

*Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

**Матеріали загальноуніверситетської
наукової викладацько-аспірантської конференції
«Творчість Кіри Муратової в сучасному
соціокультурному просторі»**

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол №6 від 29 квітня 2025 р.)*

Упорядник: завідувач кафедри кінознавства, доктор філософських наук,
кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України,
професор **Братерська-Дронь М.Т.**

©Братерська-Дронь М. Т., 2025

©Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2025

ОСНОВНА ЧАСТИНА

«БЛИЗЬКІ РІЗНІ ДОЛІ» (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КІРИ І ОЛЕКСАНДРА МУРАТОВИХ)

Братерська-Дронь Марина Тарасівна, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, заслужений працівник культури України.

Талановиту пару українських кінорежисерів Кіру і Олександра Муратових знають всі. Проте, Олександр Ігорович завжди знаходився дещо в тіні яскравого сполоху зірки Кіри Георгіївни. Додаймо кілька штрихів до творчого портрету О. Муратова – режисера, драматурга, поета, художника. Муратови ровесники. Кіра Короткова (в заміжжі Муратова) народилася в листопаді 1934 року, а Олександр Муратов у квітні 1935 року. Вони познайомились у ВДІКу на режисерському курсі майстерні С. Герасимова і Т. Макарової, який закінчили у 1959 році.

Свої перші режисерські роботи Муратови зняли разом. Це були фільми «Біля крутого яру» (1961) і «Наш чесний хліб (1964). Як зазначає логлайн картини «Біля крутого яру», в центрі сюжету (автори сценарію О. і К. Муратови) історія сільського хлопця Сені, який визвався знищити лігво вовків, щоб зберегти колгоспну отару. Сеня вбиває дорослих вовків, проте закоханий в природу, не може знищити маленьке вовчєня, рятуючи йому життя. Саме у цій стрічці особливий пафос подальшої творчості О. Муратова, який можна визначити, як ліричний гуманізм. І саме тоді розійшлися життєві і творчі шляхи режисерського подружжя. Сам Олександр Ігорович згодом писав, що Кірі Георгіївні дуже пощастило із розлученням. «Ця надзвичайно обдарована жінка перебувала під моїм творчим гнітом. <...> Мені був не притаманний її афектований екстримізм. Його не терпіла і радянська влада Під подвійним тиском вона могла б зламатися і не стати тією Кірою Муратовою, яку тепер знає весь світ» (1, с. 80). Просто, як пише Муратов у своїх спогадах, кожен з них відтворює реальність по-своєму. «Я йду шляхом Толстого, Чехова Коцюбинського, Хвильового. А Кіра шляхом Гофмана, Булгакова, Кафки, хоч за почерком і не схожа на них. Тобто вона не віддзеркалює дійсність, а перетворює її на свій кшталт. І для цього не обов'язкові повністю фантастичні, інфернальні теми і сюжети» (1, с. 81).

Дійсно, для Муратова завжди на першому місці був конфлікт, зазвичай внутрішній, який розкривався в характерах героїв. Для Муратової більш важливими були характери персонажів, у своїй більшості неординарні, часто навіть хворобливі, емоційно

гіпертрофовані. Це стало очевидним вже у «Довгих проводах» в образі Євгенії Василівни, яку блискуче зіграла Зінаїда Шарко.

Творчий шлях Муратових не був безхмарним. Складна доля була у фільмів «Маленький шкільний оркестр» (1968), «Чи вмієте, ви жити?» (1970), які С. Параджанов охрестив, як «поетичне кіно в урбаністичному вимірі». Фільм «Маленький шкільний оркестр», який Муратов зняв разом із М. Рашеєвим, розповідав ліричну історію шкільних друзів, яких об'єднала любов до музики. З часом їхні шляхи розходяться, кожен шукає своє місце в житті, але залишається єдність їхніх душ і щирість почуттів. Проте, «Маленький шкільний оркестр» як і фільм «Короткі зустрічі» (1967) зазнав нищівної критики з боку партійного керівництва. Його звинувачували у ідеологічних похибках, пропаганді бітництва¹ і песимізмі. Тодішній голова Комітету з питань радіомовлення і телебачення при РМ СРСР М. Месяцев заявив, що такі хлопчики і дівчата громили ТАРС у Празі. В результаті «Короткі зустрічі» відправилися на так звану «брежнівську поліцію» на 20 років, «Маленький оркестр» на 42 роки.

Під партійний обскурантизм потрапили наступні картини режисерів – «Чи вмієте, ви жити?» і «Довгі проводи» (1971). Муратову заборонили знімати фільми на сучасну тематику, а Муратова взагалі опинилась у простої на сім років.

Особливо хочеться відзначити трилогію О. Муратова зняту за творами Миколи Хвильового у 1991-1996 роках: «Танго смерті», «Геть, сором!» і «Вальдшнепи», яка одержала премію Всеукраїнського культурно-наукового фонду Т. Г. Шевченка «За визначний внесок у національне та державне відродження України». Етичні засади, світоглядні особливості «романтичного вітаїзму» (або «активного романтизму»), який дивним чином поєднувався із апокаліптичними настроями, дослідженням хвороб і трагізму своєї доби, що було притаманним творчості Хвильового, були надзвичайно близькі О. Муратову. Дослідження морального аспекту життя, «запаху наших днів» (за словами Хвильового), стали наріжним каменем творчості українського режисера.

За словами самого Муратова, він завжди приділяв велику увагу стилістиці своїх картин. Так, у «Маленькому оркестрі» була використана техніка колажу, Колаж, в якому любив працювати сам режисер, на його думку, має багату інформативність, широкий діапазон художніх засобів, що віддзеркалюють багатовимірність цього світу. У фільмі «Геть, сором!» (1994), дія якого відбувається у 20-ті роки минулого століття, у подвійній експозиції знайшло відображення захоплення в цей період конструктивізмом. Картина почасти знімалася в Харкові, і не тільки тому, що це улюблене місто режисера, а і тому, що там можна побачити найбільш яскраві прояви конструктивізму в архітектурі тогочасної столиці України. Наприклад будівля Держпрому в центрі міста є свого роду

символом радянської утопії і одночасно новаторством в естетиці модернізму, якому віддали шану багато митців тогочасної доби, зокрема кінематографісти. Фільм «Вальдшнепи» (1996) був знятий за однойменним романом М. Хвильового, написаного 1927 року, коли підіймалася хвиля знищення української інтелігенції – «розстріляного покоління». «Аура часу, творена операторськи, занурює глядача у стихію 1920-х, побачену на тлі розсіяного контражуру. Живі, темпераментні персонажі фільму немовби пронизані потужним світлом, яке робить їх примарами. Такий спосіб знімання не лише дає ефект старої «хроніки», а й творить тривожну атмосферу приреченості. <...> Необхідну атмосферу досягали характером знімань і відповідного проявлення і обробки плівки, що створило необхідний монохромний колорит. Як пояснював оператор Володимир Басс, «знімали на чорно-білому «Кодаку», а друкували на кольоровому позитиві. А ще – поєднання різних світлофільтрів і лабораторна робота з плівкою» (2, с.6). Саме поєднання різних світлових фільтрів дозволило відтворити відчуття деформації соціально-морального стану суспільства тих часів.

В одному із своїх інтерв'ю на запитання: «Який фільм ви любите більше?», режисер відповів: «Важко сказати, всі вони мені, як діти – різні, але мої рідні».

Олександр Ігорович Муратов пішов з життя 14 квітня 2025 року за тиждень до свого дев'яносторіччя. Похований в Києві на Байковому кладовищі.

¹ Термін «бітники» був запропонований американським журналістом Г. Кейном 1958 року для визначення молоді, яка характеризувалась асоціальною поведінкою та неприйняттям традиційних культурних цінностей нації.

-
1. Муратов О. Number two, або Розумні думки про нерозумне життя. – «ЄОМ-прес», 2009.
 2. Брюховецька Л. Олександр Муратов: людина зблизка. URL.: http://archive-ukma.edu.ua/show_content.php?id=1253

Ключові слова: український кінематограф, творчість Кіри і Олександра Муратових, режисер, авторський стиль, митець і влада, морально-етичний і соціокультурний контексти.

АВТОРСЬКИЙ КІНОСВІТ КІРИ МУРАТОВОЇ

Погребняк Галина Петрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності, імені народної артистки України Лариси Хоролець, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Вже в перших кінострічках («У крутому яру», «Наш чесний хліб»), створених у співавторстві, К. Муратова прагнула змодельовати свій неповторний і загадковий екранний світ, у якому відобразилось би її особисте світосприйняття, світорозуміння, була би виражена її життєва позиція, презентована в діях і вчинках її героїв, і водночас знайшли б оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми. При цьому ранні самостійні кінострічки «Довгі проводи» та «Короткі зустрічі», де жіночі образи інтерпретовані в дусі ідей екзистенціалізму та феноменології, а буттєва самотність героїнь вивела їх на межу абсурдного існування, виявили особливості індивідуального стилю молодої тоді мисткині, її віру у певну систему ідеалів, що сформувались у неї на основі власного й духовного досвіду.

Дослідники ранньої творчості мисткині звертали особливу увагу на ту специфічну модель авторського кіно, з допомогою якої режисерка утверджувалась як неординарна мисткиня. Як потужна непересічна особистість, вона шукала орієнтири в кінематографічному просторі, активно вивчаючи, розсуваючи й презентуючи об'єктивні і суб'єктивні межі людини.

Екзистенціальний мотив, презентуючи суб'єктивність автора-індивіда, поступово стане домінуючим в авторському кінематографі Кіри Муратової, перетвориться на ту своєрідну духовну призму, крізь яку мисткиня пропускати, переломлюватиме свої інтелектуально-духовні запити, осмислюватиме й переживатиме все існуюче та в такий спосіб реалізуватиметься як творча особистість, що своєрідно прагнучиме відтворити як людську всезагальність, так і її індивідуальну неповторність. Здається, що герої К. Муратової не лякаються, а, імовірно, граються і навіть захоплюються смертю, оскільки вона є повноправним, хоч і віртуальним персонажем, що, еволюціонуючи, набуває потужного самостійного статусу. З кожним наступним твором смерть буде намагатись зайняти якомога більший кінематографічний простір, створений авторкою, яка ретельно шліфуватиме свій мало не улюблений образ, занурюючи його в специфічну фактуру кадру й оточуючи пронизливою атмосферою потойбіччя. Імовірно, майстриня у своїх творчих пошуках послуговувалась тією думкою, що попри смерть людини її ставлення до світу продовжує діяти, до того ж, не так, як за життя, а значно сильніше.

Аналізуючи фільми режисерки, можемо констатувати її відчайдушні й разом з тим скрупульозні намагання знайти те підґрунтя, на якому й визріває «екзотична» жорстокість її кіногероїв (а передовсім героїнь, котрим не відомий стан відчаю). Такими собі делікатними, але від того не менш жорстокими деспотами постають і героїні фільмів К. Муратової: симпатична маленька начальниця Валентина Іванівна з «Коротких зустрічей»; безглузда й зворушлива Євгенія Василівна з «Довгих проводів», котрій необхідний доказ жертвовної любові до неї; простувата демонічна штукатуриця Люба з кінострічки «Пізнаючи білий світ»; фальшива та прекрасна, як янгол, Марія зі «Зміни долі», котра, перебуваючи у в'язниці, розмірковує про смерть з надзвичайною легкістю, сприймаючи її як привід заборони в'язати гачком; холоднокровна убивця Офелія з «Трьох історій». У уста останньої авторка навмисне вкладає такий текст: «Я не люблю чоловіків, я не люблю жінок, не люблю дітей. Цій планеті я поставила би нуль». Кінострічки К. Муратової (починаючи з фільмованої 1987 року «Зміни долі») різною мірою вражали й бентежили, травмували та шокували кінопубліку надивовижу безжальним й агресивним поглядом на світ [3, с. 136]. Отож фактично кожна з муратовських героїнь – це сходи́нка в еволюції людської жорстокості й самодурства в інтелектуальному кіно режисерки, де

авторка прискіплю, ніби в лупу, розглядає, вивчає та аналізує буття людини й ті недоліки її душі, котрі позбавляють оточення комфортного існування.

Глибоко досліджуючи героїв своїх фільмів, котрі, на перший погляд, нічого не обирають, проте все ж роблять свідомий вибір згубного існування в соціумі, К. Муратова, сукупність кінотворів якої органічно вплетена в її особисте життя, розглядає героїв як благодатний пізнавальний матеріал, представляючи не в зовнішніх, гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих рухах душевного життя. Спираючись у творенні кінообразів на широкий пласт осмисленого людського життєво-буденного досвіду, у якому «всі герої, всі типажі, всі епізодичні ролі (а їх у кожному фільмі авторки безліч) – неодноразово бачені нами в житті люди, от тільки Муратова доводить ці образи до такої міри правдоподібності, де закінчується реальність і починається сюрреалізм» [3, с. 139]. Схоже, що режисерка не відчувала страху, а, імовірно, тішилася і духовною загибеллю персонажів, і їхнім фізичним змертвінням, оскільки «буття людини – її екзистенція – раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім “переживанням”. Зрозуміти переживання можна, лише спираючись на художні засоби, якими користується мистецтво» [2, с. 127].

Вибудовуючи екранну оповідь, К. Муратова утверджує «право на відображення особистого світопереживання в пошуках особистісного смислу, право на переоцінку загальнозначимих традиційних канонів, ціннісних норм та ідеалів на підставі власного світопереживання, що й становить своєрідність змістової сторони її кіноробіт» [1, с. 412]. Здається, що майстриня ніби й не використовує якихось особливих, одразу примітних художніх засобів, адже в погляді її кіноапарата немає ні своєрідного глузування, ані іронії, він, сказати б, сповнений співчуття розуміння. Однак саме тихе й ненав’язливе занурення в повсякденні турботи людей, їхній сум чи радість й виявляється її універсальним авторським методом, де стихія життєвого побуту стрімко набуває статусу художнього буття. При цьому виняткова делікатність, тонкість кінематографічного письма, натхненність простих речей становлять невід’ємні якості «муратовського» стилю, у котрому прагнення режисера розкрити індивідуальну психологію персонажів, знайти ключ до особистісного світовідчуття призводять до необхідності оточити їх специфічним предметним середовищем, наситити знімальні об’єкти витонченими деталями, поглибити мізансцену, створити багатопланове зображення.

Моделюючи образи героїв нібито з відвертих і малозначущих дрібниць, К. Муратова перетворює це на особливий пізнавальний процес, авторський метод практичного опосередкованого пізнання, коли суб’єкт (у нашому випадку митець-автор) замість безпосереднього об’єкта пізнання вибирає чи створює схожий із ним допоміжний об’єкт-замісник (модель), досліджує його, а здобуту інформацію переносить на реальний предмет вивчення. На нашу думку слід зацентувати увагу на відстороненому, іронічно-цинічному погляді авторки на своїх героїв.

Керуючись особистим суб’єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, К. Муратова виводить на екран таких собі емоційно чутливих героїв, наскрізь просякнутих гіпертрофованою умовністю, рафінованою штучністю і навіть абсурдністю. Примітним для авторського кіносвіту К. Муратової є те, що абсурдний вигляд мають передусім її героїні, у яких за привабливою зовнішньою оболонкою вміло приховується зовсім не жіночна сутність. Більшість її кіногероїнь під

тиском обставин переживають тяжку психологічну кризу, що, зазвичай, є наслідком незбігу інтересів особистості й нав'язаних їм суспільством поведінкових стереотипів.

У підсумку зазначимо, що авторський кіносвіт К. Муратової певним чином відображає вимоги екзистенціалістів розглядати митця як особистість, яка не має і не може мати – через властиве їй божественного одкровення – чітко схематизованого процесу мистецького творення, а крім того, має право ігнорувати існуючі стереотипи психології художнього сприйняття і творчості. При цьому логіка здорового глузду диктує твердження про те, що «в процесі сприймання мистецького твору реалізується тенденція до самопізнання, самовираження, самовдосконалення. Проте людина потрапляє у безвихідь: адже пізнати себе – означає вмерти» [2, с. 142].

-
1. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
 2. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
 3. Радинський О. Етимологія абсурду. До естетики та етики фільмів Кіри Муратової // Світова кінокласика: зб. ст / упор. Л. Брюховецька. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 134–143.

ФІЛЬМИ КІРИ МУРАТОВОЇ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ІСТОРІЙ В АВТОРСЬКІЙ РЕФЛЕКСІЇ ЕПОХИ

Черков Георгій Анатолійович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства КНУТКиТ імені І .К. Карпенка-Карого, науковий співробітник ІМФЕ імені М.Т.Рильського НАН України

Фільмографія Кіри Муратової (1934-2018) охоплює період з 1960-х рр. до початку XXI ст. В цих хронологічних межах лежать періоди історії, визначні для національної культури: «відлига» 1960-х рр. і явище «шістдесятників», роки «застою» 1970-х, соціально-політичний період «перебудови» 1980-х рр., розпад СРСР, проголошення Незалежності України, соціально-економічна криза 1990-х рр., початок нового тисячоліття, політичні рухи в Україні 2000-х рр. За цей період (з 1967 по 2012 рр.) К. Муратова була створена п'ятнадцять повнометражних ігрових фільмів. Окрім власне формування і розвитку авторського стилю, ці фільми є авторською рефлексією епохи, в якій жила і творила режисерка.

Пізнавальна функція є одною з важливих для мистецтва – з одного боку, з іншого ж – творчість кожного видатного автора є особливим, індивідуальним поглядом на явища буття, незрідка несподіваним, критичним, навіть провокативним тощо. В усіх випадках екранні твори видатних режисерів так чи інакше «включені» в епоху, в якій створювались і, внаслідок універсальних процесів взаємодії (взаємопроникнення, взаємовпливу), відповідно несуть «слід» епохи, є артефактами історії. З цієї точки зору творчість К. Муратової, тривала й плідна, позначена зокрема певним нонконформізмом мисткині, видається джерелом, на прикладі якого є змога побачити, як мистецтво може з особливого, естетичного ракурсу розкрити минуле – атмосферу й умонастрої, емоційні стани суспільства, кола інтересів, страхи й надії тощо.

Ключовими для будь-якого огляду, аналізу є критерії. В запропонованому підході критеріями – індикаторами, в яких можна побачити змінні ознаки епох, є наступні: головні герої, персональний світ, основні теми фільмів, жанрові ознаки, емоційне насичення, наративні особливості. Перший фільм К. Муратової, створений в самостійній режисурі – «Короткі зустрічі» (1967), наступний – «Довгі проводи» (1971), після якого настала вимушена перерва в творчості через ідеологічні перешкоди. Перший фільм розкриває проблему стосунків жінок і чоловіків, і попри зовнішні перешкоди і внутрішні протиріччя характерів, дієвим мотивом і емоційною домінантою в фільмі є прагнення поєднання, зв'язку. В фільмі ж «Довгі проводи» ключовим мотивом стає роз'єднаність. Яка зокрема виражена через звучання реплік, яке сягає абсурдності, коли діалоги, наче нездатні до єдності, розпадаються на какофонію монологів.

Очевидні зовнішні атрибути – від інтер'єрів і середовища дії, соціального статусу героїв, до жанрової оповідності – лишаються, так би мовити, нормативно витриманими: в них усі пізнавані риси типового життя громадян і жанрових мелодраматичних мотивів. Однак внутрішній світ героїв по суті перебуває в опозиції до зовнішньої нормативності, вміст ніби прагне відторгнути нав'язану йому зовнішню форму. Свідченням чого є тогочасна критика, яка вбачала в таких фільмах «викривлений показ життя радянських людей, їх характерів, психології вчинків», «дивний, похмурий, хворобливий світ».

