

БАГАТОКАРТИННЯ НА УКРАЇНСЬКИХ КІНОСТУДІЯХ В ДОБУ «ПЕРЕБУДОВИ»

У часи «перебудови» — останньої радянської доби (1986–1991 рр.) — в СРСР були легалізовані явища, до того заборонені або підпільні. Політика «гласності», проголошена в цей час останнім Генеральним секретарем ЦК КПРС Михайлом Горбачовим (1985–1991 рр.), визначила небувалу в Радянському Союзі свободу у сфері інформативного обігу, яка породила тенденції до пошуків історичної правди, критики сучасності, полегшила доступ до закордонних джерел інформації.

Водночас «перебудова» відміняє численні позитивні здобутки СРСР: суспільну власність на засоби виробництва, принципи народовладдя, класової рівності. Зароджений в соціалістичному суспільстві капіталізм виглядав не таким привабливим, як розвинений капіталізм країн Західної Європи та Америки. Сам процес цього зародження, що припав на час «перебудови», був болісним та парадоксальним і породжував специфічні явища, що з часом викликали критику в суспільстві. Одним із таких явищ стало так зване перебудовне кіно.

Очевидно, феномен «перебудовного кіно» полягає в тому, що воно було найбільш рефлексивним та критичним щодо своєї сучасності за всі часи існування кінематографа на радянському просторі. Це соціальне кіно, і в цьому, певно, полягає його основна цінність та знакова особливість. Усі згадані нами суспільно-політичні, економічні явища мали безпосереднє відображення в перебудовному кіно. У фільмах цього часу репрезентуються парадокси, породжені поєднанням політик і економік соціалізму та капіталізму, критикується соціальний занепад, породжений бідністю застійного часу, афганська війна та її наслідки.

Визначальним здобутком «перебудови» для кінематографа та телебачення стало послаблення цензури: «...зникли три типи цензури — політична, сексуальна, та почалася реабілітація історії» [1, с. 14]. Зняття заборон викликали ентузіазм у кінематографістів, що вилився в кіно-бум, який припав на другу половину «перебудови» — з 1988 до 1991-го року. За цей період в Радянському Союзі було знято близько тисячі фільмів.

Зокрема, обсяги кіновиробництва наприкінці 1980-х — початку 1990-х найвищі на двох кіностудіях України: Одеській та Київській кіностудії ім. Довженка. Вітчизняні митці опрацьовують популярні жанри, особливо бойовик, створюючи самобутні фільми. На кіностудії імені Довженка в цей час відроджується естетична платформа українського «поетичного» кіно — з полиць повертаються заборонені фільми 1970-х, в рамках «поетичності» працюють окремі режисери. З відродженням національного самосвідомості (в усіх радянських республіках) та в умовах свободи творчості в українському кіно починається активне осмислення національного — екранізують твори класиків української літератури, репрезентують події історії, що були табуйовані радянською цензурою. Політика «гласності» провокує критику радянського на всіх рівнях, до якої активно звертаються і в кіно.

У цей час на теренах України виникає велика кількість творчих кінематографічних об'єднань та незалежних студій, зокрема львівська студія «Галичина-фільм». Налагоджується співпраця із закордонними партнерами. Закордонне фінансування залучається до створення незалежних фільмів. Українська діаспора в Канаді та США активно підтримує створення стрічок, присвячених фактам української історії, прихованим радянською ідеологією.

1987 року на кіностудії ім. Довженка виникає об'єднання «Дебют», завданням якого була підтримка молодих талантів. «Дебют» проіснував сім років. Завдяки ньому впродовж цих років в кінематографії з'явилися нові імена: Олег Чорний, Андрій Дончик, Сергій Лисенко, Дмитро Томашпольський, Артур Гураль, Олександр Ігнатуша, Олесь Янчук [2, с. 13].

