

Українське кіно 1990-х: аспекти візуальності

ОЛЕГ СИДОР-ГІБЕЛИНДА

Замість передмови

Упродовж останнього десятиліття на теренах нашої столиці відбувалися два процеси, взаємозв'язок яких, здається, ніким не був спостережений. Перший, загальновідомий, було швидко змістифіковано під назвою “смерть кіно” (насправді ж в окремі періоди фільмове виробництво ледве не сягало почесної сотні). Про це вже сказано чимало, тож констатуємо реальний факт: кінематограф нині таки пасе задніх, поступаючися за силою впливу мистецтвам молодшим (телебаченню) чи старшим (музиці).

Другий процес виразився у значній кількості нововиниклих скульптурних монументів (різномірних за художньою якістю та ефектом переконливості), які зображують діячів і персонажів кінематографа, українського за визначенням або ж адресованого нашим культурно-історичним реаліям. Одразу ж пригадуються роботи Богдана Мазура: скульптура «Параджанов», яку можна побачити на території кіностудії ім. О. Довженка (де наразі більшість павільйонів використовують не за призначенням), та «Лесь Курбас». Окрім того, більш відомому масовому глядачеві за своїми ролями в театрі, ніж у кіно. Проте не можна обминути увагою інші скульптури,

далекі від традиційної монументальності саме внаслідок своєї свідомої орієнтації на кінематографічний наратив: Голохвастов і Проня Прокопівна (за мотивами стрічки В. Іванова 1961 р.) та безпосередньо-просторовий “сусід” Курбаса Паніковський (не без натяку на гердівську роль у «Золотому теляті» М. Швейцера 1968 р.). А відбудова пам'ятників роботи Кавалерідзе¹ (виліплений ним Ярослав Мудрий взагалі здобув право “подвійного прокату” у двох візуально вигравшних точках міста) — геніального скульптора і кінематографіста — здійснена за кілька років до його нещодавнього ювілею. До речі, фільмова іпостась Кавалерідзе була відзначена значно скромніше, порівняно з її “репетицією” у тривкому матеріалі. Після всього сказаного не дивно, що скульптура «Мамай» виникла на майдані Незалежності за кілька місяців до журналістської прем'єри першої версії однойменної стрічки. Однак фільм Олеся Саніна насправді послуговується іншим образотворчим мотивом — степової скіфської баби. Ось у цьому разі, можливо, і спостерігається збіг обставин — але тільки в цьому. Всі інші — не випадкові. Так, можна б згадати, що й на вузькому клапті стіни будинку №8/14 по Великій Житомирській бачимо надлишок “кінематографічних персон”: Ю. Мейтуса, А. Бучми, Ю. Шумського (от лише меморіальні

дошки на їхню честь були встановлені кількома десятиліттями раніше!).

Найпростіше було б пов'язати феномен “скульптурного спалаху” із сублімативною ситуацією “малюкартиння”. Себто надмір пам'ятників ніби компенсує брак стрічок; там, де глядач позбавлений необхідних порцій вітчизняної ефемерності у прямокутному форматі, він натомість отримує кавалки безсмертя, фіксованого в мармурі, бронзі чи металі; на постаменті та без антракту для кіномеханіка; притім усе місто перетворюється на прилегле фойє, та й квиток купувати не треба: увесь хронологічний час скульптурно-артефактового існування ототожнено з часом сеансу. “Кіно не буде” — так нате вам “кінематографічного боввана”, втішайтесь завжди-присутнім, а не сезонно-вибірковим. Плинне — увіковічується, скороминуще — дістає патент на безсмертя. Байдуже, що фільми з тим-таки Яковченком ми вряди-годи бачимо лише завдяки примісі окремих телеканалів: сам автор, у плоті, хоч і без крові, демонструє нам свою квазіфізіологічну наявність на ослоні у сквері перед Театром ім. І. Франка. Перефразуючи Малларме (усе на світі — привід, аби потрапити до книги), скажемо: усе в кіносвіті — привід, аби бути викарбуваним, виліпленим, відлитим.

У такому припущенні є частка істини, проте лише частка. Художнє життя вкрай рідко керується законами симетрії чи елементарного взаємодоповнення. Різним видам мистецтва притаманні швидше сурядні, аніж підрядні зв'язки, не кажучи вже про аксіоматично-примітивну суверенність кожного з видів. Утім, напевне, в основі окремих явищ лежать механізми “вибіркової спорідненості”, й оце саме “наш випадок”. Тоді скульптура представляє неявного двійника кінематографа, а можливо, і попередника (стели перемог єгипетських фараонів, рельєфи колони Траяна, виділені у спеціальному дослідженні М. Андронікової²).

З іншого боку, кіно теж усвідомлює себе як мистецтво, наповнюючи власну поверхню виразно-нерухомими об'єктами пластики, покликаними підкреслити (подолати) апріор-

ну площинність кадру, доти утверджувану псевдотеатральною декорацією. Основні віхи цього шляху — роки 1913-й («Кабірія» Пастороне), 1916-й («Нетерпимість» Гріффіта), 1925-й («Панцирник “Потьомкін”» Ейзенштейна), 1926-й («Метрополіс» Ланга)... і, скажімо, рік 1938-й (фільм «Людина з рушницею» Юткевича, один з епізодів якого знято на тлі Царського Села, де з мармуровими статуями невагомно позують “нові люди”)... і кінця-краю цьому не видно (вже у «Штучному розумі» Спілберга 2001 р. спливає фарбована статуя Блакитної Феї — прикмета загиблого Нью-Йорка ХХІ ст!). “Ніколи ще абстрактна подія не отримувала такого *конкретного* втілення, ніколи стороння думка не висловлювалася так *отукло* (курсив мій. — О. С.-Г.)”, — писав сучасник першого зі згаданих фільмів, а історик кінематографа поцінував його лаштунки як “переворот”³. Вавилонський епізод вищезазначеного американського твору (статуї богів і слонів) свого часу навіть було несправедливо потрактовано як плагіат з «Кабірії». У німецькій стрічці, до речі, знятій автором, першою професійною справою якого була скульптура, є зубата паща Молоха (ще одна репліка з фільму Пастороне) і статуя механічної жінки, котра активно втручається у життя людей (без сумніву, натхнена експресіоністською пластикою Рудольфа Беллінга⁴). У фільмі Ейзенштейна кількаразова зміна статичних кадрів (палацова скульптура Алулки) метафоризувала явище повстання в Одесі 1905 р.: “...Невдалий історичний постріл «Потьомкіна», що не мав сенсу, раптом скінчився мармуровими левами, які схопилися на ноги. Леви загарчали. Камінь почав рухатися. Кінематограф уперше набув поетичного характеру, елементи конструктивні зробилися елементами сенсу”⁵.

Водночас екран опановує образ Голема — пробудженого дерев'яного ідола з роману Мейрінка й далекого нащадка барокового мотиву “воскреслого каменю”, згадками про який рясніє і вітчизняне письменство тієї доби: якщо Д. Братковський у «Новій скульптурі», як і безіменний автор «Фацецій», популярних на теренах давньої України⁶, розігрує

своїх сучасників як оманно-негідних двійників “світу мистецтва”, то К. Зіновійв приписує творам сницарства ознаки “чудотворності”, а канонік львівського капітулу другої половини XVII ст. згадує ікони, що плакали, та статуї, залиті потом⁷. (Зачудування межувало з острахом: православна традиція, до якої належали не всі перелічені автори, ставила твори католицької пластики в один ряд із древніми ідолами поганства). Проте хіба не нагадують кпини естетика класичної школи на адресу скульптури бароко (“Всі почуття перекладено на мову зовнішності... за блискучою зовнішністю ховається мізерне за внутрішнім змістом життя...”⁸) реакцію консервативної освіченої меншості першого десятиліття XX ст. на перші кроки Великого Німого?

