричевські.** Повернення. Кіностудія «Контакт», на замовлення Національної телекомпанії України. *Режисер:* Олександр Фролов  
**Василь Бородай.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Валентин Соколовський  
**Витоки.** ОДО Філіал АО МЕС «Совтелеком» («Ялта-ТВ»). *Режисер:* Олександр Філатов  
**Віват, кіно! / Виват, кино!** Студія «Укртелефільм», «Артек-фільм». *Режисер:* Костянтин Крайній  
**Відблиск давніх скарбів (Музей коштовностей України).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник  
**Відень і Україна.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка  
**Віктор Гуцал** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма  
**Вулиця мого життя (Видатному вченому, зоологу Миколі Миколайовичу Щербаку присвячується...).** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Національної телекомпанії України. *Режисер:* Мурат Мамедов

**Діалог наприкінці століття.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення і радіомовлення України. *Режисер:* Сергій Буковський

**Доторк.** «Арс-Планетаріум». *Режисер:* Ольга Самолєвська

**Експертиза... Страта божевільям.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко

**Жив собі дід Савочка.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Ганна Яровенко

**Життя в запропонованих обставинах.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Світлана Ільїнська

**Зоряний шлях Ярослава Яцкова (Зоряний академік).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Ігор Гук — людина Європи.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка  
**Історичні коштовності України.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Істоти.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Будьонний

**Кам'янець-Подільський.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Ігор Шкурін

**Кейптаун. Місто на пагорбі (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Колесси. Честь і дяка.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Фролов

**Коли оживає історія (Державний музей медицини).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Кукабара сміється.** «Rapan Studio». *Режисер:* Ярослав Присяжнюк

**Лавочки Рамзгейта (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Леопольд, або Втеча від свободи.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, за сприяння ТРК «Альтернатива». *Режисер:* Роман Ширман

**Лесь Сердюк (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Микола Гринько (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Віктор Живолуб

**Мистецтво нового часу (Національний Художній музей України. З циклу «Музеї України»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Мій сонячний шлях.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Щелущенко

**Місто дримаючих левів.** НТА. *Режисери:* Петро Радковець, Іван Радковець, Едуард Занюк, Світлана Хрущак

**Місто Колумба (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Нація. Євреї.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Анжела Коломієць

- Нація. Лемки.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Іван Вовк
- Незавершений портрет / Незаконченный портрет.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Лариса Роднянська
- Ода ботаниці. Академік Костянтин Ситник.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв
- Олександр Гай (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма
- Остенде. Місто костелів, вітрильників і велосипедів (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка
- Повернення в отчий дім.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко
- Посібник для інакомислячих.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Роман Ширман
- Потоп.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Столяров
- Святе сімейство / Святое семейство.** «Мирь искусства», технічний гранд «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Столяров
- Сейшели. Сезон дощів (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка
- Сім кроків у майбутнє.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко
- Скажи мені, простір, скажи мені, час.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка
- Сон.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Олександр Безручко
- Спадок.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник
- Спогади про Відень (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка
- Спроба. Валентин Васянович, за сприяння ТРК «Студія «1+1».** *Режисер:* Валентин Васянович
- Сузір'я «Артек» / Созвездие «Артек».** Студія «Укртелефільм», «Артек-фільм». *Режисер:* Костянтин Крайній
- Там, на березі Гвінейської затоки (з циклу «Вітер далеких мандрів»).** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка
- Театральна колекція російського князя / Театральная коллекция русского князя. Неля Пасічник, студія «Телекон», за підтримки ТРК «Студія «1+1».** *Режисер:* Неля Пасічник
- Телебачення про телебачення. Документи, свідчення, враження.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення і радіомовлення України. *Режисер:* В'ячеслав Манилов
- Телебачення про телебачення. Оператори. Владислав Степаненко.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Національної ради з питань телебачення і радіомовлення України. *Режисер:* В'ячеслав Манилов

**Українська мадонна.** Телекомпанія «Ютар». *Режисер:* Людмила Михалевич  
**Український дім пана Маркіяна.** Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Сергій Дудка

**Український степ. Дума про волю.** В. І. Т. А. productions, І Український міжнародний Банк. *Режисер:* Микола Михайлов

**Чиясь зірка / Чья-то звезда.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Сергій Лисенко  
**Чурікова/Панфілов / Чурикова/Панфилов.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Роман Балаян

**Шлях Івана Кавалерідзе** (з циклу «Музеї України»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Григорій Десятник

**Юрій Мушкетик** (з циклу «Немеркнучі зірки»). Студія «Укртелефільм». *Режисер:* Олег Бійма

**Я чекаю, повертайся / Я жду, возвращайся.** «Internews Network Ukraine». *Режисер:* Володимир Хмельницький

## ФІЛЬМИ НА ЗАМОВЛЕННЯ

### ВІДЕОФІЛЬМИ

**DANKO: сьогодні і завтра / DANKO: сегодня и завтра.** «Данапріс-фільм», на замовлення Донецького акціонерного науково-комерційного товариства. *Режисер:* Олена Зоріна

**Національна Академія внутрішніх справ України.** «Данапріс-фільм», на замовлення НАВСУ. *Режисер:* Олена Зоріна

**СП «Інтерсплав»: інвестиція у завтрашній день.** «Данапріс-фільм», на замовлення СП «Інтерсплав». *Режисер:* Роман Ширман

2000

### КІНОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Втрачений рай / Потерянный рай.** Студія «Дарзіні», за участі Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. *Режисер-постановник:* Валерій Рожко

**Мийники автомобілів / Мойщики автомобилей.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер-постановник:* Володимир Тихий

**Нескорений.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України,

Український Конгресовий комітет Америки, студія «Олесь-фільм», за допомоги обласної ради Івано-Франківська, Торгового Дому «Галичина».  
*Режисер-постановник:* Олесь Янчук

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Доглядачі пороку / Блюстителі порока.** Одеська кіностудія художніх фільмів, Вадим Павлов (Естонія), Культурний центр «Провінція» (Росія).  
*Режисер-постановник:* Віктор Ноздрюхін-Заболотний

**Чорна рада.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Державного інституту інформаційної політики, Національної телекомпанії України, Міністерства культури та мистецтв України.  
*Режисер-постановник:* Микола Засєєв-Руденко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Декарт (10 хв., ч/б).** Кінофабрика «16 інсект».  
*Режисер-постановник:* Олександр Шапіро

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Я — камінь з Божої праці.** Фільм II «Доба жорстока як вовчиця». Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України.  
*Режисер:* Аркадій Микульський

**Я — камінь з Божої праці.** Фільм III «Незнаний воїн». Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України.  
*Режисер:* Аркадій Микульський

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Солдати Перемоги.** Спомин. Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України.  
*Режисер:* Сюзанна Шаповалова

**Сто років у пошуках самотності / Сто лет в поисках одиночества.** Студія «Укркінохроніка», Марина Кондратьєва.  
*Режисер:* Марина Кондратьєва

### АНІМАЦІЯ

**Зерно.** Кіностудія «Укранімафільм», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України.  
*Режисер:* Олександр Гуньковський

### ВІДЕОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Життя як цирк / Жизнь как цирк.** Шишкін Є., «Sheekar trading Co.» (Україна,

США). *Режисер-постановник*: Євген Шишкін, за участю Олександра Муратова, Юрія Одинокого

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Неба шматочки.** «Internews Network Ukraine». *Режисер-постановник*: Олександр Безручко

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Безсмертя подвигу (90 фільмів).** «Вікарт». *Режисери*: Л. Михалевич, О. Мельник

**Дзвони.** ТРК «Київ». *Режисер*: Тетяна Мілер

**Злато скифів.** Prime time. *Режисер монтажу*: Ю. Лавров

**Пісні молоді.** «SELEKT FILMS». *Режисер*: Костянтин Селезньов

**Хроніка надій та ілюзій.** «Телекон». *Режисер*: Ігор Кобрін

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Богові і людям.** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Олександр Фролов

**Варіанти долі (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Олександр Фролов

**Даніла, Марія і Ніна Байко (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укр-телефільм». *Режисер*: Олег Бійма

**Данило Лідер... 20 сторіччя (LIDER).** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Сергій Маслобойщиков

**Дві сім'ї.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1». *Режисер*: Сергій Маслобойщиков

**Досьє художника.** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Віктор Шкурін

**За бідного підприємця закиньте слівце...** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Віктор Шкурін

**Колискова для ненародженої дитини (Тургенівські читання) / Колыбельная для неродившегося ребенка (Тургеневские чтения).** «Мирь искусства», за сприяння Міжнародного Валютного Фонду «Відродження», технічний гранд «Internews Network Ukraine». *Режисер*: Олександр Столяров

**Крим / Крым.** В. І. Т. А. productions, І Український міжнародний Банк. *Режисер*: Микола Михайлов

**Лідія.** «Internews Network Ukraine». *Режисер*: Олександр Коваль

**Любомира (Світ Любомири).** «Internews Network Ukraine». *Режисер*: Олександр Коваль

**Марафон Ігоря Пилипчука.** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Олександр Фролов

**Місто КОЛО-МИЙ.** Кіностудія «Контакт». *Режисер*: Тимур Золоєв

**Молитва.** Львівська Богословська Академія, «ТВ-Собор». *Режисер:* Олександр Домбровський

**Паризька Одісея** (з циклу «Обрані часом»). Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко

**Переведи мене через майдан.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Мурат Мамедов

**Присутність.** «Арс-Планетаріум». *Режисер:* Ольга Самолевська

**Сонет, 29.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Юлія Шкляревська

**Сходження Володимира Винниченка (Кому повідаю печаль свою...).**

Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Національної телекомпанії України. *Режисер:* Тимур Золоєв