Для Одеської кіностудії, що цілеспрямовано радянською політикою була перетворена на другорядну студію дитячих та телевізійних фільмів [3], «перебудова» стала рятівною, реабілітувавши її статус, можливості та творчий потенціал штату. В цей час дозвіл знімати та державне фінансування знову здобуває видатна режисерка Одеської кіностудії Кіра Муратова: «... "перебудова" була для мене другим народженням. Або першим. Не знаю. На той час я вже була абсолютно дискваліфікована. Вигнана з професії. Звільнена зі студії...» [4]. 1987 року Муратова повертається фільмом «Переміна долі», для якого написала сценарій за повістю Сомерсета Моєма «Записка». Проекція особистої долі Муратової у назві фільму очевидна. З настанням «перебудови» Муратова стає визнаною, авторитетною, отримує можливість постановок та необмеженого самовираження: «Для мене державна опіка була смертельною, коли мені не давали знімати. Потім вона стала для мене приємною, коли сталася Перебудова і я увійшла в моду. Держкіно давало мені гроші на кіно, все дозволяло і відправляло на фестивалі» [5]. 1987 року на екрани також повертаються фільми Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), показ яких був перерваний спеціальними постановами ЦК КПРС.

1989 рік ознаменувався виходом «Астенічного синдрому» Кіри Муратової. Фільм — самотутнє явище, реакція на проблемну сучасність, яку відкриває специфічна оптика Кіри Муратової, не стримувана жодними рамками. Важко уявити вихід такого фільму, як «Астенічний синдром», на екрани СРСР. Держкіно фільм не приймало через цензурну лексику — у сцені наприкінці фільму. Але, не зважаючи на те, що фільм виїшов невеликим прокатом і викликав невдоволення як у партійних керівників держави, так і у глядачів та критиків, він виїшов.

Головні герої «Астенічного синдрому», перебуваючи в стані гострої депресії, астенії, взаємодіють з оточенням, яке так само стоїть на межі нервового виснаження. Очевидно, цим фільмом Муратова ставить діагноз часу і суспільству, хоча і не цілеспрямовано: «Ніколи не ставимо спеціальні мети передавати час через фільм... А він проявиться. Він сам з тебе лізе. Щоб ти не робив» [4]. Але астенічний синдром як хворобливий стан — не причина, а наслідок. Він — симптом. Його лікують шляхом виявлення і нейтралізації причини — фізичного чи нервового розладу, хибного способу життя. Отже, астенія суспільства також має свої причини. Режисерка вказує на них — це, власне, спосіб життя пізньорадянського суспільства, спілкування всередині нього, ставлення одне до одного, що породжує заціпеніння, байдужість, агресію. «Причини цього стану можна знаходити в наркотичному впливі атмосфери “Застою”, що породжував депресії і внутрішні розлади у багатьох» [6, с. 103].

Крім «Астенічного синдрому» в період «перебудови» на Одеській кіностудії виходять такі «блокбастери» радянського кіно, як «Кримінальний талант» Сергія Ашкеназі (1988), іронічна комедія спільного польсько-радянського виробництва «Дежа Вю» Юліуша Махульського (1989), «Фанат» (1989) та «Фанат-2» (1990) Володимира Феоктістова. Власне, «Фанат» — перший справжній радянський кримінальний бойовик, в якому присутнє все необхідне за законами «брутального» жанру: тіньовий бізнес та розваги, східні єдиноборства та тоталізатор, занепад соціальної сфери, рекет та кримінал, проституція, вуличні катали, армійська дідівщина. У свою чергу, головний герой — непереможний каратист — як істинний фанат і майстер своєї справи постає один проти усього кримінального угруповання, протестуючи проти меркантильних правил нового життя і великого боса, що його втілює.

