

## УКРАЇНСЬКЕ КІНО: ОЗНАКИ НЕВИДИМИХ ЗМІН

Лариса Брюховецька

Національний університет «Києво-Могилянська Академія»  
головний редактор журналу «Кіно-Театр»

**Резюме.** У статті розглядається українське кіно як подвійна жертва – з одного боку агресивного, брудного телебачення, з другого – байдужості влади. Наводяться факти дискримінації українського у кіновиробництві: витрачання державних коштів на російські фільми, намагання анулювати запроваджену урядом постанову про дублювання, озвучення й субтитрування іноземних фільмів українською. На противагу цьому окремі ентузіасти пропонують фільми про українських діячів, історію та сучасне життя. На прикладі нечисленних фільмів української ідентифікації («Молитва за гетьмана Мазепу», «ТойХто-ПройшовКрізьВогонь» і «Живі») досліджуються глибини людського духу і творчого потенціалу кінематографістів.

**Ключові слова:** Кіно часів Незалежності, окупація інформаційного простору, телебачення, репресивна раціональність, кіно як бізнес, кінопрокат, спростування анафеми, творчий потенціал

### СУСПІЛЬСТВО І КІНО: СУЧАСНІ ЗМІНИ

Щоб проаналізувати сучасне українське кіно, необхідно задіяти дві сюжетні лінії: перша репрезентує економічно-політично-соціальну ситуацію кіно часів Незалежності й проблеми кіногалузі, друга – його художні тексти. І хоч як не хотілося б витратити час на перше, без цього не обійтись, бо інакше не пояснити, чому в часи Незалежності така мала кількість фільмів, що ідентифікуються з поняттям «українські».

Історіософія, наука, що тлумачить сенс історії, стверджує, що не варто шукати прогресу в історичному розвитку цивілізації, що саме поняття прогресу є відносним. Цей постулат у нашому випадку допомагає поглянути правді у вічі. А правда в тому, що зміни (ключове слово в назві конференції) в українському кіно більше негативні, ніж позитивні. А якщо окреслити суть змін дипломатично, то можна сказати, що розвиток нашого кіно має характер діалектичний. Відомо: жодне явище, а тим більше таке складне як кінематограф, не досліджується ізольовано, а тільки у зв'язку з історичним часом, усіма його характерними ознаками. Від суспільної дійсності кінематограф не відділити. І хоча оцінка сьгоднішніх процесів

в Україні – це сфера політичних аналітиків, та якщо коротко й оптимістично: маємо симптом загострення хвороби росту молодій державі.

Отже, мізерна кількість фільмів, які можна оцінювати як художньо вартісні й ідентифікувати як українські, – то головне, у чому змінилася ситуація в кіно. Відтак змінилося і споживання, тобто прокат: замість українських, на всіх екранах – великому, телевізійному, а також на ринку фільмів на електронних носіях – панує американське та російське кіно. Ця зміна більш, аніж очевидна, однак не афішована офіційно: наче само собою зрозуміло, що саме так і має бути. Втім були окремі спроби пов'язати таку ситуацію з безпекою країни, але розвитку вони не дістали. Однак саме український кінорежисер і сценарист Юрій Іллєнко на початку 2004 року публічно (спершу на радіо, потім у низці статей і виступів) назвав такий стан речей окупацією інформаційного простору України й закликав співвітчизників не миритися з таким станом<sup>1</sup>. Були сподівання, що у цій сфері зміняться ціннісні орієнтири після Помаранчевої революції, та влада (насамперед її гуманітарна частина) ні професійно, ні ментально виявилась неспроможною радикально поміняти ситуацію в інформаційному просторі країни<sup>2</sup>. Єдине, що вдалося – це налагодити справу дублювання, озвучення і субтитрування іноземних фільмів українською мовою. Та після зміни влади 2010 року, окупаційний синдром проявився з новою силою. В середині 2012 року теза Юрія Іллєнка, хоча значно м'якше, зазвучала (але тільки як констатація) у виставі Національного театру імені І. Франка «Райське діло» за поезією Івана Малковича, де ключовими стали слова «в Україні Україну не знайду ніяк...». Але ні вирішення, ні широкого обговорення ця проблема сьогодні не набуває – суспільство втомилося від невирішених проблем, а владу витіснення українського зі сфери широкої публічності дуже влаштовує. Тому ця «неявна», тобто не артикульована сфера дійсності залишається неосмислена.

Але, обмежившись кінематографом, поставимо питання ширше: за великої чисельності фільмів чи є прогрес у кіно світовому? Ще в 1990-ті роки кінознавці писали про ймовірну смерть кіно, витіснення його новітніми технологіями. Справді: кіноплівку витісняють зйомки цифровою камерою, які полегшили роботу кінематографістів, зробили її доступнішою; стираються межі між кіно й телебаченням, між кіно й комп'ютерними іграми. І нарешті, кіно, що, на новому витку немов би повернулося у свій ярмарковий період, і, деградуючи, мимоволі опиняється на службі в реклами, набуваючи її рис. Характер «рекламоподібних» фільмів визначають: по-перше, поспішна суєтність виробництва, по-друге, брак фаховості й креативності в кінемато-

<sup>1</sup> Ю. Іллєнко, *За українську Україну*, Київ 2005.