**Таємниці Києво-Печерської Лаври / Тайны Киево-Печерской Лавры.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Ільїнський

**Щасливий берег, або Артек — вік ХХІ.** Студія «Укртелефільм», «Артек-фільм». *Режисери:* Костянтин Крайній, Микола Бурнос

**Free D.** Оксана Чепелик, «Bauhaus Dessau Foundation». *Режисер:* Оксана Чепелик

**Introduction.** Оксана Чепелик, «Bauhaus Dessau Foundation». *Режисер:* Оксана Чепелик

**Semper Tiro.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Світлана Ільїнська

## АНІМАЦІЯ

**Літачок Ліп.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер:* Наталія Марченкова

2001

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Другорядні люди / Второстепенные люди.** Одеська кіностудія художніх фільмів, творчо-виробнича кіновідеостудія «Одісей», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, Одеської обласної державної адміністрації. *Режисер-постановник:* Кіра Муратова

**Літній дощ / Летний дождь.** «Ангел-фильм» (Росія), за участю «Ілюзіон-фільмс». *Режисер-постановник:* Олександр Атенесян

**Молитва за гетьмана Мазепу.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Продюсерський центр «Родовід», Міністерство культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Юрій Ілєнко



**На полі крові. Akeldama.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Ярослав Лупій

**Черевики з Америки (Після війни, Американська підошва) / Ботинки из Америки (После войны, Американская подошва).** Продюсерська фірма «Hore and Glory film» (Німеччина), «Медиа Парк» (Росія), «Nordex LTD» (Латвія), «Ілюзіон-films» (Україна). *Режисер-постановник:* Аркадій Яхніс

**Чорна Рада (кіноваріант).** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Державного інституту інформаційної політики, Національної телекомпанії України, Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Микола Засеєв-Руденко

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Агентство «Люди в білому» / Агентство «Люди в белом» (12 с., 257 хв. 27 сек., кол., рос.).** ТРК «Студія 1+1», INTERAMI.CORP. *Режисер-постановник:* Олександр Даруга

**Вечори на хуторі поблизу Диканьки / Вечера на хуторе возле Диканьки.** ТОВ «Мелорама», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Семен Горюв

**День народження Буржуя-2 / День рождения Буржуя-2.** ТРК «Студія «1+1» (Україна), ТОВ «НТВ-ПРОФИТ» (Росія), технічне забезпечення Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, звук — «Мосфильм-Тонстудия» (Росія). *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Заручники часу / Заложники времени.** Київська державна регіональна ТРК, продюсерський центр «Акцент». *Режисер-постановник:* Микита Іванов

**Ключі від смерті / Ключи от смерти.** ТОВ «НТВ-ПРОФИТ» (Росія), ТРК «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Всеволод Плоткін

**Слід перевертня / След оборотня.** Кінокомпанія «КиноМост» (Росія), за участю «Ілюзіон-films» (Україна). *Режисер-постановник:* Володимир Попков

**Якщо я не повернусь... АМР (США), «Штрих» (Україна).** *Режисер-постановник:* Дмитро Томашпольський

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Білий метелик... Чорний метелик.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Ігор Негреску

**Обережно, пофарбовано!** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Сергій Наталушко

**Хроніки від Фортінбраса.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Оксана Чепелик

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Алла Горська.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олена Левченко

**Голос Людмили / (LJUDMILAS RÖST).** Göteborg Film Festival, Fantom Film Production AB спільно з Support from Film i Väst, Svenska Filminstitutet / Niklas Rådström, Zentropa A (Швеція) / Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» (Україна). *Режисер:* Гуннар Бергдаль

**На незнайомому вокзалі.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Віктор Олендер

**Пасажири з минулого століття.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Віктор Олендер

**Правди дорога терниста: пам'яті Вячеслава Чорновола.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Павло Фаренюк

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Білий день.** Студія «Укркінохроніка». *Режисер:* Марина Кондратьєва

**Витоки. Повість минулих літ.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**10-річчя незалежності. Пролог.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Сюзанна Шаповалова

**Знак Божої іскри.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ігор Недужко

**Любов небесна.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Юрій Терещенко

**Різдво.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олесь Санін

**Старі люди.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Валентин Васянович, Максим Васянович

**Хороспів українців.** Національна кіноматека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Дмитро Богданов

## АНІМАЦІЯ

**Світла особистість.** Студія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олег Педан

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Ляпка. Випуск № 5. Два дні з життя школи / Клякса. Випуск № 5. Два дні из жизни школы.** У. Shyshkin. *Режисер-постановник:* Євген Шишкін  
**Мамочка.** Bezruchko company. *Режисер:* Олександр Безручко  
**Перевтілення.** Bezruchko company. *Режисер:* Олександр Безручко  
**Трамвай.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Гурам Петріашвілі

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Близькі і далекі.** II Програма Польського телебачення, Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, ТВО «Веселка», кіностудія «Самбор» у Варшаві (Польща), на замовлення Міністерства культури і мистецтв України та Міністерства культури і Національної спадщини Польщі, за сприяння фундації ім. Стефана Батори. *Режисери:* Анна Гурна, Любомир Зайонц, Михайло Ткачук

**Вілен Калюта. Реальне світло / Вилен Калюта. Реальный свет.** Гільдія кінооператорів Національної Спілки кінематографістів України, за підтримки Міністерства культури і мистецтв України, Державної адміністрації м. Києва, студії «ТриТе» (Росія), ТРК «Студія 1+1», «Кодак-Україна», фірми «Маст». *Режисер:* Сергій Буковський

**Вулиця без кінця (Родині Терещенків присвячується).** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький

**Зоряний капітан.** Національне космічне агенство України «Золоті ворота». *Режисер:* Борис Савченко

**Катерина Білокур. Послання.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, за участю «Арс-Планетаріум», технічне забезпечення «Internews Network Ukraine », ТРК «Альтернатива», ТРК «Степ», «Продакшн студія «АВ-ТВ», Національна кінематека України. *Режисер:* Ольга Самолєвська

**Мій Шевченко.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Павло Овечкін

**М. Янгель. Доля.** Національне космічне агенство «Золоті ворота». *Режисер:* Борис Савченко

**Повернення до весни / Возвращение к весне.** Кінокомпанія «Пігмаліон» (Одеса), на замовлення комбінату «Запоріжсталь», за сприяння партії «Жінки за майбутнє України». *Режисер:* Олексій Колмогоров  
**Хто ви є, містер Джекі?** Gravis TV association UMC (Україна-Нідерланди).  
*Режисер:* Максим Бернадський

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**А жити треба.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисери:* Георгій Давиденко, Олександр Давиденко

**Артек — земля перепелина.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Галина Черняк

**Батько. Фільм I.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Тетяна Магар

**Батько. Фільм II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Тетяна Магар

**Бенефіс Марії Заньковецької.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Богдан Ступка. Тев'є. Фільм I (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Богдан Ступка. Артуро Уї. Фільм II (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Богдан Ступка. Король Лір. Фільм III (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Бойчук і бойчукізм.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Муратов

**Будні і свята Національної премії.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Вертикальна подорож. «Факт».** *Режисер:* Оксана Чепелик

**Від Різдва Христового — Новий рік.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Думки проти течії.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Фролов

**Етюд у стилі модерн.** Студія «Селена-ТВ». *Режисер:* Надія Суханова

**Зачароване коло.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, технічне забезпечення — ТРК «Альтернатива». *Режисер:* Роман Ширман

**Здрастуй, свято...** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко

- Злети молодого Сікорського.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов
- Іван Козловський.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Сергій Лисенко
- Ігор Савченко. Інтонації.** Кіностудія «Контакт», телеканал «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олег Фіалко
- І слово було Бог.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко
- Katharsis. Очищення.** «Просвітиницьке кіно України», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Георгій Давиденко, Олександр Давиденко
- Київ.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Головного управління культури Київської міськдержадміністрації. *Режисер:* Роман Ширман
- Київ, любов моя.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Микола Мащенко
- Книжковий сад.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- Козацький край.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Запорізького фонду культури. *Режисер:* Роман Ширман
- Кредо.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Ростислав Синько
- Кримські терези.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Львівських кав'ярень чар. Абетка.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Львівських кав'ярень чар. Війнетка (фільм-концерт).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Мальовнича Україна.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Олег Зорін, Олена Зоріна
- Михайло Остроградський.** «Автор», на замовлення Міністерства освіти та науки України. *Режисер:* Валентин Соколовський
- Національна премія. Ескіз до партитури.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Один день з життя Сергія.** Відеоцентр «Феміда». *Режисер:* Сільва Сергєйчикова
- Освідчення в любові / Признання в любові.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв
- Переможники.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- Прикарпаття. Гори і доли.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Професор танцює вальс.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко  
**Раїса Кириченко. Фільм I (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма  
**Раїса Кириченко. Фільм II (з циклу «Немеркнучі зірки»).** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Раїса Проніна  
**Рогатин.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Стаття 124–1.** Сімферопольська міська громадська організація «Інститут регіональних мас-медіа». *Режисери:* Олексій Цвілодуб, Наталія Красненкова  
**Таємниці Києво-Печерської Лаври. Фільм II. Атеїзм / Тайни Києво-Печерской Лавры. Фильм II. Атеизм.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Ільїнський

