

**Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенко-Карого  
Інститут екранних мистецтв**

**Курсова робота з дисципліни «Історія українського кіно» на тему:  
«Стилістичний радикалізм Кіри Муратової: авторське кіно як опір»**

**Студентки 3 курсу,  
освітньо-професійної програми «Кінознавство»,  
денної форми навчання,  
Височанської Марини Сергіївни  
Науковий керівник:  
Тримбач Сергій Васильович**

## Зміст

<b>Вступ .....</b>	<b>4</b>
<b>Розділ 1. Контекст і постать Кіри Муратової .....</b>	<b>5</b>
1.1. Муратова у системі радянського та пострадянського кінематографа .....	6
1.2. Цензура як умова формування естетики неприйняття .....	7
<b>Розділ 2. Формальні експерименти та стилістичні особливості кіномови Кіри Муратової.....</b>	<b>8</b>
2.1. Порухення класичної наративної структури: фільм «Астенічний синдром» .....	9
2.2. Монтаж як засіб руйнування лінійності структури .....	10
2.3. Робота з голосом, текстом і повтором.....	12
<b>Розділ 3. Тематичні фіксації: абсурд, байдужість, соціальна втома .....</b>	<b>13</b>
3.1. Тема розпаду особистості: «Астенічний синдром».....	14
3.2. Жіночі персонажі як антигерої: Довгі проводи, Настроювач .....	16
3.3. Абсурд як оптика та наративна стратегія .....	17
<b>Висновок .....</b>	<b>20</b>
<b>Джерела .....</b>	<b>21</b>

## Вступ

Творчість Кіри Муратової займає виняткове місце в історії українського та пострадянського кіно. Її фільми — це не лише зразки авторського висловлювання, а й радикальні експерименти з формою, стилем, мовою, що кинули виклик нормативності радянського, а згодом і пострадянського кінематографа. У часи, коли мистецтво було підпорядковане ідеології, Муратова обрала шлях відмови — від класичного сюжету, героїки, узагальнених типажів і навіть самої логіки розповіді. Її стиль — це стиль опору, де форма набуває політичного значення, а відмова від структури перетворюється на критику системи.

**Актуальність дослідження** зумовлена тим, що сьогодні, в умовах нового витка цензури, політичної турбулентності та боротьби за право на автономне мистецтво, досвід Кіри Муратової набуває особливої ваги. Її фільми можна розглядати як приклад не лише формального новаторства, а й естетичної незгоди — протистояння не стільки через зміст, скільки через саму мову кіно. Окрім того, сучасне українське кіно продовжує її лінію — фрагментарність, антинарратив, — що підтверджує важливість переосмислення її спадщини.

**Метою** дослідження є аналіз творчості Кіри Муратової крізь призму її стилістичного радикалізму як форми авторського опору системі, масовій культурі та усталеним формам репрезентації.

**Завдання дослідження:**

- окреслити культурно-історичний контекст формування авторської позиції Муратової;
- розглянути основні риси її стилю (монтаж, мова, тілесність, наративна структура);
- проаналізувати конкретні фільми з точки зору відхилення від класичних норм кіно;

**Об'єктом** дослідження є кінематографічна творчість Кіри Муратової.

**Предметом** дослідження є стилістичні особливості авторської мови режисерки як форма естетичного опору в умовах радянського і пострадянського контексту.

Курсова робота виконана за допомогою *аналітичного* методу, який став основою розгляду фільмів Кіри Муратової, та науково-теоретичної, науково-популярної літератури й відеоматеріалів їм присвячених. Також використано *герменевтичний* та *порівняльний* методи для інтерпретації фільмів у соціокультурному контексті, зіставлення естетики Муратової з іншими кінематографічними практиками опору.

## **Розділ 1. Контекст і постать Кіри Муратової**

Кіра Георгіївна Муратова народилася в 1934 році в румунському місті Сороки, Бесарабія. Кинувши навчання на філологічному факультеті МГУ, Кіра Муратова починає навчання у ВДІКу, на режисерському факультеті під керівництвом видатного постановника Сергія Герасимова й актриси Тамари Макарової. В 1961 році, вже одружена з режисером Олександром Муратовим, Кіра Георгіївна починає працювати на Одеській кіностудії. Відтак більшу частину свого життя та творчої кар'єри провела в Одесі.