<sup>2</sup> З приводу критичного становища української кіногалузі 16 березня 2007 року Національна спілка кінематографістів України провела прес-конференцію. Див: *Зутинити загарбницький наліт на кіногалузь*. Кіно-Театр, 2007, № 3, с. 2.

графістів, по-третє, нав'язливість кінопродукту, його безперервний натиск. Анулювавши мистецькі критерії і орієнтуючись на критерій комерційної успішності, конвеєрна кінопродукція за законами ринку безперервно пред'являє права на глядача. Втім, зближуючись з рекламою, виробники такого кіно не враховують маркетингової обставини: за споглядання реклами грошей ніхто не платить, а за перегляд фільму в кінотеатрі глядач має купити квиток, тож глядач робить вибір і не слід трактувати його як робота, що автоматично споживає будь-яку продукцію, тому далеко не вся вона самоокупна.

У масштабах світових найбільші зміни кіно за останні десятиліття полягають у тому, що з масової свідомості витісняється поняття кіно як мистецтва авторського. Порівняно з класикою, нинішнє кіно зробило великий крен у бік масової культури й комерційної діяльності. Золоті часи кінематографа, які він переживав у 1960-х, були золотими тому, що покоління, яке той кінематограф творило, не було сформоване телебаченням і масовою культурою. Нині ж навіть кіно авторське – це кіно, що перебуває на стику мистецтва й масової культури, зазнаючи впливу того ж телебачення. Скажімо, ранні фільми іспанця Педро Альмодовара, що почав свою кар'єру у 1980-х, сформовані субкультурою. Жалкуючи, що телебачення зіпсувало такий жанр, як мелодрама, він не приховує, що іноді черпає натхнення у своїх попередників. «Почавши займатися кіно, я повинен був грати з речами (...). У цій грі з'являється прийом, який головним чином належить Голлівуду, а особливо мелодрамам сорокових і п'ятдесятих років»<sup>3</sup>. З телебачення прийшов у кіно японський режисер Такесі Кітано – кілька десятиліть він був ведучим популярних розважальних програм і здобув шалену популярність. Національно своєрідний Емір Кустуриця, знайшовши власний стиль, завойовує широку публіку, вдаючись до кічу. Послідовним противником нищення кіно залишається хіба що данський режисер Ларс фон Трієр, який блискуче володіє магією втягувати глядача у співпереживання героям фільму.

Тож, як бачимо, незважаючи на шалений натиск, масовій культурі не вдалося остаточно знищити мистецтво кіно – існують пізнавані твори, не зникає автор. Усі четверо згадані режисери національно своєрідні. А такі фільми, як «Артист» француза Мішеля Хазанавічуса, як фільми Такесі Кітано, Педро Альмодовара, Олександра Сокурова (перелік можна продовжувати), підтримують престиж кіно як виду мистецтва серед нівелюючої глобалізації, одержимого спецефектами комерційного кіно. До речі, дуже точну оцінку спецефектам дав Такесі Кітано: «У мене

---

<sup>3</sup> Ф. Стросс, *Петро Альмодовар. Інтерв'ю*, пер. с фр., Санкт-Петербург, Издательский Дом «Азбука-коассика», 2007, с. 167.

складається враження, що вони спотворюють не реальність – адже вони для цього і створені, – а сам фільм, саму суть кіно»<sup>4</sup>.

Спотворення суті кіно відбувається, знову-таки, заради комерційного зиску. Власне, вся історія світового кіно – це історія протистояння мистецтва великих можливостей винятково комерційному зиску. І таке протистояння має місце не тільки у просторі кінематографа. Ще в першій половині ХХ століття філософ Микола Бердяєв не мав ілюзій щодо індустріальної капіталістичної цивілізації, яка

...далеко відійшла від усього онтологічного, вона антионтологічна, вона механічна, вона створює лише царство фікцій. Механічність, технічність і машинність цієї цивілізації протилежна органічності, космічності і духовності будь-якого буття<sup>5</sup>.

Причину катастрофи цивілізації філософ убачав саме в розвитку індустріального капіталізму. Значно пізніше Герберт Маркузе в «Одномірній людині» означив такий стан речей як репресивну раціональність, яка загрожує катастрофою і для природи, і для людини. Катастрофічність розвитку технологічної цивілізації, на його думку, полягає ще й у тому, що розвиток цей витісняє шанси альтернативи, тому що робить людину нездатною відмовитися від благ, які ця цивілізація надає. Сама думка про можливу відмову від цих благ, від задоволення хибних потреб здається сучасній людині катастрофічною<sup>6</sup>. Чи не тому в сучасному мистецтві, зокрема, кінематографі з'явилась ностальгія за життям, скажімо так, за межами цивілізації – це, зокрема, чудово показано у фільмі Олександра Рогожкіна «Зозуля».