**Таємниці Великої книги.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Дмитро Богданов

**Творці крилатих машин.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**TERRA VERMELHA (Червона земля).** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Сергій Букоський

**Той самий Макаров.** Національне космічне агентство України «Золоті ворота». *Режисери:* Борис Савченко, Олег Гойда

**Українські роси.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисери:* Георгій Давиденко, Олександр Давиденко

**Хай світ пізнає Україну.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко

**Цвіт папороті № 3.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олександра Пугач

**Чисті джерела.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко

**Чому дзвонять дзвони.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Мурат Мамедов

**Юність і втеча Сергій Лифаря. Фільм I.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Юність і втеча Сергій Лифаря. Фільм II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Юхим Звягільський. Фільм I. Юхим Звягільський та його команда.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Юхим Звягільський. Фільм II. Світло й тінь.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Юхим Звягільський. Фільм III. Хліб та вугілля.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Як його не любити?..** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держком-телерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко

## АНІМАЦІЯ

**За мотивами однойменного твору Д. Хармса.** Олександр Черкаський. *Режисер:* Олександр Черкаський

**Ку...** «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Сергій Міндлін, Марина Медвідь

2002

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Атлантида / Атлантида.** Одеська кіностудія художніх фільмів, кінокомпанія «Фільм-Про» (Росія), на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Павловський

**Вишивальниця в сутінках.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Микола Сєднів

**Дикий табун / Дикий табун.** Студія «Дарзіні». *Режисер-постановник:* Валерій Рожко

**Мамай.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, творче об'єднання «Земля», ГО «Західно-Європейський інститут», кіностудія «Фрески», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олесь Санін

**На краєчку світу / На краєшке света.** КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого, «Лаборація F4». *Режисер-постановник:* Алла Пасікова

**Пер-р-ршокурсниця / Пер-р-рвокурсниця.** Кінокомпанія «Арчи-фільм» (Росія), Ятинська кіностудія (Росія-Україна). *Режисер-постановник:* Юрій Рогозін

**Цикута / Цикута.** Продюсерський центр «Гетьман», «TFS production». *Режисер-постановник:* Олександр Шапіро

**Чеховські мотиви / Чеховские мотивы.** Служба кінематографії Міністерства культури Російської Федерації, Міністерство культури і мистецтв України,

«Никола-фильм» (Росія), Одеська кіностудія художніх фільмів. *Режисер-постановник*: Кіра Муратова

**Шум вітру.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Сергій Маслобойщиков

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Бумеранг. Фільм І. Звір / Бумеранг. Фильм I. Зверь.** Кінокомпанія «Арт-Кураж» спільно з ЦОС МВС України, на замовлення Міністерства внутрішніх справ України. *Режисер-постановник*: Лідія Казберова

**Грішити і каятися / Грешить и каются.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисери-постановники*: Тетяна Барішпол, Жанна Гусакова

**Критичний стан / Критическое состояние.** ТРК «Студія 1+1», за участю ТО «Мамаду». *Режисер-постановник*: Анатолій Матешко

**Лялька / Кукла.** Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія), телеканал «Інтер», за участю студії «Ілюзіон-films», технічне забезпечення Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, «Новые Бизнес Коммуникации». *Режисери-постановники*: Борис Небієрідзе, Володимир Попков

**Нероби / Бездельники.** Studio «Вугак», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник*: Оксана Байрак

**Під дахами великого міста / Под крышами большого города.** Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія), УНТК «Інтер», за участю студії «Ілюзіон-films», технічне забезпечення Національної кіностудії імені Олександра Довженка, «Новые бизнес Коммуникации». *Режисер-постановник*: Вячеслав Криштофович

**Попелюшка / Золушка.** ТО «Мелорама Продакшн», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник*: Семен Горов

**Право на захист / Право на защиту.** Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія), телеканал «Інтер», за участю студії «Ілюзіон-films», технічне забезпечення Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, «Новые Бизнес Коммуникации». *Режисер-постановник*: Вячеслав Криштофович

**Прощання з Каїром / Прощание с Каиром.** Студія «Укртелефільм», телеканал «Інтер», Центр сучасного мистецтва «Брама», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник*: Олег Бійма

**УВС. Ф. I Курс молодого бійця / УВД. Ф. I Курс молодого бойца.** Студія «Семья от А до Я» (Харків). *Режисер*: Валентина Чичкун



### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Невелика подорож на великій каруселі.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури та мистецтв України. *Режисер-постановник:* Михайло Ілленко

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**«Гамлет» з хепі-ендом.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Коваль

**Успенський собор.** Студія «ВІАТЕЛ», Київська міська державна адміністрація. *Режисер:* Василь Вітер

**Чорнобиль-2001. Заповіт / Чернобыль-2001. Завещание.** Студія «Укркінохроніка», РЦСДФ (Росія). *Режисер:* Ролан Сергієнко

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Вічний хрест / Вечный крест.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Юрій Терещенко

**Мати / Мама.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого. *Режисер:* Максим Месхеда

**Томен. Кольори життя.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Максим Сурков

**Ще як були ми козаками. У колі першій.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

### АНІМАЦІЯ

**Йшов трамвай 9.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Степан Коваль

**Компромікс.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Євген Сивокінь

**Одноразова вічність.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Михайло Ілленко

### ВІДЕОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Бабин Яр / Бабий Яр.** Телекомпанія «АІТІ», Всеукраїнський єврейський конгрес, студія «АВ-TV», за участю Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. *Режисер-постановник:* Микола Засєєв

Руденко, Оксана Ковальова

**Провінціальний роман.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**Таємниця Чінгісхана.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, ТО «Відеофільм». *Режисер-постановник:* Володимир Савельєв

**Танець на межі / Танець на грани.** Студія «N» (Алушта). *Режисер-постановник:* Ігор Нізамутдінов

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Галшчин дім.** Студія «Inspiration films». *Режисери-постановники:* Сергій Маслобойщиков

**Гномик.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник:* Галина Черняк

**Ляпка. Випуск № 6 / Клякса. Випуск № 6.** Y. Shyshkin. *Режисер-постановник:* Євген Шишкін

**Метаморфози.** Студія ХІВ (Хомайко І. В.). *Режисери-постановники:* Ігор Хомайко, Жанна Довгопольська

**Розвилка.** «Club-studio». *Режисер-постановник:* Олександр Безручко

**Співрозмовник.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник:* Галина Черняк

**Удень народження.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник:* Гурам Петріашвілі

**Художник.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник:* Галина Черняк

**Чекання.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер-постановник:* Галина Черняк

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Анатомія розколу. Ф. І Уніати й автокефали — історія виникнення і нова генерація / Анатомія раскола. Ф. І Униаты и автокефалы — история возникновения и новая генерация.** Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра. *Режисер:* Ольга Леонтенко

**Без пафосу.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Юлія Лазаревська

**Війна. Український рахунок.** ТРК «Студія 1+1». *Режисер:* Сергій Буковський

**Михайлівський Золотоверхий.** Студія «ВІАТЕЛ», Київська міська державна адміністрація. *Режисер:* Василь Вігер

**Пісні забутих.** «Кінопростір». *Режисер:* Володимир Тихий

**КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ**

- Агада.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Роман Ширман
- Анатолій Хостікоєв: я — актор.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Гурам Петріашвілі
- Ах, не говоріть мені про любов.** Кіностудія «Кінематографіст», за сприяння Головного управління культури Київської міськдержадміністрації. *Режисер:* Наталія Соболева
- Вишиваний світ Отця Блажейовського.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- Вундеркінди № 4.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Жанна Бабешко
- Вундеркінди № 5.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Жанна Бабешко
- Дихання Керкінітиди.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко
- Інатімушникові...** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко
- Київська опера. Фільм I.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Галина Черняк
- Київська опера. Фільм II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Галина Черняк
- Коропецька Швейцарія.** Кіностудія «Кінематографіст». *Режисер:* Андрій Рожен
- Маленький концерт на великому узбережжі.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко
- Молодіюсерцемя...** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко
- Музичні фрески Михайлівського Золотоверхого. Фільм I.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Музичні фрески Михайлівського Золотоверхого. Фільм II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Нитка Аріадни.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- Оборона.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов
- Ольга Петрова. Штрихи до портрета.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко
- 1961–2001. Перепустка в історію / 1961–2001. Пропуск в історію.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Полум'я танцю.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Микола Заверуха

**Репетиція.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко

**Скажіть, чому?.. Вінниця / Скажите, почему?.. Винница.** Кіностудія «Контакт», монтаж та озвучення — Кіновідеокомплекс Національної Співки кінематографістів України. *Режисер:* Тимур Золоєв

**Стара історія.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Сурб-Хач.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Таємниці Києво-Печерської Лаври. Ф. III. Пошук істини / Тайны Киево-Печерской Лавры. Ф. III. Поиск истины.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Ільїнський