У 1962 році виходить перша кіноробота режисерського подружжя – мелодрама «Біля крутого яру», а два роки потому – виробнича драма «Наш чесний хліб». *«Наскрізь просякнутий ідеологією, фільм «Наш чесний хліб» здатний зацікавити хіба що тим, як ходувльний, картонний сценарій завдяки самобутньому візуальному режисерському стилю став хоча б відносно живим та справжнім.»* [7]

У 1967 році Кіра Муратова вже без участі чоловіка знімає «Короткі зустрічі» – неквапливу, натхненну французькою новою хвилею мелодраму, яка стала для Муратової ще й першим і єдиним досвідом акторської гри. 1971 рік стає поворотним в режисерській кар'єрі Муратової. Її нова картина «Довгі проводи» викликала масу розбіжностей в Держкіно та з боку Одеської кіностудії (підсумком цих скандалів стали звільнення директора Одеської кіностудії і голови Держкіно України – ЦЕ НЕ ТАК! ЗНЯТИ ЦЮ ФРАЗУ), і фільм було покладено на полицю, а вийшов він у широкий прокат лише наприкінці 80-х. Конфлікт на студії привів до того, що з Одеси Кіра Муратова, визнана

чиновниками від кінематографа профнепридатною, мусила певний час працювати бібліотекаркою на Одеській кіностудії.

## **1.1 Муратова у системі радянського і пострадянського кінематографа**

Кіра Муратова — одна з небагатьох режисерок, які змогли зберегти власний авторський почерк упродовж кількох історичних етапів, що радикально відрізнялися за ідеологічними, культурними й естетичними умовами. Її творчість існує на перетині двох світів: радянського — централізованого, регламентованого, і пострадянського — фрагментованого, комерціалізованого, переважно хаотичного. В обох системах вона залишалася на маргінесі, уникаючи інтеграції в домінуючі парадигми.

У радянському кінематографі Муратова функціонувала як представниця “офіційно допустимого опору”. Вона працювала на державній студії (Одеська кіностудія), але водночас не вписувалася в рамки соцреалізму. У її перших повнометражних роботах — «Короткі зустрічі» (1967), «Довгі проводи» (1971) — вже простежується її головна естетична стратегія: зосередження не на події, а на процесах розпаду, гниття системи, не на конфлікті, а на його безсенсовності, не на героїчності, а на втомі. Саме ця естетика, що руйнувала офіційний канон зсередини, стала джерелом постійних конфліктів з радянською цензурою. Фільм «Довгі проводи» був заборонений на 16 років, і лише з приходом «перебудови» дістав шанс вийти до глядача.

Як зазначає Лариса Брюховецька, *«Кіра Муратова обрала долю некон'юнктурного художника, режисера, який іде власним шляхом, не підлаштовуючись ні під вимоги ідеології, ні під закони ринку»*.

*Але ще більший її подвиг - засобами кіно вона створила візуальну філософію сучасної людини, не виголошуючи будь-яких декларацій з цього приводу. Філософія полягає в тому, щоб сприймати людину як даність.»* [1]

Її стиль був неприйнятним для системи, бо не прагнув гармонії, кульмінації чи ідеологічної “виховної” функції.

У пострадянський період Муратова залишилася такою ж самотньою та принципово відстороненою від культурної кон'юнктури. Її пізні роботи («Астенічний синдром», «Настроювач») ще фрагментарніші, абсурдніші, перенасиченіші вербальним шумом і паузами. Якщо раніше вона протистояла радянській ідеологічній нормі, то тепер її критика спрямована на нову норму порожнечі, емоційної інертності, мовного хаосу.

Важливо також, що Муратова не брала участі в національному дискурсі в буквальному сенсі: вона знімала російською, не активувала свою приналежність до громадянських рухів, не ототожнювала себе ні з українським, ні російським кіно як такими. І водночас саме її фільми, зроблені в Одесі, — це приклад українського погляду на світ, що виникає не з мови, а з досвіду маргінальності, розламу, екзистенційного спротиву.

Таким чином, у межах обох систем — радянської і пострадянської — Кіра Муратова послідовно залишалася «своєю серед чужих і чужою серед своїх». Її творчість — це незалежна територія, де естетика стає способом думати, відмовлятися, протистояти. Саме тому вона займає особливе місце в історії кіно як режисерка, що створила мову спротиву без гасел, форму протесту без програми, кіно без центру, але з чітким етичним стрижнем.