З розпадом радянської імперії Захід очікував, що країни, які постали на політичній карті світу, в умовах свободи висловлять мовою кіно те, що тривалий час було під суворою забороною, дадуть новий позитивний імпульс для кінематографа, альтернативу його голлівудській технологічності. Цього не сталося – первинне накопичення капіталу в новоутворених державах швидко витіснило не тільки культурні цінності, а й заблокувало потребу в них. Брудне телебачення, що показувало (не без ідеалізації) кримінальний світ<sup>7</sup>, піратський ринок брудних фільмів на різних носіях витіснили вітчизняний кінематограф, ставши домінантою в культурному та інформаційному просторі країн<sup>8</sup> (додамо активізацію

<sup>4</sup> К. Такеши, *Автобіографія. Совместно с Мишелем Телеманом*, пер. с фр., Москва, 2011, с. 145.

<sup>5</sup> Н. Бердяєв, *Смысл истории*. Москва, 1993, с. 171.

<sup>6</sup> Г. Маркузе, *Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества*, пер. с англ., Москва, 2003.

<sup>7</sup> Див. Р. Бучко, *Пропаганда кримінального світу – це втрата національної гідності*, Кіно-Театр 2003, № 3, с. 2–3.

<sup>8</sup> Див. Л. Брюховецька, *Дискримінація українського кіно триває*, Кіно-Театр 2005, № 3, с. 2–3.

шоу-бізнесу й характерний для України естрадоцентризм). Тим часом наприкінці 1990-х американські інвестори почали розбудувати для власної продукції мережу мультиплексів з найсучаснішими екранами і з об'ємним звуком – тепер столиця України в цьому сенсі нічим не відрізняється від інших європейських столиць, безперервно забезпечуючи глядача «царством фікцій».

Не можна сказати, що не існує спротиву, бодай пасивного – в Києві невеликі гуртки ентузіастів створюють кіноклуби (хоча життя більшості з них нетривале), аби задовольнити свої синефільські запити. Організатори можуть розраховувати тільки на власну ініціативу, адже засиллю зарубіжного масового продукту альтернативи немає. І в цьому сенсі Україна унікальна: тут немає жодного кінотеатру, який би спеціалізувався на ретроспективах якісного кіно й кінокласиці. Не пропонують знань з кіномистецтва й українські заклади освіти, тим самим не постачають потенційних глядачів для таких кінотеатрів. До цього слід додати слабкість власного кіновиробництва (приватні кіностудії спеціалізуються переважно на телесеріалах низького рівня), брак спеціальних видань. Усе це позбавляє українців кінематографічного простору, де б циркулював обмін інформацією та судженнями. Майже немає фахових критиків та оглядачів, щоправда, таких спеціалістів готує Інститут екранних мистецтв Київського університету театру, кіно й телебачення ім. І. Карпенка-Карого, але його випускники як кінокритики себе не проявляють. Зі сказаного стає зрозуміло, що Україна не тільки відсутня на карті світового кіно, – вона є свого роду аномальною зоною.

#### КІНО ЯК ПОДВІЙНА ЖЕРТВА

Чому склалася така ситуація? Адже були інші часи й старше покоління пам'ятає, що від початку 1960-х років до початку 1990-х кіногалузь функціонувала дуже успішно: шість державних студій (Київська студія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Одеська кіностудія, «Київнаукфільм», «Українафільм», «Укркінохроніка», «Укртелефільм») випускали щороку 18 повнометражних, 50 неігрових, 12 анімаційних, 45 телевізійних ігрових фільмів. Не менш успішним був кінопрокат, функціонувало 30 тисяч кіноустановок, відвідуваність була висока, кіногалузь давала прибутки. Успішне кіновиробництво приносило хороші плоди: як у вітчизняному прокаті (чисельність глядачів такого фільму, як «В бій ідуть тільки «старики»» нараховувала більше сорока мільйонів), так і в міжнародному вимірі: призи МКФ у Римі, Салоніках, Монреалі, Лондоні фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, золота медаль Московського МКФ фільму «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка

(про українські фільми заговорили як про школу поетичного кіно), численні нагороди документальним та науково-популярним фільмам – на студії «Київнаукфільм» також склалася своя школа.

А що маємо за останні двадцять років? Для сьогоднішніх 20-літніх українське кіно – це затонула Атлантида: в його існування не зовсім вірять, сприймають як легенду... А в середнього і старшого покоління ця катастрофа відбувалася на очах: телебачення витісняє кінематограф (навіть керівником «Державної служби кіно» 2010 року призначили нікому з кінематографістів невідому особу з телевізійного середовища – відповідний і результат). Українське телебачення, що має великі (хоча не оприлюднені) комерційні успіхи, здобуті насамперед рекламою, вже друге десятиліття щодо української культури діє за принципом торнадо: змітає все на своєму шляху. Додаймо до цього байдужість влади до становища вітчизняного кінематографа, пасивність громадян та експансію іноземного продукту, й стане зрозуміло, жертвою яких обставин стало кіно за останні два десятиліття.

Уряд в Україні не використовує мистецтво, в тому числі й кінематограф, для формування іміджу молодого держави, якій треба самостверджуватись у світі, не дбає про вітчизняне кіно як культурну складову. Владу цікавлять не інтереси держави, а інтереси великого бізнесу. Кіно вона також розглядає як бізнес, але специфічно: без вкладання грошей мати прибутки, тобто продавати крадене (не випадково в Україні існує гігантська мережа з продажу не ліцензійних, піратських фільмів на носіях). Зрештою, відмову урядовців витратити кошти на кіно, можна пояснити й особливістю часу незрілої демократії, а точніше охлократії, коли наша реальність перевершує кіновидовище у багатьох жанрах: від бойовиків до фентезі. Влада, якій своє кіно не потрібне, вважає, що глядачеві вистачить телепередач з політиками, спортом, зрештою, зарубіжних фільмів.