Фільми «Астенічний синдром» (1989), «Чутливий міліціонер» (1992) вже ніби звільнені від штучної зовнішньої нормативності, однак персонажі, емоційність, стилістика співзвучні соціальній кризі 1980-1990-х рр. – зокрема це розкрито і в діапазоні між жорстким відеоярдом «Астенічного синдрому» та казковою лубочною умовністю «Чутливого міліціонера»: в цьому можна вбачати перехід від психоемоційно виснажливих руйнацій і хаосу суспільно-політичного життя кінця 1980-х, до ескапізму в світ інфантильного наїву. В подальших фільмах («Захоплення» 1994, «Три історії» 1997, «Другорядні люди» 2001, «Настроювач» 2004 та ін.) розкриваються інші показові аспекти рефлексії соціокультурних змін.

Детальний аналіз фільмів К. Муратовою під запропонованим кутом зору дає змогу побачити, що авторська рефлексія в фільмах може бути додатковим засобом пізнання історії, повнішого розуміння окремих її чинників.

ЕКСЦЕНТРИЧНА ЖІНОЧНІСТЬ У ФІЛЬМІ КІРИ МУРАТОВОЇ «АСТЕНІЧНИЙ СИНДРОМ»

Журавльова Тетяна Василівна, доцент кафедри кінознавства КНУТКиТ імені І .К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства.

Фільми Кіри Муратової завжди під особливою оптикою відтворювали життєві процеси. Радянський період її творчості позначений несприйняттям тодішньою цензурою такої візії реальності, яка не відповідала уявленням про мистецькі нормативи. Найменші спроби орієнтуватися у своїх роботах на провідні кінематографічні тенденції натикалися на жорстку критику та звинувачення у спотворенні радянської дійсності.

«Астенічний синдром», знятий К. Муратовою на присмерку СРСР, засвідчував розпад тоталітарної системи. Фальшивість ідеалів цієї системи в кінематографі

перебудови все частіше відтворювала абсурдність суспільного договору між радянською владою та громадянами, які удавали відданість партії та уряду на зборах та парадах.

Хоч фільми Муратової й не мали ознак відкритої, декларованої критики радянської влади (чи будь-якої іншої в майбутньому), у них красномовно проглядаються ознаки памфлетності. Абсурдні, гротескні образи та ситуації створювали в її фільмах дивний простір, який нагадує то балаган, то божевільню, де життя межує зі смертю, потворне з прекрасним, і де прекрасне часто розуміється персонажами як прикрашене потворне.

Згадаємо, як гіпертрофовано й недолуго представлений у «Астенічному синдромі» радянський побут. У квартирі вчительки Ірини Павлівни (О. Свенська) камера надовго фокусується на безлічі предметів у маленькому приміщенні, які символізують тодішні ознаки заможності – кришталеві вазы, сервізи, штучні квіти, книги, килими. Усього навмисно багато. Сама вчителька у пафосно червоному халаті через огрядні форми ледь уміщується в простір власного помешкання. Вона розмовляє із сином дуже гучно, уривчастими реченнями з недолугими інтонаціями та повторами фраз. Це жінка-клоун. Вона настільки далека від стереотипного уявлення про вчительку, і водночас – доволі типова: як через зовнішні прояви, так і своєю вписаністю в атмосферу суцільного цирку, яким у фільмі постає школа.

Коли син з іронією питає Ірину Павлівну, хто такий Шекспір, вона, не відриваючись від тарілки з супом, промовляє: «Шо? Нужен он мне?» Згодом учителька бере до рук трубу й починає фальшиво грати *Strangers in the Night* Френка Сінатри. Поступово її гра набуває ідеального звучання – внутрішньокадровий звук стає закадровим: лише поза цією локацією потворне перетворюється на прекрасне. Її прагнення до краси виглядає абсурдним.

Згаданий ексцентричний жіночий персонаж є пародією на феллінієвську Джельсоміну – дивну маленьку жінку, яка в жорстокий світ принесла промінчик сонця, зокрема грою на трубі. Ірина Павлівна ж сама є представницею жорстокого світу – системи з бюстів лєніна, пам'ятників комсомольцям, «наукового комунізму», яка знищує будь-який прояв розумності, чутливості, краси.

Мистецтвознавцями підмічено, що «в муратовських історіях, безсумнівно, жінка є епіцентром тяжіння в коловороті колізій, чоловік же знаходиться на периферії сюжетів» (Савченко-Шагінян). Є в кольоровій частині «Астенічного синдрому» сцена з оголеною жінкою. Знову ж, у тісній кімнаті, при скупченні великої кількості людей, відбувається дійство, схоже на зйомку еротичної сцени. Оголене жіноче тіло, яке безперечно приковує увагу глядача, байдуже сприймається людьми в кадрі. Зняте з натуралістичними подробицями, воно немов відірване від особистісної сутності його володарки. Чуттєвість цієї сцени міксується з абсурдними подіями навколо оголеної дівчини в дивакуватому капелюсі. Прийом «кіно в кіно» спочатку налаштовує на сприйняття перформансу еротичного характеру, але пізніше жінка набуває ознак цілковито утилітарного об'єкта, привабливість якого піддається деконструкції. К. Муратова не руйнує красу жіночого тіла як таку, вона викриває невміння сприймати її адекватно, тому її героїні в своїй оголеності часто виглядають кумедно.

У «Астенічному синдромі» не бракує й оголеного чоловічого тіла. Як зауважив Л. Госейко: «Через те, що Муратова показала зовсім голих чоловіків, тоді як жіноча нагота вважається естетично коректною, цензура блокує вихід картини» (Госейко, с. 374). Чоловіча оголеність у цьому фільмі дійсно виглядає потворно. Чи не через це героїня

першої, чорно-білої частини, Наталія (О. Антонова), буквально виштовхує коханця з ліжка? Він не заповнить порожнечу в її житті, не вгамує страждання від втрати чоловіка. Астенічний стан її здоров'я часто змінюється екзальтованими вчинками: жінка просто на вулиці кидається на чоловіків з агресивно-еротичними намірами, потім, обізвавши випадкового залицяльника «скотиною», вона беземоційно запрошує його в квартиру й вкладає в ліжку.

Поведінка Наталії не викликає співчуття до її горя, радше здивування. Переживання трагедії в її виконанні часто має відтінок комічного. Страждання за чоловіком в одній зі сцен відтворено за допомогою доволі ексцентричного прийому: жінка наливає собі вина й поступово відсуває бокал на край росяля. Бокал падає й розбивається. Так відбувається знову й знову.

Переживання смерті, її сприйняття, а іноді і її заподіяння у К. Муратової нерідко розглядається крізь призму комічного (лише смерть тварин режисерка вважає такою, що заслуговує на емпатію). Згадаймо сцену на кладовищі в «Довгих проводах», яка відтворена з легкою іронією до самої героїні (З. Шарко), що доволі кокетливо говорить про власну смерть.

На відміну від муратовських героїнь минулого десятиліття, персонажки «Астенічного синдрому» – вже не екзистенційні жінки, що «воюють з усім світом», а радше предтечі героїнь пізніших фільмів – «абсурдні, виліплені К. Муратовою чудовиська в жіночій подобі, що забавляються смертю, як діти сірниками» (Савченко-Шагінян).

Наталія Іванівна з чорно-білої частини «Астенічного синдрому» працює в лікарні й щодня стикається зі смертю, але лиш втрата близької людини зробила її по-справжньому вразливою. Вона жахається свого стану й пише заяву на звільнення. Переживаючи власне горе, Наталія за темпоритмом свого психологічного стану не вписується в навколишню дійсність. Її агресивні реакції на загальний спокій нагадують поведінку божевільної, і вона усвідомлює свій стан. Приміром, вона грубо відповідає колезі, яка лише встигає окликнути її на ім'я: «У вас із рота тхне, і ця зачіска вам не пасує!»

Глядач поступово розуміє, що не лише Наталія Іванівна виглядає божевільною. Усі персонажі обох частин цього фільму нагадують чи то артистів балагану, чи то пацієнтів божевільні, а, радше, божевільних артистів балагану. Живучи в межах «необъятной родины своей», вони просто цього не усвідомлюють.

-
1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із франц. Київ: KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
 2. Савченко-Шагінян, Т. Л. «Жіноча» кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості. Дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата культурології/ Савченко-Шагінян, Тетяна Леонідівна/ наук. кер. доктор філософських наук, професор, Безклубенко С. Д. Київ: КНУКІМ, 2010. URL.:<https://sd.net.ua/2016/10/29/evolyuciya-zhnochogo-obrazu-v-knematograf-k-muratovoyi.html>

ОДЕСА ЯК ОСНОВА КІНОСВІТУ КІРИ МУРАТОВОЇ

Новікова Людмила Євгеніївна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

Екранна біографія міста Одеси є найтривалішою у світі: вона бере початок від публічної демонстрації в листопаді 1893 року в одеському готелі «Франція» (на розі вул. Дерибасівської та Колодязного провулку) кінофільмів «Вершник» та «Метальник спису», знятих на Одеському іподромі «кінескопом», розробленим українським механіком-винахідником Йосипом Тимченком у співпраці з фізиком Миколою Любимовим. Відтоді мальовничі пейзажі міста, його архітектурне розмаїття, виразні типажі містян стали невід'ємною складовою екранного образу тисяч ігрових і неігрових фільмів. У радянську добу склалась певна традиція фільмування Одеси в стрічках на тему Жовтневого перевороту 1917 року і Другої світової війни. І поступово виокремився жанровий напрям, який після виходу 1979 року телевізійного серіалу Станіслава Говорухіна «Місце зустрічі змінити не можна» поступово набував сили, а в аудіовізуальному мистецтві Російської Федерації перетворився на домінуючий. Бандитська Одеса оспівувалась у російських серіалах «Ліквідація» (2007) і «Життя й пригоди Мішки Япончика» (2011), які мали численну глядацьку аудиторію не лише в Росії, але й в Україні. Хоча процеси декомунізації вітчизняного культурного простору змінюють режими брендування великих і малих міст нашої країни, нав'язані екранними образами сприйняття Одеси під кримінальним кутом зору досі зберігає потенціал, зокрема – в тематиці екскурсій, які пропонують нині гостям міста.

Разом із тим жанрова палітра творчості провідних майстрів Одеської кіностудії у добу незалежності була доволі щедрою на барви, поєднувала мелодрами В. Новака, пригодницьке кіно Г. Юнгвальда-Хількевича, історичні драми Я. Лупія і Б. Недича, фільми Р. Василевського для дитячої та юнацької аудиторії, фольклорно-міфологічні картини Н. Мотузко, комедії братів Павловських. Кожен із митців пропонував власну екранну візію Одеси. Авторський кінематограф Кіри Муратової протягом майже шести десятиліть її життя і творчості в Одесі ніколи не обмежував себе увагою до якогось одного жанру, посідав осібне місце в цьому контексті – і за часів СРСР і після його розпаду. Режисерка мала репутацію бунтівниці, яскравої особистості зі складним характером, адепта артхаузного кіно. Коли колеги намагались надати своїм фільмам бодай якісь ознаки соцреалізму, Муратова шокувала керівництво соц-артом, і зрештою – й постмодерною мізантропією – себто мізантропією, в основі якої лежав чорний гумор. Вона наповнювала свій екранний світ кінематографічними паралелями босхіанських викриттів природи індивіда й соціуму. Виразні, незабутні локації й типажі її фільмів здебільшого були автентичними: мисткиня знаходила їх у рідному місті. Приваблювали її режисерську увагу не розкішні фантазійні архітектурні споруди, а маргінальні будівлі, які вирізнялись специфічною одеською індивідуальністю. Містом дії часом стають спорожнілі, завалені будівельним сміттям двори, вкриті старовинними кахлями під'їзди, ветхі споруди із залишками колись розкішного декору. В «Мелодії для катеринки» тіло замерзлого малого Микити знаходять будівельники. Постмодерна інтерпретація легенд про юнаків, вмурованих у міські мури задля метафізичного захисту містян від зовнішнього ворога. Муратівський екранний простір здебільшого прошитий парканами, ґратами на вікнах. Це метафора атомізації суспільства, але водночас – і символічний кордон, який відділяє внутрішній світ людини від зовнішнього. Для Муратової значно більше від архітектурної впізнаваності Одеси в екранних образах важать промовисті елементи її мікро урбаністики, а інтер'єри в багатьох випадках постають втіленням ландшафту душі героїв фільму, сформованої відособленою атмосферою одеських дворів-

колодязів, тим то в деяких її творах («Одвічне повернення», «Два в одному») всю дію зосереджено в інтер'єрах, за демонстративного ігнорування навколишнього світу. Для режисерки і супутника її життя та співавтора її фільмів Євгена Голубенка середовище помешкання надважливе. Краще зрозуміти їхню візію помешкання дає змогу стрічка одеського режисера Сергія Рахманіна «Domicile» (2021), побудована на бесіді із Голубенком, записаній за три роки після кончини Муратової. Квартира подружжя постає тут королівством сплячої красуні, позачасовим простором, насиченим міріадами художніх реалізованих і нереалізованих творів, захаращеним непевним мистецьким мотлохом, який може віднайти нове життя в колажах художника, а може нескінченно лишатись уламками минулого. Краєвиди за вікнами, через постійну до них спостережницьку увагу мешканців квартири, починають сприйматися в якості невід'ємної складової житла.

У «Трьох історіях» фінальний епізод новели «Офа» розгортається на березі моря, на тлі портових лаштунків, в оточенні водяної стихії героїня Ренати Литвинової – вихованка дитячого будинку Офелія здійснює ритуальне вбивство своєї щойно віднайденної матері – класична психоаналітична ситуація: вода, жіноча природа, смерть/переродження. І постмодерний парафраз прерафаелітівської «Офелії».

Інша новела фільму під назвою «Котельня №6» перетворює звичайний об'єкт комунальної інфраструктури на втілення пекла. Герой Сергія Маковецького, який через непорозуміння із сусідкою вбиває її, а потім запаковує в шафу й переміщує до котельні, щоб разом із оператором котельні піддати мертве тіло кремації, сам оператор, який цілком поділяє підхід свого гостя до осоружних людей і готовий за першої нагоди хряснути їх сокирою по голові, – ці персонажі прочитуються щонайменше в трьох іпостасях. Як звичайні латентні злочинці, як втілення постмодерного антисвіту і як прогностична візія реальних подій російсько-української війни. Подій, покладених зокрема в основу одного з ключових епізодів фільму Валентина Васяновича «Відблиск» (2021), де змальовано роботу російського фронтового мобільного крематорію. сусідки вочевидь генеалогічно пов'язаний із Достоевщиною, серед іншого зі змальований в «Братах Карамазових» дияволом, який постає у вигляді «якогось пана, або, ліпше сказати, певного сорту російського джентльмена, вже не немолодих років, із сивиною у волоссі». У своїй позірній світськості диявол стає значно небезпечнішим і підступнішим, бо вже не відлякує своєю монструозністю.

Пошуки об'єкту для зйомок іншого фільму – для «Налаштовувача» – привели Муратову на узбережжя Куяльника до приватного будинку одесита Володимира Стефанова, якому запропонувавши також маленьку роль в епізоді. За сценарієм він їхав на трамваї, а поруч у проході співала й акомпанувала собі на гітарі неохайна відразлива жебрачка. Типажно виконавиця цієї ролі була вельми переконлива. За кілька місяців після зйомок Стефанов побачив ту співачку в одному з одеських трамваїв: режисерка зафільмувала вуличну волоцюжку.

Власне традиція використання непрофесійних виконавців існувала задовго до Муратової, за часів Одеської кінофабрики ВУФКУ, коли не лише в масовці, але й в епізодичних ролях, або навіть в ролях другого плану знімали колишніх бійців Армії УНР, білогвардійців, аристократів, яким грим дозволяв не привертати до себе уваги, приховувати свою особистість – і в такий спосіб уникати переслідувань більшовиків. Серед акторів фільмів О. Довженка були й перекладачі, письменники. Досі не з'ясовано

справжнє походження одного з його улюблених акторів – Миколи Надемського, котрий в розстрільній справі з невідомих причин іноді згадується під прізвиськом Антонов.

Серед виконавського складу фільмів Муратової – її другий чоловік, художник Євген Голубенко, одеські кінорежисери Микола Седнів, Вілен Новак, Леонід Павловський, німецька режисерка Єва Нейман, яка зіграла в епізоді в «Другорядних людях» (2000) під час свого стажування в знімальній групі. В якості акторів колеги Муратової надають своїм кіноперсонажам не лише свою власну зовнішність, тембр голосу, неповторний пластичний малюнок своєї присутності в кадрі, але й елементи власної творчої і особистої біографії – бекграунд, який спроможна зчитувати з екрана лише частина глядацької аудиторії, обізнана із одеською кіноспільнотою. Втім ця обізнаність поступово поширюється на решту реципієнтів різноманітними медійними шляхами – завдяки публікаціям, обговоренням, інтерв'ю тощо. Буття екранних персонажів таким чином набуває змішаного статусу, в якому взаємоз'язок між означником і означуваним характеризується специфічною варіативністю.

До цих практик послідовно вдається іще один майстер сучасного авторського кіно – киянин Сергій Маслобойщиков, який у «Співачці Жозефіні і мишачому народі» (1994) внаслідок запрошення на ключові ролі таких агентів інтелектуального впливу, як визначний культуролог Вадим Скуратівський, вишуканий театральний критик Сергій Васильєв старший та інших досяг неповторного поєднання кафкіанської фантазмагорії із реаліями українського культурного життя.

Для Кіри Муратової одесити, з їх особливою манерою формувати свій імідж, вести розмову, інтонувати свої сентенції стають унікальним мистецьким ресурсом, який збагачує додатковими обертонами образну систему фільму. Їхні особисті історії вплітаються в тканину наступних постановок, як, наприклад любовна драма Володимира Стефанова, який в приватному житті заплутався у своїх взаєминах із дружиною і коханкою, вочевидь знайшла відгук в «Одвічному поверненні» (2012), створеному за вісім років після «Налаштовувача».

Варто відзначити ще одну характеристику Муратової як мисткині – її незмінний глядацький ентузіазм, прагнення ознайомитись із якомога більшою кількістю фільмів різних авторів і країн. Для режисерів її генерації – це майже абсолютний виняток, лише Віктор Гресь і Вадим Ілленко завжди виявляли подібний інтерес до чужої творчості. І Муратова охоче включає в свої роботи. Історик українського кіно Любомир Госейко цілком слушно вбачає в «Чутливому міліціонері» з його історією про знайдене маля останнє підморгування Довженку та героєві фільму «Ягідка кохання» Жанові Ковбасюку й експресивному ейзенштейнівському епізоду на знаменитих одеських сходах. А в фіналі іншої картини режисерки проступає прозора алюзія на феллінівську прощальну прогулянку узбережжям моря з «Солодкого життя». Тільки герої Фелліні ще тільки пророкують крах ідеалів суспільства найближчими роками, тоді як герої Муратової існують вже після цього краху.

За всієї спорідненості мистецького світу Кіри Муратової із Одесою, він парадоксальним чином виходить далеко за межі сенсів і образів одного міста і являє універсальність авторських меседжів, відкритих до прочитання в різних світових культурах. Ця властивість муратівської кіномови принесла їй низку призів на найвпливовіших міжнародних кінофестивалях, включно із Венеційським, Берлінським, Локарнським та ін. Від кінця 1980-х і до наших днів за рівнем світового визнання Кіра

Муратова незмінно входить до еліти української кінорежисури і лишається першою леді жіночої режисури України.

ОДВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ АКТРОЦЕНТРИЧНОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

Зозуля Олег Валерійович, старший лаборант навчальної лабораторії кафедри кінознавства КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

«Що робити далі? Все, що я хотіла – я сказала» – промовляла Кіра Муратова на чи не останній своїй публічній кінопрезентації. Справді, її підсумковий фільм «Одвічне повернення» вбирає в себе основну субстанцію проблематик і драматургічних технік режисерки, зводить до абсолюту п'єдестальність амплітудного муратівського Актора, як втілювача її незрідка фантасмагоричних, на перший погляд, задумів.