## **1.2. Цензура як умова формування естетики**

Цензура не просто обмежувала Муратову — вона парадоксально стала частиною її стилю. Недомовленості, обмеження, викреслювання сцен, переробки сценаріїв сформували специфічний спосіб мислення, де сюжет завжди зруйнований, мова — уривчаста, дія — заплутана. Вона почала знімати так, ніби сцени вже вирізані, ніби зв'язки між ними вже зламані. У її фільмах монтаж виглядає як спроба з'єднати уламки; наратив існує як фрагмент, що не претендує на завершення.

Цензура, яка забороняла прямі висловлювання, змусила Муратову шукати інших засобів — непрямих, метафоричних, формальних. Через це її мова стала

багатозначною: кожна сцена могла читатися на кількох рівнях, кожен образ міг означати більше, ніж здається.

Обхід, зсув, пауза, повтор — усе це стало естетичними жестами, які походять із внутрішнього досвіду несвободи.

Таким чином, Муратова не просто створювала кіно в умовах цензури — вона сформувала кіно, яке існує на місці розривів. Її стиль — це стиль напруги, де внутрішній простір важливіший за зовнішній, де порожнеча промовляє більше, ніж слово, а монтажна тріщина сильніша за логічну зв'язність.

## **Розділ 2. Формальні експерименти та творчі особливості кіномови Кіри Муратової**

Характерною рисою творчості Кіри Муратової є радикальне переосмислення звичних форм кінематографічної мови. Режисерка цілеспрямовано відмовляється від класичних наративних структур, жанрових канонів та стилістичної однорідності, вдаючись до сміливих формальних експериментів, що стали візитівкою її авторського стилю. У центрі її мистецького методу — злам очікувань глядача, деконструкція оповіді, гра зі смисловими межами між вигадкою й реальністю, між серйозним і гротескним.

Порушення традиційної драматургії, багатошаровість візуального й звукового ряду, використання повторів, випадкових або «зайвих» реплік, фрагментарна композиція — усе це працює на створення особливого кінопростору, де панує абсурд, емоційне виснаження та спотворене дзеркало повсякденності. Такий підхід дозволяє режисерці не лише порушувати загальноприйняті норми художнього зображення, а й формувати унікальну авторську естетику, що поєднує філософську глибину з іронічною дистанцією.

У цьому розділі буде розглянуто ключові формальні експерименти, до яких вдається Кіра Муратова у своїх фільмах, зокрема: порушення класичної наративної структури, використання незвичних технік монтажу, експерименти зі звуком, деконструкція персонажів, а також жанрова еkleктика та поетика абсурду.

## 2.1. **Порушення класичної наративної структури: фільм «Астенічний синдром»**

У творчості Кіри Муратової виділяють два періоди, визначаючи переломним фільм «Астенічний синдром» (1989), в якому режисерка вже повністю пориває з тими кінематографічними умовностями, які ще збереглися в попередніх фільмах. Проте, на думку Дмитрія Петренка такий поділ не є коректним, адже *«Кіра Муратова є зразковим прикладом режисерки, що послідовно втілювала в своїй творчості політику авторського кіно (politique des auteurs), і тому правильніше говорити про формування її оригінальної авторської естетики, яка поступово складається від ще до певної міри залежних від кіноконвенцій «Коротких зустрічей» до потужного кіноексперименту «Вічного повернення».* [5]

У цій ЯКІЙ? стрічці режисерка не просто руйнує звичну тричастинну драматургію, а й свідомо знецінює будь-яку спробу вибудувати цілісну, послідовну історію. Фільм складається з двох умовно відокремлених частин, між якими відсутній логічний зв'язок, — чорно-білої частини (фільм у фільмі) та кольорової, яка нібито є «реальністю».

Перша частина, оповідає про жінку, яка переживає психологічну кризу після смерті чоловіка. Однак глядач дізнається, що це лише фільм, який переглядає головний герой другої частини — вчитель англійської Микола. Таким чином, Муратова не тільки ламає хронологію оповіді, а й зміщує фокус із подій на спосіб їхньої подачі, демонструючи, що саме процес сприйняття є головним об'єктом уваги.

Кольорова частина, попри більшу «реалістичність», також побудована фрагментарно: тут відсутній чіткий сюжет, сцени затягуються, багато реплік не мають сенсового навантаження. Поведінка персонажів виглядає хаотичною, мотиви їхніх вчинків — нерозкритими. Така наративна форма є своєрідною художньою метафорою психічної виснаженості людини, яка втратила здатність орієнтуватися у навколишньому світі.