Не підтримав кіно і парламент: день, коли Верховна Рада 1993 року зняла в бюджеті фінансування кіногалузі, став чорним в новітній історії українського кіно, – обурені кінематографісти навіть виходили на демонстрацію протесту, хоча це не допомогло. І врешті змирилися з тим, що їх позбавили права на професію. І хоча багато слухних пропозицій, запозичених з досвіду європейських країн, було виголошено на різних зібраннях, в тому числі на парламентських слуханнях<sup>9</sup>, за роки Незалежності влада не забезпечила юридичними важелями кіногалузь (це пов'язане із загальною економічною політикою країни, в якій фіскальне домінує над стимулюючим). «Закон України про кінематографію» від 1998 року

<sup>9</sup> Див. Кіно не буде? Матеріали парламентських слухань у Верховній Раді України на тему: «Національна кінематографія: стан, проблеми та шляхи їх вирішення» 23 лютого 2005 року, тематичні матеріали, Київ, Парламентське видавництво, 2005.

не підтримав кіновиробництво – депутати мали б запровадити «Закон про підтримку вітчизняного кіно». У прийнятому законі було закладено квоту (30%) на демонстрування українських фільмів у прокаті. І якби закони в Україні діяли, то іноземці, які заволоділи прокатом, мали б вкладати гроші в українське кіно, аби цю квоту виконувати. Та прокат проігнорував це положення закону і ніхто нікого за це не покарав.

Більше того, прокат навідріз відмовився брати українські фільми, тому ні ігрові, ні документальні, ні науково-просвітницькі, ні анімаційні фільми, які за державні кошти все-таки випускали до 2010 року (з 2010 по 2012 виробництво за державні кошти практично припинилось), до глядача не потрапили. Дистрибуція в державному кіновиробництві відсутня, складається враження, що у відповідному Міністерстві заборонили знати, що це таке. У цьому криється якась нез'ясована таємниця. Є припущення, що існує потужне лоббі, яке має прибутки на кіноринку й ділиться ними з владою. Втім, дискриміновані не тільки виробники фільмів – такою є ситуація загалом – ринок перенасичений імпортом, і жодних преференцій для українського виробника немає і не передбачається.

І оскільки фільми до глядача дійти не могли, виросло покоління молоді, яка слухняно споживає чуже, сформоване тим чужим, яка втратила навіть бажання дивитися українські фільми. Кіно не змогло себе захистити, ніхто не зміг пояснити урядовцям доцільності існування власного кіно (як це сталося, наприклад, в Росії). Відтак з року в рік держава вчиняла шабаш над незахищеними: бюджетні кошти на кіно (незначні) стали місцем економії, з року в рік уряд їх не виділяв (тим самим, порушуючи «Закон про Бюджет»), тож працівникам державних студій не виплачували зарплат, запуснені у виробництво фільми зупиняли на невизначений термін. Кошти починали надходити наприкінці року, коли витратити їх вже не було можливості й вони верталися назад в державну казну.

#### ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНОПРОЦЕСУ

Кінорежисер Михайло Ромм у повоєнні роки – часи малокартиння – сказав крилату фразу: кіно не знімається, але процес іде.

Чим же характерний нині український кінопроцес? Одна з його ознак – система «продюсерського кіно». Здавалося б, це треба вітати, адже продюсер – невід'ємна іпостась кіно. Але в українських реаліях продюсер, по-перше, працює практично за державні кошти. По-друге, Держслужба кіно (з 2011 року Агенство з питань кіно – за останні 20 років, до речі, назва цієї установи змінювалася разів три-чотири) довіряє гроші саме тим продюсерам, які знаходять копродукцію. Це також слід би вітати: така європейська і світова практика і так виробляється значна частина

фільмів європейських країн. Але Україна проявила «оригінальність». Практика копродукції стала бідою для українського кіно, бо участь України, з волі чиновників, обмежувалась тільки вкладанням коштів (винятком можна вважати фільми – польський «Серце на долоні» Кшиштофа Зануссі і французький «Шантрапа» Отара Іоселіані, у яких знявся Богдан Ступка). Українські гроші йшли в російські фільми, де українського нічого немає (наприклад, «Сергій Корольов» спільно з Росією, або «Щастя моє» спільно з Росією й Німеччиною). Тобто українські чиновники, занедбавши своє кіно, віддавали кошти на кіно зарубіжне<sup>10</sup>. Це не могло не закінчитись скандалом. Пов'язаний він з російським фільмом «У суботу» – на цей уже готовий(!) фільм Україна виділила 14 мільйонів гривень. Скандал, що спалахнув 2011 року, набув розголосу в ЗМІ<sup>11</sup>, однак ніхто з чиновників так і не поніс покарання за нецільове використання державних коштів – прокуратура взялася не за керівника відомства, яка приймала рішення, а за продюсера-виконавця, до речі, здібного в своїй професії, який раніше працював з режисерами Кірою Муратовою та Романом Балаяном, але потім, мабуть, керуючись вигодою, переключився на іноземців. Як бачимо, державні чиновники віддають іноземцям не тільки свій ринок, не тільки свої кіно- і телеекрани, а й свої бюджетні кошти.