Та все ж справжній бум кіновиробництва почався на Одеській кіностудії на завершення «перебудови»: якщо наприкінці 1980-х на студії виходило по 14–16 фільмів, то 1991 року їх було випущено 28 [3]. Більшість фільмів були присвячені актуальній тогочасності. Їхній об'єкт — проблемне перебудовне буття з його абсурдністю, злиднями та беззаконням у всіх сенсах, криміналізацією суспільства, комерціалізацією стосунків, розгубленістю окремих його членів, успішністю інших. Часто це фільми з осмисленням сучасності, подекуди — реакція на відсутність заборон і бажання наслідувати західне кіно. Серед жанрів першість у детективів, бойовиків та сатиричних комедій. Їхні герої: авантюристи («Джокер» Юрія Кузьменка, «Повітряний поцілунок» Абая Карпикова), міліція («Кров за кров» Юрія Колчєєва) та спецагенти («Кур'єр на Схід» Олександра Басати і Мурата Джусойти), самотні герої («Людина у зеленому кімоно» Тамерлана Караєва), «втрачені люди», інтелектуали («Дорога в Парадіз» Юрія Белянського, «Моя сусідка» Кліма Чемідова) та герої часу — ділки, злочинці та повії («Любов — смертельна гра» Сергія Ашкеназі, «Невстановлена особа» Наталія Збандут), а також диваки («За ким тюрма плаче» Георгія Кеворкова, «Сім днів з російською красунею» Юрія Володарського та Георгія Делєєва) та ін. Серед фільмів кілька любовних мелодрам, що розгортаються на соціальному тлі; зокрема «Прокинутися у Шанхаї» Миколи Седнева — історія кохання юнака та дівчини з середовища соціальних низів (із Шанхайчика, нетрів одеської околиці). З'являються і своєрідні трилери: «Час вовулаки» Ігоря Шевченка, «Екстрасенс» Геннадія Глаголева, «Феофанія, яка малює смерть» Володимира Алейнікова. Специфічним оновленням кіновізуальності, а саме насиченням оголеною жіночою натурою, відзначається фільм Олександра Павловського «Оголена в капелюсі» — одна з перших радянських еротичних комедій.

Фільм «Путана» Олександра Ісаєва продовжує тему валютної проституції в СРСР, започатковану знаковим для «перебудови» фільмом «Інтердівчинка» Петра Тодоровського («Мосфільм», 1989). Проте 1991 рік являє радикальніші сюжет та візуальність. Повія тепер не самотійна «дисидентка», а член кримінальної структури. В центрі уваги — власне кримінальне середовище, а не героїня, як в «Інтердівчинці». Прикметні сцени особливої жорстокості та цинізму, зокрема епізод, в якому бандити пробивають одному з персонажів печінку гарпуном.

На початок 1990-х кіно стає безпрецедентно «розкутим», як і життя в СРСР. Критика радянського стає обов'язковою, бойовик затверджується як жанр, еротика — як невід'ємний атрибут. Візуальність еволюціонує до приможження «популярних» штампів — сцен вибухів, насилля, оголених тіл. Водночас знижується якість кіно як на наративному, так і на технічному рівні. Період багатокартиння в Одесі тривав до середини 1990-х.

Внаслідок консервативної політики КПУ на чолі з ретроградом Володимиром Щербидьким, неготовим підтримати політику «гласності», українські митці кіностудії імені Довженка довго не мають змоги представити критичне осмислення широкого кола питань, елімінованих радянською цензурою. Більшість фільмів, випущених на Київській кіностудії 1986 року, а всього їх 21 [2, с. 474] — взірці типового застійного кіно. Це тради-

ційні мелодрами (серед них «Самотня жінка бажає познайомитись» В'ячеслава Криштофовича та «Оберегай мене, мій талісман» Романа Балаяна, що набули популярності), патріотичні стрічки, фільми про видатних діячів культури та шаблонні стрічки на виробничу тематику. Квінтесенцією останнього стає фільм «Крижані квіти» Юрія Тулицького, що із запізненням прославляє «всесоюзне ударне комсомольське будівництво» БАМу — Байкало-Амурської магістралі. Виснажливе будівництво тривало з 1974 до 1984-го року. На момент зйомок фільму утопічність цього застійного проекту, покликаного «підняти» країну, давно була визнана і висміяна в народі як «агонія радянського міфу» [7]. Замість символічного об'єднання країни воно ознаменувало економічний занепад та ідеологічну зневіру людей.