**Ужгород, фестиваль, свято.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко

**Україна і світ музики. Фільм I.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко

**У повітрі — скрізь опора.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Урбаністична Мультимедійна Утопія — УМУ / Urban Multinedia Utopia — UMU.** Bauhaus Dessau (Німеччина), Оксана Чепелик (Україна). *Режисер:* Оксана Чепелик

**У Свиднику на святі українців.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Тамара Бойко

**Фантазії за пінзелем.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Тамара Бойко

**Цвіт папороті № 4 — № 8.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олександра Пугач

**Церква на Аскольдовій могилі.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Шахерезада.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Жанна Бабешко

**Шлях до себе... Письменник Григорій Усач / Путь к себе... Писатель Григорий Усач.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Тимур Золоєв

**Ще до війни.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

**Як німці входили до Києва.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов

2003

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Золота лихоманка.** КМП «Лавра», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Михайло Беліков  
**Кривна єдність.** «Медіадім» (Україна), Maxwell Productions (США), Міністерство культури і мистецтв Словаччини. *Режисер-постановник:* Олег Гаренчар

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Безумний день, або Весілля Фігаро / Безумный день, или женитьба Фигаро.** Студія «Мелорама продакшн», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Семен Горов

**Дух землі / Дух земли.** «Разборн-ТВ», телекомпанія «АІТІ», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Володимир Янощук

**Європейський конвой / Европейский конвой.** Кінокомпанія «Фільм. UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Андрій Бенкендорф

**Жіноча інтуїція / Женская интуиция.** Studio Baugak, кінокомпанія «Фільм. UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Завтра буде завтра / Завтра будет завтра.** Студія «НБМ», на замовлення телеканалів «Новий канал» (Україна) та «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Альона Дем'яненко

**За два кілометри до Нового року / В двух километрах от Нового года.** «Studio Baugak», кінокомпанія «Фільм. UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**За двома зайцями / За двумя зайцами.** Студія «Мелорама продакшн», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Максим Паперник

**Клан М / Клан М.** «Северная звезда» (Росія), за участю телекомпанії «Приват-ТВ» (Харків), «Макросар Development Ukraine». *Режисер-постановник:* Геннадій Мінка

**Любителька приватного розшуку Даша Васильєва Ф. І. Круті спадкоємці / Любительница частного сыска Даша Васильева Ф. И. Крутые наследники.** «Протел» (Росія), телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1» (Україна). *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Любителька приватного розшуку Даша Васильєва Ф. ІІ. За всіма зайцями / Любительница частного сыска Даша Васильева Ф. II. За всеми зайцами.** «Протел» (Росія), телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1» (Україна). *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Любителька приватного розшуку Даша Васильєва Ф. III. Дантисти теж плачуть / Любительница частного сыска Даша Васильєва Ф. III. Дантисты тоже плачут.** «Протел» (Росія), телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1» (Україна). *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Особисте життя офіційних людей / Личная жизнь официальных людей.** Студія «Мирабель» (Росія), «Централ Партнершип» (Росія), за участю Одеської кіностудії художніх фільмів. *Режисер-постановник:* Віллен Новак

**Роксолана-2.** Телекомпанія «Наше кино» (Росія), студія «Укртелефільм». *Режисер-постановник:* Борис Небієвідзе

**Снігова королева / Снежная королева.** Студія «Мелорама продакшн», телеканал «Інтер». *Режисер:* Максим Паперник

**Снігова любов, або Сон зимової ночі / Снежная любовь, или Сон в зимнюю ночь.** Кінокомпанія «Фільм. UA», Studio «Byrak», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Старпер: місія справедливості / Starpër: миссия справедливости.** Театр ВКМ ДГУ (Україна-Росія). *Режисер-постановник:* Євген Вагнер

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Мертві півні.** «Indoslav pictures» (США), «Radioaktivfilm» (Україна). *Режисер-постановник:* Андрій Парех

**Мотрійка.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Ігор Негреску

**Хто захистить жінку? / Кто защитит женщину?.** «MashiKo» (Україна-Росія). *Режисер-постановник:* Марія Халпахчі

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Невиконана місія.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Євген Гончаров

**Світло у твоєму вікні.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Вадим Єрмоленко

**Сьоме коліно.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Андрій Колєв

**Ще як були ми козаками. У колі другім.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**Ad fontes.** Повернення до джерел. Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Бурнос

## АНІМАЦІЯ

**Було літо.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Марина Медвідь

**Нікого немає вдома.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олег Педан

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**12 копійок.** Студія «ХХІ», Міністерство культури і мистецтв України, Державний комітет у справах сім'ї та молоді. *Режисер-постановник:* Кирило Устюжанін

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Арнольд Марголін — видатний українець і єврей.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, за сприяння Посольства США в Україні. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**В саду біля каміння.** «Студія 27». *Режисер-постановник:* Валерій Заєць

**Гіта.** Кіностудія «Jovsch Films» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

**Мрії.** OLVB-studio. *Режисер-постановник:* Олександр Безручко

**Ностальгія / Ностальгія.** Фірма «Рудкомплект». *Режисер-постановник:* Євген Шишкін

**Track#12.** Кіностудія «Jovsch Film» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

**Україна — це ми.** Кіностудія «Jovsch Film» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Млин.** «Студія АВ-ТВ», Гамбурзький фонд підтримки науки та культури (Німеччина). *Режисер:* Ігор Негреску

**Обличчя протесту.** Інститут «Республіка». *Режисер:* Руслан Гончаров

**Таємниці Миколи Гоголя.** Кіностудія «Контакт». *Режисер:* Олександр Фролов

**Хроніка надій та ілюзій (80 серій).** «Телекон». *Режисер:* Ігор Кобрін

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Більше, ніж кіно. Єжи Кавалерович.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Мурат Мамедов

- Босонога війна.** Кіностудія «Рось». *Режисер:* Владислав Таранюк
- Брати Нарбути.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Юлія Лазаревська
- Будинок Івана Гончара.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Костянтин Крайній
- Великий лицедій М. Ф. Яковченко.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Світлана Ільїнська
- Володимир Щербицький. На перехресті думок і поглядів.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Віктор Шкурін, Олександр Фролов
- Володимир Щербицький. Спроба епітафії.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Вчора. Сьогодні. Завжди.** Дніпропетровський Російський драматичний театр ім. М. Горького. **Ф. I–II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Головна історія Емілії.** Кіностудія «Jovich Films» (Дніпропетровськ). *Режисер:* Вадим Йович
- Доторк... Прикосновение.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький
- Звичайний геній.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Муратов
- Зодчий душі людської.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Мащенко
- Іван Котляревський.** Кіностудія «Контакт», телеканал «Студія 1+1». *Режисер:* Олександр Фролов
- Кадр.** OLVB- studio. *Режисер:* Олександр Безручко
- Князь Микола Репнін-Волконський.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Фраєв
- Леонід Кравчук. Обрання долі.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Віктор Шкурін, Олександр Фролов
- Мелодії Маріїнського палацу.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма
- Море. Артекібалет.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Жанна Бабешко
- Музей культурної спадщини.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- На болотах.** Студія «Inspiration films», за сприяння Міністерства культури



- і мистецтв України, міжнародного фонду «Відродження», Internews.  
*Режисер:* Максим Сурков
- Наука. Доля. Україна.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Костянтин Крайній
- Окупація. Два роки за німців. 1941–1942 рр.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов
- Окупація. Продовження. 1942–1943 рр.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Юрій Іванов
- Оля Гаврилук.** OLVB- studio. *Режисер:* Олександр Безручко
- Професіонал.** OLVB- studio. *Режисер:* Марк Горобець
- Птахи гнізда Марії.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Андрій Рожен
- Самовираження творчістю в дитячій і підлітковій психіатричній практиці.** Кіностудія «Jovich Films» (Дніпропетровськ). *Режисер:* Вадим Йович
- Свідок життя.** Надія Кошман. *Режисер:* Надія Кошман
- Ти пам'ятаєш наші зустрічі? / Ты помнишь наши встречи? (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Тимур Золоєв
- Трамвай бажань. Ф. II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Віктор Василенко
- Україна і «Світ музики». Ф. II.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Неля Даниленко
- У павутинні страху.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький
- У пазурах часу. Життя і творчість поета Миколи Бажана.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв, монтаж і озвучання кіновідеокомплексу Національної спілки кінематографістів України. *Режисер:* Олександр Муратов
- Художник. Фантазії на тему Тараса Шевченка.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Галина Черняк
- Цвіт папороті № 9 — № 12.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олександра Пугач
- Це моя дитина.** Відеоцентр «Феміна». *Режисер:* Сільва Сергійчикова
- Час темряви.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка
- Як білий камінь в глибині криниці. Анна Ахматова / Как белый камень в глубине колодца. Анна Ахматова (з циклу «Обрані часом»).** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Мурат Мамедов

2004

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Водій для Віри / Водитель для Веры.** «Первый канал» (Росія), «Продюсерская фирма Ігоря Толстунова» (Росія), спільно з ТРК «Студія 1+1» (Україна), за підтримки Служби кінематографії Міністерства культури Російської Федерації. *Режисер-постановник:* Павел Чухрай