Конструкційно вибудований у формі «фільму в фільмі», як і заключна робота Муратової радянської доби «Астенічний синдром», «Одвічне повернення» користується наративною (або, у цьому випадку, антинаративною) моделлю «дня бабака», вийти з якого довго не можуть, щоправда, не персонажі, а ми – свідки зустрічі «чи то Олега, чи то Юри» зі своєю колишньою одноклассницею.

Приблизно половину хронометражу глядач вважає, що спостерігає за черговою муратівською замальовкою з життя «позаземців», намагаючись декодувати можливі потаємні сенси стилеутворюючої тавтології її фільмів, перетвореної тут на двигун драматургії. Насправді ж Муратова ніби кепкує з глядача, розміщуючи його в епіцентрі подекуди самоіронічного експерименту. Гомерично сміючись над ошуканим цукрозаводчиком у фіналі, два фінансові мудрагелі фактично сміються над нами.

Розшукуючи точки дотику до деконструкції фільму, одразу ж стає очевидним, що його магістральний концепт походить від ніцшеанської ідеї циклічності. Сама Муратова розповідала, що «за нею [назвою] ж не тільки Ніцше, а й Томас Манн. А ще – тут є мої особисті спогади про фільми дитинства, зокрема про картини з участю Жана Марє»[1]. Алюзій насправду вистачає, проте в цьому тексті хотілось би відійти від філософських сенсів «Одвічного повернення» й розглянути його поодиноким згадуваний актороцентричний ґрунт.

Кіра Муратова все своє життя була акторським режисером. Якщо вона сама, як основний автор своїх стрічок, відповідала за моделювання таких впізнаваних всесвітів, то її самотня труп – за пошиття вже придуманого драматургічного «костюму». Проте саме в заключному фільмі Муратова впритул наблизилась до розкриття ества акторської матриці, її впливу на глядацьке сприйняття кінотвору.

В кадрі змінюються актори, змінюється антураж запропонованих обставин, але базова матерія однієї лиш події всотується в простір фільму, не полишаючи його до кінця. Кожен, хто входить в кадр, розігрує однакові діалоги за допомогою притаманної йому акторської техніки, тим самим кардинально змінюючи тональність сюжетної ситуації.

На тлі першої ж пари Віталія Лінецького-Наталії Бузько відбувається образно-емоційний музичний контрапункт – на екрані вочевидь демонструється абсурдно-

примітивістський сюжет, який за допомогою несподіваної ліричної композиції Валентина Сильвестрова викликає у глядача, поміж посмішки, почуття піднесення.

Віталій Лінецький, актор високопсихологічної, рефлексуючої природи, грає пронизливу розгубленість персонажа перед вимушеними життєвими колізіями. Це одна з останніх акторських робіт чи не найвидатнішого представника трупі Едуарда Митницького – на жаль, Лінецький трагічно загинув через два роки після прем'єри фільму.

Наступники Лінецького, Пилип Панов (у своїй заключній ролі) і Георгій Делієв, актори, наділені комічними психофізичними рисами, талановито трансформують свої сцени на реконструкцію старого банального анекдоту – особливо у зв'язці з Утою Кільтер, вмиті впізнаваною за її гротескними голосовими властивостями.

З появою Ренати Литвинової в просторі кадру перестають існувати її партнери. Королева комедійної імпровізації забирає всю глядацьку увагу на себе, вельми істотно змінюючи парадигму первісного тексту, на той момент твердо завченого аудиторією. Муратова відверто милується акторкою, наприкінці віддаючи їй три хвилини екранного часу без жодного монтажного склеювання – камера інтимно спостерігає за її відновленням сил після відходу гомінкого екс-одногорупника. Власне, цією сценою режисерка й завершує так звані кінопроби.

В «Одвічному поверненні», своєму творчому заповіті, Кіра Муратова узагальнила багаторічну прихильність до калейдоскопу акторських втілень, довела, що лицедійська різниця між «Олегом і Юрою» є вагомою. Попри різноманітність трактувань фільму в площинах, зокрема, суспільних наук, не варто випускати з уваги його виконавський контекст. Маю надію, що фільм частіше буде з'являтися у кінознавчих розвідках – суголосно з першорядними роботами режисерки.

-
1. Кіра Муратова. Вічне повернення / Олег Вергеліс, «Дзеркало тижня», 16 червня 2018. URL.:https://zn.ua/ukr/ART/kira-muratova-vichne-povernennya-280745_.html

ТРАВМА ЯК ПРОСТІР, ПРОСТІР ЯК ТРАВМА: АРХІТЕКТОНІКА ВІДЧУЖЕННЯ У ФІЛЬМАХ КІРИ МУРАТОВОЇ

Демура Алла Анатоліївна, аспірантка кафедри кінознавства, КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

Кінематограф Кіри Муратової вирізняється унікальною роботою з простором, що стає не лише фоном для наративу, а й активним елементом, який структурує та трансформує сприйняття екранної дійсності. Простір у її фільмах не просто зображує відчуження персонажів, а й формує саму тканину травматичного досвіду. Відчуття втрати, самотності, неможливості комунікації та екзистенційної пастки матеріалізується через архітектоніку кадру, специфічне використання локацій, монтажні прийоми та особливості взаємодії тіл персонажів із кінематографічним середовищем.

Однією з ключових характеристик простору у фільмах К. Муратової є його розірваність і фрагментованість. У таких картинах, як «Астенічний синдром» (1989) та «Довгі проводи» (1971), герої перебувають у перехідних, нестабільних середовищах:

вокзалах, коридорах, під'їздах, лікарняних палатах, занедбаних квартирах. Ці простори не виконують традиційної функції прихистку чи орієнтації у світі, а навпаки, підкреслюють дезорієнтацію, розірваність часу і місця. Таке представлення простору споріднене з концепцією «гетеротопій» Мішеля Фуко – місць, що порушують порядок і перебувають поза звичною логікою реальності. Гетеротопії – це простори, які одночасно належать і не належать до навколишнього світу, простори міжчасся та межових станів. Вони функціонують як місця виключення та ізоляції, що руйнують лінійність наративу та піддають сталі категорії часу і простору. М. Фуко визначає гетеротопії як своєрідні «антипростори», що не підпорядковуються загальноприйнятим нормам і стають носіями альтернативної, розщепленої реальності. У фільмах К. Муратової гетеротопічні простори стають візуальними метафорами травматичного досвіду, який не може бути інтегрованим у лінійний наратив. Ці простори є не лише місцями, де розгортаються події, але й потужними символічними структурами, що відображають внутрішню фрагментацію героїв. Наприклад, у «Астенічному синдромі» лікарняні коридори, переповнені людьми, що механічно рухаються без певного вектора, створюють відчуття лабіринту без виходу – місця, де персонажі загублені як у фізичному, так і в екзистенційному сенсі. Вони існують у просторі, який більше не має чітких меж між реальністю та ілюзією, між спогадом і теперішнім моментом. У «Довгих проводах» гетеротопічним стає не лише саме помешкання матері та сина, а й простір їхнього спілкування: дзеркала, двері, довгі погляди через роздільні структури створюють ефект роздвоєної реальності, що символізує психологічний розрив, який поглиблюється між персонажами. Таким чином, К. Муратова конструє простір як поле взаємодії, де травматичний досвід не просто зображується, а буквально вбудовується у кінематографічну структуру.

Важливим аспектом архітекτονіки відчуження є те, що К. Муратова часто використовує простір для розкриття емоційної дисоціації персонажів. У «Астенічному синдромі» структура фільму підкреслює цю роздробленість: чорно-біла частина зосереджується на історії жінки, що втратила чоловіка, а кольорова – на вчителів, який страждає від патологічної втоми. Розрив між цими частинами відображається не лише в кольоровій палітрі, а й у принципах побудови кадру: перша частина гнітюче статична, тоді як друга – хаотично рухлива, із дезорієнтованими ракурсами і нестабільними планами. У цьому відображається феноменологія травми: простір стає тілесним досвідом, що змінює свою конфігурацію залежно від стану персонажа.

Камера у К. Муратової часто створює ефект «затриманої присутності» – як віддуння втрати, що продовжує існувати у матеріальному середовищі. Ця естетична стратегія особливо виразно проявляється у «Коротких зустрічах» (1967), де Муратова досліджує теми самотності, неможливості повноцінного контакту та відчуження через просторові рішення. Головна героїня, міська чиновниця Валентина (яку грає сама Кіра Муратова), живе у просторій, але відчутно холодній квартирі, яка, попри свій статусний вигляд, залишається місцем пустоти та незавершеності. Коли вона перебуває в кадрі, її фігура часто відокремлена від оточення – між нею та меблями залишається занадто багато вільного простору, що підкреслює її емоційну дистанцію від світу.

Однак найбільш виразними стають моменти, коли персонажі залишають кадр, а камера продовжує споглядати порожній простір. Наприклад, після того, як Валентина проводить свого коханого (якого грає Володимир Висоцький), камера затримується на порожньому коридорі, в якому ще мить тому відчувалася присутність героя. Це створює

ефект своєрідного «залишкового часу» – відчуття, що простір зберігає відлуння його перебування, а глядач разом із героїнею переживає момент внутрішнього розриву, коли фізична відсутність ще не стала повною емоційною втратою.

Подібна техніка використовується і в сценах, де Валентина взаємодіє з іншою головною героїнею, яка живе в її домі – молодою провінційною дівчиною Надею (у виконанні Ніни Русланової), не знаючи, що остання закохана в її чоловіка. Їхні зустрічі в межах цієї квартири розігруються в особливій кінематографічній хореографії: часто одна з них виходить із кімнати, а інша залишається на екрані, і тоді простір стає мовчазним свідком їхнього взаємного нерозуміння. Коли жодної з героїнь немає в кадрі, К. Муратова залишає нам застигли образи порожніх інтер'єрів – стільця, на якому щойно сиділа Валентина, дзеркала, що ще відбиває обриси Наді. У цих паузах відчувається не лише фізична відсутність персонажів, а й сам простір стає активним учасником драми, поглинаючи їхні емоції та транслюючи атмосферу невимовної туги. Так кінематографічна мова К. Муратової вибудовує простір не лише як декорацію, а як емоційний та наративний механізм, що розкриває внутрішні стани героїв та створює унікальний ритм кінематографічного часу – розтягнутого, призупиненого, насиченого напівприсутністю.

Ще один тип простору у фільмах К. Муратової можна визначити як «антипсихологічний»: він не стільки підкреслює емоції героїв, скільки вступає з ними у конфлікт. Наприклад, у «Настроювачі» (2004) ми бачимо напружені сцени, що розгортаються у розкішних, але водночас дискомфортних для настроювача роялів Андрія інтер'єрах, де багатство та естетика простору лише підкреслюють штучність і хибність людських взаємин. У цій стрічці простір не підтримує персонажа, а випробовує його, ставлячи перед ним виклик.

Через такі прийоми К. Муратова створює унікальний кінематографічний стиль, у якому архітектоніка простору стає інструментом передачі травматичного досвіду. Відчуженість, самотність, розірваність комунікацій проявляються не лише через сюжет і гру акторів, а й через саму структуру кадру, монтажні рішення, конфігурацію простору та його матеріальну текстуру. Це робить її кінематограф важливим об'єктом для дослідження репрезентації травми, простору та пам'яті у візуальному мистецтві.

АБСУРД ЯК МЕТОД: РОЗРИВИ СЕНСУ І ХАОТИЧНИЙ ПОРЯДОК У КІНОСВІТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

Єсін Олексій Євгенович, аспірант кафедри кінознавства, КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

Кінематограф Кіри Муратової – це унікальне явище, в якому абсурд стає не лише стилістичним прийомом, а й методологічною основою побудови наративу, драматургії та кінематографічного простору. Вона деконструє традиційну логіку оповіді, порушує очікування глядача і занурює його в реальність, що балансує на межі хаосу та порядку. Її фільми, сповнені гротеску, нелогічних ситуацій, фрагментованих діалогів і повторюваних мотивів, розкривають не лише внутрішню розщепленість персонажів, а й кризу комунікації, безглуздість соціальних ритуалів та умовність людських взаємин.

Абсурд у фільмах К. Муратової постає як спосіб осмислення реальності, яка більше не піддається традиційному аналізу. Як зазначає Альбер Камю у «Міфі про Сізіфа», абсурд виникає з протистояння між людським прагненням до смислу і байдужістю світу. У К. Муратової цей конфлікт втілюється через драматургію випадковостей, розірваних реплік, емоційно дисонансних реакцій та неприродної поведінки героїв. Наприклад, у фільмі «Астенічний синдром» (1989) два сегменти, чорно-білий і кольоровий, зіштовхуються між собою без видимого зв'язку, створюючи ефект дезорієнтації глядача. У цьому ж фільмі, у сценах, де персонажі раптово починають поводитися нелогічно, проявляється глибока дисгармонія між індивідуальним внутрішнім світом і зовнішньою реальністю, що існує за своїми, абсурдними правилами.

Герої фільмів К. Муратової часто є носіями абсурдної свідомості: вони потрапляють у ситуації, що виглядають буденно, але поступово виходять за межі раціонального. У «Коротких зустрічах» (1967) головна героїня говорить ніби повз співрозмовників, уникає комунікації, а їх репліки набувають механічного, майже автоматичного характеру. Подібна структура діалогу – це не лише спосіб показати кризу людського спілкування, а й засіб формування специфічного ритму фільму, що порушує традиційне відчуття часу та лінійності. Повторення фраз, непослідовні паузи, відсутність логічної прив'язки між питаннями та відповідями створюють ефект розірваної мовної тканини, що відсилає до драматургії театру абсурду Ежена Іонеско та Семюеля Беккета.

Візуальна побудова простору у фільмах К. Муратової також підкреслює абсурдність її кінематографічного світу. Камера часто фіксує персонажів у незручних, незбалансованих композиціях, що акцентують їхню відірваність від реальності. У «Настроювачі» (2004) багато сцен вибудовані таким чином, що межі між персонажами й простором здаються умовними: герої губляться у величезних порожніх кімнатах або, навпаки, тісняться у задушливих, переповнених деталями інтер'єрах. Це створює ефект візуального відчуження, де простір стає не стабільним місцем існування, а ще одним механізмом дестабілізації свідомості.

Особливо показовим є монтажний метод К. Муратової, що ще більше підкреслює хаотичний порядок її фільмів. У стрічці «Три історії» (1997) кадри інколи з'єднуються за принципом не причинно-наслідкового зв'язку, а за емоційним або навіть випадковим ритмом. Глядач залишається у просторі, що нагадує мозаїку зі сцен, які існують не для розвитку сюжету, а для створення певного стану – стану незрозумілості, ірраціональності, відсутності логічного пояснення.

Кіно К. Муратової репрезентує абсурд не лише через зміст, а й через саму форму. Її фільми руйнують класичну структуру наративу, формують нестабільний, розірваний екранний простір, у якому персонажі існують у стані постійної дезорієнтації. Це абсурдність, що не є суто комічною чи трагічною – вона виступає як спосіб дослідження хаосу буття, руйнування ілюзії стабільного світу та радикальної невпевненості, що лежить в основі людського існування. Таким чином, метод абсурду у К. Муратової – це не просто стильова риса, а ключовий принцип побудови кінематографічної реальності, що відкриває нові горизонти для аналізу її творчості у контексті філософії абсурду та сучасної кінематографічної мови.

ДИСОНАНС ЯК ФОРМА КІНОРЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

Земляний Кирило Олександрович, аспірант кафедри режисури КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого.

У сучасному культурному ландшафті, де домінують зрозумілі та узгоджені наративи, творчість Кіри Муратової постає як виклик — не лише естетичний, а й соціальний. Її кіно завжди працювало з категоріями розладу, надмірності, повтору, фрагментації — категоріями, які можна описати поняттям дисонансу. Це не просто інструмент стилю чи індивідуальний почерк; у Муратової дисонанс є принципом побудови кінематографічної дійсності, який має екзистенційне і політичне значення.

Фільми Муратової важко вписати у звичні жанрові чи стилістичні рамки. Вона свідомо обирає мову фрагментації: раптові монтажні склейки, повтори реплік, акторська гра на межі штучності, наративна нелінійність. Ці прийоми не є випадковими — вони утворюють естетику розладу, що протистоїть звичному кінематографу з чіткою сюжетною дугою та психологічною достовірністю. У «Астенічному синдромі» (1989), який часто називають ключовою роботою Муратової, відчуття дисонансу виникає вже з перших хвилин — глядач бачить фільм у фільмі, де акторка істерично кричить, а зал аплодує. Далі — несподіваний злам: виявляється, що це лише «вистава», і ми переходимо до «реальності», яка виявляється ще більш ірреальною. Така структура свідомо розмиває межу між фікцією і дійсністю, провокуючи глядача на активне переосмислення побаченого. Цей прийом можна інтерпретувати в контексті ідей Жозе Ортега-і-Гассета, зокрема його розуміння «дегуманізації мистецтва». За його твердженням, модерне мистецтво відмовляється від реалістичної репрезентації, обираючи замість цього експеримент, шок, фрагмент. У Муратової фільм — не дзеркало реальності, а її уламки, зібрані у такій комбінації, що викликає естетичний спротив.

Герої Муратової — не цілісні особистості, а радше екрани, через які проектується стани тривоги, втоми, відчуження. Вони говорять багато — але слова їхні часто позбавлені сенсу або ж нескінченно повторюються. Така мовна какофонія не лише стилістичний прийом, а вияв загального когнітивного розладу, притаманного пізньорадянській та пострадянській людині. Це людина, яка втратила здатність до діалогу — як внутрішнього, так і зовнішнього. У фільмі «Настроювач» (2004) кожен персонаж занурений у власну мовну реальність. Вони ніколи по-справжньому не слухають одне одного, йдуть поруч, але не разом. Діалог тут перетворюється на паралельні монологи, що розгортаються у вакуумі. Слова не об'єднують, а розділяють. Вони більше не служать істині чи емоції — вони відокремлюють людину від світу. Дисонанс у кіно Муратової — це симптом розбитої картини світу, де все ще існують звуки, але немає гармонії.

У широкому сенсі дисонанс у фільмах Муратової — це відповідь на тоталітарний досвід. Дисонанс тут не лише естетичний, а насамперед етичний. В тоталітарному суспільстві, яке вимагає узгодженості, мовчання і впорядкованості, розлад і надмір є формами спротиву. Варто згадати, що багато фільмів Муратової не були прийняті радянською цензурою саме через їхню «деструктивну форму». Але саме ця форма стала пророчою для розуміння внутрішньої катастрофи радянської людини, яка не змогла

адаптуватися до свободи. У пізнішому періоді, коли Муратова знімає «Чеховські мотиви» (2002), вона відкрито апелює до абсурду як реальної соціальної форми існування. Герої говорять про любов, про смерть, про Бога, але вся їхня риторика — це гра без змісту, ритуал без віри. Це резонує з концепцією посттоталітарної мови, яку розробляли центральноєвропейські філософи та есеїсти (зокрема Вацлав Гавел), вказуючи на те, що після падіння режимів залишилась інерція мови, яка більше не означає. У цьому сенсі кіно Муратової — не «про людей», а «про залишки людяності», які ледь ворухнуться в уламках мови, ритуалів, поведінкових шаблонів.

Таким чином, дисонанс у фільмах Кіри Муратової є не просто естетичним жестом, а глибокою соціальною і філософською стратегією. Це інструмент деконструкції нав'язаних норм, мови і навіть самого «я» як цілісної ідентичності. Її кіно відмовляється від узгодженості, бо саме в неузгодженості — правда часу, в якому ми живемо.