Загалом, композиція фільму наближається до колажу — колажування окремих епізодів, що не підкоряються лінійній логіці, утворюється глибоко тривожне, але цілісне враження. Саме фрагментарність, стає головним стилістичним інструментом режисерки.

Це розщеплення наративної цілісності супроводжується також формальними засобами — специфічним монтажем, де сцени можуть обриватися або переходити одна в одну без логічного зв'язку; використанням тривалих, статичних кадрів; повтором фраз або рухів персонажів; навмисною монотонністю діалогів. Ці техніки підсилюють ефект «зламаної реальності», у якій перебуває герой.

Таким чином, «Астенічний синдром» демонструє радикальний злам класичної оповідної структури — не лише на рівні сюжету, але й на рівні світоглядної установки. Фільм не пропонує глядачеві історії з мораллю чи розв'язкою, натомість змушує пережити досвід кризи смислу, у якому наратив — уже не засіб пояснення, а простір фрагментованого буття.

## 2.2. Монтаж як засіб руйнування лінійності

Монтаж посідає центральне місце у формальній системі Кіри Муратової, виступаючи не лише технікою обробки зображення, а й філософським інструментом, за допомогою якого режисерка деконструює час, наратив і цілісність екранної реальності. Як наголошувала сама режисерка: *«Що таке, зрештою, монтаж? Це драматургія, але не слів, а кінокадрів.»* [3]

У класичному голлівудському кіно монтаж, як правило, підпорядкований лінійному розгортанню сюжету, слугує засобом логічної та просторово-часової єдності. В авторському кіно другої половини ХХ століття, натомість, монтаж дедалі частіше набуває функції руйнування очікуваної логіки.

Кіра Муратова не лише успадковує ці новаторські підходи, але й радикалізує їх. У її фільмах монтаж виконує роль деструктора: замість конструювати світ, він його розщеплює, відкриває в ньому зони випадковості, повтору, ритмічного збою. Такий підхід перегукується з ідеями постструктуралістського мислення, де

цілісний суб'єкт і послідовна оповідь розглядаються як конструкти, що підлягають деконструкції.

У фільмі «Астенічний синдром» (1989) монтаж використовується як ключовий інструмент фрагментації досвіду. Глядач потрапляє у простір, де сцени починаються раптово, не маючи чіткої зав'язки, а закінчуються без завершення. Повторюваність реплік, їхня монотонність, статичність кадрів — усе це формує відчуття застою, кризи мовлення та комунікації. Одна з характерних технік Муратової — це так званий антиритм або поліритмія монтажу, коли сцени побудовані за контрастними темпами: після довгого, виснажливого епізоду може слідувати несподіване скорочення або монтажний зрив.

У цьому сенсі монтаж Муратової є глибоко ідеологічним: він відображає втому від сюжетності, розпад комунікаційних структур і парадоксальну неможливість бути щирим у фіктивному, штучному світі.

Цікаво, що Муратова неодноразово зверталася до монтажу не як до «невидимого шва», а як до інструмента рефлексії — свідомо демонструючи умовність, а іноді й безглуздість з'єднання сцен. Варто згадати фільм «Два в одному» (2007), де сама структура стрічки поділена на дві частини, що частково дублюють одна одну, але зсуваються по змісту. Монтаж тут стає засобом роздвоєння реальності, виявом постмодерної гри з дублікатами, копіями, варіантами однієї і тієї ж події. Це перегукується з концепцією «час-образу» Жюльєн Делеза, де зображення більше не функціонує як ілюзія руху чи події, а стає відображенням кризи дії, інертності буття. [4]

Зі структурного погляду, монтаж Муратової — це протиставлення хронології і хронотопу, порядок якого постійно порушується. Відсутність центра, кульмінації, логічної наростаючої дії. Часто сцени вибудовуються не за принципом розвитку, а за принципом візуального або емоційного контрасту — монтаж стає подібним до музичної партитури, де наратив замінюється ритмічними й тематичними варіаціями.

Таким чином, монтаж у творчості Кіри Муратової є не просто технічним або стилістичним прийомом — він стає способом мислення, структурою погляду,

засобом філософської рефлексії. Через монтаж зруйнована реальність фільму набуває нових вимірів: вона існує не як логічна конструкція, а як множинність, фрагментарність, втома — усе те, що є ознаками пізньомодерного світу.