Чи не єдиним фільмом, що представляє осмислену критику сучасності, стає «Обвинувачується весілля» Костянтина Єршова та Олександра Ітигілова. Фільм, розпочатий Олександром Ітигіловим, після раптової смерті останнього закінчував Костянтин Єршов, «чиєю цариною є боротьба з усіма суспільними лихами, передусім з алкоголізмом» [8, с. 336]. Фільм збігається в часі з антиалкогольною кампанією Горбачова, розпочатою 1985 року і покликаною подолати тотальний застійний алкоголізм в країні. На цій хвилі виникає громадське «Всесоюзне об'єднання боротьби за тверезість», серед його ідеалів «весілля без випивки», який у реальному житті втілювався у святах з алкоголем у чайниках і т. д. [9, с. 138]. «Обвинувачується весілля» — соціальна драма про безглузду смерть юнака на весіллі через масову пиятику. В самій назві закладена ідея фільму: не має конкретних винних у трагедії, під слідством опиняються усі учасники весілля — обвинувачується усе весілля, саме суспільство.

1987 року на кіностудії ім. Довженка виходить 25 фільмів [2, с. 475]. Половина з них — це все ще застійні фільми, решта — відображають нові тенденції, в яких вже відчувається «дух свободи». Натхнений ним та естетикою українського «поетичного кіно» Юрій Ілленко створює «Солом'яні дзвони» — фільм за мотивами творів Євгена Гудала. Головний герой «Солом'яних дзвонів» мав двох синів: один воював проти фашистських загарбників в лавах Червоної армії і загинув у бою, другий — був поліцаєм в рідному селі і помер від рук народного месника. Сам головний герой, який також підтримував німців, в мирний час скоює злочин через страх бути викритим. Важливо, що автор наділяє кожного з персонажів правом мати «свою правду» і симпатизує головному героєві.

1988 рік — один із найбільш продуктивних для кіностудії імені Довженка, коли тут виходить 28 фільмів [2, с. 475–476]. Здебільшого вони націлені на критику нового радянського капіталізму та морального занепаду суспільства як взаємовпливаючих чинників. Психологічна драма «Кордон на замку» Сергія Лисенка, що перегукується з культовою для «перебудови» «Ассою» Сергія Соловйова («Мосфільм», 1989), відображає подібні тенденції в молодіжному середовищі, що призводять до загибелі юного ідеаліста. У фільмі Миколи Мащенко «Зона» за забороненою свого часу одностайною п'єсою Миколи Куліша проводиться паралель між занепадом сучасників та комуністів в 1920-ті.

Критику прийдешнього капіталізму представляє пригодницька фантазмагорія Віктора Греся «Нові пригоди янки при дворі короля Артура» за романом Марка Твена «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура». В основі сюжету — подорож в часі спритного американського янки XIX ст., який потрапляє в часи лицарів. Проте, якщо в творі Марка Твена сатирично висміюються лицарські середньовічні романи, то у фільмі Віктор Гресь радше симпатизує романтичним наївним середньовічним ідеалістам, аніж підприємливому американцю. Ключова метафора фільму — саме королівство, що живе високими ідеалами і гине внаслідок того, що в нього проливається носій сучасних істин, пропагандист капіталістичних благ.

У фільмі «Дорога до пекла» Миколи Засеева констатується факт наявності в СРСР наркоманії і наркомафії.

1989 року на кіностудії ім. Олександра Довженка виходить 20 фільмів. Зняття ж Горбачовим з посади секретаря КПУ Володимира Щербицького 28 вересня того ж року істотно відобразилось вже на кіно 1990 року.

Короткометражна психологічна драма Ігоря Шкуріна «Транзит» однією з перших осмислює і репрезентує травматичний досвід солдата, що повернувся з війни в Афганістані, — ефекти делірії та параної, пов'язаних з іще живими спогадами солдата про війну. Виведення радянських військ з Афганістану 1989-го року уможливило відкриту критику фатальних наслідків безглуздої війни, яку вже давно засуджувала громадська думка.

Під впливом популярних перебудовних тенденцій Юрій Ілленко облишає жанр етнографічного поетичного кіно і створює «Лебедине озеро. Зона» — фільм про в'язнів, життя і порядки у в'язниці, людське і тваринне в людях. З великою в'язницею асоціюється увесь Радянський Союз, в'язні — з його громадянами. Фільм був створений за задумом ув'язненого 1973 року Сергія Параджанова і на основі його усних переказів про тюремні враження.

