

УДК 7.77

Колос Діна

ГЕНЕРАЦІЯ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ: ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ МАНЕРИ КІНОПИСЬМА

У статті розглядаються провідні теми фільмів молодих українських режисерів, які почали працювати в кіно на початку 2000-х. У своїх роботах Олесь Санін, Алан Бадоев, Єва Нейман, Олександр Шапіро під специфічним кутом зору дивляться на історію українського народу, соціалізацію людини постмодерну в умовах масових зрушень, тотальної свободи та маргіналізації.

Ключові слова: експеримент, імітація, іронія, особистість, постмодернізм, рефлексування.

Колос Д.

ГЕНЕРАЦИЯ МОЛОДЫХ УКРАИНСКИХ РЕЖИССЕРОВ ХХІ ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОЙ МАНЕРЫ КИНОПИСЬМА

В статье рассматриваются основные темы фильмов молодых украинских режиссеров, которые начали работать в кино в начале 2000-х. В своих работах Олесь Санин, Алан Бадоев, Ева Нейман, Александр Шапиро под специфическим углом зрения смотрят на историю украинского народа, социализацию человека постмодернизма в условиях массовых сдвигов, тотальной свободы и маргинализации.

Ключевые слова: эксперимент, имитация, ирония, личность, постмодернизм, рефлексирование.

Kolos D.

GENERATION OF YOUNG UKRAINIAN DIRECTORS XXI CENTURY: FORMATION COPYRIGHTED STYLE

The leading themes of films of the young Ukrainian producers, which began to work in the cinema at the beginning of 2000th, are examined in

theses of the article. In their works Oles Sanin, Alan Badoev, Yeva Neyman, Oleksandr Shapiro under the specific point of view look at history of the Ukrainian people, socialization of postmodern man in the conditions of mass changes, total freedom and marginalizacii.

Key words: *experiment, simulation, irony, personality, postmodernism, refleksirovanie.*

Постмодерністська побудова кінематографічної оповіді з відповідною візуальною, звуковою, стилістичною, акторською, режисерською, операторською грою зі змістами та образами характерна не тільки фільмам режисерів, чий авторський світ сформувався вже десятиліттями роботи в кіногалузі, а й роботам молодих режисерів, чії авторські експерименти належать до початку XXI століття. Серед них можна виділити Олеся Саніна з його стрічкою «Мамай» (2002), Алана Бадоева – фільм «ogANGELove» (2006), Єву Нейман – фільми «Біля річки» (2006), Олександра Шапіро з його фільмами «Цикута» (2002), «Путівник» (2004), «Хеппі піпл» (2005), «Зйом» (2008), «Кастинг» (2008), «Без пор No» (2010), «Дніпро» (2010). Кожна з цих стрічок молодій генерації українських режисерів має своє автентичне бачення побудови постмодерністського кінопростору. Кожен з цих режисерів у своїх фільмах звертається як до історичного матеріалу, в якому досліджує розвиток конкретної особистості, так і до сучасності, в якій намагається віднайти своє місце та ідентичність герой нового тисячоліття. Поряд з суспільною німотою в стрічках молодих режисерів співіснують історії з життя людей, які намагаються пізнати себе у від початку хворому «новому суспільстві», пізнати себе, згадавши найяскравіші моменти зі свого минулого, здійснивши подорож не стільки по реальному, скільки по метафоричному життю. Трапляються у фільмах режисерів першого десятиліття нового тисячоліття й звернення до проблем людей вулиць, а також тих, хто змарнував свій час в пошуках миттєвої насолоди, в чиїх душах поряд з самотністю крокує жага до випробувань своєї долі на міцність.

У художній стрічці «Мамай» Олесь Санін вибудовує кіносвіт, який складається з міфів, що є не тільки логічним продовженням один одного, а й миттєвим спростуванням самих себе, й натомість народжується щось нове, замішане, на думку Олега Сидора-Гібелінди, на «фольклорі, малярстві та індивідуальних фанта-

зіях героя» [1]. У фільмі режисер намагається віднайти нову форму інтерпретації двох епічних творів, які, на думку автора, є самодостатніми й при буквальному екранному викладенні втрачають свою автентичність у специфічному кінематографічному просторі. Саме тому Санін намагається не просто екранізувати першоджерело, а вступити у своєрідну гру зі змістами та образами, щоб досягти відтворення особливої атмосфери та значення фільму в цілому. У фільмі «Мамай» відбувається заміна текстової домінанти на чуттєву, яка максимально наближує глядачів до «первинності мистецтв, таких як поезія, музика, балет, візуальні інсталяції» [1]. Кінематографічне викладення історії про українського козака наближене до жанру билини – така ж повільна, некваплива оповідь, яка тяжіє до довгих кадрів та планів, апелюючи не лише до аудіальної, а й візуальної уваги глядачів. У перекладі з тюркського Мамай – «ніхто». Тобто перед нами розгортається історія людини, яка не має власного імені, а відтак – проблема її ідентичності в сучасному світі актуальна й сьогодні. Невипадково цим фільмом розпочинається новий етап у житті української держави – пошуки самих себе в цьому світі потрібно розпочинати зі своїх коренів. У постмодерністському загалі картина тяжіє не лише до підкреслено песимістичного, фаталістичного існування людини в цьому світі, яка зустрічається з низкою перешкод на шляху до щастя, а й до оптимістичного, життєстверджувального у людини тяжкої долі. За своєю естетикою фільм «Мамай» наближений до картин української поетичної школи, оповідь у фільмі вибудовується за допомогою кадрів-символів, подвійного кодування, а подекуди навіть з іронічним підтекстом. Таким чином, пошуки національної ідентичності й самого себе стають провідними орієнтирами героя у фільмі Олесь Саніна.