-
1. Ortega y Gasset, José. «La rebelión de las masas» (пов. «Бунт мас»). – Вид. Організації Чотирьох Свобід України (ООЧСУ) Нью-Йорк, 1965.
 2. «Постмодерне кіно: між традицією та інновацією». Збірка наукових статей, 2005.
 3. Муратова, Кіра. «Астенічний синдром» [фільм]. – 1989.
 4. Муратова, Кіра. «Чеховські мотиви» [фільм]. – 2002.
 5. Муратова, Кіра. «Настроювач» [фільм]. – 2004.

ІДЕЯ ЩАСТЯ У ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

Образцова Анна Анатоліївна, аспірантка кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. Карпенка-Карого.

Актуальні проблеми сьогодення в теоретичних дослідженнях і новітніх суспільних уявленнях часто ґрунтуються на ідеях минулого. Так ідея щастя з'явилась ще в античні часи і з тих пір ми говоримо про євдемоністичний напрям у підході до питання про сенс життя. Вічні проблеми, які людство намагалось досягнути протягом століть чи навіть тисячоліть і нині виявляють свою актуальність екзистенційним змістом сьогодення та можуть бути розглянуті в контексті сучасної культури.

Проблема щастя осмислювалась відповідно до історичних контекстів. У Платона людина не могла бути щасливою як окремих індивід, а лише як частина держави, що об'єднує усіх індивідів у єдине ціле. Епікур вважав що лише свобода і звільнення від страхів перед невідомим – волею Богів, Роком, Долею - разом із вірою в себе робить людину щасливою. За Кантом, щастя – це моральне щастя, воно дається людині за морально гідне життя [1]. Григорій Сковорода вважав необхідною умовою для щастя людини – це пізнати свою природу і таланти, знайти споріднене діло, сродну працю.

Психолог Альфред Ленгле вважає, що: «Згідно з екзистенційним поглядом буття-щасливим є переживання реалізованості. Іншими словами: той, хто щасливий, переживає себе та своє існування як «виконане». Відповідно до його теорії екзистенційного аналізу, найважливішими змістами щастя є: здоров'я і реальний захист буття, гармонійні відносини, внутрішня згода із собою і бачення сенсу у житті [2].

Люди, про яких знімала кіно режисерка Кіра Муратова різняться за статусом, професією, за рівнем свідомості, за віком, за рівнем психічного благополуччя, але

об'єднує їх одне - прагнення бути щасливими, принаймні відчувати щастя в певні моменти життя. В залежності від цілісності особистості героя, цінностей та обставин його життя, досвід та форма переживання стану щастя у кожного свої. Також ми можемо бачити як щастя людини залежить від усвідомлення нею сенсу свого життя. Базою індивідуального вибору сенсу життя є подолання суперечностей між вимогами суспільства і змістом власної діяльності, суб'єктивними задумами і об'єктивними результатами, і, головне, рівень розуміння і обґрунтування свого призначення і покликання.

Так у фільмах «Короткі зустрічі» (1967р.) та «Довгі проводи» (1971р.), які були створені ще в часи домінування радянської ідеології, ми бачимо двох героїнь з високим рівнем саморефлексії, які усвідомлюють і зрештою приймають себе і світ у всій повноті, вони знають для себе у чому їх особистий сенс життя, а отже і свідомо борються за своє щастя, за свої сенси. Валентина (К. Муратова) в «Коротких зустрічах» працює на важливій посаді, вона багато корисного робить для людей, для неї це важливо, це її сенс життя як особистості. Все що їй не вистачає для повної самореалізації це відчуття себе коханою жінкою. Вона розуміє це і свідомо підходить до досягнення своєї мети і свого особистісного жіночого щастя.

Головна героїня у фільмі «Довгі проводи» Євгенія (З. Шарко) теж свідомо проживає своє життя, вона вже зараз реалізована жінка, яка бачить сенс життя у всьому що у неї є. А насамперед у сині, якого вона дуже любить і не хоче відпускати від себе, бо вона щаслива коли піклується про нього, він найважливіша складова сенсу її буття. Ми бачимо як важко їй дається дорослішання сина, але як цілісна особистість вона врешті решт приймає цю невідворотну даність.

Зовсім інших персонажів ми бачимо у фільмі «Астенічний синдром» (1989р.). Майже усі герої фільму показані безпорадними, фрагментарними, які проживають своє життя без цілісного розуміння себе, світу, сенсу свого буття. Але які також прагнуть відчувати свої миті щастя, з тією різницею що рушійну силу таких людей скоріше варто розглядати у фізіологічному та психічному вимірі.

В 1-й серії головна героїня фільму (у фільмі) Наталія (О. Антонова) переживає смерть коханого чоловіка. Репліки та поведінка жінки говорять про те, що найбільше вона страждає від неможливості знов відчуття фізичну близькість з коханим. Вочевидь що це для неї були найщасливіші моменти їхнього подружнього життя, які вона буде намагатися відтворити з першим зустрічним чоловіком. Вона не вміє тримати удар долі, її дії скоріше схожі на агресивні несвідомі психічні прояви, які вона не може відрефлексувати.

На фоні безпорадної головної героїні другорядні персонажі фільму «Астенічний синдром» ведуть невимушену розмову, в якій жінка дуже радіє що їй з чоловіком по дорозі, бо він їде до того ж лікаря що і вона. Цей щасливий момент жінка хоче пережити ще раз і тому двічі задає одне й те саме питання чоловіку, якому вона симпатизує, щоб знов почути бажану відповідь і ще один раз пережити мить щастя. Жінка не усвідомлює що таке повторення виглядає дивно, її психіка просто відтворює те що дає відчуття щастя в цю мить.

Інша жінка на руках тримає і цілує свого собаку, повторюючи «ти моя люба, ти мій цукор солоденький...» і водночас каже «а цей козел нам так наскучив» маючи на увазі, скоріше за все, свого чоловіка. Так режисер підкреслює найщасливішу мить в житті цієї жінки – це милування власним собакою. І в той же час ми розуміємо що ця жінка не

господиня свого життя, а жертва обставин, яка не може нічого змінити. Цілісне відчуття щастя для неї недоступне, лише фрагментарне, майже неусвідомлене.

У другій частині картини головний герой, Микола Олексійович (С. Попов) вчитель англійської мови, людина, яка намагається вписати себе у соціальну матрицю, знайти сенс у роботі, спілкуванні, коханні. Він бачить себе важливою персоною, але у школі його не поважають ані колеги ані учні, вдома його принижує теща, з якою він вимушений жити в одній квартирі. Це глибинне неспівпадіння у тому ким він себе відчуває і тим як до нього ставляться оточуючі. Цю дисгармонію свого життя герой не може витримати фізично, і тому часто просто засинає. Вдома Микола Олексійович просить у тещі дозволу з'їсти чорну ікру, яку та тримає на «чорний день». Йому необхідно хоча б в чомусь відчувати момент задоволення, побути декілька хвилин щасливим від того, що він отримав бажане. В момент поїдання бажаного наш герой нарешті задоволений і щасливий. Але це знов поверхове «побутове», так би мовити фізіологічне щастя, ніяк не пов'язане зі справжніми глибинними сенсами.

Також висловлювання про саму ідею щастя ми можемо побачити в короткометражній картині «Лялька». В ній режисерка показує вуличну художницю (Н. Бузько), якій колишній чоловік хоче подарувати Десять тисяч доларів заради того, щоб вона стала щасливою хоча б на короткий проміжок часу. Але його злодійська натура без колювань замість справжніх грошей передає через посередника підроблені гроші «ляльку». І навіть якщо ми розуміємо що жадібний чоловік водночас хоче помститися колишній дружині і зробити їй дуже боляче, ми бачимо що режисер показала важливість самої ідеї щастя як найбажанішого у житті.

Отже, фільми Кіри Муратової були, будуть і є актуальними зараз через їх спрямованість на вічні філософські теми такі як: сенс життя людини, щастя і шляхи його досягнення. Одної єдиної відповіді на ці питання ми не знайдемо в історії філософії, також ми не знайдемо єдиної відповіді на це і у творчості К. Муратової. Але ми точно можемо знов і знов вдивлятись в її Героїв і разом з ними шукати гармонію з собою і світом, та відповіді на вічні питання.

-
1. Етика: Навч. посіб. / В.О. Лозовий, М. І. Панов, О.А.Стасевська та ін.; За ред проф. В. О. Лозового. – К.: Юрінком Інтер, 2007. – с.89-95.
 2. Längle A. Existenzanalyse — Die Zustimmung zum Leben finden //Fundamenta Psychiatrica. 1999. Vol.12. S. 139–146.

ЕКОНОМІКА АВТОРСЬКОГО КІНО В УКРАЇНІ: ФЕНОМЕН КІРИ МУРАТОВОЇ

Миленький Владислав Миколайович, старший викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва КНУТКиТ ім. Карпенка-Карого, доктор економічних наук, заслужений економіст України.

Авторське кіно як окремий сегмент у структурі національного кінематографа є не лише формою естетичного висловлювання, а й складною економічною моделлю, яка вимагає специфічного підходу до фінансування, дистрибуції, просування та споживання.

У цьому контексті творчість Кіри Муратової становить унікальне явище: її фільми, позбавлені комерційної орієнтації, залишаються знаковими прикладами візуального мислення, що здобуло міжнародне визнання.

Кіно Муратової традиційно сприймалося як інтелектуальний і культурний продукт, що не вписується у класичні ринкові схеми. Її роботи фінансувалися за радянської доби за рахунок держави, однак нерідко стикалися з цензурними обмеженнями й «покладанням на полицю». Яскравим прикладом стала ситуація з фільмом «Серед сірих каменів» (1983), що був створений за підтримки Одеської кіностудії, але пройшов жорстку цензуру. Муратову змусили змінити фінал і значно скоротити стрічку, після чого вона зняла своє ім'я з титрів. Фільм вийшов під псевдонімом «Іван Сидоров» [1].

У 1990-х роках Муратова активно співпрацює з продюсером Олегом Коханом та продюсерською компанією Sota Cinema Group. Попри фестивальні успіхи (зокрема — участь у Берліналі та інших європейських кінооглядах), фільми Муратової демонстрували дуже обмежені прокатні результати. За словами кінокритика Андрія Алфьорова, «її фільми майже не йшли в широкому прокаті, а в 2000-х роках у кінотеатрах її роботи майже не показувалися — навіть у великих містах» [2]. Наприклад, фільм «Настроювач» (2004), незважаючи на міжнародну увагу, у прокаті зібрав незначну суму, залишаючись нішевим продуктом. Це свідчить про розрив між естетичною вартістю та ринковою привабливістю авторського кіно.

Водночас, саме у складних умовах Кіра Муратова зуміла зберегти творчу автономію, що частково пояснюється міжнародною підтримкою, визнанням на фестивалях і формуванням кола зацікавленої аудиторії. Її фільми фінансувалися за підтримки європейських культурних фондів та приватних спонсорів. У 2010-х роках режисерка офіційно завершила свою кар'єру, однак її спадщина залишається орієнтиром для авторського кіно в Україні.

Сучасні реалії українського кіно дають нові можливості для розвитку авторських проєктів. У 2023 році було створено Європейський фонд солідарності для українських фільмів (ESFUF), що надає грантову підтримку в межах міжнародної кооперації — як на розробку, так і на виробництво [3]. Крім того, Україна є членом фонду Eurimages з 2020 року, що відкриває доступ до спільного європейського фінансування. Також існують програми Creative Europe – MEDIA, House of Europe, а також національне фінансування через Держкіно України. Таким чином, авторські проєкти сьогодні отримують «зелене світло» у межах загальноєвропейської політики підтримки культурної різноманітності.

Попри це, проблем залишається чимало: низька кількість екранів, слабка комунікація з глядачем, обмежена маркетингова база. Для повноцінного розвитку авторського кіно потрібна системна культурна політика, інституційна сталість та гнучке поєднання естетичних стратегій з економічною доцільністю.

Таким чином, феномен Кіри Муратової дозволяє говорити про специфіку функціонування авторського кіно в Україні як нішевого, але важливого культурного продукту, що потребує окремої державної та інституційної політики підтримки. Вивчення подібних кейсів сприяє кращому розумінню механізмів фінансування, організації та дистрибуції некомерційного кінопродукту в умовах національного та глобального культурного простору.

1. Горфінкель Е. «Пекущий світ Кіри Муратової» — <https://bfmaf.org/essay/kira-muratovas-searing-world/>

2. Алфьоров А. «Кіра Муратова: вільна в умовах несвободи» // The Ukrainians, 2018.
3. European Solidarity Fund for Ukrainian Films — <https://esfuf.eu/about-esfuf/>

ЗВУКИ МУЗИКИ МАЛЕНЬКОГО ШКІЛЬНОГО ОРКЕСТРУ

Мусієнко Оксана Станіславівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України.

У 1968 році молоді українські режисери Олександр Муратов і Микола Рашеєв зняли на кіностудії імені Олександра Довженка на замовлення Центрального телебачення 58-хвилинну стрічку «Маленький шкільний оркестр».

Це був ліричний, ностальгичний фільм, фільм-спогад, де реальне перепліталось з ірреальним, якісь справжні події з мріями та мареннями. Тому цілком природна монтажна побудова за логікою сну, марення, коли несподівано змінюються локації, події, персонажі. Камера оператора Олега Мартинова дивиться на світ неначе через легкий серпанок, зображення набуває імпресіоністичного забарвлення. Це надає стрічці неповторної атмосферності.

Музичний ряд фільму несе надзвичайно високе смислове і емоційне навантаження. Музика Мікаела Тарівердієва задає темпоритм як внутрішньокадровій дії, так і монтажній структурі фільму, вона же стає його змістом, підсилює його ліричну інтонацію. Адже герої фільму – юні музиканти і через музику розкривається їх внутрішній світ, почуття і мрії.

Герой фільму десятикласник Віктор, ще шукає свій шлях у житті. Він талановитий саксофоніст, до того ж ще успішний спортсмен-велогонщик.

Інший персонаж – барабанщик оркестру, він змушений розлучитися зі своєю мрією стати льотчиком, його відсіює медична комісія. Здавалось би, всі ці конфлікти, драматичні колізії були притаманні тим шкільним фільмам, що у ту пору з'являлися на екрані.

Сюжет більш ніж традиційний: школярі-десятикласники, останні дні у рідній школі, перше кохання, перше розчарування, роздуми про те, а що далі, вибір життєвого шляху. Проте стрічка київських режисерів несе на собі відбиток «інакшості».

Втім, є те, що об'єднує героїв фільму. Це любов до музики, вона для них цілий світ сповнений краси і чарівності.

У фільмі ми не побачимо вчителів, комсомольських лідерів, жодного разу нам не покажуть комсомольські збори, де будуть «виховувати» музикантів за те, що вони грають «ідеологічно-невитриману» мелодію.

Чи будуть у сюжеті якісь конфлікти? Будуть звичайні драматичні колізії щасливого і нещасливого кохання. Чарівна мініатюрна дівчина здається ще тендітнішою біля свого величезного контрабаса. Вона закохано дивиться на піаніста, а він нічого не помічає, його почуття належать... роялю, він повністю віддається музиці.

Події фільму ми сприймаємо крізь спогади ліричного героя фільму Віктора. Юнак переживає перше кохання, може навіть лише мрію про нього, яка ніколи не стане реальністю. Його спогади і світлі, і гіркі, і солодкі, і болючі. Ось він бачить жінку своєї мрії у Софії Київській на фоні стародавніх фресок і мозаїк, і вона з'являється до нього така ж недосяжна, як ці зображення, що прийшли з глибини віків.

Юний саксофоніст блукає в одному з містичних місць Києва – на руїнах Зеленого театру і весь поринає у музику, яка викликає чудесне видіння – постать тієї жінки, в почуттях до якої він не наважується зізнатися навіть сам собі. Епізод цей сповнений витонченим ліризмом і сумом.

Будуть у фільмі кадри, сповнені динаміки та експресії і музика Тарівердієва неначе їх окрилює.

Велогонки, в яких бере участь Віктор, завершуються його тріумфом. Ось хлопець злітає у повітря на руках своїх друзів з команди. Але – стоп-кадр і ми бачимо його застигле обличчя. Очима хлопець проводить ту, що полонила його серце. А вона спокійно віддаляється, ідучи поруч зі своїм чоловіком.

Протягом фільму герої дуже мало розмовляють, фільм абсолютно не переобтяжений діалогами. За героїв здебільшого говорить саме музика, її мелодії і ритми.

Події фільму відбуваються у Києві. Ми побачимо на екрані знайомі місця – бульвар, що повільно спускається до площі, паркові алеї, Видубицький монастир, і ботанічний сад, схили Дніпра і його безкраї простори, і, нарешті, якісь фрагменти стін, вікон, парадних дверей у будинках, які можуть впізнати лише кияни.

Все ж, це зовсім не Київ з туристичних листівок. Це місто, яке з'являється як прекрасне видіння у спогади про такі чудесні і гіркі дні нашої юності.

Маленький шкільний оркестр зіграє на випускному вечорі, а далі друзі роз'їдуться, розлетяться шукати свого місця у цьому великому світі. Хтось від'їжджає, хтось проводить друзів, залишаючись на пероні.

Цим і звершується ця світла і лірична історія.

Та нагадаємо і про долю самого фільму. Звуки музики маленького шкільного оркестру не на жарт налякали партійну цензуру. Фільм було покладено на «полицю».

Що ж могло так настрашити ідеологічних цензорів у цій ліричній стрічці? Згадаймо, йшов 1968 рік. Щойно відшуміла Празька весна. Радянські танки вже рухалися вулицями столиці Чехословаччини. Партійне керівництво, налякане тими подіями, вважало чи не основними підбурювачами саме митців, кінематографістів зокрема. «У них все те ж починалося з музики, з фільмів» - така думка домінувала у «владних коридорах». Що ж, партійні цензори мали рацію. Маленький шедевр київських кінематографістів був співзвучний з настроями європейських «нових хвиль», чеської зокрема.

Все ж таки фільм Олександра Муратова і Миколи Рашевського повернувся до глядача аж через 42 роки. Його відшукав у телевізійних архівах у 2010 році кінознавець Євген Марголіт.

Нині передана режисером Олександром Муратовим стрічка зберігається у фільмофонді Національного центру Олександра Довженка. Фільм «Маленький шкільний оркестр» можна переглянути в онлайн-кінотеатрі Довженко-Центру.

Звуки музики маленького шкільного оркестру повертаються.

ІСТОРІЯ І СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

МІЖНАРОДНІ КІНОКОНТАКТИ ДОБИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Росляк Роман Володимирович, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Встановлення зв'язків із зарубіжними кінофірмами було одним із важливих завдань української кінематографії, якій гостро бракувало обладнання, кіноплівки, хімікалій, фільмів відповідного спрямування. «Заведення зносин з закордонними фірмами для набування кінематографічної плівки і готових фільм наукового змісту» і було одним із завдань кінематографічної секції, що входила до складу театрального відділу Міністерства народної освіти Української Народної Республіки.

Для встановлення контактів з міжнародними кіноорганізаціями ще в березні 1918 р. було вирішено відрядити за кордон (до Берліна, Відня та Варшави) завідувача культурно-просвітнього кінотеатру кіносекції Я. Яцовського. З метою організації поїздки театральний відділ надіслав листи до військового міністра (щоб надати дозвіл на право виїзду за кордон), міністра закордонних справ (видати закордонний паспорт), Австро-Угорського консульства (надати право в'їзду) та Міністерства торгу і промисловості (дозвіл на ввезення фільмів і кіноапаратури). Судячи з архівних документів, така поїздка відбулася. Принаймні в одному з листів театрального відділу стверджувалося, що кіносекція «зав'язала законтрактовані зносини з видатними кінофірмами, відрядила свого представника в Німеччину для закупки потрібних речей і зав'язання зв'язків з закордонними фірмами».