Епоха Гетьманщини, до речі, згадана тут немарно. У фільмі Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», до якого ми ще не раз звертатимемося у цій розвідці, наявний мотив мазепинського надгробка, представлений варіантом “приспаного воїна” (саме так прикрашали україно-польські шляхетські поховання XVI–XVIII ст.). Прикметно, що вже тоді скульптура, на відміну від малярства, була “заряджена” жадою руху: постать на саркофазі дуже мало асоціювалася зі смертю чи просто омертвілістю. Навпаки, вона концентрувала в одному образотворчому масиві кілька складних фаз засинання-пробудження, послідовне розгортання яких перед оком глядача стало можливим лише з винаходом братів Люм’єрів і, знову-таки, магічно збіглося із занепадом пластичного некрополя. Навряд чи скульптура зумовила появу кіно, але, звісно, примусила останнє вирватися за межі окреслених можливостей.

Віртуальний Захід...

Свідки зйомок фільму «Приятель небіжчика» (1987) зауважують, що лише сьогодні, переглядаючи його, з контрасту до екранної реальності можна зрозуміти, наскільки непевною, туманною, драглистою і сумнівною була реальність позаекранна, з сирої брили якої ре-

жисер примудрявся виколупувати кришталеві камінці для своєї химерної крутиголовки-мозаїки. За оберненою аналогією до назви барокової збірки віршів Братковського «Світ, переглянутий частинами» Вячеслав Криштофович створив «Світ, зібраний по частинах».

Недавнє минуле швидко випаровується з пам’яті сучасників, а тут про нього нагадує хіба що ізраїльська горілка «Кеглевич», імпортованої на Україну спостерігався під час написання однойменного роману. Симпатично-зомбікальна проза Андрія Куркова знайшла своє гармонійне завершення у кольоровому кадрі, очудненому камерою Вілена Калюти. Оператор виявився тут не просто на висоті: він проспівав чи не найчарівнішу зі своїх казок “наяву”, поза всякими “птахами” та “польотами”, не втомлюючись “поцілунками” “увісні”. За висловом В. Скуратівського у передмові до фестивальної ретроспективи фільмів, знятих цим митцем, Калюта “відтворює напруту смислів матеріальності, що ним споглядаються чи фіксуються”⁹. Власне, благородний мінімалізм екс- чи інтер’єрів з невеликими картин(к)ами на розлогому тлі (й усе їм супутне) є тут важливішим за виток фабульної пружини разом з долями персонажів. Тут нема ні їдких від приниження злиднів, ані кітчуватої розкоші. Легкий розгардіяш панує в кімнаті “афганця”, та й він, разом з його власником, є представником поетики “втраченого покоління”, внаслідок чого Іван-кілер видається нам одним з героїв Ремарка. Нетутешність цього образу впадає у вічі одразу: “Місто, яке ми, кияни, не знали. Європейська вишуканість архітектури, візерунчасті решітки, чисті тротуари... Париж, та й годі!”¹⁰.

Ну, якщо і не Париж, то принаймні Белград (до 1991 р.), а вже Прагу з Варшавою, певно, згадуєш не раз (мало хто звернув увагу, що технічним забезпеченням фільму опікувалися лабораторії Чехії та Польщі). Євроінтер’єри не ображають високого почуття смаку: якщо в одній з осель бачимо шкіряний диван, то колір його — не вульгарний антрацит, а елегантний темний беж. Бар, шмат метрополітенного фойє — тут легко ва-

дуються відповідні куточки Андріївського узвозу чи станції «Університет».

І ніяких тобі туристичних лагомин! Силует лаврської дзвіниці мигтить лише в одному з епізодів, та й взагалі “український елемент” у фільмі обмежується вивіскою пункту обміну валют, кількома репліками Іванового сусіди та пісню «Сосонка» у виконанні Ніни Матвієнко, під яку повзуть фінальні титри твору. З’являються, правда, вряди-годи і райони новобудов, і біденька околиця зі ставком, але потворності новомодерного урбануму не відчуваєш аж ніяк, бо згадані епізоди подібні до ком складного речення, а основні слова тут — “про інше”.

Кожна трапеза — щось на кшталт вермерівського натюрморту. Епізод похмільного ранку на квартирі “небіжчика” вирішено в сріблясто-сірих тонах. Спалена крамниця (ненав’язливо розташована поблизу Європейської площі) скидається швидше на вишукану монохромну інсталяцію, аніж являє собою знак лиха. Найприкріші в зоровому сенсі шматки реальності занурено у напівтемряву... Звісно, це не може слугувати середовищем не лише трагедії, а й пересічного конфлікту, тож і побиття героя відбувається якимось мимохідь, за лічені секунди — зате під красивою густо-синьою вивіскою аптеки. Досить порівняти це з побутово-задушливою атмосферою попереднього фільму Криштофовича «Ребро Адама», знятого 1990 р. в Росії, аби зрозуміти силу режисерського експерименту.

До речі, поговорімо про героїв. Дивні вони якісь: не сіпаються, не метушаться, лаються зрідка і знічев’я. Їхня загальмованість — не наслідок приголомшеності (це можна ще зрозуміти на прикладі самого “небіжчика”), а просто умова людського існування в такому ж загальмованому світі. Про персонажа “вільної професії”, зіграного Лазаревим-молодшим, влучно зауважив С. Тримбач: негоже, мовляв, такому красеневі таке над собою вчиняти, життя йому і так потугає... І додав:

“Режисер мотивуванням, психологією не переймається — зрозумів, що вб’є його струм незрозумілої напруги”¹¹. І дійсно, смерть і пониження — десь там, за кадром, від голоду ніхто з героїв не потерпає, та й гроші декому до рук пливуть з нечуваною легкістю.

Однак і сам Криштофович згодом заявив про своє принципове розходження з жанром “кримі”: “Мені став не цікавий стьоб, мені нецікаво, хто кого убив, чи в кого більше мільйонів... Мені абсолютно нецікаві фінансові проблеми олігархів... Мене можуть зацікавити особисті проблеми, незалежно від того, хто це — бомж чи олігарх”¹². І хоч у цьому випадку нашій увазі запропоновано зубожілого представника середнього класу, однак показовою є прозахідна орієнтація на приватність як на рушійний важіль дії. Між іншим, аналогічною є й позиція романіста, котрий вважає “родинні інтереси... важливішими за загальнодержавні”¹³.

Зрозуміло, це не Україна і не Київ — але вже й не ідилія вишневого садка. Це були наші сублімовані мрії про входження до Європи, які на той час досягли ескалаційного градусу, що прочитується, скажімо, в есеях Андруховича. Талант і послідовність не дозволили автору збитися на легкий та зручний шлях поверхової ідеалізації. Натомість він схрестив “красу” з “тривоною”, довівши своїм фільмом, що з набуттям зовнішнього комфорту нас чекають проблеми духовного метастазу. Захід вихований багатолітнім/багатовіковим очікуванням обивателів та естетів: тинь турботи, елегантність конфлікту, ні крові, ні конвульсій, ані тортур, лише достаток, присмачений антоніонієвськими, майже безболісними, рефлексіями¹⁴. Не випадково ж з’являється у «Приятелі небіжчика» мотив тривалої закордонної поїздки, утім, призначеної не для всіх, хіба для представниць “кращої статі”. Фільм насправді демонструє острах протверезіння, нехтї розлуки з солодкими ілюзіями — не так автора стрічки, як його наївних сучасників.