### 2.3. Робота з голосом, текстом і повтором

Окремим пластом формального пошуку Кіри Муратової є її експерименти з голосом, текстом і повтором — елементами, що традиційно виконують суто функціональні ролі в класичному кінематографі. У її кіно ці компоненти втрачають свою звичну другорядність і стають самостійними художніми одиницями. Мовлення тут — не просто засіб передачі змісту, а складова експресії, музичної структури, або навпаки — демонстрації його відсутності.

Голос у кіно Муратової майже завжди протиставлений класичній логіці діалогу. Він може бути надмірним, хаотичним, розсинхронізованим, повторюваним. Часто персонажі вимовляють фрази автоматично, без інтонаційного забарвлення, або навпаки — гіпертрофовано експресивно, що створює ефект мовної абсурдності. Голос втрачає свою індивідуальність, він розчиняється в монотонному хорі, повторі, в ехо, що підкреслює кризу комунікації та суб'єктності.

Один із найяскравіших прикладів — фільм «Астенічний синдром», де сцени в метро або шкільному класі супроводжуються безперервною балаканиною. Голоси накладаються один на одного, втрачаючи функцію комунікації, перетворюючись на шум або звукову агресію. Такий ефект описував ще Мішель Шион, коли звук (синхрезис, анемпатичний) більше не підтверджує зображення, а вступає з ним у конфлікт.[6] У Муратової це конфлікт між внутрішнім і зовнішнім, між глухим криком та байдужим оточенням.

Повтор як мовна і монтажна фігура — ще одна характерна ознака стилю Муратової. Це явище не є ознакою технічної надмірності, а радше — навмисною стратегією. Воно працює як деконструктивна техніка: за Дерріда, повтор завжди передбачає зрушення сенсу, бо кожне «знову» вже не є тим самим.

Таким чином, через повтор, голос і текст Муратова розкладає класичну драматургію й будує свій, «мовний кінематограф». У ньому слово не відтворює зміст, а випромінює стан; голос — це не індивідуальність, а елемент фону або агресії; повтор — це не слабкість сценарію, а стратегія навмисного порушення звичних структур сприйняття. Ці елементи формують естетику фільмів, що діють не через сюжет, а через ритм, дисонанс, а часом і мовчання.

Отже, формальні особливості її кіно — це не лише художні засоби, а способи концептуалізації людини в кризовому, пострадянському світі. Вони зумовлюють особливу естетику деструкції, фрагментарності та радикальної відкритості, що робить кіно Кіри Муратової унікальним явищем у європейському та світовому кінематографі.

### **Розділ 3. Тематичні фіксації: абсурд, байдужість, соціальна втома**

У центрі творчості Кіри Муратової — людина, позбавлена героїчного виміру, занурена в повсякденність, позначену втратами, розчаруванням і розмитими межами реальності. Її персонажі — не стільки діячі, скільки спостерігачі або ж заручники абсурдних ситуацій, у які вони потрапляють.

Художній світ Муратової побудований на фіксації кризових станів свідомості, на межевих психоемоційних і соціальних ситуаціях, які виявляються через три ключові теми — абсурдність буття, байдужість як соціально-психологічну реакцію, та стан колективної втоми, притаманної пострадянському суспільству.

Ці мотиви є не просто тематичними осями, а визначальними чинниками стилістики її фільмів: вони формують тип діалогу, логіку монтажу, спосіб побудови кадру і характер акторського виконання. Абсурд у її кіномові — не просто насмішка над логікою реальності, а онтологічна категорія. Байдужість — не лише емоційна реакція, а форма соціальної комунікації. А втома — не слабкість індивіда, колективна травма, що втілюється на рівні інтонації, ритму, пластики.

У цьому розділі буде розглянуто, яким чином ці три теми реалізуються в найважливіших фільмах Муратової, які формальні рішення підтримують їхнє візуальне та смислове втілення, і як вони дозволяють говорити про фільмографію режисерки як про цілісну соціально-філософську рефлексію.

### **3.1. Тема розпаду особистості: «Астенічний синдром»**

Фільм «Астенічний синдром» (1989), створений у період глибоких соціальних трансформацій наприкінці радянської епохи, став кульмінацією художніх пошуків Кіри Муратової. У цій стрічці режисерка максимально загострює свої експерименти з формою та тематикою, виводячи на перший план тему розпаду особистості як симптому не лише індивідуального психічного стану, а й тотального суспільного зламу. Персонажі виснажені, їхнє життя позбавлене смислу, послідовності, цілісності. Вони ніби втрачають людську субстанцію, занурюючись у постійний нервовий стан, що коливається між апатією, істерикою та байдужістю.