Міжнародні контакти продовжилися і за часів Української Держави. 4-16 вересня 1918 р. відбувся візит П. Скоропадського до Німеччини, під час якого відбулася зустріч з імператором Вільгельмом II. Не маючи змоги відрядити за кордон кінооператора, керівник Головного управління мистецтв і національної культури звернувся з проханням до німецької комендатури м. Києва про отримання для державного кінематографічного музею хроніки зазначеного візиту.

Приблизно у цей час акціонерне товариство «Українфільма» (виникло 1 червня 1918 р.) закупило 35 тис. м плівки в австрійської фірми.

Міжнародні контакти тривали і після перемоги Директорії та проголошення відновленої («другої») Української Народної Республіки.

У цей час свої послуги запропонував австрійський офіцер (а заодно і закордонний кореспондент Центрофільми Австрійської кватири військової преси) Р. Гарай. У листі від 30 грудня 1918 р. до головноуправляючого мистецтв і національної культури він зазначав: «Фільма, дякуючи своїй популярності і своєму сильному впливу, виявилась як один з найсильніших засобів задля національної пропаганди, що й подало різним державам думку (особливо з початку всесвітньої війни) користуватися нею з метою пропаганди. З огляду на це – пропоную заснування такого центру українських фільм пропаганди».

Далі він виклав свої пропозиції: «пропагандна діяльність фільми» має не обмежуватися лише Україною, а й виходити поза її межі. Завдання таких фільмів в

Україні – «покріпшення національного почуття, господарчі і культурні здатності нації мусять дійти до свідомості і зміцнення, шкільні кінематографічні демонстрації наукових картин допомагають науці і вихованню дітей». А от за кордоном слід демонструвати національну своєрідність України, її розвиток, індустрію, сільське господарство, культуру та ін.

Саме це і мало б стати головним завданнями українського центру фільмів. Більше того, Р. Гарай пропонував стати його представником (після завершення війни), організувати демонстрацію українських фільмів в Німеччині та Австро-Угорщині, поставляти до України кіноплівку, хімікалії, обладнання тощо.

На документі резолюція: «Сприяючи ініціативі п. Гарая в справі розповсюдження української культури за кордоном, Головне управління [мистецтв і національної культури] має оказувати йому можливу допомогу».

Австрійський офіцер і кінематографіст міг би стати в пригоді товариству «Українфільма», яке закупило у Відні кіноплівку, але через непередбачені обставини не змогло її доставити за призначенням. Відтак товариство 18 січня 1919 р. звернулося по допомогу до ГУМНК щодо видачі Р. Гараю документів для перевезення плівки до Києва – «з тим, щоб йому ніхто не робив там препон й щоб всі влади зробили допустиму по закону допомогу». І, слід сказати, відповідне посвідчення зробили того ж дня.

... На жаль, окупація УНР більшовиками звела нанівець усі ці починання. Та це вже тема іншої розмови.

«ВАНЬКА І МЕСНИК» (1928): МІЖ ПРИГОДНИЦЬКИМ ЖАНРОМ І МІФОТВОРЧІСТЮ

Никоненко Володимир Володимирович, доктор філософії, викладач кафедри кінознавства КНУТКІТ ім. І. К. Карпенка-Карого

«Велика родина» – один із найприкметніших політтехнологічних конструктів тоталітарного періоду історії СРСР [2, с. 115–116]. Ця міфологема базувалася на патерналістських принципах відносин влади та громадян, активно інтегруючись в суспільну свідомість через мистецтво та засоби масової інформації. Ідея країни як єдиної сім'ї особливо притаманна сталінській добі, проте її витoki помітні вже в кінематографі 1920-х рр. Подекуди два ідеологічних акценти – революційний 20-х та тоталітарний 30-х – могли поєднуватися в одному творі, ніби віддзеркалюючи різні авторські погляди на конфлікт.

Ці аспекти можна простежити на прикладі німої картини режисера А. Лундіна «Ванька і Месник», яка, попри легковажний сюжет, є знаковою для історії українського кіномистецтва. Вийшовши на екрани в березні 1928 року, фільм став першою офіційно роботою ще недобудованої на той момент Київської кінофабрики ВУФКУ [1, с. 176]. Також «Ванька і Месник» – один із перших вітчизняних фільмів для дитячої аудиторії.

Події стрічки розгортаються в Україні під час громадянської війни. Ванька – пастушок-сирота, що живе в курені неподалік села. Однієї днини на курінь наштовхуються червоноармійці і усиновляють підлітка. Згодом Ванька стає професійним

розвідником і допомагає більшовикам зірвати контратаку «білих». У спецзавданні хлопцеві допомагає вірна вівчарка на ім'я Месник.

При уважному розгляді фільм є цікавим жанровим гібридом. А. Лундін намагається вирішити одразу три завдання: по-перше, закласти канон українського пригодницького кіножанру, орієнтуючись при цьому на успішні голлівудські хіти (на фільм, безумовно, вплинули не тільки вестерни, але і пригодницька серія за участі розумної вівчарки Рін-Тін-Тіна); по-друге, порушити актуальну проблему безпритульників, що після громадянської війни набула катастрофічних масштабів; і, нарешті, виконати агітаційне завдання – позитивними героями у фільмі виступають, звісно, бійці червоної армії, а консолідуючим фактором у війні є класова приналежність. У сценах, де ці задачі перетинаються, утворюються сенсові парадокси.

«То ти будеш із наших», – промовляє солдат, оглянувши скромний інтер'єр хижки, після чого Ванька стає «сином» червоного загону. Уже за кілька років мотив усиновлення державою юних громадян стане для радянського кіно тенденційним. Цей сюжет пройде декілька еволюційних витків: від історій про виховання безпритульників до персоніфікації патерналістської концепції у образі «батька усіх народів» – товариша Сталіна. У Лундіна цей сюжет лише вимальовується. Врешті-решт, Ванька – круглий сирота і солдати, певно, керуються не тільки класовою свідомістю, а й гуманізмом.

Цікаво, що Ваньку усиновляють саме двоє солдат, хоча для оптимізації сюжету вистачило б і одного. Це, а також їхня підкреслена безликість, свідчить, що вони радше символізують не конкретного опікуна, а множинно-абстрактного – робочий клас. Червоноармійці тут виступають як аватар більшовицької влади, що цілком узгоджується з тогочасним міфом про диктатуру пролетаріату,

Водночас зачин історії варіює давній сюжет про знайдене у лісі дитя (напр. «Івасик Телесик», «Кривенька качечка»). У фольклорі природа часто дарує дитину безплідній парі, ревно дбаючи про невпинний плін життя. У Лундіна ж ця схема змінюється на свій лад: хлопчика знаходить не бездітне подружжя, а колективний пролетаріат. Однак у архаїчних уявленнях природа, даруючи дитину, вимагає отримати натомість щось у відповідь – любов до дитини, турботу над нею. У фільмі солдати, забравши Ваньку, ніяк не проявлять себе у ролі батьків, а потім і зовсім витісняться за рамки оповіді. Надалі Ванька залишатиметься ближчим до природи, аніж до своєї нової «родини»: у вирішальній місії йому допомогатимуть вода і трава, скирти соломи й собака. Можливо, саме природа дарує хлопцю відчуття індивідуальності, не даючи повністю злитися з уніфікованим більшовицьким колективом. Формально він погоджується на усиновлення, проте на глибинному рівні залишається вільною та дикою дитиною.

У Ваньки є особистий інтерес у співпраці з більшовиками – помститися «білим» за своїх батьків. Уже в 1930-х роках кінематографісти перестануть застосовувати мотив родової помсти як рушійну силу сюжету. Міф про Велику Родину зітре важливість кровних зв'язків і підпорядкує усіх спільній меті під мудрим керівництвом партії. Індивідуальні прагнення нехтуватимуться, або ж осмислюватимуться як дореволюційний пережиток.

У підсумку дитячий «Ванька і Месник» виглядає пробним екзерсисом. Револьюційні епопеї 1920-х довели, що народна маса як головний герой не гарантує фільму успіх, – що принципово суперечило відомому постулату про «найважливіше з усіх мистецтв». Скоро режисери та драматурги почнуть активно шукати нові характери та оповідні форми, а

водночас – і більш дієві принципи ідеологічного впливу на глядача. Лундін ніби торує стежку цим майбутнім пошукам, які врешті приведуть кіно до нової тоталітарної міфотворчості.

-
1. Миславський В. Становлення кіногалузії в Україні 1922 – 1930 років: Протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. – Харків: «Друкарня Мадрид», 2016. – 344 с.
 2. Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. – Bloomington: Indiana University Press, 2000. – 320 p.

«КИЇВСЬКІ ФРЕСКИ – НЕРЕАЛІЗОВАНА МІСЬКА ПОЕМА СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Волошенюк Оксана Валеріївна, старша викладачка кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Весною 1965 року розпочинаються історія нереалізованого ігрового фільму Сергія Параджанова "Київські фрески", про який ми сьогодні можемо судити зі сценарію фільму та кінопроб. Кінорежисер працював над "Київськими фресками" впродовж майже всього 1965 року, доки керівництву не стало очевидно, що фільм пацифізмом, статичними кадрами-ремінісценціями, які не можна було трактувати під кутом зору звичних уявлень про кіносюжет, зовсім не вписується в звичний дискурс «воєнно-патріотичного» кіно. Тоді Параджанов, щоб зберегти відзняте, і прийняв рішення змонтувати 15 хвилинний міні-фільм.

Спробуємо реконструювати, як виникала ні на що інше не схожа стрічка, яка не відбулася, але, як відзначив знайий кінорежисер Роман Балаян, а в 1965-му – практикант та асистент режисера на "Фресках": «А жоден інший фільм, у якому Київ був би дійовою особою не знятий досі».

Події сценарію фільму "Київські фрески" охоплюють лише один день – день відзначання свята перемоги: «Місце дії – Київ. // Час дії – 9 травня 1965 року».

Редактор В. Силіна на першому обговоренні сценарію (24 березня 1965 року) на сценарно-редакційній колегії ККХФ ім. О. П. Довженка зауважила: «В ньому (сценарії) органічна поетичність, мислення кадрами-образами, які не занурені кожний в собі, а розростаються в єдиний узагальнений образ. Але ж справжній поетичний образ завжди неоднозначний і не піддається чіткій, суворій інтерпретації, визначенню». ¹ Проте навіть доброзичливим голосам, під час обговорення не доставало такого звичного діалогу, міцного стержня-шампура нарації, на який нанизані події. Загалом візій-прочитань сценарію доставало, а от Дмитро Павличко, і Балаян узріли абстрактну – "психологію" або "душу" міста.

Перша дійова особа, зазначена в сценарії, як "Людина" – кінорежисер (автор) повстає провідником складного світу асоціацій та кінометафор, де персонаж автора поєднує, зв'язує між собою всі фрески, «...монументальні твори, органічно пов'язані з архітектурою та часом» міста Києва: тут як в "архіві" перетинаються символічний ландшафт міста та "генератор" пам'яті, яке виробляє самовідновлювані сенси.

У Людини є помешкання. На початку сценарію з квартири – місця фільмування, просять винести всі лишні меблі, які усталено "проживали" тут життя власника.

Помешкання є центром композиції автора, саме звідти режисер пластично організує візію власного київського міського тексту, як культурну метафору, малозчитувану, вербалізовану лише його поглядом. Яке подвійне чи й невидиме життя злучає Музей мистецтв та площу Перемоги; вулиці Білоруську, Пирогова, Володимирську; пам'ятники Щорсу та князю Володимиру, Києво-Печерську лавру; цирк та квітковий магазин, кафе Експресо? Цей розсип – топографічна анатомія організму, де від ядра площі Перемоги, оселі Людини розходяться артерії тіла міста. Міські назви, не поєднувані жодною видимою логікою ані політичної, ані історичної топоніміки самовисловлюються через погляд Людини, непідробну говірку лише його нумерації будинків, коли слова-кадри прослизують, не встигаючи зафіксуватися, як і люди, які пролітають до інших миттєвих цілей. Параджанівський сценарій урівнює всю складну соціальну систему міста (в оригіналі зазначено: в епізодах – всі громадяни Києва): вантажник-молочник кохається із жінкою-музейницею, солдати, піхота в кирзях, заходять на вогник до митця і залишаються на ніч, генерал покидає білу Волгу, щоб згрузити мішки з запилуженого автобуса, юна інфанта натирає підлогу, лики воїнів відбиваються у склі шедевра, пляшка з молоком знаходить прохолодне пристанище в Кассоне – скрині XV століття.

Письменник та сценарист Дмитро Павличко спостеріг психологічний стержень сюжету "Фресках" в війні, що не хоче поступатися іншим почуттям та настроям. Він чуттєво вловив у спалаху салюту відблиск крейдяних листків хризантем, які осипаються вибухами бомб, зафарбовуючи потоки молока, в яке втрапили снаряди; криком, вигуком війни, від якого шаленіють юні жінки і хапливо збирають білизну. Звісно, що цензори не могли дозволити так висловлювати керований патос Дня перемоги, який, що прикметно, з 1965-го стає вихідним святковим днем (до того лише в 1945–1947 роках).

Осмислюючи місто як організм, Параджанов виокремлює найбільш складну і неконкретну складову – "психологію" або "душу", яке зберігає автономію власного існування перед обличчям часу та простору. Недарма він говорить на тому ж обговоренні, що легше зафільмувати "Слово о полку Ігоревім", додамо, бо там, в місто вже ніби "зафіксувалося" в величі часу. І рецензенти вловлюють, що ... авторські роздуми про життя, про сучасність, де пошуки образно-емоційного їх вираження вилились у задум настільки своєрідний, що розглядати, сценарну логіку дії неможливо.

Текст міста – мозаїчне семіотичне середовище, де лише Параджанов собою об'єднує різні пласти міського середовища та його історій/ історії в єдине гетерогенне ціле. Американський урбанолог Кевін Лінч означав про функціонування міського тексту : «Ми не тільки глядачі цього спектаклю, ми самі – його учасники». Недарма на обговоренні 24 березня 1965 автор сказав, що всі бачили у фільмах сучасний Київ, бачили зруйнований, але ніхто не заглянув у душу міста... Але в історії кіно був жанр, який спеціалізувався на душах міст – "міська симфонія". Він заіснував в 1920-30тих рр. у світовому кіно, де місто як головний герой повставало в фрагментованих місько-індустріальних образах. Місто як найвища емблема сучасності ставало головним героєм фільму. До найвідоміших зразків належать і вітчизняна стрічка "Людина з кіноапаратом" (режисер Дзига Вертов, 1929), хоча автор і збирає сукупний образ одного дня радянського мегаполісу з кадрів Одеси, Києва та Харкова, тоді коли правила жанру передбачали, що дія охоплює добу з життя лише одного мегаполісу. З роками ці фільми стали канонічними творами в історії експериментального кіно, а критика назвала цей

масив фільмів "новим баченням", де усунена традиційна структура оповіді історії, симфонічними фільмами із мільйонів енергій великого міста.

Німецький режисер Вім Вендерс в 1987-му створить одну з найвідоміших своїх робіт "Небо над Берліном", де приголомшливо розширить відомий засіб "потoku свідомості" до цілого міста, чиє світовідчуття розрізнене і обтяжене болючими спогадами. Де авторський погляд стане поглядом янгола з колони Перемоги, зокрема і на Мур, перешкоду, що розтинає місто повсякчасною присутністю війни, що не хоче поступатися. Так і "Фрески" могли стати першою модерністською картиною, присвяченою Києву, де камера повністю ототожнюється з Людиною, оповідаючи місто її очима.

Гамівною сорочкою Параджанова стало ув'язнення, звідки він писав, як надзвичайно важливим для нього став кисень дому, із якого винесли все. Саме витіснений кисень далі скипиться, скрутиться метастазами в легенях, не дозволить жити в іншому, хоча і з дитинства рідному, просторі.

Місто "Фресок" Параджанова як "генератор" пам'яті продовжує діяти, хоча нинішня війна доконечно зміщує лінзу сприйняття матеріалу. Сцена, де молода жінка, кромсає фату для весілля, яке вже не відбудеться, щоб заклеїти тонкими білими полосками вікна, які дрижать в нальоти як трепіт того шлюбу – вже не зі спогадів. В колоніальне підпорядкування Києва Москві та імперську політику пам'яті можна вчитатися в пам'ятниках Богдану Хмельницькому та Володимиру Великому, хоча і прихованих із перших днів нападів.

Сергій Параджанов – читач та автор Києва, залишив нам мерехтливий колаж, своєрідну візуальну медитацію, де переповнена почуттями юна інфанта дивиться на місто, як символ краси та захвату.

¹ Засідання було доброзичливим. Параджанов пристав на те, щоб укласти те, що бачив суто пластично. Виправлений варіант режисерського сценарію було затверджено всіма інстанціями

-
1. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців. К.: Дух і Літера, 2024.
 2. Міські симфонії: експериментальна кіноурбаністика 1920-х.
URL : <https://dovzhenkocentre.org/event/m-sk-simfon-eksperimentalna-k-nourban-stika-1920-h/>
 3. Where to begin with city symphonies. URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-city-symphonies>

«ЛЯ ПАЛІСІАДА» ФІЛІПА СОТНИЧЕНКА: «ГІБРИДНИЙ» КІНЕМАТОГРАФ ЯК СПОСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕТАМОРФОЗ

Туряниця Вячеслав Олександрович, аспірант кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Українське кіно після здобуття незалежності пройшло складний етап перетворень, які суттєво вплинули на його естетичну структуру. У 2000-х роках, після кризи 90-х, українські режисери зверталися до важливих соціальних тем, які відображали реалії пострадянського суспільства, часто через призму історичного чи ескапістського кіно («Мамай», 2003; «Меніні», 2008). Незважаючи на виразну емоційну форму, автори таких фільмів наголошували на документальній складовій своїх робіт.

Так, у відреставрованій версії фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), режисер Юрій Іллєнко в своєму авторському коментарі до фільму зазначав: «Той, хто думає, що дивиться ігровий фільм, помиляється. Це жорстока документальна реставрація подій у форматі слідчого експерименту». Такі слова Іллєнка частково окреслюють вектор розвитку українського кінематографа цього періоду. З'являються незалежні та експериментальні проєкти, що поєднують документальне та ігрове кіно («Хроніки від Фортінбраса», 2001; «Подорожні», 2005).

Згодом, українські кінематографісти почали все активніше звертатися до гібридних форм, що включали в себе елементи документального спостереження, художньої реконструкції та експериментальної драматургії («Плем'я», 2014; «Рівень чорного», 2017). Такий підхід сприяв переосмисленню жанрових меж і дозволив глибше досліджувати соціальні та екзистенціальні питання. Це призвело до зростання фільмів, що знаходяться на межі реальності та вигадки, де художні умовності підкреслюють правдивість зображуваних подій.

Саме на цьому перетині ігрового та документально-архівного дискурсу формується кіномова Філіпа Сотниченка. Його фільми зосереджені на осмисленні процесів колективної пам'яті, а також соціально-політичних трансформацій сучасної України. Апелюючи до документальної естетики, режисер вибудовує багатошарові наративи, у яких об'єктивна реальність переплітається з суб'єктивними інтерпретаціями. Це простежується як у його короткометражних роботах, так і в дебютному повнометражному ігровому фільмі «Ля Палісіада» (2023), де поєднуються риси неонуарного трилера й соціального реалізму, а також елементи естетики документального кіно.

Події фільму розгортаються в 1996 році, напередодні скасування смертної кари в Україні. У центрі сюжету – судмедексперт, якого втягнуто у справу загадкової загибелі міліціонера. Фільм поступово розкриває атмосферу пострадянського хаосу, демонструючи не лише окремі злочини, а й цілу систему, яка перебуває у стані трансформації.