Згадаємо ще одну особливість: кінематографісти тривалий час пропонували запровадити механізм накопичення коштів на українське кіно, узаконити, аби бодай один відсоток прибутків з реклами на телебаченні (а в рекламному бізнесі ми попереду всієї планети) пішов на кіно. Зрештою, на початку 2010 року було внесено відповідні зміни до «Закону про кінематографію». Сподівання, що збір на кіно допоможе розгорнути кінотовиробництво, сприятиме кіноархівній справі, підготовці кадрів, інформаційній сфері, не справилились – внесені до Закону зміни залишилися на папері. Кажуть, нібито ось-ось з'явиться Асоціація, що акумулюватиме кошти на кіно, в тому числі й державні, але кінематографісти побоюються, що «підтримка українського кіно» вкотре обернеться прикриттям чийось грабунків. Та це вже з усних переказів.

#### МОВА КІНО – НЕ УКРАЇНСЬКА

Зміни в українському кіно можна назвати невидимими насамперед тому, що невидимими є самі фільми, які в Україні продукуються і які мав би побачити глядач. Навіть у такій, здавалося б, сприятливій сфері як

<sup>10</sup> Див. «Наші гроші йдуть на розвиток сусідньої кінематографії»: інтерв'ю з заст. директора Національної кінематеки Валентином Марченком, розмову вела О. Гусєва, Кіно-Театр 2004, № 3, с. 6.

<sup>11</sup> О. Муратов, *Тобі – дам, а тобі – не дам*, Україна молода 011, 8 черв.



українські міжнародні кінофестивалі (поважних декілька) українське кіно, в тому числі молоде, було на маргінесі. Андрій Халпахчі, який вже двадцять п'ять років очолює МКФ «Молодість», тільки недавно на черговій прес-конференції з деяким подивом заявив, що українці хотіли б дивитися українські фільми, – раніше він про це не здогадувався. Взагалі, МКФ в Україні – це чужа гра на нашій території. Та ж «Молодість», щороку вручає приз за внесок у світове кіно, однак з українських кінематографістів його удостоїлась тільки Лариса Кадочникова – актриса, що в 1960-х знялася у фільмах, які вже давно стали класикою. Але ні творці тих фільмів (Леонід Осика, Юрій Ілленко), ні актор Богдан Ступка за життя почесної нагороди «Молодості» не здобули. Митцям такого таланту те байдуже, але це ігнорування свідчить про сам фестиваль, який дуже пишається кількістю показаних іноземних фільмів. Те саме у формуванні журі – хто завгодно, тільки не українські кінематографісти! Така ж практика й організаторів нового МКФ – Одеського – уже третій рік вони запрошують на свою червону доріжку третьорядних американських режисерів, не помічаючи, скажімо, одеситки Кіри Муратової. До речі, цей фестиваль щедро фінансує держава, оскільки заснувала його і очолила дружина Сергія Тігіпка – одного з міністрів уряду.

Кінематограф не часто удостоюється державної уваги. Але це сталося 2008 року – було видано Указ Кабінету Міністрів про дублювання, озвучення і субтитрування іноземних фільмів українською мовою. Прокатники, які користувались російськомовними копіями, в тому числі фільмів різних країн, які дублювалися російською, протестували, навіть судилися з Урядом, але вступило в дію рішення Конституційного суду, яке стало остаточним, і дискусії втратили сенс. Поступово налагодилось дублювання українською, актори, яким немає де зніматися, здобули роботу. Але тривало це недовго. Постійні зусилля з боку Росії залишити Україну в полі російської мови і культури значно збільшилися з 2010 року й уряд почав згорати вже налагоджену програму дублювання.

### ОЛІГАРХІЧНА ДІЙСНІСТЬ ПОРОДЖУЄ МОНСТРИВ

В кіно вироблений товар можна продати, тому для приватного бізнесу ця сфера, хоча й ризикована, але й приваблива для вкладання коштів. В 2000-х роках врешті з'явилися інвестори (були це переважно підприємці з телевізійного бізнесу, що міцно зрошений з російськими грошми). Проте українські кінематографісти, ні українські глядачі нічого не виграли, оскільки інвесторами переважно були люди, знайомі з кіно через виробництво реклами – найбільш ходового телевізійного продукту. Тому вже перші фільми приватних студій (не кажучи про серіали) вразили

низьким рівнем, до того ж українського у них не було нічого. Не орієнтуючись у цій сфері, і навіть не бажаючи знайомитися з українськими кінематографістами і фільмами, інвестори та їхні продюсери вважали, що відлік історії починається з них. Тому закономірно, що рівень продукції був низький і що вони піддалися впливу спритних псевдорежисерів, які уміли виманити гроші на завідомо провальні картини. Рекордсменом маніпулювання свідомістю інвесторів можна вважати Олександра Шапіро, що, не маючи спеціальної освіти, ось уже більше десяти років знімає і навіть залучає іменитих російських акторів, проте його опуси скидалися на хворобливу маячню і не рекомендовані для перегляду людям з нормальною психікою. Нічого спільного ні з арт-хаузним, ні з комерційним кіно вони не мали й населені люмпеном та персонажами якщо не з кримінального світу, то зі світу бізнесу, наближеного до криміналу. Очевидно, там були якісь свої фішки й символи, для непосвячених незрозумілі, бо інакше, чим пояснити, чому, наприклад, на фільм «Щасливі люди» було виділено значні кошти. Список амбітних псевдорежисерів, яких тішили ілюзії власної величі, можна було б продовжувати. Дехто з них публічно запевняв уже на початку знімань, що завоює «Оскара», однак нічим не підкріплені амбіції не могли дати бажаного результату.