...сбо туманні "Ми"¹⁵

Перший перегляд «Цикути» (2002) Олександра Шапіро може виявитися останнім і для зацікавленого глядача. Рівень образної деформації, запропонований оку, перевищує усі неписані канони. Спершу здається, що ти ніби споглядаєш каламутний акваріум, в якому мляво тіпається рибка-думка. Наділені довготерпінням доходять висновку, що їм трапила ся золота рибка, а не дешевий пічкурик.

І дійсно, завдяки цьому фільму Україна нарешті дістала вірець якісного альтернативного кіно, сама наявність якого протягом тривалого часу була у нас під знаком питання (екранні експерименти при тому ставилися на території відео-арту). Байдуже, що ареал його побутування обмежився маргінальним сектором відеопрокату та вечором клубної презентації — такою є реальність-ареальність вітчизняного кіно.

Усе неспроста в цьому тягучому, навмисне плутаному творі: парад маячливих, белькотливих знаків лише наприкінці вишиковується візерунком гіркого сенсу. Винахідника нового гатунку наркоти звати Бароко; лямбдотив стрічки — барокові янголи та круцифікси, розвішані на стінах художньої майстерні; зразки "радянського бароко" на теренах української столиці, наприклад, одна з копій «Зброї пролетаріату» у серці Подолу; імітація злягання з дерев'яною зооморфною лялькою — з усіх тваринних особнів у кадрі знаменно представлений... дракон. Отже, знову бароко? Так. Проте швидше як етап для подолання, сходинок, необхідна для "руху нагору".

Зрештою, зорові акценти є нечисленними, Шапіро культивує "нечистий", "гнилуватий", як і його герої, кадр, здиригований вигадливим саундтреком, який реве, шумує, плутає доріжки швидкостей, захльостує шалом і збиває з пантелику¹⁶... Серед засобів мистецького впливу звук, безумовно, випереджає зображення: останньому наче оголошено "вотум недовіри". Однак не прямо, а лише компрометуючи кожен його фрагмент, зво-

дючи нанівець будь-які спроби метафоризації візуального (три з чотирьох перелічених прикладів належать до винятків, до того ж занурених у грюк і скрегіт).

Сама ж фільмова субстанція — це нервові драгли, брунатно-брутальний колоїд, пронизаний розрядом дієвого абсурду; туман, в якому вирують нетранскрибовані пристрасті; лабиринт без стін та з відповідним рухом по колу; шкаралуца житейської суєти, збадьорена старими "піснями про найважливіше". Так, для псевдоеротичного епізоду обрано старезний шлягер Д. Тухманова.

Оптимальне пояснення ситуації є таким: «Цикуту» знято представником покоління, вихованого на музиці, а не на картинах, нашоршеного у сенсі погляду та безмежно довірливого у перспективі звуку. На "картину" і "погляд", однак, доводиться зважати з огляду на специфіку кінематографічного артефакту, що не завадило автору, на думку критика, "відтворити точно відчуття життєвої фактури... створити гральними засобами ефект так званої "парадокументальності"¹⁷. Документальності справдешній тут, треба гадати, також не ймуть віри, бо вона провокує митця спокуситися напученням, риторикою, пафосом, тим паче, що кінцевий результат "кіноправди" все одно виявляється наслідком дискримінації, селекції.

Тож чи не кращим є відвертий кліп, якому дозволена вибухова асоціативність і просто сюжетне безглуздя, афекти і дефекти, кричущість і парадокс? Усьому цьому "добру" в "нормальному фільмі" ще треба підшукувати сяке-таке виправдання (сам Шапіро зняв до «Цикути» кілька десятків рекламних роликів і один-єдиний фільм — про театр глухонімих). Проте, на відміну від звуку, який допускає неконтрольовану хаотичність елементів, візуальна реальність спирається на структуру відносно тривалих зв'язків, об'єкти яких часом наділено ілюзорним привілеєм вічності — знову мова про монументальну скульптуру. Поєднання волонтаризму (в одному вимірі) з детермінованістю (у вимірі іншому) якраз і надає «Цикуті» ні на що не

схожого відтінку. Що ж до кліпових впливів, то вони не є цілковитою несподіванкою для нашого кіно — їхній відгомін, наприклад, спостерігаємо у «Фучжоу» (1993 р.) Михайла Ілленка, за поетикою абсолютно протилежному стрічці Шапіро.

Ця особливість фільму викликала занепокоєння навіть серед його adeptів: «Шуми, уривки найрізноманітніших фонограм, добірної музики, електронні експерименти з голосами акторів самі по собі цікаві і могли б скласти непоганий компакт. Проте досить часто звук певним чином підміняє «картинку» і виконує суто утилітарну функцію — заповнює смислові та композиційні прогалини, що їх, на жаль, вистачає»¹⁸. На нашу ж думку, саме «прогалинність», «порожнинність», наявність фабульних шпар, наче у шматку пемзи, і складають специфіку «Цикути», виступають як засіб руйнування зашкарублої кірки банального нарративу. (Навіть згадана вище лялька, з якою один з персонажів учиняв фетишизоїдний коїтус, витвір київських умільців, яким вони гендлюють на базарах чи побіля станцій метро, — і та вся у наскрізних отворах).

Превалювання звуку над зображенням, як не дивно, не призвело до рішучого пригнічення останнього, а лише зумовило його емоційно-васальний стан у контексті саундтреку, хоча зазвичай буває навпаки. У стрічці є свої візуальні відповідники до пластів реальності, позначених церковним дзвоном, виттям сирени, гавкотом собак на смітнику, жебонінням телефонної рурки, звучанням класичної музики позаминулого століття, виступами Левітана доби Вітчизняної. Кожна з заявлених стихій — або знак соціального прошарку-класу, явленого в кадрі, або анекдот-епізод, вагомий лишень у ланцюжку епізодів наступно-попередніх (звісно, не глухонімих). Та тільки-но встигаєш піймати нитку оповіді, як вона, де тонко, де лунко — там і рветься. До дірок, якими справді помережено тіло «Цикути». Проте буденна проза(ічність) цілісності мало пасує оніричній пітьмі фільму, дія якого хоч і відбувається впродовж дня, але дня, тонованого наркотичними мареннями. Це світ,

побачений хворими очима, «ми» — це, пробачте, «ви». Це — справді дзеркало, але довірене рукам героя — дзеркало надтріснуте, пробите, криве. Естетика ескапізму, кодекс митця зневажають чіткими обрисами. «Перфорація» нарративної стрічки тут більш ніж доречна як замітник поверхової цілісності. А втім, вистачає місця і для «атракціонів», як-от крадіжка візка у супермаркеті чи стилізована чайна церемонія, котрі не несуть жодного навантаження, окрім перерозподілу напруги сцен, що могли б видатися екзотично-наркотичними.

Якщо «Приятель небіжчика» завзято конструював європейного ідола, то «Цикута», схоже, відштовхується від негативних ознак західного міського життя (нагадаймо, що і храмова скульптура XVII–XVIII ст., уламки якої прикрашають «сцени з життя наркобогеми», визначається західним, католицьким походженням), часом скидаючись на антиутопію заокеанського виробництва. Лишається додати, що незчисленні спроби західного кіно реконструювати наркореальність («Голий сніданок» Кроненберга) переважно ведуть до виникнення жанру «чорного фентезі», стилістично близького тій самій антиутопії, фактуру якої несвідомо повторює/репетирує у своєму фільмі Шапіро.