**Залізна Сотня.** Borec Homes Pty Ltd (Австралія), студія «Олесь». Знято на технічній базі к/с ім. О. Довженка за допомогою Міністерства Оборони України, Благочинного Фонду спорудження пам'ятників «Борцям за Волю України», Івано-Франківської облдержадміністрації та обласної Ради. *Режисер-постановник:* Олесь Янчук

**Настроювач / Настройщик.** Кінокомпанія «Пигмалион Продакшн» (Росія), Одеська кіностудія художніх фільмів, Міністерство культури і мистецтв України, Міністерство культури Російської Федерації. *Режисер-постановник:* Кіра Муратова

**Ніч світла / Ночь светла.** Кінокомпанія «МақДос» (Росія), студія «Ілюзіон-films» (Україна), за участю Міністерства культури Російської Федерації. *Режисер-постановник:* Роман Балаян

**Путівник / Путеводитель.** «Lazarettu Reproduction», телеканал «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Олександр Шапіро

**Татарський триптих.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**Троянський спас.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Денисенко

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Алі-Баба та сорок розбійників / Али-Баба и сорок разбойников.** Телеканал «Студія 1+1» (Україна), телеканал «СТС» (Росія), «Українська Медійна Група». *Режисер-постановник:* Віктор Придувалов

**Банкірши / Банкирши.** Кінокомпанія «Film UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Андрій Бенкендорф

**Весела компанія / Веселая компания.** ТОВ «Мамаду» (Україна), на замовлення телеканалу «Rep-TV» (Росія). *Режисер-постановник:* Володимир Тихий

- Весілля Барбі / Свадьба Барби.** Телеканал «СТС» (Росія), ТРК «Студія «1+1» (Україна), ТОВ «Протел». *Режисер-постановник:* Віктор Придувалов
- 12 Стільців / 12 Стульев.** Телеканал «Інтер» (Україна), «Первый канал» (Росія). *Режисер-постановник:* Максим Паперник
- Джокер / Джокер.** Кінокомпанія «Film UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Костянтин Шамін
- Дозвольте увійти! / Разрешите войти!** Кінокомпанія «Семья от «А» до «Я». *Режисери-постановники:* Руслан Нікулін, Павло Тупік
- Ігри дорослих дівчаток / Игры взрослых девочек.** Кінокомпанія «Film UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Сергій Лялін
- Казанова мимоволі / Казанова поневоле.** ТО «Мамаду», на замовлення компанії «Інкомстрах». *Режисер-постановник:* Олег Фіалко
- Камера-кафе.** «Smile», на замовлення телеканалу «Новий канал». *Режисер-постановник:* Олександр Ітигілов
- Кармелюк.** Телеканал «Студія 1+1», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Григорій Кохан
- Леся + Рома.** ДП «ТВО Кінофабрика» на замовлення телеканалу «ICTV». *Режисер-постановник:* Олександр Даруга
- Міф про ідеального чоловіка / Миф об идеальном мужчине.** Телеканал «Студія 1+1», «Українська Медійна Група». *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко
- Небо в горошок / Небо в горошек.** Студія «4 Films», на замовлення телеканалу «Новий канал». *Режисер-постановник:* Володимир Балкашинов
- «Новий російський» романс / «Новый русский» романс.** Телеканал СТС (Росія), телеканал «Студія «1+1» (Україна), «Українська Медійна Група», «Продюсерська фірма Ігоря Толстунова» (Росія). *Режисер-постановник:* Андрій Праченко
- Подарунок долі.** Телеканал «Студія 1+1», «Українська Медійна Група», Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України (кіноваріант). *Режисер-постановник:* Галина Шигаєва
- Подруга особливого призначення / Подруга особого назначения.** Телеканал «Студія 1+1» (Україна), «Українська Медійна Група». *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко
- Попіл Фенікса / Пепел Феникса.** Кінокомпанія «ДомФильм» (Росія), за участю студії «Люзіон-films» (Україна). *Режисер-постановник:* Володимир Попков
- П'ять зірок / Пять звезд.** Production group «VMA» (Донецьк), телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Валерій Коновалов

**Російські ліки / Русское лекарство.** Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія) — Україна. *Режисер-постановник:* Андрій Праченко

**Сорочинський ярмарок.** Студія «Мелорама продакшн», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Семен Горов

**Тобі справжньому. Історія однієї відпустки / Тебе настоящему. История одного отпуска.** «Інт Вест Дистрибушн», Студія «Байрак». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Торгаші / Торгаши.** Кінокомпанія «Film UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Тетяна Магар

**Три мушкетери / Три мушкетера.** Телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Тіна Барклая

**Убий мене! Ну, будь ласка / Убей меня! Ну, пожалуйста.** Кінокомпанія «Глобал-ТВ», Студія «Ваурак». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**УВС-2. У владі / УВД-2. Во власти.** Студія «Семья от «А» до «Я» (Харків). *Режисер-постановник:* Валентина Чичкун

**Украдене щастя.** Телеканал «Студія 1+1», «Українська Медійна Група», Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України (кіноваріант). *Режисер-постановник:* Андрій Дончик

**Я тебе люблю / Я тебя люблю.** Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія), за участю «Ілюзіон-films» (Україна), «МостВидеофільм» (Росія). *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Довідка / Справка.** «Пігмаліон» (Росія), Одеська кіностудія художніх фільмів. *Режисер-постановник:* Кіра Муратова

**Пересохла земля.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, кіностудія «Золоті ворота», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Тарас Томенко

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Ательє.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Марина Кондратьєва

**Консонанс.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Вікторія Мельникова

**Проти сонця.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Валентин Васянович

**Саша Путря.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Бурнос

**Слово.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Вячеслав Прокопенко

**Шлях до зцілення. Сповідь.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Сюзанна Шаповалова

## АНІМАЦІЯ

**Засипле сніг дороги...** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Євген Сивокінь

## ВІДЕОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Камінний Острів / Каменный Остров.** Кіностудія «Jovich Films» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Берег** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Костянтин Денесюк

**Білявка помирає двічі.** "Zero Films» (Україна-Німеччина). *Режисер-постановник:* Віра Яковенко

**Говерла** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Сергій Альошечкін

**Дрібний дощ.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Георгій Делієв

**«І світ мене не впіймав».** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, ВТО «Дебют», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Юрій Зморочив

**Кавоман** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олександр Ітигілов

**Крістіна та Денис танцюють танок бондарів** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Дмитро Попов

**Любов.Да** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Віталій Тіменко

**Михайлюки**. Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер*: Сергій Крутін

**Мрія (Новорічна казка)** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Аксінья Куріна

**Олігарх** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Олексій Андрієнко

**Очевидно-неможливе. Сумна історія про великий розіграш / Очевидно-невозможное. Грустная история о веселом розыграше**. Фірма «Рудокомплект». *Режисер-постановник*: Євген Шишкін

**Панна** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Костянтин Кошка (Шафоренко)

**ПтахоLOVE** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Лариса Артюгіна

**Світло у вікні навпроти** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Ганна Шкарупа

**Софія** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник*: Надія Суханова

**Чотири слова**. "Kaskad Film" (Росія-Україна). *Режисер-постановник*: Геннадій Іванов

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Заповіт**. Володимир Чемес. *Режисер*: Володимир Чемес

**Зближуються часи**. Володимир Чемес. *Режисер*: Володимир Чемес

**Кіноманія** (з циклу «Любов — це...»). ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер*: Ганна Яровенко

**Небезпечно вільна людина**. Національна кінематека України. Київнаукафільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер*: Роман Ширман

**Пісня серця**. Телеканал «Студія 1+1», кіностудія «Контакт». *Режисер*: Юлія Лазаревська

**Святильник істини.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес  
**Чорнобиль. Епоха відродження / Чернобыль. Эпоха возрождения.** Серія І–ІІ.  
«Арт-Кураж», на замовлення Кабінету Міністрів України. *Режисер:* Лідія  
Казберова

**Як будувати рідну хату.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Апостол єдності і віри.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес  
**Асканія Нова. Про що курличуть журавлі...** Кіностудія «Кінематографіст»,  
на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володи-  
мир Хмельницький

**Вероніка і саксофон.** Кіностудія «Інтерфільм», на замовлення Міністерства  
культури і мистецтв України. *Режисер:* Олена Фетісова

**Гайдамацьким шляхом.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства  
культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Артеменко

**Гора ясна.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес

**Дарую Вам свято.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства куль-  
тури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький

**Десята муза в Україні.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міні-  
стерстві культури і мистецтв України. *Режисер:* Георгій Шкляревський

**Диригент Стефан Турчак.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства  
культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький

**Дорога до Святої гори.** Студія «ХХІ», за сприяння Національної спілки кіне-  
матографістів України, Київської державної регіональної телерадіокомпанії.  
*Режисер:* Валентина Коблюк

**До ювілею Л. Кравчука.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністер-  
ства культури і мистецтв України. *Режисери:* Олександр Фролов, Віктор  
Шкурін

**Друг мій Льонька.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства куль-  
тури і мистецтв України. *Режисер:* Тимур Золоєв

**Дума про ненароджених.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держком-  
телерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Загадки давнини.** «Академ-Фільм». *Режисер:* Борис Долина

**Зі щитом Соборності.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтеле-  
радіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Зображення.** ГО «Західно-Європейський інститут», на замовлення Міні-  
стерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Максим Сурков