Якби приватний бізнес у кіновиробництві хотів будувати справу професійно, то вивчав би досвід інших країн, зрештою, орієнтувався б на професіоналів, залучав би експертів. Поки що це виглядає як абсурдне «ноу-хау». На моє запитання в одного з продюсерів комерційної студії: чому вони не знімають фільмів з сучасного чи минулого українського життя, адже цей матеріал був би цікавий і нам, і світові, відповідь була: інвестори такого кіно не замовляють.

Більш як десятирічна навала несмаку й низькопробного кіно на телебаченні і відеоринку підготувала ґрунт для продукування такого кіно. Молоді глядачі, яких позбавили можливості зустрітися на екрані з чимось вартісним, не здогадуються, що їх просто дурять. Втрата ціннісних орієнтирів – одна з найбільших проблем української кіноаудиторії, та й соціуму загалом.

Отже, якщо не брати до уваги кіно «з низів» чи студентських робіт, період малокартиння в Україні затягнувся. Можна було б знайти в цьому й переваги (наприклад, наш кінематограф не наплодив імітацій кіносміття), але негативні наслідки переважають: кінематографісти втратили право на професію – хтось її змінив, хтось виїхав з країни, інші передчасно покинули цей світ. Втрата фахівців, відсутність фахової роботи в кіно сформувало уявлення молодих, що для знімання фільму професія не потрібна.

Грамотніше підійшов до справи інвестиції в кіно політик-депутат, тодішній урядовець Олександр Турчинов. Написавши книжку «Ілюзія страху», він довірив екранізацію молодому Олександру Кириєнку, режисеру

фільму «Помаранчеве небо», здійсненого методом реконструкції. «Страху ілюзій» – уже четвертий фільм цього режисера з російськими акторами – йшлося про страх олігархів перед розплатою за вчинені гріхи, причому історія розказана без моралізаторства, але виразно, хоча з деяким педалюванням на розкоші.

#### ПООДИНОКІ ЕНТУЗІАСТИ

Картина була б зовсім безнадійною, якби не виникли (нечисленні) приватні студії, які продукують і показують на телебаченні документальні фільми, але такі українські. Це студія «ВІАТЕЛ», очолювана подружжям Галиною Криворчук та Василем Вітром. Студія «Телекон» Ігоря Кобрини, що з науковою сумлінністю досліджує українську історію ХХ століття – серед найкращих її робіт «Собор на крові» про УПА, «Хлібна гільйотина» про Голодомор.

Поза державним фінансуванням працює один з найкращих українських кінодокументалістів Сергій Буковський: на студії «1+1» він поставив 9-серійний фільм «Війна. Український рахунок», на замовлення Фонду «Україна 3000» – «Живі» – вражаючі спогади людей, які пережили Голодомор.

Окремо слід згадати молодь, яка має значний творчий потенціал і хорошу освіту, яку здобуває в Інституті екранних мистецтв Національного університету театру, кіно й телебачення ім. І. Карпенка-Карого (інститут відзначив своє 50-річчя). І хоча можливості для реалізації відсутні, вже близько десятка режисерів самостійно знайшли кошти на фільми – переважно документальні. Це, як правило, зарубіжні гранти, іноді підтримка громадських організацій. А взагалі навіть важко сказати, як їм вдається знімати на голому ентузіазмі.

#### НЕГУЧНІ ІМЕНА І ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Якщо бути справедливим, то на початку 2000-х був нетривалий період, коли держава надала преференції професійній молоді. Було знято кілька десятків дебютів у короткометражному кіно. Це обнадіювало, з'явилися нові імена: Олена Бойко зі зворушливим документальним «Доктор Рижик», Тарас Ткаченко з комедією «Любов до зрадливої Нуськи» (дипломна робота). Життєствердна й енергетична «Кіноманія» Ганни Яровенко явила унікального персонажа – вчителя з села Легедзине на Чекащині Влада Чабанюка, який із неймовірною енергією і без грошей знімає аматорський фільм (уже не перший) – це була свого роду парабола ситуації в українському

кіно, яке тримається тільки на ентузіазмі одержимих. Після появи «Кіноманії» Легедзине стало свого роду меккою для молодих кінематографістів, які їздили туди черпати творчу енергію. Те саме стверджувальне начало проявилось у «Кайросі» Інни Павлічук – розповіді про двох успішних персонажів – лікаря і фотографа. Еміграція українців стала темою фільму Вікторії Мельникової «Четверта хвиля» теж, хоч як це парадоксально, оптимістичного. Заявили про себе і двадцятирічні – випускники майстерні Василя Вітра – Іван Калинець з фільмами «Тризуб Нептуна» і «Українська революція» та Ірина Правило з екранізацією літературної класики «Кров» Нотара Думбадзе і «Мужицький ангел» Степана Васильченка. Ці молоді режисери природно почуваються в українській реальності. Вони прагнуть знімати ігрове повнометражне кіно, але їхні наступні проекти підтримки поки не знаходять.