Про вічно-горорне в українській кінодуші

«Молитва за гетьмана Мазепу» (2002) починається з красномовної сцени. Розтрощивши надгробок «зрадника», Петро I береться ламати дерев'яну домовину. Але тут прокидається від вічного сну сам небіжчик-гетьман — і хапає за горло свого ганьбителя, помазаника Божого, та й душить його, душить.

Надалі фільм Юрія Ілленка, не менше за власний пролог, рясніє візуально-макабрічними ефектами: Кочубеївна, одягнена Смертю; Мазепа і Кочубей у пантеоні воскових фігур; мертва жінка з шаблею в лоні — «ріка мертвих» під Батурином; моці Мазепи, посаджені генералом Жуком на коня; мотив відрубаної голови... і таке інше. У кожно-

му з наведених прикладів шоковий момент “знято” (або ж очуднено) за рахунок відверто профанічного матеріалу. Надгробок, приміром, із гіпсу, голова — з ганчір’я, моці явно симулятивні, та й сам генерал, “осквернитель №2”, вирішений у фарсовому ключі. По-справжньому страшного в цьому обмаль, більше — поверхово-відразливого, сполученого з пародійно-сміховою стихією. Недурно ж бо один критик назвав свою рецензію «Молитвою від некрофіла», та, як на мене, більшу рацію мав В. Жежера з його «Третьою нічтю Брута»¹⁹, де мався на увазі, звісно, не римський сенатор, а горопашний бурсак з гоголівської “страшної повісті”²⁰.

Однак лякати нас ніхто і не збирався. Категорія “жахливого” витіснена в царину явищ, а їхню поверхню віддано як відкуп “позірнотомоторошному”. Воно ж лякає тільки тою мірою, яка вибиває нас зі стану фабульної рівноваги (перебіг подій в українських фільмах або можна передбачити напрочуд легко, або ж свідомо нівелюється). Привиди, вурдалаки, прибульці з пекла скоріш потворні, ніж страшні — це ніби шарж, карикатура, глум. Вічно-горорне обертається гротеском, потреба в ньому перетікає в русло іншої конфігурації.

На відміну від голлівудських фільмів жажів, у нашому мистецтві справді “жахливе” абсорбується в осаді сенсу, а не на хвилях нарративу. Виклик зовнішнього макабру, може, тому тільки й потрібен, аби привернути нашу увагу до перипетій “дороги душі” — саме тому, що плоть, яка душу сповиває, та не боронить, украй скривджена й ображена. Плоттю, з усіма її матеріальними ознаками та незручностями, однак, жоден з українських авторів гребувати не збирається. Нею користуються принаймні для того, щоб, відштовхнувшись від неї, полинути до якихось надзоряних висот, але нічого не виходить: небеса відгонять слизом і кров’ю. Натомість у шпарах “земного” вряди-годи пробиваються протяги духу. “Жахливе” — це “те, що на споді”, але його пекельна структура унаочнена фактурою поверхні.

Проте звернімося до нашої недавньої історії, якої, здавалося б, ще не торкнувся процес міфологізації. «Останній бункер» Вадима Ілленка (1991) закінчується сценою повернення з ГУЛАГівського потойбіччя “без вини винуватого” (ув’язненого “за інших”, хоч і без усякого протесту зі свого боку) колишнього лейтенанта держбезпеки Дмитра Снісаренка до оселі колишнього свого начальника — майора Шитова. Обличчя героя опечене, наче маска Фредді Крюгера з відомого американського сиквелу 80–90-х рр. (контражурний ракурс підкреслює скульптурність ран, ефектну борозенчастість виразок: майстер гриму тут досяг неможливого), — наслідок вибуху того самого “останнього бункера” УПА. Мотив “спокути чужих гріхів” доповнено комплексом уявного потойбіччя; прибулець звідти мусять дати спокій “світу живих”, інакше останні безжально виштовхнуть його за межі обжитої ними території (як у фільмі «Повсталий з пекла» Клайва Баркера, 1987). “Тобі нічого робити в цьому житті, — кажуть Снісаренку у відповідь на прохання відновити його справжнє ім’я, — *ти з іншого світу*”. Знову-таки нам пропонують метафору, на цей раз без бурлескного присмаку, підтекст якої “жахливий”, а матеріальне оформлення скороминуше та відразливе. Тим більше, що “мрець” тут — “шляхетний”, наприкінці він вже нездатен до агресії, а його антагоніст зі значно менш “скривдженою” шкірою (радше “шкурою”, аніж “шкірою”), є холодним демоном, котрий привласнив чужу вотчину (і метафорично, і територіально-географічно), тому й сприймає прибульця як суперника.

У схожому за темою, та значно відвертішому фільмі Олеса Янчука «Нескорений» (2000) — ще одній спробі відобразити діяльність бійців українського націоналістичного підпілля — схожі обертони визначають специфічну тональність: голос Григорія Гладія, який зіграв Романа Шухевича, звучить із “замогильним” пафосом та відстороненою вродистістю. А про самого героя мовиться (чи не без натяку на лікантропію?²¹) таке: “Генерал... перетворюється на вовка-самітника”.

Різниця між фільмами, розділеними десятиріччям, полягає в тому, що ватажок вільного руху, блискуче втілений Гладієм, демонструє глядачеві не грані міфо-побутової переконливості, а вектор проголошеної ідеалізації (несумісної, зізнаймося, з макабром). Поверхня — гладенько-лискуча, і через те майже нежива²². “Гладій... старався зіграти не так ідейну занепокоєність, куди безжально штовхала його логіка фільму, як холодне, мало не буддійське усвідомлення обов’язку і жертви. Він дуже старався, але не витягнув”²³. Чи не тому його герой розчиняється у потойбіччі?

Історія ХХ ст. справді зручно вкладається у схему “повстання з пекла”. Демонологія стає у пригоді як знаряддя для трепанації безпосередньо-новітньої минувшини. За відсутності висновків та зважених міркувань отримуємо містико-горорний міф, остаточному злиттю якого з горором перешкоджають хронічний брак стрімкого сюжетного ритму і родимі плями “поетичного кіно”. Замість «Білої книги злочинів» маємо «Голод-33», поставлений Олесем Янчуком в один рік з «Бункером» Вадима Ілєнка. “Сатанинське”, як годиться, переадресоване представникам Радянської влади (переважають семітський та монголоїдний типажі), котрі у своїх діях керуються негативними, ірраціональними імпульсами. “Хіба можна жити *по-демонському*?” — так оцінює їх патріархально-позитивна частина селянства. “А тепер з’явилося *багато антихристів*” — звучить в іншому епізоді. Ні, це не горор: той зазвичай вимагає покарання негідника та нагородження страстотерпця, значно рідше припускає відкритий фінал і невмирущість зла (з перспективою випуску наступної серії).

Логіка «Голоду-33» — логіка кошмару: велетенські тіні червоноармійців над хатою (дійсно, сон); нескінченне, як уві сні, переховування потира; розстріл голодних; мерці та важкопоранені, котрих зіштовхують із коσοгору в яму з вогнищем, — ще одне уособлення пекельної прірви, іншого її щабеля. З холоду Коцїта, котрий панує “нагорі”, по-

рушуючи топографію Данте, — на самісіньке дно Інферно, в жар геєни вогненної, якою заправляють людиноподібні гієни. Однак цілісності фільму перешкоджає занадто яскравий контраст між поліхромією фільмової увертюри (яскраві, чисті барви церковного свята, перерваного лютими комісарами) та похмури “че-бе” основної частини «Голоду-33» (кінець також протистоїть йому за настроєм).