Постмодерністським пошуком нового типу героя стає фільм Алана Бадоева «orANGELove». У цій першій повнометражній роботі режисера-кліпмейкера головні герої стрічки – хлопець та дівчина, постійно перебувають у стані вибору між коханням та його відсутністю, бути такими, якими вони є чи мімікувати під загальний настрій суспільства, яке опосередковано бере участь у їхній подальшій долі. За забитим дошками вікном оселі, в якій повинні весь час знаходитися герої для виконання умов парі, іноді чутно відривчасті революційні заклики Помаранчевої революції. Драматичність сюжету стрічки – СНІД та його летальні

наслідки, а врешті-решт самотність партнера по коханню, підсилюється нестандартними ракурсами та планами. Візуальне в стрічці домінує над вербальним, відповідно, зовнішня краса людини, а також того, що її оточує, не завжди гармонічно поєднуються з внутрішньою красою – віднайти баланс почуттів, по-справжньому зрозуміти, що є кохання, здатність людини власноруч робити вибір, а також неможливість обійти долю – це теми, які підпадають під пильний режисерський погляд та знаходять своє продовження на екрані. У цій стрічці Бадоев не тільки експериментує з зображенням, яке залежно від настрою героїв набуває особистого психологічного забарвлення, а й з музичним оформленням, шумами та тишею, які у своєму поєднанні утворюють особливу авторську манеру кліпового відображення кінематографічної дійсності.

Представником нової генерації майстрів українського кінематографа є й режисер Єва Нейман, яка дебютувала в повнометражному кіно зі стрічкою «Біля річки», знятою за мотивами оповідання Фрідріха Горенштейна «Бабусі». У картині зображено один день з життя двох літніх жінок – дочки та матері, які перебувають вже в такому стані, коли сучасність втрачає свою актуальність, а минуле тільки набирає обертів при кожному заглибленні свідомості в постійні спогади. Прогулянка героїнь до річки, як символу життя, плинності часу, супроводжується безперервними сперечаннями та сварками між собою. У цій моделі поведінки двох жінок вбачаємо особливу форму любові та прихильності двох поколінь – батьків та дітей, межа між якими з рокам поступово зникає й вже важко з'ясувати хто кому ким приходить. Екранні форми виразності, використані оператором стрічки, допомагають Є. Нейман відтворити атмосферу туги та приречення, підкреслити характери екранних образів та створити власне авторський світ.

У картині йдеться не лише про неминучість плинності часу, а й про плинність життя, яке у фільмі поступово йде від двох літніх героїнь з ще одним прожитим днем. На відміну від попередніх стрічок, «Біля річки» рясніє не лише вдало підібраним візуальним рішенням стрічки, а й діалогами про минуле й зовсім не таке, як хотілось би, сучасне існування жінок. Їх життя минає в квартирі, в якій час зупинився й виблискує старими дзеркалами, прикрасами, фотокартками, заялженими скатерти-

нами. Загальний занепад у картині підсилюється комахами, які свідчать про бруд та байдужість до чистоти власниць квартири, безпритульними псами, які так само нікому не потрібні, як ці дві літні пані, – ні владі, ні найближчому оточенню. Настрій, атмосфера, естетична складова кожного кадру наближені до кінозйомки минулих років, що також працює на розгортання сюжету історії. Проте історія набуває зовсім іншого звучання, коли мати та донька вдвох виходять з замкнутого простору на вулицю, де події з реального переходять в ірреальний вимір – з дивакуватими персонажами, з іронічними, а подекуди навіть безглуздими діалогами, вчинками як героїнь, так і тих, хто трапляється на їх шляху – імітація життя, кохання, співчуття.