А є здібні режисери – випускники згаданого інституту, – які обрали шлях компромісу (тобто роботу на замовлення телеканалів, а відтак і залежність від неосвічених інвесторів): Володимир Тихий, Віра Яковенко, Олександр Ітигілов-молодший досить активно включились у виробництво жанрового кіно, ставили телефільми на приватних студіях, і наслідки не забарилися: творча анемія, несмак, суєтність, орієнтація на дешеву сенсаційність. Коли після економічної кризи 2008 року приватне виробництво скоротилося, вони намагаються реалізуватися в кіно незалежному, пропонують уже другий альманах короткометражок, але їхні фільми – це дешевий епатаж, до того ж мистецьки ущербний.

Глядачі і критики чималі сподівання пов'язували з проектом фільму «Кобзарі» Олеся Саніна. 2005 року було афішовано сюжет і обіцянку олігарха Тарути («Союз-Донбас») профінансувати його. Мав зніматися американський актор українського походження Джек Паланс. Але Паланс уже помер, Тарута передумав, а Санін багато років займався заробітчанством й дійшов навіть до співпраці у російському фільмі «Матч», що на стадії сценарію вразив українофобською спрямованістю. Щоправда, восени 2012 року Санін таки почав знімати «Кобзарів».

Держава поки що зберегла інфраструктуру: кілька кіностудій, згаданий навчальний заклад, діє кілька комерційних, які готують фахівців для кіно. Насправді ж це кадри для телебачення, оскільки за своєю спеціальністю кінематографісти не можуть знайти роботи, хіба що за рубежем – там існує запит на українських кінооператорів: Вілен Калюта знімав у Росії фільм «Втомлені сонцем» («Оскар»), Сергій Михальчук теж в Росії фільм «Коханець» (приз за кращу операторську роботу на МКФ у Сан-Себастьяні).

Коли вже зайшла мова про нагороди, вимальовується ще один парадокс: незважаючи на несприятливу ситуацію, низка картин українського виробництва здобули міжнародні нагороди – це «Настроювач» і «Мелодія

для шарманки» Кіри Муратової, документальна стрічка «Живі» Сергія Буковського, анімаційна «Засипле сніг дороги...» Євгена Сивоконя, «Проти сонця» Валентина Васяновича (він завершив повнометражний фільм «Звичайна справа», який здобув диплом журі міжнародного конкурсу Одеського МКФ), анімація «П'єса для трьох акторів» Олександра Шмигуна, ігрова короткометражка «Крос» Марини Вроди здобула Золоту пальмову гілку в Каннах в конкурсі короткометражного кіно (2011), «Ядерні відходи» Мирослава Слабошпицького – «Срібний леопард» МКФ в Локарно (2012). Найпереконливіше визнання у 10-хвилинної анімаційної стрічки Степана Коваля «Йшов трамвай №9», яка обійшла фестивальний світ, здобула десяток нагород, в тому числі «Срібного ведмедя» на Берлінале.

#### ГЛИБИНИ УКРАЇНСЬКОГО ДУХУ

В Україні є фільми, орієнтовані на глядача і які чітко ідентифікуються з кіно українським, автори яких черпають сюжети з української історії. Це «Атентат», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей» режиссера і продюсера Олесе Янчука, які були на фестивалях, вони випущені на дисках, тобто, доступні глядачеві. Те саме можна сказати й про досвідченого Миколу Мащенко – його історична епопея «Богдан Зиновій Хмельницький», де показано епізод українсько-польської війни XVII століття і задіяно великі масовки, адресована масовому глядачеві. На фільм пішло сім років важкої, копіткої праці (через зупинки фінансування). Студія-виробник (ім. О. Довженка) продала право показу телекомпанії «Інтер», і та випустила його на дисках і демонструвала на своєму каналі.

В Україні видатним автором кіно був Юрій Ілленко і залишається 78-річна Кіра Муратова – вона у творчій формі, знімає регулярно рафіновано-авторські, хоча нерідко деструктивні фільми. Вона йде своїм шляхом, пропонуючи абсурд, декларує байдужість до глядача, але у фільмі «Мелодія для шарманки» (2010) повернулася обличчям до нього: показала неприкаяних дітей як лакмусовий папірець, що виявляє моральне звородіння багатіїв. Фільми її російськомовні. В останньому з'явилася жінка-бомж, експресивно зіграна Ніною Руслановою, яка розмовляє і навіть співає щось невиразне по-українськи. Такий прийом відомий ще з радянських часів: показати, що українською розмовляють ущербні персонажі.