Повернення в Едем

Мистецька позиція Сергія Маслобойщикова аж ніяк не є простішою і визначається чим завгодно, лише не “любов’ю до геометрії”. Стихія абсурду — ось сприятливе середовище для його творчості, це красномовно засвідчує бодай той факт, що Маслобойщиков, здається, єдиний у світі режисер, котрий двічі екранізував Кафку («Сільський лікар», «Співачка Жозефіна і мишачий народ»)²⁴. Однак фантомність його типу реальності помітно відрізняється від фантомностей, створених його сучасниками: тон її забарвлення визначено ретроспекцією, подекуди ледь не архаїкою. Проте туман — сьогоднішній, а не тодішній. “Фільм — про мрії людини, яка намагається їх реалізувати, та робить це нечасто. Усе, що сама навігадує, перетворює на привид. Потім той привид не зникає, а продовжує тяжіти над людиною. Врешті-решт щось треба робити людині зі своїм привидами, мабуть, спекатися його”²⁵.

Не можна не помітити, що спроба режисера експлікувати зміст свого останнього фільму «Шум вітру» (2001) обертається творчою автохарактеристикою, в якій прозирає розгубленість перед образом “прекрасного нового світу”. Маслобойщиков — режисер безумовно чесний, і його параболи (термін суто кафкіанський) не є самодостатньою естетичною грою, а по-своєму віддзеркалюють його довгостримуване збентеження, завороженість “привидами”.

У першій його повнометражній стрічці «Співачка Жозефіна і мишачий народ» (1994) панацеєю стали агарофобія²⁶ і театральна

умовність. Автор чимало часу віддає сценічній діяльності, один з його проєктів удостоївся нагородження «Пектораллю». Мікрокосм окремо взятого провінційного храму муз, де всі «варяться у власному соку», однак, менш за все еманує світ мистецького лицедійства. Автор практично знехтував історичні альянзи, якщо, звичайно, не вважати ними деякі анахронізми, наприклад, ридван з німецькомовним стариганом. Це, знову-таки, наше з вами сьогоднішня — слизьке і туманне, плутане і нестабільне, з його системою герметичних посудин, що в них занурюється персонаж: від самої будівлі, яку ми споглядаємо переважно зсередини, до вигадливо-закритої, наче у санаторних закладах, ванни, в яку залазить співачка (котру всі покинули напризволяще). В одному з інтерв'ю Маслобойщиков звертається до метафори «посудини», в яку художнику варто помістити «рідину ірраціонального... інакше вона розтечеться у тебе поміж пальцями»²⁷.

Ще два зорові образи схожого кшталту були тонко відзначені В. Скуратівським у есеї, присвяченій цій стрічці: 1) «Четверта стіна... Унікальна за своєю фактурою тамтешня мегалітична завіса, яка то піднімається, то опускається...»; 2) «Аюстра, що якимось жалісливо освітлює зворушливо малий простір. Ніби відгороджений від довколишнього світу п'ятьми»²⁸. «Жозефіна...» рясніє мінорними образами, покликаними зацентрувати впертість та еґоїзм «живих і мертвих» (як-от ковдра, затиснута зубами мерця, чи шматки торта, розхапані дітлахами), та жодного разу не торкається стихії модної на той час «чорнухи». Навіть ґарантована літературність (фільм знято за мотивами не менш як п'яти літературних творів одного автора) потрібна як цупка завіса-захист од неохайної безпосередності сьогоднішня. «Бути безпосереднім! Втім, чи цікавий ти в своїй безпосередності?» — резонно питатиме майстер у своєму іронічному маніфесті²⁹. Хаос нарешті долається співом героїні перед пустим залом у фіналі — останньому епізоді примирення звуку з простором.

«Шум вітру» за всіма формальними показниками протистоїть «Жозефіні...». Вирвавшись із тісних закапелків «дому-в-якому-всі-живуть» (разом з біженцями на старезних ліжках — зародок номадизму), струснувши з себе порох кафкіанства, Маслобойщиков запрог відкритих просторів, де гасають вразливі хлопці, віють вільні вітри. Йому потрібні не інтер'єри — пленери; українська природа говорить сама за себе. Краєвиди Кончі-Заспи (часом у панорамному ракурсі), інтелігентські сходи просто неба й тотальна метушня, якою охоплені всі персонажі. «Шістдесятницькі» коні як знак гармонійного співіснування людини з твариною, варіант, реалізований на околиці мегаполіса (звірячого лиця його ми не побачимо; так, одна-дві бійки, аби кров у жилах не застоювалась). Споруди міста показані фрагментарно, маловагомим додатком до зелених насаджень «української Аркадії». Існує навіть така теорія: київський гедонізм — це живе породження столичних гір, всуціль рекреаційних, та позаміських приозерних ділянок (С. Ануфрієв).

Розшифрований Present Perfect; місце дії змінюється на вимогу, конфлікти подоланні або ж є випадковими, хоча не обійшлося і без усталеного символу некомунікабельності: батько і син, що сидять у різних авто, а їхньому діалогу заважає грубе скло. Сам режисер визнає, що «в глобальному сенсі життя стає все зручнішим... людина прагне уникнути страждань... ніби виключає їх зі свого життя»³⁰. Рожеве, мало не мрійливе сяйво тремтить на екрані, побите тіло необережного героя коцорбється десь там, у кутку кадру. А хлопчик — викапаний херувим, бо так само інфікований вірусом «непротивлення злу насильством». Едем, та й годі!

І, як має бути в Едемі, персонажі позначені рисами загальної єдності (це вже потім зчинятимуться усякі сварки), що наштовхнула одного критика на вишукане «образотворче» порівняння: «Вони здаються схожими одне на одного, вони немов намальовані на рівнозабарвленому аркуші»³¹. Інший, не полінував-

шись перелічити близько двох десятків візуалізованих архетипів, від Дерева до Міста, поскаржився, що “насправді нічого зрозуміти не можна, бо фільм красивий, а інтерпретація знаків свідомо займає... знаково малий час”³². Утім, гармонію об’єктів і суб’єктів невротизовано нестримним рухом, який і не надто девальвує довершеність кожного із зорових образів (навпаки, самий рух тут стає сумнівним). До певної міри Маслобойщиків є вітчизняним анти-Грінвеем — з тим застереженням, що “анти-” передбачає не категоричну ворожість, а належність до одного з різновидів поетики, в межах якої уможлиблюється така рішуча поляризація. В ідеалі «Шум вітру» міг би бути розгорнутим у вигляді слайд-фільму... «Картинка» постає знов у вираші, а молодий герой — у розколінні дерева, як у непорушній рамі полотна.

Слово перед завісою

Останній фільм Леоніда Осика (1993) виявився чи не найвищим досягненням історичного кіно 90-х (до санінського «Мамая»), а разом з тим — “лебединою пісню” старої заслуженої поетики, яку після цього можна було тільки пародіювати, адже запас щирості вичерпано самим її класиком, котрий по тому мовчав довго, до останньої своєї завіси. Заключне слово майстра було гідним його попередніх шедеврів. Попри майже вестернову колізію, мотив “застави — визволення”, у «Гетьманських клейнодах» переважає не пафос і не оповідь, що так притаманні творам цього жанру; дія фільму грузне в деталях та маргіналях, щедро вихлюпнутих на перший план — треба гадати, навмисно. Як не дивно, але найпомітнішим з них автор не надає особливого значення: ті ж горезвісні клейноди спершу подані у фільмі як провокативно-зловісний атрибут, у фіналі ж — знижені й принижені до ролі сороміцького предмета, місце якому в надрах землі, подалі від очей людських.