1990 року на кіностудії ім. Олександра Довженка виходить 27 фільмів [2, с. 477] — розмаїта плеяда жанрів, напрямів і тем. Зокрема, виходить низка екранізацій творів української літератури 1920-х, присвячених репресії образу української інтелігенції.

Фільм Ігоря Черницького «Івін А» за мотивами оповідання Анатолія Кіма «Зупинка в серпні» критикує мілітаризм в цілому і злочасність радянської армії зокрема. Це відбиває настрої суспільства, що сформувались під враженням від афганської війни та після дискредитації радянської армії в період «гласності». Оpubліковане 1988 року в журналі «Юність» оповідання Володимира Войновича «Життя та незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» — радянського Швейка — викриває нестатутні відносини в радянській армії, феномен «дідівщини». Тепер не героїзм, а казармене беззаконня асоціювалося з радянською армією, а обов'язковий призов до неї визнавався суспільним горем.

Фільм «Розпад» Михайла Белікова — перший художній фільм про чорнобильську трагедію. Стрічка просякнута викривальним пафосом. Чорнобильська трагедія 1986 року вважається «випробуванням „Гласності“», яке вона не пройшла» [9, с. 156]. Через чотири роки «гласність» бере реванш художнім фільмом. Головні герої фільму — свідки трагедії. Фільм адаптує колективну травму до досвіду кількох людей, розпаду подружжя на тлі катастрофи та її наслідків.

Ще одна гостра проблема тогочасності — сплеск наркоманії — репрезентована у стрічці «Погань» Анатолія Іванова.

З 1991 року сплеск кінотовиробництва на кіностудії ім. Довженка поступово згасає. Порівняно з попередніми роками та на відміну від Одеської кіностудії, де кінотовиробництво в цей час сягає свого піку, на кіностудії ім. Довженка у 1991 році знято усього 17 фільмів [2, с. 477].

Очевидно, найбільш знаковим з них був «Голод-33» Олеся Янчука. Фільм, присвячений голодомору в Україні 1932–1933 років, символізував остаточний крах радянської структури, адже сам факт голоду в Україні 1930-х до «перебудови» приховувався в СРСР. І навіть в рамках засудження сталінізму та пошуків історичної правди в період «гласності» публічне усвідомлення голодомору як цілеспрямованого геноциду українського народу було неможливим. Але саме на це претендував фільм Олеся Янчука.

Сценарій фільму авторства Сергія Дяченка та Леся Танюка створений за мотивами дисидентського роману Василя Барки «Жовтий князь» 1963 року, виданого лише у 1991 році. Враховуючи, що подібна тема складна для інтерпретації та адекватного представлення, фільм часто піддається критиці за недосконале технічне виконання. Та, зрештою, ця стрічка позиціонувалась радше як політичний аргумент.

Отже, як бачимо з проаналізованих нами фільмів, в перебудовному кіно з'являється все те, чого не було в радянському на нарративному та візуальному рівнях: еротика, релігія, критика радянського, репрезентація історичної правди, західного життя та проблемних аспектів радянського соціального, екранне насилля. Популярними стають нові жанри, особливо бойовик.