Зовсім іншим звучанням пронизані постмодерністські фільми Олександра Шапіро – фільми-провокації, фільми-роздуми, фільми-психологічні та психічні стани. У своїх фільмах Шапіро акцентує увагу глядачів не на подіях, навколо яких вибудовується драматургічний стрижень картини, а на рефлексуванні героїв щодо пізнання навколишнього світу, знаходження належного місця в ньому, вони є своєрідним опосередкованим поштовхом до встановлення внутрішньої гармонії з самим собою. Головні персонажі у фільмах режисера – алкоголіки, наркомани, безхатьки, відвідувачі нічних клубів, актори, повії – надзвичайно енергійні та харизматичні люди, які весь час йдуть, біжать у заданих режисером напрямках. Своєрідному сприйняттю авторських проєктів Шапіро сприяє відеоряд з довільно склеєними монтажними стиками, безліч роздумів у кадрі та за ним, а також прийом з повторенням кількох дублів однієї і тієї ж сцени. Роботи Олександра Шапіро є своєрідною певною експериментальною лабораторією, складними, філософськими одночасно й «визначаються, як треш, «сурогатне» кіно» [2, с. 181].

Наприклад, стрічка «Цикута» є оповіддю героя-киянина скрізь завісу наркотичних марень засобами ненормативної лексики та псевдофілософськими міркуваннями – наслідком діяльності хворобливої психіки. Невипадково в назву стрічки режисер вводить назву рослини, з якої синтезують сильну отруту, оскільки всі герої стрічки весь час знаходяться, немовби, в наркотичному маренні, а також розповсюджують наркотики, як один із засобів відійти від реальності й поринути у світ підвішеного, з якого й розпочинається оповідь з життя мегаполісу.

Саме таким – перевернутим, як у свідомості підвішеного до гори низом, визнає цей світ автор. У світі, де кожним керує не здоровий глузд, а занедбаний циклотою організм, нічого, окрім смерті, бруду та насилля, не може з'явитися. Доказом цьому є кінцівка з голкою від шприцу, бродячі собаки, які годуються падаллю, очисники каналізаційних стоків, місцеві «гопники», які можуть робити те, що заманеться, продавці марихуани й інші об'єкти та предмети, які підкреслюють жалюгідність і потворність сучасного світу. На протигагу всьому цьому реалізму в підкреслено гіперболізованій формі постають фігурки янголів, які також не можуть бути ідеальними у світі хаосу – в них є відбиті частини, вони не викликають захоплення та відчуття присутності божого проведіння в усій цій атмосфері. Крім візуального ряду, змістовне навантаження у фільмі підсилюється ще й звуковим оформленням: радіоповідомленнями з різних епох, розпочинаючи з Другої світової війни, матами яких герої спілкуються не тільки в кадрі, а й за ним, піснями, музичними фрагментами. «Операторська робота <...> і сучасний радикальний монтаж видаються головними складовими художності картини. Претендують на це 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 «Іванового дитинства» Андрія Тарковського; зустріч персонажів, знята через чавунне плетіння брами – «привіт» «Суворому юнакові» Абрама Роома; багаторазові повтори текстів та рефрени нагадують особливості авторського стилю Кіри Муратової» [2, с. 182–183].

Наступний експеримент режисера – фільм «Путівник» демонструє власне бачення режисером міста Києва з урахуванням особистих асоціацій з тим чи іншим районом, вулицею, сквером та інше, нарко-, алко-, брутальна специфіка яких знаходить своє відображення в кожній з новел картини, на які умовно поділена робота. У цій стрічці експерименти з монтажем, звуковим оформленням, операторською роботою та режисурою продовжуються в ще більш агресивній формі – деякі сцени стрічки настільки короткі, що зрозуміти, про що йдеться, дуже складно. У цьому випадку режисер переміщує глядача з координат раціонального сприйняття кінотексту в площину ірраціональності. А ось у стрічці «Нарруреорле» режисер вже використовує іронію

та гру як засіб побудови фільму. У цій стрічці головний герой не просто мігрує з одного району в інший, як це відбувається в двох попередніх стрічках режисера, а цілеспрямовано намагається вступити в гру зі своєю долею, ризикуючи життям. Гра «в слабо» двох самодостатніх приятелів стає подібною на цілковитий фарс, коли вони один для одного придумують найабсурдніші завдання, не виконати які вони не мають права. Цей калейдоскоп псевдовчинків, які герої демонструють глядачам, в кінці стрічки утворюють зовсім цікаву сцену: перехід з реального світу приміщення у світ шизофренічних фантазій – у простір картини на стіні. Наступні фільми Шапіро – «Зйом» й «Без пор No» режисер втручається вже в інтимне життя своїх героїв, використовуючи метод провокації та «підглядання», відійшовши від внутрішнього – душевного поневіряння своїх героїв до тілесності – сексу та збочень заради їх самих.

Отже, можна підсумувати, що початок 2000-х років є точкою відліку нового українського кіно, яке з цього року буде розвиватися та існувати в постмодерністській парадигмі. Процес створення фільмів в іронічному, самоіронічному, пародійному аспекті, в яких гра зі змістами та образами з фільмів минулих років буде основним засобом пізнання дійсності.

Література:

1. Брюховецька О. Фільм Саніна «Мамай» / О. Брюховецька [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://mamayfest.at.ua/publ/film_sanina_mamay/1-1-0-20.
2. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007. – 296 с.