Натомість маємо примерзлі, затягнуті кригою калюжки-озерця. Розквашені дороги.

Солом’яні, аж перепрілі дашки, копиці запрялого сіна в полі. Дерев’яний коник. Капустяна нитка, що тягнеться з рота одного з героїв під час трапезування. Фактура палого листя. Холодна, глиниста земля, на якій конає, розкинувши руки, негідник Заграва. Сіється сніжок. Фактура безпритульності й тихого смутку, фактура приреченості й бідацтва, від яких немає рятунку ні шляхетним, ані голопупенкам. Гло «Гетьманських клейнодів» — брунато-червоне, парсуна — титрова підкладка. А є ще козацькі «Покрова» в інтер’єрі хати.

А при тім не ймемо віри “палацу Заграви”, що більше нагадує філіал заможного історико-краєзнавчого музею, ніж розкішні покої, придатні для простого втішання радостями плоті. Дійсно-бо: фільм знімали в Острозі та Пирогові, загалом підтвердивши режисерський курс на автентичність і справжність. Автор зокрема пишався тим, що у стрічці «Захар Беркут» знімальники “не використовували макетів, всі добудови були натуральні, а в «Етюдах про Врубеля» прив’язували зйомки цвітіння бузку до цього короткого періоду, коли цвіте бузок”³³. Тільки природа “показала себе” невимушеною, “природнішою” за культуру і цивілізацію...

Яблука в полумисках тут важать не менше, ніж любовна пригода шляхтича-авантюриста Босаковського, а качечки в плетених кошиках-клітках залишають позаду видовисько “ранку козачої страти” (цікаво, що страта ця відсутня у літературному першоджерелі — повісті Б. Лепкого «Крутіж»³⁴). Власне, і страсти як такої ми не бачимо — лише безкінечно довге її очікування, низку неквапливих, а через те особливо болісних приготувань до неї, нудьгу страху і меланхолійної суєтності, самурайську приреченість жертви та дріб’язкову діловитість катів... Тобто фактуру межових почувань, а не малюнок вчинку.

Леонід Осика — мастак до страт, які він нерідко зображає опосередковано, як у «Камінному хресті» чи в «Подарунку на іменин». Ба більше, досвід насильницької смерті може вилитися в образотворчий еквівалент до розділу книжки, раніше екранізованої режи-

сером, — в офорт Георгія Якутовича (котрий був художником «Захара Беркута» 1971 р., а у стрічці 1993 р. виступив консультант), є чи не найжорстокішою українською візією, закарбованою маляром ХХ ст., — впокорена згряя руських голів на кілках! Уникаючи сцен привселюдного розчленування тіла, хоч і заворожено кружляючи довкола конкретних можливостей цього, Осика несвідомо обожнює площини й поверхні, котрі демонструють глядачеві фактурно-знакову непроникність — дерево, камінь,

Дивно, але враження поверховості з цього не виникає: лише екзистенційна туга за втраченою перспективою дії, визнання марудної необхідності перебувати у часі і просторі як коптіння неба — на маргінесах тих же таки поверхонь чи фактур. (Біління хати у фільмі «Увійдіть, стражденні!» та показ героя-маляра — батьківська професія! — у «Діді лівого крайнього» — паралельні процеси колірної суверенізації великих об'єктів). Рух ковзає обабіч природно-неприродних застиглостей, майже не зрушуючи їх з місця, не зриваючи їхніх оболонок. Усе кудись бреде, повзе, шкандибає — і нікуди не приходить, бо “на новому місці” існує той самий стан речей, непідвладний змінам. За Осикою, Україна — це фактура, а не дія і не м'яз (лише західна практика узвичаює *скорше*), і так непросто змінити візерунок її волокон...

Ідентифікація жінки (Кіра Муратова)

Мало хто з наших авторів так часто проходив “тест на вітчизняність”, як ця всесвітньо відома режисерка, що кілька десятків років працює на Одеській кіностудії. З одними відразу було “все ясно”, інші ж жили “за іншим часом”. Ім'я Кіри Муратової за всіма показниками повинно було б фігурувати в останній категорії, взагалі доволі рідкісній навіть серед творчих людей (у театрі її, наприклад, представляє особистість Ліпчина). В епоху Інтернету та Шенгену (утім, приступних не всім) будь-які розмови про громадянство митця чи його

конкретизацію в географічному просторі можуть видатися абсурдними. Та і який стосунок вони мають до проблем візуальності?!

Виявляється — мають. Хай би як часто повторювалися в рецензіях на фільми Муратової слова, що характеризують людину-творця “не від світу цього” (“аномалія”, “абсурд”, “паноптикум”), а проблема лишається відкритою. “Муратову вважають російським художником. За традицією і справою. Вона, припустимо, навчилася сміятися... всупереч щемливому жаху, який мав би охопити кожную нормальну людину, котра порахувала приблизну кількість мерців. У Муратової аномалія подана в гранично концентрованому вигляді — схожою на бульйонний кубик”³⁵. (Поміркуйте лишень, на яких таких орбітах узвичаєно харчуватися пресованими концентратами...). Це — погляд з одного берега. Тепер — з іншого: “Гуманістичне наповнення, притаманне «Чутливому мільйонеру», поступається місцем іншій тональності. «Три історії» вже забарвилися в чорне — в улюблений колір російських кінематографістів упродовж останнього 10-ліття”³⁶. Звинувачують Муратову у “невлаштованості в українське життя” (краще було б сказати: у земне життя взагалі). Однак трапляються і такі опінії: “Традиційна для російської культури глобальна постановка питань, відповіді на які одразу б змінили... *ую картину світу*, явно не властива Муратовій...”³⁷. Гадаю, що формально ця суперечка закінчилася 2002 р., коли мисткині присудили Державну премію ім. Довженка в галузі кіно.

Позиція автора несвідомо асоційована з поглядом Е. Т. (героя однойменного фільму Спілберга), якого так любили діти, — наділеного всіма гарними людськими емоціями, але все ж таки “чужого” — акліматизованого на нашій планеті, проте не схильного до земної байдужості. “З перших кадрів, — пише Л. Брюховецька про фільм «Чутливий мільйонер», — відчутна зумисна натягнутість: поглядом мільйонера ми оглядаємо грядку капусти, освітлену місяцем. У цих кад-

рах є *неземна реальність*, але саме завдяки освітлювальним ефектам і підкресленій за-тягнутості”³⁸.

“Ми вриваємося до чужого світу, який має суворі правила”³⁹ — слова, сказані Муратовою не стосовно мандрівки на Альфа-Центавру; вони “усього-навсього” розповідають про вторгнення мирян-кіношників до простору богослужіння, а враження від того лишається саме фантазійне... Бо ж і реакція на “інше” — як у “іншої”: “Задуми згорають, не здійснившись, лишаючи по собі, знаєте, такий слід червоної лампочки: небезпечно! Небезпечно!”⁴⁰.