Уже сама назва фільму апелює до медичного діагнозу — астенії, тобто синдрому виснаження. Муратова використовує цей термін у ширшому філософському та соціальному значенні: астенія в її фільмі — це метафора пізньорадянської свідомості, що розпадається на фрагменти під тиском історичної втоми. Персонажі стрічки не просто «втомлені» — вони перестають бути суб'єктами, зникають як цілісні структури, втрачають мовлення, волю, зв'язок із реальністю. Розпад особистості в «Астенічному синдромі» показано не через індивідуальну патологію, а як системну деструкцію. Людина не витримує тиску середовища, що втратило моральні орієнтири, а разом з ним — і сенс. Навколишній світ Муратова зображує як агресивний, ірраціональний, байдужий. У ньому не існує нормальних людських стосунків — лише фрустрація, злість, нарцисизм, млявий спротив. Персонажі живуть не життям, а залишками існування — інерційного, виснаженого, позбавленого емоційної глибини.

Особливістю режисерського підходу Муратової є відмова від класичної драматургії. Тут немає чіткої зав'язки чи розв'язки, сюжет фрагментарний,

монтаж порушує логіку, а репліки персонажів часто звучать як випадкові, розірвані фрази. Така структура підсилює відчуття розпаду — і не лише особистості, а самої реальності. Мова фільму — мова втомленого, хворого суспільства, яке більше не здатне до гармонійного мислення чи емоційної повноти.

Акторська гра — демонстративно напружена, навіть театральна гротескна. Муратова навмисне провокує дискомфорт, демонструючи неконтрольовані емоції, істеричні спалахи, мовчання, що важче за слова. Персонажі часто говорять «у порожнечу», зриваються, поведуться дивно — ніби кожен із них намагається втриматися за залишки людяності в умовах, де людське більше не цінується.

Однією з центральних тем фільму є байдужість — не як відсутність емоцій, а як механізм захисту. Головний герой ніби намагається «вимкнути» себе з жорстокої реальності: його сну на публіці не можна не сприймати як символ втечі, пасивного спротиву, капітуляції особистості перед абсурдом.

«Астенічний синдром» — це також і критика культури. Мова, поведінка, реакції — усе в цьому фільмі зведено до примітивного, вульгарного, автоматичного. Людина поступово деградує до тваринного рівня — але не тому, що вона зла, а тому що вона виснажена, зламана, нездатна бути собою в умовах тотального безсенсового існування.

Фільм також демонструє соціальну деформацію, коли навколишній світ — школи, лікарні, родини, транспорт — перетворюється на простір безсиливих систем. Кожна інституція у фільмі не функціонує, вона зупинена, зруйнована. У цьому контексті астенія стає не лише приватною хворобою, а симптомом суспільства, що втратило здатність до рефлексії.

Ці елементи дозволяють говорити про фільм як про приклад філософського кіно, у якому виразно проступає абсурдистський вплив. Як писав Камю, абсурд народжується із зустрічі людського закликку і нерозумної мовчанки світу[2]. В «Астенічному синдромі» цей абсурд не лише на рівні змісту, а й у самій формі: сцени повторюються, нічого не відбувається, персонажі блукають у власних

станах без виходу. Фільм цілеспрямовано дезорієнтує глядача — так само, як дезорієнтований герой.

Окремої уваги заслуговує сцена у переповненому вагоні метро — знакова не лише для фільму, а й для всієї пізньорадянської культури. Тут Муратова конденсує всі ключові теми: байдужість, емоційне виснаження, відсутність співчуття, автоматизм реакцій

Отже, «Астенічний синдром» — це не просто фільм про хворобу. Це візуально-естетична модель глибокої кризи суб'єкта в контексті соціального й онтологічного розпаду. Розпад особистості тут стає вищою формою чутливості до історії, до часу, до мови. Муратова фіксує стан суспільства, що входить у зону турбулентності — без керма, без ідеології, без наративу. І в цьому стані вона знаходить нову форму правди — правду втоми, абсурду, занепаду.