Гібридний характер кінематографа виявляється у системному поєднанні ігрових елементів із документальними прийомами, що пронизує майже всю структуру фільму. Ця стратегія виражається як на рівні постановки сцен, так і в роботі з акторами та простором. Зокрема, головний герой Ільгар Сабітов, втілений Новрузом Пашаєвим, веде телефонну розмову зі своєю реальною донькою, що створює ефект автентичності. Аналогічно сцена на стихійному ринку побудована безпосередньо на взаємодії з реальними продавцями, а епізод із художньою виставкою доньки головного героя в Одесі є фактично документальною фіксацією реального мистецького заходу. Операторська присутність у фільмі також виходить за межі традиційної невидимості: оператор стає повноцінним учасником оповіді, що підкреслюється сценою, в якій його рука мимоволі з'являється в кадрі, перекритому незграбним міліціонером.

Через документальну стилістику та специфічний гумор «Ля Палісіада» змальовує складний період, коли радянська спадщина ще не зникла, а нова правова реальність ще не сформувалася. Стрічка кидає виклик традиційним наративним очікуванням, вибудовуючи свою структуру так, що формальні розриви й сюжетні прогалини стають невід'ємною частиною його художнього висловлювання: «Це формально блискучий, складно влаштований фільм. Він ніби містить купу незрозумілих сценарних дірок, але це змушує дивитися на ці дірки як на частину змісту» (Ксаверов, 2023, LB.ua).

Українське кіно пройшло складний шлях трансформацій, у якому пошук нових виражальних засобів став необхідною умовою для осмислення суспільних і культурних змін. Перетин документального та ігрового в кінематографі Філіпа Сотниченка є не лише формальним прийомом, а й способом дослідження колективної пам'яті та соціальної динаміки.

«Ля Палісіада» – це приклад так званого «гібридного» кіно, в якому українські режисери використовують художні прийоми ігрового і документального фільму для переосмислення історичного досвіду. Поєднуючи документальну естетику з художньою реконструкцією, Сотниченко не просто аналізує пострадянську реальність, а й створює кінематографічний простір, у якому минуле й теперішнє вступають у діалог.

Цей підхід відкриває нові горизонти для українського кіно, у якому документальність уже не є лише способом відображення реальності, а стає інструментом її художнього переосмислення.

Ключові слова: український кінематограф, «гібридне» кіно, стилістика ігрового і документального фільму, соціокультурний аспект, особливості режисерського стилю.

-
1. Ксаверов С. «Ля Палісіада»: минуле між монтажними склейками.
URL: https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lya_palisiada_minule_mizh.html

«ЧУТЛИВИЙ ФУНКЦІОНЕР» – НЕПЕРЕСІЧНА ПОСТАТЬ ФІЛЬМІВ КШИШТОФА КЕСЬЛОВСЬКОГО

Клопенко Максим Ігорович, аспірант кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Морально-етична проблематика у різних варіаціях завжди була невід'ємною складовою кінематографа Кшиштофа Кесьльовського (1941-1996) – одного з найбільш яскравих представників польського авторського кіно. Попри здавалось би доволі однозначне сприйняття тодішніми «морально занепокоєними» авторами умов життя на тлі соціально-політичних змін у Польщі 1970-х років, голос Кесьльовського звучав інакше, подекуди навіть чужерідно по відношенню до застиглої у громадянській свідомості картини несправедливого суспільного буття.

Ідеться про оригінальний аспект творчості автора, що втілювався у принциповій відмові від найменшого натяку на «чорно-білий» показ буденності, в якій окреме місце неочікувано зайняла постать парадоксального «функціонера». Такий функціонер переживав внутрішній конфлікт між службовими обов'язками та власною совістю, прагненням зберегти людяність та не втратити відчуття відповідальності за свої вчинки в рамках системи. Ці люди, що по суті були гвинтиками великої машини, за зовнішньою справністю і рутинною роботою нерідко приховували складну внутрішню драму: як би вони не намагалися уникнути проблеми моральності, кожен рано чи пізно опинявся в ситуації, коли системні механізми і внутрішній моральний компас вступали у конфлікт.

Сам Кесьльовський притримувався думки, що у 1970-х роках багато партійців усвідомлювали хибність курсу, яким рухається Польща. Однак режисер не просто звернув

свою увагу на показ неоднозначних суперечностей, наразивши себе на критику колег і звинувачення у недостатньо жорсткій позиції до влади. Світоглядна позиція Кесльовського полягала у тому, що поки явище не описане – не важливо, яким чином мовою кіно, соціології, літератури – неможливо осмислити своє ставлення до нього, а тому, щоб боротися з аномаліями, слід спочатку їх описати. Тож не дивно, що погляд режисера всередину системи видавався по-документальному пильним і безпристрасним. Він дійсно намагався зрозуміти людину, навіть якщо вона чинить неправильно, прагнучи розібратися, що змусило її стати такою. Можна погодитись із тим, що показати бездумного бюрократа в ті часи було легше, проте Кесльовський обрав інший підхід, що мав свої ризики. Відтворений ним образ нетипового «чутливого функціонера» поступово еволюціонував і з'явився вочевидь завдяки реальним прототипам.

Справжнім випробуванням для етичних принципів Кесльовського свого часу став документальний фільм «Не знаю» (1977). У стрічці директор заводу в Нижній Сілезії відкрито викривав корумпованих місцевих партійців. Він був частиною цього середовища, але в певний момент усвідомив, що його товариші зайшли надто далеко: підприємство розкрадалося, а отримані гроші витрачалися на розкішне життя. Директор не здогадувався, що в цих махінаціях замішані високопосадовці. Він цього не передбачив і був розчавлений системою. Його історія завершилась по-очікуваному драматично – після звільнення з посади та виключення з партії чоловік лишився без роботи й перспектив. За свідченнями самого Кесльовського, коли фільм був готовий, він зрозумів, що його показ може завдати герою ще більшої шкоди і вирішив, що випускати це на екрани не варто.

Тема саморефлексії та переживань щодо своїх минулих ілюзій неодноразово виринає у фільмах Кесльовського. Зокрема, у документальному фільмі «Муляр» (1973, випущений в 1980-х) режисер надав можливість висловитися простому робітникові. Герой ділиться спогадами про своє життя, розмірковує над вірою в комуністичні ідеали та досвідом перебування в партії. Врешті-решт, він зізнається у власному розчаруванні, що настало після придушення Познанського повстання 1956 року. Саме ці події змусили його відмовитися від ролі партійного функціонера та повернутися до своєї колишньої професії.

Принциповою роботою, яка торкнулась несимпатичної пересічному глядачу постаті функціонера, став телефільм, що з'явився завдяки репортажу Ганни Кралл «Вид з вікна першого поверху» про події 1976 року, коли в Польщі почалися масові заворушення та страйки, спричинені зростанням цін. Героєм оповіді був перший секретар воєводського комітету партії в місті Радом, де відбулася демонстрація, яка завершилася підпалом будівлі комітету. Свій телефільм, присвячений цим подіям, Кесльовський назвав «Короткий робочий день» (1981). Він розповідав про реальну ситуацію, однак персонажі були вигадані. Партійний секретар, який намагався зрозуміти протестувальників, залишався всередині будівлі до останнього моменту, доки його не евакуювали. Режисер зізнавався: «Знімаючи фільм, я перебував під тиском громадської думки, причому думки нещадної. Я не хотів, а може, і не зумів по-справжньому поринути в душу героя. Посоромився. Душа секретаря? Добре б ксьондза чи молодої жінки, але партсекретаря? Це якось не зовсім пристойно» (Stok, 1993, с.116-118).

До образу функціонера Кесльовський продовжував звертатись в ігровому кіно. Його перший ігровий фільм «Шрам» (1976) охоплює часовий відрізок від середини 1960-х до зими 1970–1971 років, коли Польщу сколихнула хвиля страйків і соціальних заворушень. Головний герой стрічки, партійний функціонер Стефан Беднаш, прибуває до

невеликого провінційного містечка на північному сході країни, куди його запрошують місцеві органи влади. Його завданням є керівництво будівництвом нового промислового об'єкта. На відміну від очікувань як Беднаша, так і чиновників, жителі міста їх не підтримують. Герой прагне звести завод, який принесе людям гідні умови життя та праці, проте його альтруїстичні наміри зустрічають неприйняття. Розчарований Беднаш змушений відмовитися від своїх обов'язків. Його відданість партії вступає у суперечність із настроями місцевих мешканців. Навіть ті позитивні зміни, які герой намагається запровадити на підприємстві, одразу сприймаються підлеглими як загроза. Стрічка Кесльовського зображувала ситуацію очима польської номенклатури, яка не усвідомлювала масштабу кризи й залишалась переконаною у безпомилковості власних рішень. Сам режисер стверджував, що «Шрам» вийшов невдалим, такий собі «соцреалізм навпаки», в якому немає переможця – герой розчавлений обставинами, в які потрапив і усвідомлює, що швидше нашкодив, ніж допоміг.

Частково тематична лінія функціонерства була продовжена у «Кіноаматорі» (1979), проте вже була заміщена повноцінним і глибоким дослідженням не просто людини, яка мала змогу стати функціонером за сумісництвом, а справжнього митця-аматора, що переживає чи не найголовнішу моральну колізію свого життя. Головний герой, фабричний працівник Філіп Мош купує камеру, аби зафіксувати перші миті життя своєї доньки. Директор заводу, дізнавшись про це, доручає йому зняти щорічний банкет на честь ювілею підприємства і схвалює подальшу роботу Філіпа. Герой стрімко перетворюється на перспективного документаліста, отримуючи від директора завдання фільмувати важливі події на фабриці. З кожною новою роботою його фільми стають більш сміливими, а сам Філіп доходить висновку, що мета режисера – показувати реальні людські драми, знімати про простих людей, показуючи їх гідність і повсякденне життя без прикрас. Коли Філіп знімає документальну стрічку про корупцію та розтрату коштів у місцевій адміністрації, що керує найбільшим заводом міста, це коштує йому роботи. Він щиро вірив, що його фільм допоможе місцевим мешканцям, однак згодом був вимушений знищити плівку. Його бажання донести правду несподівано перетворюється на інструмент, який може нашкодити тим, кого він хотів захистити.

Кесльовського не вдасться звинувати у зайвих симпатіях до влади і це помітно у його кіно, проте холодний аналітичний підхід і незаангажований погляд на життя людини подекуди з увагою до контраверсійних і суперечливих людей багато хто не міг сприйняти як «правильну» громадянську позицію митця. Сам Кесльовський тим часом мучився гіркотою розчарування і втрати довіри: «За свої п'ятдесят років я пережив таке не раз. На жаль, надія тане. З кожним розчаруванням її дедалі менше. Неважливо, чи пов'язували ми її з комуністами 1956 року та 1970-го, робітниками 1981-го чи з нашою новою владою 1990-го та 1991-го. Рано чи пізно незмінно з'ясовується, що це є чергова ілюзія, чергова брехня, чергова мрія» (Stok, 1993, с. 138).

Творчість Кесльовського залишається оригінальною ілюстрацією до незмінної проблеми людського буття. Як би чутлива людина не намагалася закрити очі, совість знайде спосіб пробитися крізь бар'єри, нагадуючи про моральну відповідальність перед іншими і перед собою. Тож і сьогодні влучно відгукуються міркування пана Кшиштофа: «У жодній книзі, в жодному інтерв'ю ніхто не допускає навіть думки про власну провину. Усі невинні. Політики невинні, митці невинні. У публічних виступах усі завжди мають рацію. Інша справа, чи здатна людина подивитися в дзеркало і визнати свої помилки хоча

б перед собою. Мало в кого вистачає мужності відкрито заявити про допущену ним дурість або власну некомпетентність. <...> В результаті незрозуміло: де ті, хто хоч у чомусь винен? Де люди, які скажуть «так, це через мене; через мене відбулася несправедливість, постраждали невинні, трапилося лихо»? Їх немає. <...> Але з цим пов'язане найголовніше питання: де ж джерело зла? Звідки воно береться, якщо у нас немає? Зло ми завжди приписуємо іншим» (Stok, 1993, с. 118).

Зрештою, ця етична дилема досі не дає нам спокою, продовжуючи тримати нас на внутрішньому роздоріжжі, залишаючи в постійній напрузі посеред непевного і буремного світу, де людьми так часто стерто межі між добром і злом.

Ключові слова: польський кінематограф, кіно «морального занепокоєння», Кшиштоф Кесльовський, режисер, авторський стиль, образ функціонера.

-
1. Stok, D. (Ed.). (1993). Kieslowski on Kieslowski. London: Faber and Faber. 304 p.

НЕЗРУЧНІ ПИТАННЯ КАДРИ КИУСААР. КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ДОСВІД ПИСЬМЕННИЦІ І РЕЖИСЕРКИ

Конюх Олексій Іванович, старший викладач кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Естонський кінематограф має давню історію. Він розпочав своє існування у 1912 році, у часи Російської імперії, набув самобутності під час короткого періоду Першої Незалежності і не втратив її в період радянської окупації. У 1990-ті і на початку 2000-их естонська кінематографія опинилася у скрутному становищі - через тотальну відсутність фінансування були роки, коли жодного повнометражного фільму не було створено. Проте, якби її не ховала російська і особливо естонська російськомовна преса, десята муза в цій країні знайшла своє місце і у національному, і в загальноєвропейському культурному просторі. Чимдалі з'являється все більше цікавих непересічних стрічок, працює чимало кіноустанов — зокрема Естонський кіноінститут, Національний кіноархів, існує повна електронна база естонських фільмів, є кіноосвіта, проводиться ціла низка кінофестивалів.

Шлях сучасних естонських кінематографістів не є простим і сьогодні, інколи у кінематограф приходять люди, які начебто були зовсім далекі від нього, і при цьому досягають неабиякого успіху. Режисерка Кадрі Киусаар немає кінематографічної освіти, вона вивчала іспанську мову у Тартуському і Болонському університетах, перекладала поезію Фернандо Пессоа і Пабло Неруди. Вже у 16 років почала друкувати статті на різні теми — від згубного впливу наркотиків та проблем залежності підлітків від комп'ютерних ігор до полемічних текстів про сучасних молодих інтелектуалів. Активно проявила себе і в кінокритиці — у численних рецензіях на сучасні фільми, серед яких твори знаних режисерів - Педро Альмодовара, Лінн Ремсі, Софії Копполи, Пола Грінграса тощо. Кадрі Киусаар була редакторкою, ведучою радіопрограм, вела провокативне телешоу “Секс у селі”, у 2017 була обрана депутаткою у Талліннську місцеву раду, у 2023 балотувалась у Рійгікогу — парламент Естонії, щоправда без успіху.

Справжнє визнання прийшло до Киусаар після публікації її першого роману “Его” (2001), далі були “Вільне сходження” (2004) та “Альфа” (2011), що викликали чималий резонанс в Естонії. Саме в цій якості — майстрині слова, інтелектуалки, чиї твори завжди викликають полярні думки, вона й була найбільш відома на батьківщині.

Проте у 2007 році Кадрі Киусаар відкрила себе як талановита кінематографістка. І відкрила досить гучно — хоча не зовсім художні якості фільму стали тому причиною. Фільм “Магнус” - безжальний до глядача, він оповідає історію підлітка, який із самого народження був приречений на ранню смерть важкою хворобою. Магнус подолав захворювання, але не позбувся навички жити без майбутнього, тому активно вживає наркотики і прагне накласти на себе руки, про що прямо говорить своїм батькам, сестрі і тим нечисленним людям, які його слухають. Після невдалої (і очевидно не першої спроби), Магнуса забирає до себе його батько, який давно живе окремо від родини. Батько — гедоніст, що заробляє на порнографії, йому вкрай важко зрозуміти схильності Магнуса, натомість він пропонує хлопцю все, що приносить задоволення йому самому. В такий спосіб він наче прагне допомогти, проте, як і всі попередні роки, повністю ігнорує сина як особистість, пропонуючи натомість гроші, наркотики, відвідування будинку розпусти. Стрічка показує холодний безжальний світ, в якому панує тотальна байдужість, перш за все — у родині. Історія заснована на реальних подіях, більше того — роль батька виконав не професійний актор, а реальний прототип цього персонажа. У фіналі він “виходить з ролі” і висловлює жаль щодо свого ставлення до родини. Він каже, що довгий час був впевнений, що зробив все, що було в його силах, проте переглянув своє ставлення, і тепер переконаний, що замало приділив увагу сину, і сподівається, що цей фільм спонукає батьків більше піклуватись про своїх дітей.

Фільм “Магнус” одразу увійшов в історію національного кіно. Вперше режисерка знайшла фінансування у незалежного кінопродюсера (державні інституції Естонії підключились пізніше), вперше естонський фільм потрапив в конкурс Каннського фестивалю — у програму “Перспектива”. І це перший національний фільм, який заборонений як у Естонії, так і інших країнах Євросоюзу. Причиною став позов інших членів родини, які висловили обурення таким втручанням у приватне життя та ще й на таку болісну тему. Аргументи, що “Магнус” - все-таки художній твір, а не документальний, не спрацювали. Занадто пізнаваною була у фільмі родина. Це спричинило неабияку дискусію у всій країні. Де закінчується право митця на вислів, що вважати втручанням у приватне життя, чи несе відповідальність за це держава, що зрештою підтримала проєкт, знаючи всі обставини, які передували його створенню?! Наразі заборона фільму залишається чинною, проте режисерка продовжує боротьбу.

У 2013 Кадрі Киусаар знімає свою другу стрічку “Арбітр”, і хоча Естонія взяла участь у її виробництві, його очевидно слід вважати скоріш британським фільмом. І не тільки тому що Велика Британія — основна країна виробництва; фільм знято повністю у цій країні, переважають англійські виконавці, і звісно англійська мова. Останнє, до речі, неохотно було сприйнято естонськими глядачами — попри впровадженість англійської мови у всіх царинах країни, вони воліють бачити національне кіно естонською мовою. Варто зауважити, що і тут К. Киусаар стала першою - естонською авторкою, яка створила фільм англійською.

В “Арбітрі” головний герой вирушає у подорож з дочкою-підлітком, щоб втілити в життя власну філософію, згідно якої люди, які сповідують інші релігії, мігранти, німці

старі і просто аутсайтери суспільства не мають права на життя. І саме він має право вирішувати кому можна жити, а кому — ні. Фільм не мав великого резонансу, критики зауважували, що він занадто поверхневий, щоб серйозно розглядати такі теми. Попри це, було визнано блискуче виконання головної ролі актором Лі Інглбі, і безкомпромісність авторки щодо болючих тем суспільства.

У 2014 режисерка спільно з аргентинським режисером Максиміліано Шонфельдом створює короткометражний фільм “Південний вітер”. Експериментальна стрічка, знята з мінімальним бюджетом і знімальною групою з п'ятьох людей (Киусаар виступила і як операторка) у серці Патагонії “партизанським методом”, цілком відповідає сміливості і авантюрній вдачі мисткині.

2016 року К. Киусаар знімає мабуть свій найкращий на цей момент фільм “Мама”. Недарма ж попри значну і часом занадто прискіпливу національну критику (світова була більш компліментарнішою), фільм було висунуто Естонією на здобуття премії “Оскар”. Цікаво, що очевидного успіху у кіно відома письменниця отримала, коли вперше знімала не за своїм сценарієм. Фільм “Мама” вдало поєднує сімейну драму з детективною складовою із значною мірою соціальної критики. За сюжетом в невеличкому селищі місцевий вчитель стає жертвою нападу і опиняється у тривалій комі. Він лежить у власному будинку, де за ним віддано доглядає мама, а протягом дня до нього постійно приходять різні відвідувачі — друзі, колеги, таємно закохана у нього учениця. Більшість з цих візитів далекі від співчуття, кожен мимоволі сповідується людині, яка точно не засудить. Ці монологи створюють безжальний портрет мешканців провінції — з численними таємницями і нечистим сумлінням. Фінал же стрічки геть не передбачуваний, хоча цілком логічний.