І її фільм «Лист до Америки» 1999 р. (власне, «Pismo v Ameriku») — це зосібна остання п’ятихвилинна сповідь перед камерою на одній з одеських вулиць, на кшталт тих “меседжів”, що їх посилають із Землі на космічний корабель друзі та родичі міжгалактичних мандрівників (чи у зворотному напрямі) у старезній «Підлітках у Всесвіті» або ж у сучасній «Дружині астронавта». Мова, як водиться, випадкова, неохайна, уривчаста, але постать мовця завжди показана фронтально, лицем до глядача. Наприклад, славнозвісний заключний монолог жінки “в окулярах” з «Астенічного синдрому» (1990), виголошений у вагоні метро — хіба не добірна лайка (так само нам в очі)? Це — ще один аналог “іншого світу”, перенесений з космічних далей у надра земні, де колись ховалися герої В.Короленка, псевдонімно (під чоловічим іменем Івана Сидорова) екранізовані Муратовою майже за 10 років до стрічки, котра виносить безжальний вердикт усьому чоловічому роду-племені. І не таке буває! У «Трьох історіях» 1997 р. тодішнє alter ego режисерки, Рената Литвинова, висловила різкіше: “Цій планеті я ставлю нуль”. Це про неї скаже критик: вона видавалася “таким собі *неземним персонажем*, що, як Еверест, підносився над нашим скотським буттям”⁴¹.

“Притулок” Муратова знаходить серед представників прошарків сумнівних, ледь не кримінальних — серед бродяг та ізгоїв, аморальних типів та ненормативних диваків

(котрі, однак, останнім часом все більше перебираються на мейнстрімні угіддя). Кожен з них по-своєму є “дитям підземелля” (дія літературного першоджерела, між іншим, розгорталася на волинських теренах), тільки не завжди усвідомлює привілей свого маргіналітету. Автор вирізняється з-поміж своїх персонажів не лише креативною здатністю, а й багатоліччю. “Серед сірого каміння” витанцьовує хлопчина у левовій масці — образ виняткової, як сама Муратова, амбівалентності: у старі часи він втілював Христа і демона, темну силу і доброго царя”⁴².

Скільки фільмів — стільки й Муратових. Пряний декаданс «Зміни долі» (1987) — і соцарт «Пізнання нового світу» (1979), натуралізм «Астенічного синдрому». Анекдот «Листа в Америку» — і стильовий калейдоскоп «Трьох історій» (1997), у яких кіч змішується з ретро (отруєння старигана дівчинкою на тлі псевдо-чеховської садиби), а постмодерн (перший перверзійний епізод, де беркидаються олаверені міньйони та ефеби) доповнено жорсткою соціалкою і профанним гламуром (бляклолискучі, кишечного кольору панчохи Офи-Офелії). У «Чутливому мільйонері», за власним висловом режисерки, відбилася естетика, близька до естетики вітрини фотоательє, “де на тебе витрищаються рожевощокі немовлята й усмішкваті молодята”⁴³. При тому — неабияка цілісність усього творчого обрію: “немовля” зловісно зблисне в одній із «Трьох історій», де передбачалася його (немовляти, перезрілої жертви, у виконанні Олега Табакова) заміна в особі актриси Одеської оперети, котра була б тоді “старенька, з круглими, як яблучка щічками”⁴⁴.

Хоч Муратова програмово дистанціюється від образотворчого мистецтва (“кіно — це дорога розкіш... Воно не схоже на малярство, яке є чимось індивідуальним”⁴⁵, але воно порізному і щедро віддуєно у її фільмах. З одного боку, виконавче: не вперше знімається у неї помітна й цікава відеоартистка з Одеси Ута Кільтер. З іншого, асоціативно: “«Мільйонер» спирається на традицію російського авангарду, на образи Петрова-Водкіна” (А. Плахов)⁴⁶.

Нарешті— атрибутивно: в «Другорядних людях» (2001) мигтять олеографія ліотарівської «Шоколадниці», невдала копія рембрандтівської «Данай», ікона Миколи Чудотворця в обрамленні різнокольорових лампочок— згадаймо авторську асоціацію «небезпечності!» Тож і враження критика— також живописні: «Спочатку здається, що свіжі, локальні, веселі фарби існують ніби над сюжетом і дією, самодостатні. Як на полотнах авангарду»⁴⁷. Образотворче мистецтво ми бачимо у фільмах Муратової інспіративно. Ось що вона каже про «Чеховські мотиви» (2002): «...Мене притягував не так Чехов, як середовище. До дідька набридли на екрані кав'ярні, авто, вулиці, те, що ми бачимо на екрані останнім часом... Церква ж узагалі рідко буває на екрані, якщо буває, то так, шматочок-шматочок... А це ж чудове тло для дії: надзвичайно мальовниче, цікаве, красиве, виразне...». Відповідно й реакція служителів культу йшла від усвідомлення замаху на благоліпше, образи зору: «Чому це актриса так розмальова-

на... Йдіть до іншої церкви і взагалі будуйте собі декорації»⁴⁸. Справді, з митців кіно мало хто ризикнув ступити під церковне склепіння, не озброївшись попередньо порцією елею. Муратова ризикнула— і виграла.

А втім, це суто новоукраїнська реальність, у гущу якої безболісно— без витравлення, без заміни реплік— трансплантовано «срібнодобову» елегію та сумну, як на нинішні часи, незлу сатиру Чехова. І знову— мерехтіння постмодерну: «Вона хотіла, щоб костюми були досить випендрьожними. Все та ж артистична тусівка... люди, що можуть одягнути шоломи, щось із пір'ям, із блискітками»⁴⁹. Тенор-жених дуже скидається на діловара-крутелика, а суворий батько-купець раптом рве на собі халат, як заправський «братішка» (Муратова стилізувала його оселю під «лігво сектанта», де на стінах висять рушники з бадьоро-релігійними гаслами), а деяких героїнь таки вдягнула у капелюшки belle epoque, не змінивши інших строїв. Отже, електизм й оборотництво— дві визначальні риси нашого часу.

- ¹ Ба більше, Кавалерідзе починав свій творчий шлях, декоруючи фільми «Російської золотої серії», а зразки акторського гриму, які він робив у скульптурному ключі (наприклад, Льва Толстого) шокували сучасників. «Переляканий церковний служник, який впізнав у старому відлученого від церкви Толстого, тремтячими губами шепотів: «Анафема... Толстой воскрес...»» (*Німенко І. Кавалерідзе-скульптор.*— К., 1976.— С. 16). Ілюзійність пластики зустрілася з ілюзійністю екрану. Опукла переконливість персони спочатку розчинилася у мерехтінні біжучих кадрів, а потім зіслизнула до зали, вийшла на вулицю. Зрештою, це курйоз, але курйоз красномовний.
- ² *Андроникова М.* Сколько лет кино?— М, 1968.— С. 43—45, 98.
- ³ *Садуть Ж.* Всеобщая история кино.— М., 1958.— Т. 2.— С. 218, 220.
- ⁴ Див.: *Fritz Lang: Filmbilder Vorkbilder.*— München, 1993/1996.
- ⁵ *Шкловский В.* О законах строения фильма Эйзенштейна//За 60 лет: Работы о кино.— М., 1965.— С. 115.