### **3.2. Жіночі персонажі як антигерої: Довгі проводи, Настроювач**

Жіночі персонажі в кіно Кіри Муратової — складні, конфліктні фігури, які навмисно підривають уявлення про фемінність, героїзм і внутрішню цілісність. Вони рідко слугують носіями класичної фабули або морального уроку. Навпаки, Муратова за допомогою своєї фільмографії демонтує канонічні очікування від жіночої суб'єктності на екрані. Її героїні часто діють всупереч логіці, говорять занадто багато або надто мало, емоційно надмірні, мовно фрагментовані — а головне, завжди невписувані у патріархальний наратив про «зразкову» жінку.

#### **Довгі проводи: нескінченна мова і відсутність дії**

У фільмі Довгі проводи (1971) головна героїня Євгенія — мати підлітка, яка поступово втрачає контакт із сином. Її образ побудований через мовну надмірність: монологи, вигуки, повтори, реакції на уявні загрози. Це не просто спосіб характеристики персонажа — це стратегія розмивання межі між внутрішнім і зовнішнім, між психікою та соціумом.

Муратова демонструє розпад зв'язку між мовою та дією: Євгенія багато говорить, але нічого не змінює. Її слова не ведуть до діалогу, а лишаються в ізоляції. Таким чином, фільм демонструє те, що феміністська критика називає

«жіночим надлишком» (female excess): надмір емоцій, надмір мовлення, надмір ірраціональності, який класичне кіно зазвичай цензурує або дисциплінує. *«Проблема жіночої неблагополучності залишилась, хоча в країні всі робили вигляд, що її не помічають».* [1]

Візуально персонаж Євгенії також не відповідає «жіночому ідеалу»: Муратова використовує багато крупних планів обличчя, що фіксують втому, страх, самотність, нервову дезорганізацію. Її поведінка — нестерпна, але справжня.

### **Настроювач: жіноча довіра як точка вразливості**

Фільм *Настроювач* (2004) створений у зовсім іншому жанровому ключі — гротескна кримінальна історія з елементами чорного гумору. Анна Сергіївна — самотня літня жінка, яку шахраї обдурюють, скориставшись її добротою. Вона постає не як героїня мелодрами, а як пасивна, відірвана від реальності фігура, яка, однак, не викликає звичного співчуття. Вона є учасницею гри, в якій не знає правил. У цьому сенсі Муратова створює амбівалентний образ — не жорстокий фемінізм, але й не сантиментальний гуманізм.

Люба — її подруга — ще яскравіший приклад гротеску. Вона схильна до мрій, легко вірить у «любов з першого погляду», і врешті також потрапляє у пастку. Вони — втілення пострадянської втоми, соціальної інерції, інфантильного прагнення до романтики, яке стикається з цинізмом нового часу.

Кіномова Муратової — це не лише естетичний жест, а й політичний. У центрі її уваги — жінка, яка не хоче бути зрозумілою, яка не є функцією соціального чи патріархального порядку. Вона не вчить, не карає, не рятує. Вона є. І в цьому існуванні — напруженому, суперечливому, незручному — полягає головна теза режисерки.

### **3.3. Абсурд як оптика та наративна стратегія**

Творчість Кіри Муратової вирізняється глибоким філософським забарвленням, серед ключових складників якого — абсурд. Проте варто зауважити: абсурд у фільмах Муратової — це не просто зображення безглуздості чи ірраціональних подій, а естетична стратегія й етична категорія, за допомогою

яких режисерка діагностує кризу соціальної реальності, ідеології, мови й самої особистості.

Абсурд як реакція на втрату сенсу — цей феномен розглядається як розрив між людським прагненням до порядку та хаотичною природою світу. У фільмах Муратової це відчуття виявляється у постійній нестиковці між поведінкою персонажів і логікою дійсності, між мовою і змістом, між очікуваним і реальним. Її герої говорять багато — але не про те, що важливо. Вони часто застрягають у повтореннях, діалогах, що ні до чого не ведуть. Камера фіксує несуттєве, випадкове, збої в комунікації, затримки, жестові надміри — усе це формує ефект світу, що розпадається на уламки, не здатні скластися в цілісну картину.

Фільми Муратової стають простором «екзистенційного колапсу», у якому герой або втрачає орієнтири, або, навпаки, стає функціонером без емоцій, уособленням відчуження. Цей абсурд — не декоративний, не гротескний у традиційному сенсі, а тонкий, щоденний, майже банальний, і саме тому — ще більш тривожний.