**Монолог Гетьмана.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтеле-  
радіо України. *Режисер:* Юрій Омельчук

**Наш Крим.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Микола Заверуха

**Незнайомець із вічності.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Руслан Смаков

**Перед обличчям дитини.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Олександр Фролов, Віктор Шкурін

**Переяславська Рада. Міфи та реалії.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Костянтин Крайній

**Під твою милість прибігаємо.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес

**Побачити інші часи.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Мурат Мамедов

**Подорож пекельною рікою.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Олег Бійма

**Посвята.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес

**Пристрасть літати.** Леонід Биков. Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Мурат Мамедов

**Пробач мені, Поліське!** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисери:* Георгій Давиденко, Олександр Давиденко

**Сергій Бондарчук. Батьківщина.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Тимур Золоєв

**Срібна земля.** Володимир Чемес. *Режисер:* Володимир Чемес

**Триптих. «Арс-Планетаріум».** *Режисер:* Ольга Самолєвська

**Україна 20-го століття. Ф. I Війна і мир. 1945.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Валентина Шестопалова

**Україна 20-го століття. Ф. II Жертви і кати. 1946.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Валентина Шестопалова

**Українська Антарктида. Інтродукція.** Студія «Укртелефільм», на замовлення Держкомтелерадіо України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Хор глухонімих.** Оксана Чепелик, "UCLA" (Каліфорнійський Університет Лос-Анджелесу, США). *Режисер:* Оксана Чепелик

**Ціною власного життя.** Володимир Чемес. *Режисер:* Оксана Гайова

**Школа проти СНІДу.** Кіностудія «Jovich Films», компанія «Ostiva+TV» (Дніпропетровськ). *Режисер:* Вадим Йович

## АНІМАЦІЯ

**Війна яблук та гусені.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Наталія Марченкова



**Ключ.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олег Педан

**П'єса для трьох акторів.** Кіностудія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олександр Шмигун

2005

## КІНОФІЛЬМИ

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**9 Rota / 9 Rota.** «Art Pictures Group» (Фінляндія), Продюсерська компанія «Слово» (Росія), телеканал «Студія 1+1», за підтримки Міністерства оборони Російської Федерації, Федерального агентства по культурі та кінематографії. *Режисер-постановник:* Фьодор Бондарчук

**Прорвемось.** Кіностудія «ПРЕ продакшн». *Режисер-постановник:* Іван Кравчишин

**Секонд хенд.** Одеська кіностудія художніх фільмів, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Ярослав Лупій  
**Хеппі піпл / HAPPY PEOPLE.** Кінокомпанія «Паноктикум», «Lazaretti», за участю кінокомпанії «Елефант Фільм». *Режисер-постановник:* Олександр Шапіро

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**Близькі люди / Близкие люди.** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія 1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Андрій Праченко

**Дурдом / Дурдом.** Студія «Синемонтаж», за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група» і кінокомпанії «Новый Экран», телеканал «Студія 1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Дякую тобі за все / За все тебя благодарю.** Кінокомпанія «Film UA», PRO-TV, телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Микола Каптан

**Жіноча інтуїція II / Женская интуиция II.** «Studio Bayrak», «IntWestDistribution». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Зцілення любов'ю / Исцеление любовью.** Кінокомпанія «Фільм UA», ТО «Мамаду», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Бата Недіч

**Королева бензоколонки-2 / Королева бензоколонки-2.** Кінокомпанія «Фільм UA», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Олександр Кірієнко

**Кушать подано / Кушать подано.** Кінокомпанія «Мелорама Продакшн», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Максим Паперник

**Летюча миша / Летучая мышь.** Студія «Байрак» (Studio «Вугак»). *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Метро (Українські пісні про головне).** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія «1+1». *Режисер-постановник:* Віктор Аридувалов

**Мілицейська академія / Милицейская академия.** Кінокомпанія «Сім'я від А до Я» (Харків)

**Моя прекрасна SIM'я / Моя прекрасная SIM'я.** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», на замовлення компанії «Sim-Sim». *Режисери-постановники:* Ігор Забара (Беларусь), Сергій Талібов (Беларусь), Олександр Ітигілов, Олександр Соболев

**На білому катері / На белом катере.** Продюсерський центр «Аляска» (м. Оdesa). *Режисер-постановник:* Володимир Мельниченко

**Новорічний кілер / Новогодний киллер.** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія «1+1». *Режисер-постановник:* Галина Шигаєва

**Обережно! Блондинки! / Осторожно! Блондинки!** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія «1+1». *Режисер-постановник:* Галина Шигаєва

**Один за всіх / Один за всех.** Телеканал «Новий канал», кінокомпанія «ЯЄ». *Режисер-постановник:* Олександр Березань

**Перше правило королеви / Первое правило королевы.** Кінокомпанія «ФільмПро» (Росія), за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканал «Студія «1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович

**Полювання за тінню / Охота за тенью.** Кінокомпанія «Фільм. UA», продюсерський центр «ВІ.АЙ.ПІ.ЗОУН», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Костянтин Кошка (Шафоренко)

**Пороки та їхні прихильники / Пороки и их поклонники.** Кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканал «Студія «1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Володимир Попков

**Право на любов / Право на любовь.** ТО «Мамаду». *Режисери-постановники:* Володимир Дошук, Володимир Дяченко, Сергій Альошечкін

**Розлучення і дівоче прізвище / Развод и девичья фамилия.** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія 1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Андрій Праченко

**Сьоме небо / Седьмое небо.** Кінокомпанія «Українська Медійна Група»,

телеканал «Студія 1+1», телеканал «СТС» (Росія). *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович

**Цілують завжди не тих / Целуют всегда не тех.** Кінокомпанія «Телесто», за участю кіноконцерна «Мосфільм». *Режисер-постановник:* Дмитро Томашпольський

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Жах.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, «Дебют», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Мирослав Слабошпицький

**Мені начхати на ваш матан!** Богдана Смирнова. *Режисер-постановник:* Богдана Смирнова

**На перехресті / На перекрестке.** Незалежна кіностудія «Пробудження». *Режисер-постановник:* Олекса Ом

**Філософія.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, «Дебют», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Алла Пасікова

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Володимирський Собор у Херсонесі.** Студія «ВІАТЕЛ», Київська міська державна адміністрація. *Режисер:* Василь Вітер

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Аксіома кохання.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Інеса Дернова

**Алло, мамо!** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Тетяна Калужина

**Жили собі були...** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олена Бойко

**З найкращими побажаннями! Енвер.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Вікторія Мельникова

**Книга.** Національна кінематика України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* В'ячеслав Прокопенко

**Під тінню мансард.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Микола Воротинцев

## АНІМАЦІЙНІ

### ВІДЕОФІЛЬМИ

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Братство.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Станіслав Клименко

**Ілюзія існування / Ілюзія существованія.** Кіностудія «Jovich Film» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Світлячки.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Надія Кошман

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**День сьомий.** Продюсерська агенція «Закрита зона» (Київ). *Режисер:* Олесь Санін

**Із Табуретом до Океану.** Студія «Lizard Film» (Київ). *Режисер:* Я. Попов  
**Російські корені, або Одного разу в Оренбурзі / Русские корни, или Однажды в Оренбурге.** Студія «Інтерфільм». *Режисер:* Олена Фетісова

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Брати Коломійченки.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Тімур Золоєв

**Вір мені (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський  
**В степах України. Півстоліття потому.** Кіностудія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Георгій Давиденко  
**Гладій. Повернення.** «DA Studio». *Режисер:* Мирослава Хоршун  
**Десята муза в Україні (фільм другий).** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Георгій Шкляревський

**ЖАР-птиця.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Анастасія Харченко

**Замки України.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, технічне забезпечення — телекомпанія «Степ». *Режисер:* Артем Сухарев

**Інакші.** «Inspiration Films», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Максим Сурков

**Мій ніжний Мефістофель.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. Монтаж — пост-продакшн «AV-TV». *Режисер:* Олександр Муратов

**Мистецтво без кордонів.** Державне підприємство «Український державний центр мистецтв», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, за сприяння Фонду «Україна 3000». *Режисер:* Михайло Лебедев

**Миттєвості Помаранчевої.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Васильєв

**NEVSEREMOS! Люди з Майдану.** Студія «Inspiration Films» (Україна), Швейцарська агенція розвитку і співробітництва DEZA. *Режисер:* Сергій Маслобойщиков

**Наш Авалон.** Кіностудія «Інтерфільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Ганна Яровенко

**Обожнювана. Частина 1, 2 (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Один день з життя хірурга.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Марина Кондратьєва

**Олександра Екстер та світова сценографія (з циклу «Мистецтво світу — внесок України»).** ТОВ «Автор-студія», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Валентин Соколовський

**Останній лоцман (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Павло Вірський — назавжди!..** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Володимир Хмельницький

**Пам'ятати.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Сергій Дудка

**Портрет, написаний глибиною.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Леся Мацко

**Стояла собі хатка.** Кіностудія «Інтерфільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олена Фетісова

**Тася (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Ціна повернення (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Яготинське літо (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

## АНІМАЦІЙНІ

**Будиночок для равлика.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Олег Педан

**Каприз / Каприз.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України, кіностудія «Арменфільм» ім. А. А. Бекназаряна. *Режисер:* Манук Депоян