Зрештою і в цій стрічці Кадрі Киусаар знову говорить про злам родинних стосунків. Ця магістральна тема її кінотворчості, стає головною і в наступному фільмі “Пустеля” (2021), що отримав Естонську премію кіно і телебачення за найкращий фільм. На поверхні він зовсім неоригінальний за сюжетом. Шведська репортерка опиняється в заручниках у палестинських активістів та закохується у власного наглядча. Достатньо згадати фільм 1921 “Шейх” з Рудольфо Валентино, до того ж національність журналістки іронічно натякає на сумнозвісний “стокгольмський синдром”. Проте за цією жанровою обкладинкою із зловбоденною темою та дещо легковажними рішеннями в дусі “жіночих романів” лежить значно бентежніший мотив — героїні Фріди Вестердаль насправді нема до кого звернутись, коли палестинці вимагають викупу. Із жодною людиною у неї нема настільки близьких стосунків, щоб хтось переймався її долею. І ця пустеля значно більш страшна, ніж та, в якій її утримують.

Творчість в кіно Кадрі Киусаар часом неоднозначна, часом досить суперечлива, проте безперечно є цікавою і непересічною.

ВПЛИВ ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НА ІДЕЇ ТРАНСГУМАНІЗМУ ТА ПОСТГУМАНІЗМУ У КІНЕМАТОГРАФІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Базів Дмитро Петрович, аспірант кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

У першій чверті ХХІ століття соціокультурний простір умовного Заходу, до якого належить й Україна, зазнав суттєвих трансформаційних змін: мінялись наративи, ціннісні установки, засоби суспільної комунікації, формувались нові глобальні міфологеми. Особливого значення набули ідеї транс- та постгуманізму, що віднайшли своє відображення й кінематографі останніх трьох декад, а межа ХХ-ХХІ-го століть трактується дослідниками як трансгуманістичний поворот у культурі.

Диференціація термінів «транс»- та «постгуманізм» подекуди досі становить проблему.

Футурологи Р. Раніш та С. Зоргнер визначають трансгуманізм як набір техно-оптимістичних ідей та продовження постколоніальної, феміністичної та квір-теорії. Основна мета трансгуманізму – досягнення безсмертя, в першу чергу через гібридизацію людини з техносферою. Відповідно, символом трансгуманізму є «Н+».

Серед теоретиків трансгуманізму варто згадати Реймонда Курцвейла, Девіда Пірса, постгуманізму – Франческу Феррандо, Ненсі Хейлз.

Серед українських дослідників необхідно відмітити доцента Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Людмилу Гоц, чия серія статей присвячена семантиці та концептуалізації понять «трансгуманізм» та «постгуманізм». Л. Гоц розглядає трансгуманізм як конгломерат ідеологічних концепцій. Ще одна дослідниця цих течій – Н. Загурська характеризує трансгуманізм, як «ультрагуманізм», оскільки його ідеали співзвучні з гуманістичними ідеалами Відродження та Просвітництва.

За визначенням Ф. Феррандо, постгуманізм - безпосереднє породження постмодерну, що продовжує деструкцію центрального статусу людини. Основна мета постгуманізму абсолютно відмінна від мети трансгуманізму та полягає у подоланні антропоцентризму та дуалістичного бачення світу за вектором «свій-чужий»; подолання видізму (концепція надання переваги одному виду перед іншими), деколонізація нелюдських суб'єктів, що зазнають нещадної експлуатації (свині, корови, інші види тварин, що утримуються людиною в умовах, аналогічних концентраційним таборам, заради отримання м'яса, хутра тощо).

Непорозуміння між пост- та трансгуманістами Р. Раніш та С. Зоргнер пояснюють різними способами мислення. Мислення трансгуманістів прагматичне та лінійне, мисленню постгуманістів притаманні художність та метафоричність.

Обидві течії віднайшли своє відображення у кінематографі, починаючи з останньої чверті ХХ ст. Одним із символів екранного втілення постгуманістичного коцепту є фільм «Матриця» (1999). Прикладами трансгуманістичного підходу у кінематографі початку ХХІ-го століття – фільми всесвіту «Марвел». Прояви ідей постгуманізму через деструкцію образу людини – як найрозвинутішої істоти, перетворення людини – на здобич та осмислення зіткнення з небезпечними нелюдськими істотами спостерігаємо у франшизі «Чужий» (1979-2024). Найкасовішою та, мабуть, найпоказовішою, певною мірою, пасторальною і всеосяжною кіноілюстрацією концепції постгуманізму є ділогія «Аватар» (2009-2022).

Нажаль, український кінематограф перебуває осторонь цієї світової кінотенденції. У широкому розумінні до квазі-постгуманістичного напрямку можна віднести «Мавку» (2023) та «Конотопську відьму» (2024). Але, це скоріше можна назвати архаїко-магічним

«протогуманізмом», на відміну від мейнстрімного технологічного транс- та постгуманізму.

Значна кількість картин першої чверті XXI століття місять у собі ознаки обох течій: яскравий приклад недооцінена багатьма екранізація роману Д. Мітчела «Облачний атлас» (2012). В останню декаду вийшла трансгуманістична франшиза «Веном» (2018-2024). Серед найбільш яскравих картин постгуманістичного напрямку за останнє десятиліття є «Із машини» (2014) А. Гарленда. Прикладом якісного поєднання обох течій є «Той, що біжить по лезу 2049» (2017), серед картин, що вийшли у 2025 році – «Мікі 17» режисера Пон Джун Хо.

Серед серіальної продукції за останню декаду найбільш масштабним проектом як за задумом, так й за якістю втілення, де ми спостерігаємо зіткнення та війну ідей трансгуманізму та постгуманізму, є «Світ Дикого заходу» (2016-2022), в якому з одного боку базовою є ідея антропоцентризму, примату задоволення потреб людини за допомогою використання високих технологій та експлуатації нелюдського, з іншого боку цей примат піддається сумніву.

Порівнюючи обидві течії, можемо спостерігати певну гедоністичність та легковажність трансгуманістичних картин, порівнюючи з тими, яким притаманний постгуманістичний примат.

-
1. Гоц Л. С. Трансгуманізм не постгуманізм: експлікація актуальної семантики понять. Питання культурології. 2021. № 38. С. 54–64. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245648> (дата звернення: 29.12.2024).
 2. Кивлюк О., Гончарова О. Трансгуманізм як ідея іманентного фізичного безсмертя та джерело нової темпоральної парадигми людства. Міждисциплінарні дослідження складних систем. 2024. № 23. С. 23–40. URL: <https://doi.org/10.31392/iscs.2023.23.023> (дата звернення: 29.12.2024).
 3. Shabu A. S. Posthumanism and its Reflection on Visual Media. International Journal For Multidisciplinary Research. 2023. Vol. 5, no. 3. URL: <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2023.v05i03.3006> (date of access: 09.04.2025).

ВІЛЬНИЙ ДОСТУП ДО ФІЛЬМІВ, ПРОФІНАНСОВАНИХ ДЕРЖАВОЮ, ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНО: МІЖНАРОДНІ ПРАКТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНИ

Міранков Сергій Юрійович, викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

У сучасному соціокультурному просторі, в умовах повномасштабної війни росії проти України, стрімкої цифровізації, глобальних викликів і боротьби за збереження культурної суб'єктності, питання забезпечення доступу громадян до національного аудіовізуального продукту набуває винятково стратегічного значення. Йдеться не лише про кінематограф, а про ширший спектр аудіовізуального культурного виробництва — телевізійні та медіа проекти, документалістику, анімацію, освітні медіаресурси, мультимедійні платформи. Держава, яка здійснює фінансування такого контенту за кошти платників податків, має не просто підтримувати виробництво культурного продукту, а гарантувати його стаке існування в суспільному обігу. Відсутність законодавчо врегульованого, структурованого й загальнодоступного механізму поширення державного

аудіовізуального контенту позбавляє громадян як безпосередніх інвесторів (платників податків) права на повноцінну культурну участь, унеможливорює формування системи критичного сприйняття українського контенту та стримує розвиток аудиторії, спроможної ідентифікувати себе з національним культурним середовищем.

У міжнародній практиці неодноразово доведено, що національні аудіовізуальні твори, створені за участі державного фінансування, можуть і мають ставати частиною стратегічної культурної політики відкритого доступу. Відкритий доступ у цьому випадку є не лише технічним чи інфраструктурним рішенням, а способом забезпечення культурної присутності держави у щоденному житті громадян. Через створення цифрових платформ, архівів, інтеграцію у шкільні й позашкільні освітні програми, національні фільми, серіали, анімаційні та документальні проекти перетворюються з продукту виробництва на інструмент дії — виховної, просвітницької, репрезентативної. Таке перетворення можливе лише за умови системного підходу, коли держава мислить себе не лише як спонсора або наглядача, а як власника та розпорядника культурного ресурсу з довгостроковою перспективою його соціального впливу. Саме тому відкритий доступ до профінансованого контенту не є загрозою авторським правам, а є гарантією того, що створене набуде своєї громадянської і суспільної вартості. Наступні приклади демонструють, як цей підхід реалізується на практиці у низці країн.

National Film Board of Canada (NFB), що надає вільний онлайн-доступ до тисяч фільмів, створених за державної підтримки. Платформа [nfb.ca] пропонує перегляд понад 7 000 фільмів, які активно використовуються в освітньому середовищі та у сфері культурної дипломатії. Заснована у 1939 році, NFB стала унікальним державним продюсером і дистрибутором аудіовізуального контенту — документальних фільмів, короткометражних фільмів, анімації, етнографічного відео — що охоплює весь спектр національного виробництва Канади. Основною метою програми відкритого доступу стало поширення канадської культурної ідентичності в межах країни й за кордоном, формування демократичного освітнього середовища, підтримка креативного сектору. Згідно з офіційними даними, лише впродовж 2020 року загальний бюджет NFB становив понад 63 млн канадських доларів, з яких понад 20 млн було спрямовано на цифрову дистрибуцію та освітню інтеграцію контенту. Це підкреслює системність та довготривалість політики держави у сфері забезпечення доступу до стратегічного аудіовізуального контенту[1],[2].

У Великобританії платформа BBC iPlayer забезпечує перегляд контенту, створеного на кошти ліцензійного збору, що фактично виконує функцію суспільного фінансування. Модель BBC заснована на обов'язковому зборі з усіх домогосподарств, що мають телевізійні приймачі або споживають онлайн-контент, який транслюється в реальному часі. У 2022 році розмір ліцензійного збору становив 159 фунтів стерлінгів на рік, а загальні надходження від нього перевищили 3,8 мільярда фунтів стерлінгів. Значна частина цих коштів спрямовується на виробництво та підтримку культурно значущого контенту, зокрема документальних серіалів, освітніх програм, дитячої анімації та художніх фільмів. Платформа BBC iPlayer забезпечує відкритий і легальний доступ до створених матеріалів у межах Британії, що дозволяє здійснювати як функцію культурної репрезентації, так і реалізовувати політику внутрішнього контентного суверенітету. Однією з цілей цього підходу є збереження національної культурної ідентичності в умовах конкуренції з глобальними комерційними медіаплатформами. За результатами внутрішніх

досліджень BBC, у 2021–2022 роках понад 70% молодіжної аудиторії споживала контент саме через iPlayer, що свідчить про ефективність моделі суспільного фінансування й розбудови цифрової медіа інфраструктури[3],[4].

У Франції діяльність CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) є загальновідомим прикладом стратегічної інституції, яка поєднує фінансування кіновиробництва з політикою публічної доступності та архівування національного контенту. Основною метою CNC є збереження і розвиток французького кіно як елемента національної культури та ідентичності. Бюджет установи у 2021 році становив понад 700 мільйонів євро, з яких значна частина була спрямована на фінансування виробництва фільмів, цифрову дистрибуцію, підтримку фестивалів, освітні програми та роботу національних синематек. Одним із результатів такої політики є запуск освітньо-культурної програми "École et cinéma", започаткованої у 1994 році за підтримки CNC у партнерстві з Міністерством освіти Франції та мережею кінозалів. Метою програми є формування у школярів естетичного смаку, розвиток критичного мислення та ознайомлення з основами кіномови через регулярний перегляд фільмів у кінотеатральному форматі. Щороку участь у програмі беруть понад 1,5 мільйона учнів, що робить її однією з наймасштабніших ініціатив у Європі з кіноосвіти. За даними звіту CNC за 2022 рік, фінансування програми "École et cinéma" склало понад 10 мільйонів євро, включаючи витрати на логістику, оренду кінотеатрів, підготовку дидактичних матеріалів та навчання вчителів [5]. Як результат, програма сприяє не лише залученню дітей до перегляду національного кіно, але й формуванню сталого глядацького середовища, що визнає французьке кіно як частину повсякденного культурного досвіду. Крім того, CNC здійснює оцифрування й публічне представлення архівного контенту через онлайн-платформи, які забезпечують безперервний доступ до культурного надбання нації. Ця комплексна модель доводить, що відкрита державна політика у сфері кіно — це не лише інструмент підтримки індустрії, а й механізм формування глядацької культури, історичної пам'яті та естетичної освіти.

У цьому контексті ключовою ініціативою від українських органів виконавчої влади, які відповідальні за втілення державної політики в галузі кінематографії та забезпечують її функціонування та розвиток - має стати створення спеціалізованого медіа порталу, під умовною назвою «Українська кіноплатформа». Створений портал забезпечив би відкритий доступ до кінематографічних творів, створених у межах будь-якої форми державної фінансової підтримки, включно з проектами, у яких держава виступає міноритарним співпродюсером або забезпечує часткове фінансування, зокрема у форматі копродукції. Метою створення такого порталу є не лише технічне вирішення питання доступу, а побудова моделі культурної інфраструктури нового покоління. Ідеться не лише про архівування та збереження, але про активну просвітницьку та популяризаторську функцію такого ресурсу, що працює в інтересах держави, громадян і самої кіноіндустрії. Одним із передбачуваних наслідків упровадження такої політики має стати стимулювання утворення локальних кіноклубів, зокрема при школах і молодіжних центрах, де учні зможуть знайомитися з українським аудіовізуальним контентом у змістовному, світоглядно орієнтованому, ціннісно вивіреному та педагогічно структурованому середовищі, що унеможливило б маніпулятивне або токсичне споживання інформації та сприятиме розвитку критичного мислення. Така ініціатива матиме довготривалий ефект: формування культурного смаку та практики регулярного перегляду українського контенту

з дитинства створить основу для сталого зростання запиту на національний продукт у майбутньому.

Україна вже має первинний досвід роботи в цьому напрямі — йдеться про онлайн-доступ до архівних фільмів, організований Довженко-Центром [6]. Однак ця діяльність залишається фрагментованою, без системного охоплення контенту, створеного за кошти державного бюджету. Станом на 2025 рік чинне законодавство не містить прямих норм, які б регулювали режим відкритого доступу до фільмів, створених за рахунок державної підтримки. Відповідно до ст. 8–9 Закону України «Про кінематографію» [7], держава надає фінансову підтримку шляхом прямого фінансування, але не врегульовано механізм суспільного доступу до створених творів після завершення періоду комерційної експлуатації. Саме тому виникає необхідність розробки спеціальної законодавчої норми або підзаконного акту, яка б забезпечила публічне право доступу громадян як інвесторів до результатів державного фінансування у сфері аудіовізуального мистецтва. При наявності належної політичної волі, нормативної бази та фінансування (попередньо можна оцінити створення і запуск медіа порталу у 50–80 млн грн з щорічним обслуговуванням у межах 20–30 млн грн), можливо забезпечити його запуск протягом 18–24 місяців.

Публічний інтерес полягає у тому, щоб твори, створені на замовлення держави, були не лише предметом звітності, а й стали інструментами культурного впливу. Автори фільмів у більшості випадків зацікавлені не лише в захисті прав, а в першу чергу — у глядачі, у визнанні, у діалозі з суспільством. У цьому сенсі держава виступає не як обмежувач, а як гарант справедливого доступу й водночас — захисник і промоутер національного контенту.

Висновки. Досвід інших країн доводить, що інвестиції в інституціалізацію відкритого доступу до аудіо-візуального продукту створеного за рахунок державного бюджету окупаються у формі розширення культурного впливу, активізації освітніх процесів, підвищення медіаграмотності та розвитку національного аудиторієтворення. Створення медіа порталу також дозволить забезпечити функціональний зв'язок із регіональними мережами кіноклубів, особливо в межах шкільної і позашкільної освіти. Така інтеграція сприятиме появі нових глядацьких практик і відновленню зв'язку поколінь через культурний продукт. У перспективі це може стати платформою для розвитку локальних кураторських ініціатив, освітніх хабів, сезонних ретроспектив, інтерактивних курсів з кіноосвіти та кінознавства, зокрема в громадах, які мають обмежений доступ до культурної інфраструктури.

Таким чином, забезпечення сучасного вільного доступу до культурного продукту створеного за державний кошт — це не лише питання цифрової інфраструктури, а елемент довгострокової культурної політики, що базується на відкритості, солідарності та національній суб'єктності.

-
1. National Film Board of Canada. (2020). Annual Report 2019–2020. National Film Board of Canada. <https://www.canada.ca/en/national-film-board/corporate/publications/annual-reports.html>
 2. National Film Board of Canada. (2020). Departmental Results Report 2019–2020. Government of Canada. https://www.canada.ca/content/dam/nfb-onf/documents/pdfs/departamental-result-report/en/2019-2020/DRR_2019-20_NFB_ENG.pdf
 3. BBC. (2022). Annual Report and Accounts 2022. British Broadcasting Corporation. <https://www.bbc.com/aboutthebbc/reports>
 4. BBC iPlayer. (n.d.). Getting started with BBC iPlayer. British Broadcasting Corporation. <https://www.bbc.co.uk/iplayer/help/questions/getting-started-with-bbc-iplayer/getting-started-tv>

5. Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). (2022). Rapport d'activité 2021–2022. CNC France. https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/etudes-et-rapports/rapports-d-activite/rapport-dactivite-2021-du-cnc_2076650
6. Довженко-Центр. (2023). Цифрові ініціативи: онлайн архів українського кіно. <https://online.dovzhenkocentre.org/pro-proekt/>
7. Закон України «Про кінематографію» від 13.01.1998 № 9/98-ВР. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-вр#Text>

ПРОДЮСЕРИ НОВОГО ГОЛІВУДУ. АЛЬБЕРТ С. РАДДІ

Мусієнко Оксана Олександрівна, доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Під час «Золотої доби» Голлівуда, продюсери були домінантною постаттю у системі американського кіновиробництва.

Та кризові явища все відчутніше давали себе знати, що давало збої у здавалося би ідеально відпрацьованому механізмі Голлівуду. Поява «незалежних» продюсерів стала сигналом про зміни, що невідворотно насувалися.

Фінансові провали фільмів популярних жанрів, зокрема такого блокбастера, як «Клеопатра», стали знаковими подіями. Студії-мейджори, такі, як «Фокс-XX сторіччя», «Ворнер браз», «Парамаунт» та інші опинилися на межі банкрутства. За кермом цих провідних кінокомпаній стояли переважно представники старшого покоління. Було підраховано, що наймолодших із них мав 60 років, а найстаршому виповнилося 93. Вони явно не відчували подиху змін у кіногалузі, а навіть якщо і відчували, то не мали уявлення, в якому напрямку рухатися далі.

Незалежні продюсери, такі, як Стенлі Креймер, Карл Формен та інші, першими почали порушувати табу Голлівуда, та все ж, лишалися в рамках системи.

Час принципових змін приходить у 1960х роках. Американське кіно відчуває вплив європейських «нових хвиль», передусім французької. Набуває розповсюдження теорія авторства, сформульована А. Базеном, Ф. Трюффо та Е. Ромером.