Перебудовне кіно піддає критиці усі негативні аспекти тогочасного життя, не соромлячись їх зображати, внаслідок чого здобуває епітет «чорнуха» — як таке, що акцентується лише на репрезентації соціальних вад. Проте зображення «чорнухи» навряд чи було естетичною засадою перебудовного кіно. Однією з його базових ідей була критика сучасності, і воно відображало реальність тогочасного буття, не прикрашаючи її і не замовчуючи критичні соціальні фактори за зразком радянської партійної ідеології, що не визнавала наявності в соціалістичному радянському суспільстві бідності, наркоманії, проституції і т. д. Можна говорити про те, що часто автори перебудовних фільмів, експлуатуючи тематику соціальних негараздів, репрезентували її перебільшено з метою епатувати публіку, спровокувати скандал довкола своєї стрічки — це вже данина комерціалізації кіно. Внаслідок того, що критика соціального перетворилася в перебудовному кіно на провідну тенденцію, такі наскрізні перебільшення дискредитували його і породили скепсис, що акумулювався в терміні «чорнуха». Важливою рисою перебудовного кіно стає його комерціалізація, вже згадана вище: запровадження ринкової економіки кінотовиробництва, де ідеологічна цензура змінилась комерційною цензурою. Тим не менше, прикладка «чорнуха» радше симптоматизує небажання радянського суспільства, прищеплене йому як звичка за часи радянського режиму, бачити на екрані артикульованими та візуалізованими критичні проблеми дійсності. Радянське суспільство звикло відпочивати за переглядом фільмів та передач, ідеологічно виважених і покликаних розважати народ і навіювати йому почуття спокою і соціального благополуччя. Перебудовне кіно знімає цей режим, що за багато років став вже фундаментальним, і цим відсторонює від себе більшість радянської аудиторії, викликає її роздратування, во-рушаючи її несвідому психічну структуру.

Та попри здебільшого негативне ставлення до перебудовного кіно в суспільстві період «перебудови» радше можна назвати продуктивним для кінематографу. Це — період багатокартиння та сміливих експериментів.

Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е: Кино, которое мы потеряли / Сост. Л. Малоюкова. — М., 2007. — С. 4.

Анотований каталог фільмів 1928–1998: Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка / Упоряд. Р. Прокопенко. — К., 1998.

Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917–2004 роках / Упоряд. Є. Рудих, В. Костромченко. — О., 2004.

Малюкова Л. «Социалку не люблю: время само из тебя лезет»: інтерв'ю з Кірою Муратовою // Новая газета. — 2009. — 1 июля.

Колодзіжнер А. «Я прельстилась сладким речами, но меня соблазнили и обманули...»: Інтерв'ю з Кірою Муратовою // Сеанс. — 1994. — № 9 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://seance.ru/p/9/limage-russe/chuvstvitelnyiy-militsioner/kolodizhner-muratova/>.

Брюховецька Л. Послання Кіри Муратової // Брюховецька Л. Українське кіно 90-х. — К., 2003. — С. 130.

Эдельман О. Легенды и мифы Советского Союза // Логос. — 1999. — № 5. — С. 52–65.

Госейко Л. Історія українського кінематографа 1986–1995 рр. — К., 2005 — С. 336.

Парфенов Л. Намедни: Наша эра. 1981–1990. — М., 2010.

Анотація: У статті Г. Цуби розглянуто період багатокартиння, що тривав на українських кіностудіях у добу «перебудови» (1986–1991 рр., СРСР). Визначальним здобутком політики «гласності» для кінематографа та телебачення стало послаблення цензури, почалася реабілітація історії. Зняття заборон викликало ентузіазм у кінематографістів, що вилився в кіно-бум, який припав на другу половину «перебудови».

Ключові слова: перебудовне кіно, багатокартиння, «гласність», «перебудова», Одеська кіностудія, кіностудія ім. Довженка, «чорнуха», український кінематограф.

Аннотация: В статье А. Цубы рассмотрен период многокартинья на украинских киностудиях, приходившийся на период «перестройки» (1986–1991 гг., СССР). Определяющим достижением политики «гласности» для кинематографа и телевидения стало ослабление цензуры, началась реабилитация истории. Снятие запретов вызвало энтузиазм у кинематографистов, выразившийся в кино-бум времен второй половины «перестройки».

Ключевые слова: перестроечное кино, многокартинье, «гласность», «перестройка», Одесская киностудия, киностудия им. Довженко, «чернуха», украинский кинематограф.

Summary: The author analyzes the specific multi-film period that occurred on Ukrainian film-studios in the times of Perestroika (1986–1991, USSR). The major achievement of a new policy, called «Glasnost», was abolition of censorship and the beginning of the history recovery. These changes influenced the filmmakers. The result of their enthusiasms was the multiple-film period that took place in the late Perestroika period.

Keywords: Perestroika film, multiple-film period, Glasnost, Soviet Union, Odessa Film Studios, Dovzhenko Film Studios (Kyiv), «chernuha», Ukrainian cinema.