- 6 Памятники литературы древней Руси. XVII в. – Кн. 2. – М., 1989. – С. 111; Українська література XVII ст. – К., 1987. – С. 356.
- 7 Антонович В. Летопись Яна Юзефовича как источник для истории Южной Руси//Киевская Старина. – 1887. – Ноябрь. – С. 532.
- 8 Кон-Винер. История стилей изящных искусств. – М., 1916. – С. 216.
- 9 Скурлатівський В. Польоти наяву//Молодість-XXIX: Каталог Київського міжнародного фестивалю. – К., 1999. – С. 116.
- 10 Тримбач С. Со мною вот что происходит//Искусство кино. – 1997. – № 11. – С. 92.
- 11 Там само.
- 12 В поисках совести//Столичные новости. – 2001. – 5–11 июня. – С. 18.
- 13 Прогноз митця//Президентський вісник. – 2002. – № 47. – С. 11.
- 14 Заради справедливості зауважмо, що цю ознаку фільму в “близькому зарубіжжі” сприйняли з подивом, зіставивши його з «Кумедними іграми» Ханеке, твором іншої реальності та іншої поетики: “Те, що в Австрії роблять для задоволення, в Україні неприємна, але робота. Криштофович підфарбував “чорнуху” хоч і вбогим, та по-людськи теплим побутом, розповівши історію героя-інтелектуала, розчавленого маховиком терору... з убивчим гумором” (Плахов А. Кинематограф на грани нервного срыва: Послесловие к Каннскому юбилейному фестивалю//Дунаевский А., Генералов Д. История Каннского фестиваля. – Винница, 1998. – С. 483).
- 15 Натяк на однойменний роман Є. Замятіна.
- 16 Про це див. у моїй статті: Сидор-Гібелінда О. Ре-ве та стогне глюк страшенний...//Пік. – 2002. – № 149. – С. 50–51.
- 17 Доливец С. Благотворная «Цикута»//Столичные новости. – 2002. – № 40. – С. 18.
- 18 Десятирик Д. Всі наркотики світу//KINO-КОЛО (газета). – № 6. – С. 137. Див.: KINO-КОЛО. – 2002. – № 14.
- 19 Див.: Вечерние Вести. – 2002. – № 184. – С. 6; Столичные новости. – 2002. – № 44. – С. 21. Дозволю собі розлогу цитату з останнього джерела: “Якщо це молитва — то молитва бурсака Хоми Брута... з третьої ночі, коли вже врятувати його ніщо не може: нечисть поповзла з усіх кутків... Чому Мазепа у фільмі сивий? А тому, що мертвий. Хома Брут після третьої ночі теж був мертвий. І увесь сивий.”
- 20 Вія слід визнати одним з наших низових культурних героїв. Не випадково ж екранізація твору Гоголя 1967 р. у масовій свідомості сприймалася як український горор

- (хоч знімалася стрічка на «Мосфільмі»). Проте жанрово пальма першості належить саме йому. Втім, і тут “жахливе” сконцентроване не так в образі красуні-відьми, як у натовпі набурмосених “аборигенів”, вороже налаштованих до “чужинця”, котрий завітав до їх села. (Варто наголосити, що ролі другого плану виконали чудові українські кіноактори: Дмитро Капка, Степан Шкурат, Микола Яковченко).
- ²¹ Ще один збіг обставин, за спостереженням колеги-мистецтвознавця стосовно акції творців сучасного мистецтва в одеській галереї «Гирс» у січні 1999 р.: клінічний синдром “людини-вовка” був відкритий Фройдом на матеріалі поведінки одесита Сергія Панкєєва у 1910-і рр. Див.: *Тараненко А.* Заметки о человеке-волке, некогда жившем в Одессе//Портфолио. Искусство Одессы 1990-х гг.: Сб. текстов.– Одесса, 1999.– С. 173–174.
- ²² Актор, визнання якому колись принесла роль у білоруському фільмі «Відступник» (1987) В. Рубінчика, присвяченому проблемі клонування.
- ²³ *Васильєв С.* Патриотическая трагедия//Столичные новости.– 2000.– № 43.– С. 20.
- ²⁴ Можна сказати, що саме з нього почався другий “кафківський ренесанс” у кіно 90-х— через кілька років після «Сільського лікаря» («Кafka» С. Содерберга, 1991, дві екранізації «Замку», 1990–94, О. Балабановим і Д. Джанелідзе).
- ²⁵ Цитується за інтерв’ю: *Сидор-Гібелінда О.* Поринути у незнане, незвідане//Президентський вісник.– 2001.– № 51.– С. 21.
- ²⁶ Замкнена коробка театру— місце дії раннього фільму Михайла Ілленка «Сапоги всмятку» (1978 р.), а обмежений, стиснений до мінімуму простір домашньої оселі став ареною пекельних пристрастей українських кіномелодрам («Самотня жінка бажає познайомитися» В. Криштофовича, 1986, «Хочу вашого чоловіка» С. Никоненка, 1991).
- ²⁷ *Скуратівський В.* Доля фільму//KINO-КОЛО.– 2002.– № 13.– С. 45, 48.
- ²⁸ *Васильєв С.* Ловец ветра//Столичные новости.– 2001.– № 4.– С. 16.
- ²⁹ *Маслобойщиков С.* Кредо//Апологія: Маніфести, декларації...– К., 1996.– С. 9.
- ³⁰ *Васильєв С.* Ловец ветра...
- ³¹ *Десятерик Д.* Не привід//KINO-КОЛО.– 2002.– № 13.– С. 49, 50.
- ³² *Набока Д.* Фільм відчаю тиші//KINO-КОЛО.– 2002.– № 13.– С. 56.
- ³³ Цит. за кн.: *Брюховецька Л.* Леонід Осика.– К., 1999.– С. 172, 173.

- ³⁴ Детальніше про це див. мою статтю: *Сидор-Гібелінда О.* Камінні клейноди, Леонід Осика//Арт-панорама.– 2000.– №4.
- ³⁵ *Басина Н.* Очередь: она идет— мы своего не отдадим//Экран и Сцена.– 2001.– №16.– С.15 (йдеться про фільм «Другорядні люди»).
- ³⁶ *Брюховецька А.* Послання Кіри Муратової//Кіно-Театр.– 2000.– №4.– С.48.
- ³⁷ Цит. за ст.: *Войтенко В.* Письмо Достоевскому//Столичные Новости.– 1999.– №42–43.– С.26 (автор статті посилається на публікацію Л. Маслової).
- ³⁸ *Брюховецька А.* Послання Кіри Муратової...– С.45.
- ³⁹ Кіра Муратова після «Чеховських мотивів»//KINO-КОЛО.– 2002.– №15.– С.37.
- ⁴⁰ Вторая степень//Premiere.– 2002.– №47.– С.72.
- ⁴¹ *Кобахидзе Д.* Bloody Kira!//Парад.– 1998.– №1.– С.70.
- ⁴² Див.: *Вагнер Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор XII в. – М., 1975.– С.71, 74, 176.
- ⁴³ За кн.: Домашняя синематека: Отечественное кино. 1918–1996 гг. – М., 1996.– С.498.
- ⁴⁴ *Муратова К.*: Мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм//Искусство кино.– 1997.– №11.– С.60.
- ⁴⁵ *Степаненко Г.* Обратите на меня внимание до того, как я схожну//Парад.– 1998.– №1.– С.69.
- ⁴⁶ *Плахов А.* Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры.– Винница, 1999.– С.210.
- ⁴⁷ *Зоркая Н.* Першорядні «Другорядні люди»//KINO-КОЛО.– 2001.– №10.– С.32.
- ⁴⁸ Кіра Муратова після «Чеховських мотивів»//KINO-КОЛО.– 2002.– №15.– С.36, 37.
- ⁴⁹ *Савельев Д. В.* Усатово к Муратовой//Premiere.– 2002.– №46.– С.47.