Молоді американські режисери все рішучіше виходять з-під студійного контролю. Змінюється сам характер стосунків режисера і продюсера. Продюсер вже не є всемогутнім розпорядником долі митця. Кращі представники продюсерської професії роблять максимум зусиль, сприяючи втіленню режисерських творчих задумів.

Яскравим прикладом таких взаємин стає співпраця продюсера Альберта С. Радді з режисером Френсісом Фордом Копполою. Фільм Копполи «Люди дощу» явно ніс на собі відбиток європейського режисерського кіно. Коли ж 29-річному режисеру запропонували екранізувати роман М. П'юзо «Хрещений батько», він спочатку хотів відмовитися. Він не дуже цікавився мафією, а коли вперше прочитав книгу, його відштовхнули деякі з її найбільш похмурих аспектів. «Для мене, як і для всіх, хто пам'ятає оригінальну книгу «Хрещений батько», вона мала багато брудних моментів, які, звичайно, були вирізані для фільму, і я не дуже любив її з цих причин», - сказав він серу Крістоферу Фрейлінгу в інтерв'ю Бі-Бі-Сі в 1985 році.

Коппола не був «першим вибором» на екранізацію роману Маріо П'юзо. Були режисери із більш гучними іменами, а саме: Артур Пенн, Джеймс Брукс, Елія Казан і, навіть, Отто Премінгер.

Проте, Роберт Еванс, один із керівників студії «Парамаунт пікчерз», вважав, що фільм повинен ставити виключно італоамериканець, який би міг зрозуміти культуру, традиції та сімейні ритуали, якими була просякнута ця історія і звернувся за порадою до Серджо Леоне, вважаючи що тільки він зможе відкрити «етнічні глибини душі». Але Леоне вже був задіяним у той час над іншим проєктом.

Тоді-то і виникла кандидатура Копполи, по-перше, як італоамериканця, а по-друге, як режисера, чий попередній фільм провалився у прокаті і він не міг розраховувати на значний гонорар. Продюсером було призначено Альберта Радді. Зрештою, і сам Коппола, перечитавши твір, побачив, що той несе у собі набагато більше, ніж простий сюжет про злочин, секс і помсту. Історія мала класичні за своєю природою теми: могутній батько та сімейні зв'язки, син, який прагне уникнути своєї долі, зіткнення старосвітських цінностей із мінливим суспільством, честь і зрада, а також те, як влада розбещує душі тих, хто нею володіє.

Радді були з Копполою молодими людьми одного покоління і дуже скоро знайшли спільну мову. Важливим було те, що Радді вважав режисера повноправним автором фільму і тому докладав максимум зусиль для втілення його творчих задумів та ідей. Значною мірою це проявилось вже у процесі кастингу. Керівництво студії хотіло, аби Майкла Корлеоне зіграв хтось із зірок – Роберт Ретфорд, або Уоррен Бітті. Та Радді настійливо підтримував вибір Копполи, який запропонував на цю роль молодого театрального актора італо-американського походження Аль Пачіно, чий потенціал режисер одразу відчув. До того ж, Коппола хотів, аби за виконавцем ролі Майкла не тягнувся «шлейф» попередніх персонажів.

Проте, керівництво студії продовжувало бути проти. У постаті Аль Пачіно їх дратувало все, а можливо найбільше – його невисокий зріст. Еванс навіть назвав актора «сумною криветкою».

У цій суперечці Еванс послідовно відстоював позицію режисера. Зрештою, їм обом вдалося переконати босів «Парамаунта» і Аль Пачіно утвердили на роль.

Також, Радді розумів, що бажання Копполи відзняти ряд важливих епізодів на Сицилії, то не просто примха режисера, а прагнення створити автентичну атмосферу, що додасть стрічці мистецької переконливості. Тому продюсер відшукав додаткові кошти, які дали можливість організувати таку потрібну для задуму Копполи експедицію.

І, нарешті, Радді виявив неабиякі дипломатичні здібності у врегулюванні стосунків з такою могутньою і небезпечною силою, як Коза Ностра. Постановники фільму відразу зіткнулися з Джо Коломбо – одним зі справжніх «хрещених батьків» американської мафії. На той час, Коломбо, як і більшість його «колег» вдавав із себе чесного бізнесмена і громадського діяча, очолюючи при цьому організацію «Італо-американська ліга громадянських прав». Він висловив претензію і до студії «Парамаунт», і до режисера, звинувачуючи їх у тому, що вони намагаються звести наклеп на чесних громадян, представляючи їх бандитами і вбивцями.

Саме Радді доклав величезних зусиль, щоби переконати мафіозі, що у фільмі йтиметься передусім про сімейні цінності, про те, як ідеали доброчесності зберігаються

італійцями навіть у кримінальному середовищі. Було домовлено, що з тексту сценарію буде викреслено такі слова, як «мафія» та «коза ностра».

Зрештою, саме Джо Коломбо дасть кошти, необхідні для завершення фільму.

Про екстремальні події, що розгорталися навколо постановки фільму, було створено серіал «Пропозиція» (The Offer), в основу якого і лягли спогади Радді.

Фільм «Хрещений батько» запланований, як «проїзний» гангстерський бойовик, опинився на вершині світових кінореєтингів. Картину було номіновано на 6 Оскарів, з яких було отримано, зрештою, 3. Це були нагороди за кращий адаптований сценарій, кращу чоловічу роль (Марлон Брандо), і головне, Оскар за кращий фільм, який отримав продюсер Альберт Радді. Йому пощастить ще раз потримати золоту статуетку в руках у 2004 році, коли нагороду отримав фільм Клінта Іствуда «Крихітка на мільйон». Також він спродюсує кримінальну комедію Роберта Олдрича «Найдовший ярд», що отримає «Золотий глобус» у 1974 році.

Кінематографіст, чиє сходження почалося в добу «Нового Голлівуду», успішно пройшов свій шлях, гармонійно поєднуючи творчі авторські зусилля режисерів і інтереси широких глядацьких кіл.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗОВНІШНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У КІНОПРОДЮСЕРСТВІ

Метанчук Анна Олегівна, аспірантка кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва КНУТКиТ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Невід’ємним елементом діяльності кінопродюсера є зовнішня комунікація, адже саме вона значною мірою впливає на успішність проєкту як у бізнес-середовищі, так і в інформаційному просторі. Йдеться про налагодження взаємодії з усіма суб’єктами, які беруть участь у створенні фільму або можуть впливати на його виробництво й просування. Дослідники кіноіндустрії Д. Бордуелл і К. Томпсон підкреслюють, що ефективна зовнішня комунікація забезпечує міцні зв’язки продюсера з інвесторами, дистриб’юторами, представниками ЗМІ та іншими зацікавленими сторонами [1, 2]. Саме завдяки таким зв’язкам стає можливим залучення фінансування, організація просування фільму та досягнення комерційних результатів шляхом співпраці з партнерами і цільовою аудиторією.

Функції продюсера на початку ХХ століття, здебільшого зводилися до організаційно-фінансової діяльності: забезпечення матеріальних ресурсів, управління бюджетом, координація виробництва тощо. Зовнішня комунікація у цей період обмежувалась контактами з інвесторами та дистриб’юторами. Основними засобами просування фільмів тоді були друкована реклама й локальні покази. Однак у другій половині

ХХ століття ситуація докорінно змінилася: широкого поширення набула телевізійна реклама, а трейлери стали ключовими елементами маркетингової стратегії фільму.

У 1920–30-х роках, із становленням голлівудської студійної системи, продюсери зайняли центральне місце у процесі кіновиробництва, контролюючи весь його цикл. Вони

тісно співпрацювали з режисерами, сценаристами та виконавцями ролей, а також активно будували взаємини з пресою, щоб забезпечити ефективне просування фільмів.

У ХХІ столітті, з поширенням цифрових технологій та соціальних мереж, кінопроекти отримали нові канали для залучення глядачів. Традиційні інструменти комунікації — як-от пресрелізи та телереклама — поступово втрачають ефективність, поступаючись місцем інноваційним цифровим підходам. Сьогодні кінопродюсери змушені переосмислювати стратегії зовнішньої комунікації, зосереджуючись на вірусному контенті, інтерактивних кампаніях, персоналізованому таргетингу та аналітиці великих даних, що відкриває нові можливості для точного врахування глядацьких уподобань.

Стрімкий розвиток цифрових технологій та інтернету суттєво розширив можливості продюсерів у сфері комунікації. Соціальні мережі стали важливим інструментом для прямого контакту з глядачами, краудфандингу та міжнародного просування кінопроектів. Особливої ваги набули стрімінгові платформи, які докорінно трансформували традиційні моделі дистрибуції та взаємодії з аудиторією. Зростання популярності таких сервісів, як Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, призвело до появи нових форматів рекламних кампаній, у яких продюсери тісно співпрацюють із платформами, створюючи персоналізовані маркетингові стратегії.

На думку дослідників П. Грейнджа та К. Джонсона, ефективна екранна промоція у сучасному медіапросторі базується на принципах персоналізації та інтерактивності. Автори підкреслюють, що персоналізований підхід реалізується через адаптацію рекламного контенту до індивідуальних уподобань глядачів, зокрема завдяки аналізу історії переглядів та онлайн-активності. Соціальні мережі й стрімінгові сервіси застосовують алгоритми рекомендацій, які дозволяють створювати трейлери та рекламні повідомлення, орієнтовані на конкретні аудиторні сегменти. Такий підхід відкриває нові можливості для ефективного залучення глядачів [3].

Висновок. У кінопродюсерстві зовнішня комунікація відіграє роль не просто інструмента, а повноцінного стратегічного ресурсу, здатного визначити успіх фільму на ринку. Грамотно вибудована маркетингова стратегія дозволяє не лише створити інформаційний резонанс і привернути увагу глядачів, а й зробити стрічку комерційно привабливою. Це не обмежується лише рекламою — мова йде про формування глибокого досвіду взаємодії, який посилює емоційний зв'язок між глядачем та фільмом і перетворює аудиторію з пасивних споживачів на залучених співтворців.

У реаліях стрімко зростаючої конкуренції на кіноринку комунікація перетворюється на один із головних інструментів успішного просування проєктів. Залучення соціальних мереж, стрімінгових платформ, інтерактивного контенту та індивідуалізованих стратегій дає змогу не тільки зацікавити глядача, а й істотно збільшити потенціал фільму для комерційного зростання.

Трансформація зовнішньої комунікації кінопродюсера відображає ширші зміни в кіноіндустрії та суспільстві загалом: від виконання суто адміністративних завдань до комплексної діяльності, що охоплює маркетинг, зв'язки з громадськістю та міжнародну взаємодію. Незважаючи на постійні виклики, продюсери гнучко реагують на зміни, ефективно використовуючи нові можливості для досягнення успіху своїх проєктів у динамічному середовищі.

У сучасній кіноіндустрії зовнішня комунікація продюсера є вирішальним чинником для комерційного просування фільмів, впливу на глядацькі вподобання та визначення ринкової успішності кінопродукту.

Водночас ця сфера постійно розвивається, підлаштовуючись під технологічні новації та трансформацію способів споживання контенту.

-
1. Bordwell D, Thompson K, Smith J. Film art: An introduction. Vol. 7. New York: McGraw-Hill, 2004. 544p.
 2. Thompson K. Storytelling in film and television. Harvard University Press, 2003. 169 p.
 3. Grainge P. and Johnson C. Promotional screen industries. Routledge, 2015. 236 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315718682/promotional-screen-industries-paul-grainge-catherine-johnson>

ВІРТУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК РУШІЙНА СИЛА ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО АМЕРИКАНСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА

Сіренко Максим Олександрович, аспірант кафедри кінознавства КНУТКиТ ім. І. К. Карпенко-Карого.

Сучасний кінематограф зазнає значущих змін, що викликані впровадженням віртуальних технологій у всі етапи його створення – від концепту до екрана. Особливість інновацій полягає у їхній здатності змінювати не лише спосіб створення фільмів, але й спосіб їхнього сприйняття, впливаючи на культурний та естетичний контекст кіномистецтва. Віртуальні технології поступово перетворюються на ключовий інструмент у творчій індустрії, відкриваючи нові можливості для самовираження митців, особливо у кінематографі США. Водночас ці зміни ставлять нові виклики перед кінематографістами, студіями та глядачами, спонукаючи переосмислювати традиційні форми та жанри кіномистецтва.

Віртуальні технології відкривають нові шляхи для осмислення мистецтва кіно, де реальність переплітається з мрією. Вони суттєво збагачують спосіб взаємодії між екраном і глядачем. Віртуальне виробництво дозволяє творцям використовувати масштабні візуальні рішення, зменшуючи вплив фізичних обмежень. Автори отримали велику свободу для естетичних експериментів, завдяки таким інструментам: віртуальна та доповнена реальність, віртуальні студії та камери, спецефекти в реальному часі, оновлена технологія тривимірної комп'ютерної графіки, інтерактивність тощо. Така свобода впливає на естетику фільму, дозволяючи створювати складні символічні образи та філософські метафори, які є центральним елементом кінематографічного висловлювання.

Сучасний філософ Девід Дж. Чалмерс у своїй праці «Реальність+: віртуальні світи та проблеми філософії» ретельно проаналізував різні принципи віртуальності та зазначив, що симуляції – це не ілюзії. Віртуальні світи реальні, віртуальні об'єкти дійсно існують. Досвід віртуальної реальності може бути таким же яскравим і значущим, як і досвід у фізичному світі. Немає великої різниці в тому, чи створені об'єкти з бітів чи протонів і електронів [1, с. 12–14].

Усі ці аспекти формують іншу художню мову кіно, орієнтовану на глядацьке занурення у візуально довершені створені світи, де межа між реальністю та вигаданим

світом поступово зникає. Віртуальні технології надають можливість не лише споглядати створені образи, але й глибоко переживати їх як частину власного досвіду.

Водночас кіномистецтво у добу цифрових інновацій вступає у діалог із традиціями. Віртуальні технології не відмовляються від попередніх форм, вони переосмислюють їх, створюючи нові зв'язки між минулим і майбутнім. Це проявляється у поєднанні класичних тем (наприклад, взаємодія людини з реальністю або пошук сенсу буття) із новими візуальними рішеннями, які дозволяють інтерпретувати ці теми у глобальному контексті. Від самого зародження кінематографа митці прагнули знайти методи створення на екрані візуальної магії, саме технічні винаходи в поєднанні з їхнім талантом забезпечували їм необхідний результат.

«Візуальні ефекти з моменту їх створення постійно розвивалися. Перші піонери ефектів, такі як Жорж Мельєс і Оскар Рейландер, винайшли нові методи кінотехнологій та створення візуальних ілюзій, отримуючи зображення, які не могли існувати в реальному житті. Візуальні ефекти незмінно вражали публіку сильніше, ніж було б можливо іншими способами, і ми досі не знайшли остаточних меж їхнім можливостям. Багато інновацій в історії візуальних ефектів змінили сприйняття того, що можливо. Покадрова анімація, оптичний та цифровий композитинг, контроль руху, комп'ютерна анімація, трасування променів, захоплення сцени та рухів – все це методи, винайдені та вдосконалені для досягнення ще більш вражаючих видовищ. Цей процес відкриттів і переосмислень продовжується і понині завдяки останнім досягненням у віртуальному виробництві, візуальних ефектах у камері та анімації ігрового рушія в реальному часі. Цифрові візуальні ефекти за останні три десятиліття здійснили революцію в можливостях того, що ми можемо створити», – Сьюзан Цверман і Джеффри Окунь у своїй праці «Віртуальне кіновиробництво» навели слова Кіма Ліберрі, провідного фахівця з віртуальних технологій [2, с. 14].

Зв'язок інновацій з кінематографічною традицією підтверджують класики американського кіно, які активно використовували віртуальне виробництво: Мартін Скорсезе у фільмі «Ірландець» (2019), Стівен Спілберг у фільмі «Фабельмани» (2022), Роберт Земекіс у фільмі «Тут і зараз» (2024), Френсіс Форд Коппола у фільмі «Мегалополіс» (2024) тощо. Віртуальні технології дозволили їм оригінально, візуально переконливо, органічно донести свої філософські ідеї до сучасного глядача.

Отже, вплив віртуальних технологій на сучасний кінематограф є вагомим і багатограним. Вони пропонують нові можливості для естетичних експериментів, символічних пошуків і глибокої інтерактивності з глядачем. Переосмислення традиційних форм і жанрів дозволяє кіно адаптуватися до реалій віртуальної епохи, водночас зберігаючи свою філософську і культурну особливість як одного з найбільш важливих та актуальних видів мистецтва.

-
1. Chalmers D. J. Reality+: Virtual Worlds and the Problems of Philosophy. Penguin Books, Limited, 2023.
 2. Zwerman S., Okun J. A. The VES Handbook of Virtual Production. New York: Focal Press, 2023. 454 p.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

<i>Братерська-Дронь Марина Тарасівна.</i> «Близькі різні долі» (До 90-річчя від дня народження Кіри і Олександра Муратових).....	3
<i>Погребняк Галина Петрівна.</i> Авторський кіносвіт Кіри Муратової.....	5
<i>Черков Георгій Анатолійович.</i> Фільми Кіри Муратової як віддзеркалення історії в авторській рефлексії епохи.....	8
<i>Журавльова Тетяна Василівна.</i> Ексцентрична жіночність у фільмі Кіри Муратової «Астенічний синдром».....	9
<i>Новікова Людмила Євгенівна.</i> Одеса як основа кіносвіту Кіри Муратової.....	11
<i>Зозуля Олег Валерійович.</i> «Одвічне повернення» як квінтесенція актороцентричності Кіри Муратової.....	15
<i>Демура Алла Анатоліївна.</i> Травма як простір, простір як травма: архітектоніка відчуження у фільмах Кіри Муратової.....	16
<i>Єсін Олексій Євгенович.</i> Абсурд як метод: розриви сенсу і хаотичний порядок у кіносвіті Кіри Муратової.....	18
<i>Земляний Кирило Олександрович.</i> Дисонанс як форма кінореальності в творчості Кіри Муратової.....	19
<i>Образцова Анна Анатоліївна.</i> Ідея щастя у творчості Кіри Муратової.....	21
<i>Миленький Владислав Миколайович.</i> Економіка авторського кіно в Україні: феномен Кіри Муратової.....	23
<i>Мусієнко Оксана Станіславівна.</i> Звуки музики маленького шкільного оркестру.....	25

ІСТОРІЯ І СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

<i>Росляк Роман Володимирович.</i> Міжнародні кіноконтакти доби Української революції.....	27
<i>Никоненко Володимир Володимирович.</i> «Ванька і Месник» (1928): між пригодницьким жанром і міфотворчістю.....	28
<i>Волошенюк Оксана Валеріївна.</i> «Київські фрески» – нереалізована міська поема Сергія Параджанова.....	30
<i>Туряниця Вячеслав Олександрович.</i> «Ля Палісіада» Філіпа Сотниченка: «гібридний» кінематограф як спосіб відображення соціальних метаморфоз.....	32
<i>Клопенко Максим Ігорович.</i> «Чутливий функціонер» – непересічна постать фільмів Кшиштофа Кесльовського.....	34
<i>Конюх Олексій Іванович.</i> Незручні питання Кадри Киусаар. Кінематографічний досвід естонської письменниці і режисерки.....	37
<i>Базів Дмитро Петрович.</i> Вплив трансформації соціокультурного простору на ідеї трансгуманізму та постгуманізму у кінематографі першої чверті ХХІ століття.....	39
<i>Міранков Сергій Юрійович.</i> Вільний доступ до фільмів, профінансованих державою, як інструмент популяризації національного кіно: міжнародні практики та перспективи України.....	41
<i>Мусієнко Оксана Олександрівна.</i> Продюсери Нового Голівуду. Альберт С. Раді.....	45

Метанчук Анна Олегівна. Трансформація зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві.....	47
Сіренко Максим Олександрович. Віртуальні технології як рушійна сила трансформації сучасного американського кіномистецтва	49