Окремі сцени фільмів — наприклад, нескінченна сцена черги в Астенічному синдромі або безперервні розмови про майно в Настроювачі — демонструють циклічність, повторюваність, непродуктивність соціального часу. Життя тут не рухається вперед, а тупцює на місці, як у сні або мареві.

У візуальній і акторській структурі фільмів Муратової часто застосовуються театральні жести, надмірна міміка, інтонаційна гіпертрофія, що створює враження штучності, несправжності. Актори, немов ляльки або манекени, відтворюють шаблонні емоції — і саме ця шаблонність породжує ефект абсурду. Театральність стає знаком того, що життя не проживається, а грається, і то за давно втраченими правилами. Персонажі діють не тому, що мають внутрішню мотивацію, а тому, що сценарій (соціальний, гендерний, моральний) вимагає цього. Така відчужена дія — класичний симптом абсурду.

Муратова навмисно залишає кадр надто довго, знімає деталі без функції, використовує голоси, що повторюються або розходяться з мімікою — усі ці прийоми не лише деформують сприйняття, а й викривають умовність реальності.

Найважливішим є те, що абсурд у Муратової не слугує для розваги чи іронії. Це етичне свідчення про стан світу, у якому людське опиняється під загрозою зникнення. Світ втрачає зв'язок між словом і значенням, між людиною і тілом, між історією і досвідом. І в цьому відриві абсурд виступає як остання правда, яка більше не маскується ілюзією сенсу.

Деякі герої (як у Довгих проводах) намагаються протистояти цьому — але зазнають поразки. Інші (як у Настроювачі) приймають абсурд як норму і адаптуються до нього. Таким чином, абсурд у фільмах Муратової — це умова існування, яка зумовлює як трагедію, так і виживання.

## Висновки

У курсовій роботі було проаналізовано ключові елементи естетики і тематичного світу Кіри Муратової — однієї з найрадикальніших і найоригінальніших постатей у радянському й пострадянському кіно. В її фільмах формальні експерименти — з монтажем, звуком, структурою наративу, візуальним рішенням — тісно переплетені з глибокими соціальними спостереженнями. Її естетика вибудовується на відмові від лінійності, психологічної достовірності, логіки розвитку персонажів, натомість пропонуючи фрагментарність, повтори, перформативність і наративний хаос як засоби художнього мислення.

Муратова порушує класичні засади кінематографу, виявляючи неспроможність традиційних форм репрезентувати сучасність. Її кіно — це кіно діагнозу, кіно-свідчення, яке фіксує моральну втомленість, комунікативну кризу, втрату емпатії, і водночас — постійний пошук мови, здатної цю втрату описати.

Тематичні фіксації — розпад особистості, абсурдність соціального буття, емоційне виснаження, гендерна деформація — не просто повторюються в її фільмах, а набувають нових пластів і відтінків через експерименти з формою. Муратова, відмовляючись від прямолінійного зображення реальності, створює відсторонений, багатосаровий, критичний образ сучасності, в якому глядач не знаходить готових відповідей, а постійно занурюється в процес сумніву, спостереження і переосмислення.

Таким чином, творчість Кіри Муратової є винятковим прикладом того, як форма стає змістом, а художня мова — способом етичного висловлювання. Її фільми — це не лише артефакти свого часу, але й актуальні тексти для розуміння природи людини, мови й культури в умовах кризи.

### Список використаних джерел

1. Брюховецька Л. Приховані фільми: Укр. кіно 1990-х - К.: АртЕк; 2003. - 384 с.: іл. -- (Б-ка журн. «Кіно-Театр»). 124-130ст.
2. Камю А. Міф про Сізіфа. Український переклад. О. Жупанський «ПОРТФЕЛЬ»: 2015
3. Зйомка – це царство свободи. Тут я нічого не повинна – я хочу.- КІНОКОЛО. URL:<https://kinokolo.ua/articles/zyomka-tse-tsarstvo-svobody-tut-ia-nichoho-ne-povynna-ia-khochu/>
4. Мусієнко.О.С. ? Науковий вісник Київського нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. К., 2022р. Вип.31 61-72ст.
5. Петренко Д. Час і нарація в кінематографі Кіри Муратової. 38ст. (ЯКЕ Ж ДЖЕРЕЛО??)
6. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press 2019.
7. Хто це така: КіраМуратова.URL MovieGram. <https://moviegram.com.ua/who-is-that-kyra-muratova/>