**Про кішку, яка упала з неба.** Кіностудія «Україмафільм», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер:* Наталія Марченкова

## 2006

### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Аврора / Аврора.** «Studio Bayrak», «IntWestDistribution», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Біла річка.** ТОВ «Нова кіностудія», Одеська кіностудія, Міністерство культури і туризму України, за підтримки Hubert Bals Fund of the International Film Festival Rotterdam. *Режисер-постановник:* Єва Нейман

**Богдан-Зиновій Хмельницький.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Микола Мащенко

**Вбивство у зимовій Ялті.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерство культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Олександр Муратов

**Два в одному / Два в одном.** Компанія «SOTA Cinema Group», ЗАТ «Одеська кіностудія», за участю «Централ Партнершип», за підтримки Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Кіра Муратова

**Ефект присутності.** Одеська кіностудія, на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Леонід Павловський

**Запорожець за Дунаєм.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисери-постановники:* Микола Засеєв-Руденко, Оксана Ковальова

**Інді / Инди.** Кінокомпанії «Паноктикум», «Триумф» (Україна-Росія). *Режисер-постановник:* Олександр Кириєнко

**Інше життя, або Втеча з того світу.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Володимир Артеменко

**orANGELove.** Студія «Гулівер», Міжнародне креативне агенство «Lav Studio». *Режисер-постановник:* Алан Бадоев

**Помаранчеве небо.** Кінокомпанія «СІНЕМА». *Режисер-постановник:* Олександр Кириєнко  
**Штольня.** «ALEXX. COGNAC», «Suspense Film» (Україна). *Режисер-постановник:* Любомир Кобильчук

### СЕРІАЛИ, ТЕЛЕФІЛЬМИ

**А жизнь продолжается / А життя продовжується.** Кінокомпанія «Майстри кіно» («МАКІ»). *Режисер-постановник:* Євген Шишкін  
**Без особливих примет / Без особых примет.** Кінокомпанія «Film UA», Pronto production. *Режисер-постановник:* Володимир Яношук  
**Битви сонечок / Битвы божьих коровок.** Кінокомпанія «Телекино», ЧП «Нове Українське Кіно», за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко  
**БОМЖ / БОМЖ.** Кінокомпанія «Film UA», Production UA. *Режисер-постановник:* Андрій Бенкендорф  
**Вас чекає кохання... / Вас ждет любовь...** Кінокомпанія «Українська Медійна Група». *Режисер-постановник:* Андрій Праченко  
**Весела хата.** ТО «Весела хата». *Режисер-постановник:* Віктор Андрієнко  
**Вовчиця / Волчица.** ТО «Мамаду» («Опал»), телеканал «Інтер», на замовлення «Н.Р.Production». *Режисер-постановник:* Бата Нєдїч  
**Давай одружимось? / Давай поженимся?** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія 1+1», на замовлення компанії UMS. *Режисер-постановник:* Олександр Даруга  
**Дивне Рїздво / Странное Рождество.** Кінокомпанія «Star Media». *Режисер-постановник:* Максим Паперник  
**Дїви ночї.** Кінокомпанія «Українська Медійна група», телеканал «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Олег Фїалко  
**Дїм-фантом у придане / Дом-фантом в приданое.** Компанія «Телекино», ЧП «Нове Українське кіно», за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович  
**Диявол із Орлі. Ангел із Орлі / Дьвол из Орли. Ангел из Орли.** «Studio Bayrak», «IntWestDistribution». *Режисер-постановник:* Олег Масленников  
**Доярка з Хацапетівки/ Доярка из Хацапетовки.** «Базик Ком», «Новая студия» (Росія-Україна), на замовлення ДТК «Телеканал Россия». *Режисер-постановник:* Анна Гресь  
**Дякую тобі за все-2 / За все тебя благодарю-2.** Телеканал «Первый канал» (Росія), кінокомпанія «PRO-TV». *Режисер-постановник:* Валерій Шалига

**Жіноча робота з ризиком для життя / Женская работа с риском для жизни.** Кінокомпанії «4К», «Фільм UA». *Режисер-постановник:* Костянтин Кошка (Шафоренко)

**Жіночі сльози / Женские слезы.** Кінокомпанія «Фільм UA», «Production UA». *Режисер-постановник:* Галина Кувивчак-Сахно

**Запороги.** Студія «Укртелефільм», кіностудія «Злагода». *Режисери-постановники:* Володимир Оніщенко, Олег Бійма

**З днем народження, королево! / С днем рождения, королева!** Продюсерський центр «Астра-Си». *Режисер-постановник:* Тетяна Магар

**Зіркові канікули / Звездные каникулы.** Телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Семен Горов

**Інфант / Инфант.** «Studio Bayrak», «IntWestDistribution». *Режисер-постановник:* Оксана Байрак

**Квартет для двох / Квартет для двоих.** Кінокомпанія «Film UA», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Ахтем Сеітаблаєв

**Квіти для Снігової королеви / Цветы для Снежной королевы.** Кінокомпанія «Паноктикум», «Респект-фільм». *Режисер-постановник:* Лев Карпов

**Кольє для Снігової Баби / Колье для Снежной Бабы.** Кінокомпанія «Film UA», «Production UA». *Режисери-постановники:* Олександр Даруга, Олександр Богданенко

**Лісовик / Леший.** Кінофабрика Копейкіна, студія «Film Stream» / «Фільм Стрим». *Режисер-постановник:* Олександр Копейкін

**Мертвий. Живий. Небезпечний / Мертвый. Живой. Опасный.** Кінокомпанія «Film.Ua», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Сергій Крутін

**Міський романс / Городской романс.** Центр «Ц», кінокомпанія «Star Media», ТО «Опал». *Режисери-постановники:* Володимир Дьяченко, Марина Железняк

**Не найжджай на Діда Мороза (Леся + Рома).** Телеканал «ISTV». *Режисери-постановники:* Олександр Даруга, Олександр Богданенко

**Опер Крюк / Опер Крюк.** Кінокомпанія «Фільм UA», на замовлення телеканалу «Інтер». *Режисер-постановник:* Олександр Будьонний

**Повернути Віру / Вернуть Веру.** Кінокомпанія «Фільм UA», «Production UA». *Режисер-постановник:* Віра Яковенко

**Повертається чоловік з відрядження / Возвращается муж из командировки.** Студія «DaxiFilm». *Режисер-постановник:* Іван Войтюк

**Пограймося! / Давай поиграем!** Кінокомпанія «Українська Медійна Група», телеканал «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Олександр Ітигілов

**Професор у законі / Профессор в законе.** Кінокомпанія «Star Media». *Режисер-постановник:* Олексій Лісовець



**Психопатка / Психопатка.** Кінокомпанія «Star Media». *Режисер-постановник:* Олександр Пархоменко

**П'ять хвилин до метро / Пять минут до метро.** Кінокомпанія «Про-TV», телеканал «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Сергій Альошечкін

**Родичі.** Телеканал «Перший Національний». *Режисер-постановник:* Ігор Забара

**Саквояж зі світлим майбутнім / Саквояж со светлым будущим.** Компанія «Телекино», ЧП «Нове Українське кіно», за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Вячеслав Криштофович

**Самноворічноїночі / Один в новогоднююночь.** Кінокомпанія «Паноптикум». *Режисер-постановник:* Юрій Стицковський

**Сестри по крові / Сестры по крови.** Кінокомпанія «Star Media». *Режисер-постановник:* Валерій Рожко

**Ситуація-202 / Ситуация-202.** Кінокомпанія «Star Media», продюсерський центр «V.I.P.Zone» («Ви. Ай. Пи. Зоун»). *Режисер-постановник:* Ігор Лузін  
**Скарб («Діамант чистої води») / Сокровище («Бриллиант чистой воды»).** Кінофабрика Олександра Копейкіна, студія «Film Stream» / «Фильм Стрим». *Режисер-постановник:* Олександр Копейкін

**Стара подруга / Старая подруга.** Кінофабрика Олександра Копейкіна, студія «Film Stream» / «Фильм Стрим». *Режисер-постановник:* Олександр Копейкін

**Таємниця «Святого Патріка» / Тайна «Святого Патрика».** Компанія «Production UA», телеканал «Інтер». *Режисер-постановник:* Андрій Бенкендорф

**Таксі для ангела / Такси для ангела.** Кінокомпанія «Телекино», ЧП «Нове Українське Кіно», за участю кінокомпанії «Українська Медійна Група», телеканали «СТС» (Росія), «Студія 1+1». *Режисер-постановник:* Анатолій Матешко

**Танго кохання / Танго любви.** Студія «DaxiFilm». *Режисер-постановник:* Іван Войтюк

**Четверта група / Четвертая группа.** Кінофабрика Олександра Копейкіна, студія «Film Stream» / «Фильм Стрим». *Режисер-постановник:* Олександр Копейкін

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Велика Васильківська, 8-Д.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, студія «Дебют», на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. *Режисер-постановник:* Олена Бойко

**Ніяких проблем.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, студія «Дебют», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Володимир Дошук

**Оксамитний сезон.** ЗАТ «Ялтинська кіностудія», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Олександра Хребтова

**Приблуда.** Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, студія «Дебют», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер-постановник:* Валерій Ямбурський

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Назви своє ім'я / Spell your name.** Інститут відеоісторії і освіти Фонду Шоа Університету Південної Каліфорнії, США (USC Shoah Foundation Institute), Фонд Віктора Пінчука та Film Plus Ltd. (Україна). *Режисер:* Сергій Буковський

**Микола Вінграновський у синьому небі. Сповідь перед другом.** Інститут проблем сучасного мистецтва, Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Роллан Сергієнко

#### ВІДЕОФІЛЬМИ

##### ПОВНОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Божевілья / Безумие.** Кінокомпанія «Новый мир». *Режисер-постановник:* Ігор Парфьонов

**Видимість існування / Видимость существования.** Кіностудія «Jovich Film» (Дніпропетровськ). *Режисер-постановник:* Вадим Йович

**Камера 6/13 // Камера 6/13.** Кіностудія «Кадр». *Режисер-постановник:* Андрій Богатий

**Коли боги поснули / Когда боги уснули.** Кінокомпанія «Новый мир». *Режисер-постановник:* Ігор Парфьонов

**Солодкі сни.** Кінофантазія з літературними алюзіями. Студія «Просвіткіно». *Режисер:* Олександр Давиденко

##### КОРОТКОМЕТРАЖНІ ІГРОВІ

**Ім'я.** Благодійний проект «Меценат». *Режисер-постановник:* Алла Яковлева

**Переможець.** Одеська кіностудія, на замовлення Міністерства культури і туризму України. Дебют. *Режисер-постановник:* Віктор Кустов

**Старша дочка.** Одеська кіностудія, на замовлення Міністерства культури і туризму України. Дебют. *Режисер-постановник:* Наталя Ковальова

**Стіна.** Одеська кіностудія, на замовлення Міністерства культури і туризму України. Дебют. *Режисер-постановник:* Роман Бровко

#### ПОВНОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Дисиденти.** Кіностудія «Контакт», ТРК «Студія 1+1». *Режисери:* Олександр Фролов, Віктор Шкурін

**Іван Миколайчук. Книга життя.** ТОВ «СТЕП», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисери:* Сергій Сотниченко, Ален Білан, Тарас Ткаченко

**Іван Франко.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Михайло Лебедев

**Із Табуретом через Гімалаї. «Царствений Кінь» або «Табурет у Монголії».** Студія «Lizard Film» (Київ). *Режисер:* Сергій Лисенко

**Михайло Грицюк. Не плач за мною, Аргентино!** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і туризму України. Технічне забезпечення телекомпанії «СТЕП». *Режисер:* Анатолій Сирих

**Собор на крові.** Студія «Телекон», телеканал «Студія 1+1». *Режисер:* Ігор Кобрин

**Таємниці Києво-Печерської Лаври. Фільм 4. Дотик до таємниці.** Кіностудія «Контакт», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Микола Ільїнський

#### КОРОТКОМЕТРАЖНІ НЕІГРОВІ

**Божичі.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Анастасія Харченко

**Важлива людина.** ПП «Новий Київ». *Режисер:* Дмитро Тяжлов

**Врятований любов'ю (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Образ

**Геній сміху (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Дуель (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Образ

**Житиму!** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисери:* Сергій Дудка, Георгій Давиденко

**Зоря вечірня (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Кіно про любов.** Марія Халпахчі. *Режисер:* Марія Халпахчі

**Княгиня Ольга (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Легендарне парі (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Образ

**Маєстро Володимир Кожухар.** Студія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Жанна Бебешко  
**Мовчазне божество (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Невгамовний Пантейлемон. Частини 1, 2 (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Незнайомка (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Nympha candida. Німфея Кандіда (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Перетворення (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Рай.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Надія Кошман

**Своє вікно.** Кіностудія «Кінематографіст», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Олексій Барбарук-Трипільський

**Соломон і Гуделе (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

**Сонячна людина (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Образ

**Софія. Дитя кохання (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Таємниця кохання. Олександрія (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Та, що поряд (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Техніка безпеки для тих, хто дивиться телевизор.** Національна кінематека України. Київнаукфільм, на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Ростислав Плахов-Модестов

**Український кубофутуризм і Олександр Богомазов.** ТОВ «Автор-студія», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Валентин Соколовський

**Упертий українець (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Чому білий птах з чорною ознакою.** Кіностудія «Укркінохроніка», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Павло Фаренюк

**Я кличу тебе (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Василь Вітер

**Янгол. Демон (з циклу «Гра долі»).** Студія «ВІАТЕЛ». *Режисер:* Олег Туранський

### АНІМАЦІЙНІ

**Жив собі чорний кіт...** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Юрій Марченко

**Калейдоскоп.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Володимир Михайлов

**Коп і Штик — завзяті кроти.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Борис Волков

**Курка, яка несла всяку всячину.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Марина Медвідь

**Найменший.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Олег Педан

**Чарований запорожець.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Наталія Марченкова

**Чого у лісі не буває.** Студія «Українафільм», на замовлення Міністерства культури і туризму України. *Режисер:* Михайло Яремко

## ЗМІСТ

<i>Віктор Сидоренко. Вступне слово</i> .....	5	
Вступ .....	9	
<b>Розділ перший. Кіно в Україні часів «перебудови»:</b>		
<b>Зміна долі</b> .....	<b>13</b>	
Провідна тематика й актуальна проблематика кінотворів другої половини 1980-х — початку 1990-х років .....		18
Соціальна «фотогенія».		
Документація культурного архіву (режисери неігрового кіно та їхні твори) .....		22
Перший досвід «санкціонованої свободи» в ігровому кінематографі .....		30
Екзистенційний дискомфорт на вітчизняному кінопросторі .....		34
Молодіжне творче об'єднання «Дебют» та дебютанти .....		50
<b>Розділ другий. Кінематограф незалежної України:</b>		
<b>Ідентифікація екраном</b> .....	<b>53</b>	
Обшири жанрово-тематичного діапазону у вітчизняному кінематографі першого десятиліття незалежності .....		55
«Стернізація» замість «советизації» .....		64
Боротьба з примарами тоталітарного минулого .....		66
Кінематографічне осягнення історії.		
Від ідеологічності до автентичності .....		71
Шляхом національної ідентифікації.		
Екранне «задзеркалля» 1990-х років .....		73
Метаморфози українського поетичного кіно .....		75

Специфіка осягнення екзистенційної проблематики.	
Своєрідність втілення принципу «Тут і Тепер» у фільмах «Міської прози» . . . . .	78
«Нова хвиля» в українському кіно . . . . .	83
Зваблення примарою рентабельності. . . . .	88
Тікаючи від свободи. Прояви «інфантилізму»	
та складності «дорослішання» . . . . .	92
Людина на екрані доби постмодернізму . . . . .	95
Кінематограф першого десятиліття незалежності: в режимі узагальнення. . . . .	98
<b>Розділ третій. Кінематограф початку ХХІ століття: Начерк екранної еволюції. . . . .</b>	<b>105</b>
Старт Міленіуму. Кінематографічні контексти . . . . .	107
Радикалізм «кінокласиків» проти конформізму «актуального» кіно . . . . .	109
Фаза свідомого національного будівництва та фільми історичної тематики. . . . .	114
Спроби інтегрування до «Європейського кінохронотопу» . . . . .	125
Зосередженість на проблемах особистості. . . . .	131
Реанімація традиційних цінностей родинного буття . . . . .	147
Повернення символічного батька на екран. . . . .	149
Своєрідність реалізації принципу «Тут і Тепер» у «міській прозі» ХХІ ст. . . . .	150
Нова іконографія міста на екрані . . . . .	159
Актуальний кінопроцес. Сплеск молодого кіно . . . . .	168
Фестивальна палітра . . . . .	177
Радикальні кіноексперименти як презентація субкультур . . . . .	178
Руйнація конвенцій кіномистецтва на перетині естетик . . . . .	186
<b>Додатки. . . . .</b>	<b>191</b>
Дивимось українське (за матеріалами програм	
«Панорама українського кіно» Мкф «Молодість» 2004-2006 рр.). . . . .	193
«Українські альтернативи» або «Якого кіна нам треба?» . . . . .	212
Кіноіндустрія: Деякі аспекти очима практиків . . . . .	219
Каталог фільмів, випущених в Україні протягом 1996–2006 років. . . . .	235

Академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

*Наукове видання*

Ірина Борисівна ЗУБАВІНА

# КІНЕМАТОГРАФ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: тенденції, фільми, постаті

Науковий редактор — *Андрій Пучков*

Літературний редактор — *Юрій Щербак*

Макет, обкладинка, препринт — *Олександр Червінський*

Коректура — *Світлана Сімакова, Дар'я Тимофієнко*

В оформленні контртитла використано кадр із фільму  
Оксани Чепелик «Початок» (2005)

Здано у виробництво 17.10.2007. Підписано до друку 17.12.2007.  
Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір типогр. Гарнітура «Мысль».  
Ум. др. арк. 12,2. Обл.-вид. арк. 15,5. Наклад 300 прим. Зам. № 7–1356.

Інститут проблем сучасного мистецтва  
Академії мистецтв України  
Україна, 01133, м. Київ, вул. Щорса, 18-Д  
*Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002*

Видруковано у друкарні «Видавництво “ФЕНІКС”»  
Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б  
*Свідоцтво ДК № 271 від 7.12.2000*

Printed in Ukraine