Справжнім вибухом авторського кіно й режисерського темпераменту став сенсаційний фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка. Об'єктом режисерського дослідження був російський цар Петро I. Як пише Норман Дейвіс:

Петро був моральним страховиськом. Його участь протягом усього життя в гульні соборів блазнів та штукарів ще можна зрозуміти як вияв ексцентричного несмаку. Проте його любов до страшних, садистських тортур (жертвою яких став наш Батурин. – прим ред.) не можна вважати за безневинну примху навіть за тогочасними нормами. А ще його зневага до безмірних людських страждань, що завжди супроводило чимало його проєктів, як-от будівництво Санкт-Петербурга. Північна війна – 20-річний конфлікт Петра, який дивився завидючими очима на шведські володіння на Балтійському узбережжі й молодого Карла XII, короля Швеції. Карл заволодів ініціативою на континенті. Але 27 червня 1709 року під Полтавою він зазнав нищівної поразки і втік, шукаючи притулку, до турецьких володінь. Спроба козаків за гетьмана Мазепи здобути свободу під час шведської навали скінчилася нічим, а самого гетьмана російська церква, що слухняно виконувала веління Петра, піддала анафемі. У XVIII столітті було скасоване козацтво, Україну названо Малоросією, а всі сліди її окремих традицій затерті. Щедра українська земля стала об'єктом інтенсивної русифікації й колонізації<sup>12</sup>.

Для Юрія Ілленка принципово важливою була сама назва «Молитва за гетьмана Мазепу». Молитва як протистояння анафемі, яку 1709 року церква за велінням Петра I наклала на Мазепу.

Я поставив собі за головну мету – спростувати Анафему фільмом. Одних моїх, навіть геніальних зусиль, замало. Я задумав залучити до моєї Молитви мільйони прочан-глядачів. Фільм-богомилля, фільм-паломництво по кінозалах цілого світу... Чому треба спростувати Анафему? Анафему насправді було накинуто через Мазепу на всю Україну... На її безпорадну історію, на її велетенську барокову, динамічну культуру... Лише мільйони окремих молитв, об'єднаних під час перегляду фільму в непереборну волю, знищать, розітруть на порох навіть згадку про Анафему<sup>13</sup>.

Як бачимо, це був ідеалістичний, але так само патріотичний порив – фільм мали не просто подивитися, а й глибоко ним перейнятися.

Це складний для сприйняття (чим драгував глядача) і, напевне, найбільш резонансний український фільм за роки Незалежності. В останній рік свого життя Юрій Герасимович зробив нову версію, переозвучив його, тобто сам прокоментував за кадром події, тим самим наблизив свій твір до глядача.

Фільм не має нічого спільного з жанром біографічного кіно. Від цього жанру відмовився свого часу (1967 року) Сергій Параджанов, приступаючи до роботи над фільмом про поета Саят Нову і йдучи за власним режисерським стилем. Тоді на екрані постали візуальні відповідники поетичним образам. Чиновникам з Держкіно СРСР такий творчий підхід не сподобався: уже на початку 1990-х російський дослідник Валерій Фомін опублікував архівні документи, в яких формулювались мотиви недовіри до цього фільму, зокрема висновки М. Блеймана:

<sup>12</sup> Н. Дейвіс, *Європа. Історія*, пер. з англ, Київ, В-во Соломії Павличко «Основи» 2001, с. 671.

<sup>13</sup> Ю. Ілленко, Місце пророка вакантне. Публічна лекція в НаУКМА, цит. за: Л. Брюховецька, *Кіновіт Юрія Ілленка*, Київ, Редакція журналу «Кіно-Театр», в-во «Задруга» 2006, с. 190.

Перед Параджановим стоїть небезпека – він може захопитися тим примхливим асоціативним ходом, які в нього породжують життя і поезія Саят Нови, і залишити в стороні об'єкт асоціації – реальність. А це забуття приведе фільм до поразки<sup>14</sup>.

Фільм Юрія Ілленка, показаний кілька разів на «Берлінале», викликав різке неприйняття російської кінокритиків і розгубленість європейської.

Я з подивом прочитала у польському виданні, причому в статті українського науковця про те, що «Молитва» – це «агресивно антиросійський фільм»<sup>15</sup>. Не антиросійський, а антиімперський. Це Юрій Ілленко неодноразово підкреслював, в тому числі під час публічної лекції.

Місце пророка вакантне», прочитаній студентам НаУКМА. Він нагадав, що сценарій про Мазепу почав писати ще наприкінці 1960-х, але тоді партійний функціонер, що відповідав за кіно, сказав, щоб він його закопав на горді й нікому не показував. А вже в часи Незалежності Ілленку почав снитися Батурин, розорений військом Меншикова, і трупи замордованих українців, яких Меншиков пустив по річці, щоб залякати народ. Тоді режисер дістав той старий сценарій і почав працювати – і сон з трагічного минулого України перестав йому снитися<sup>16</sup>.

Не дивно, коли російські дослідники начіплюють цьому фільму ярлик ксенофобії<sup>17</sup>, але якщо дослідник український не розрізняє понять «антиросійський» і «антиімперський», то тут, схоже, маємо відстуність історичної пам'яті.

Юрій Ілленко робив фільм про Мазепу не для заспокоєння, а для того, щоб будити пам'ять, не залишати глядачів байдужими до трагедії українців, змушувати їх думати над історичною долею України. «Молитва за гетьмана Мазепу» – перший в українському кіно фільм, де рішуче й безкомпромісно пред'явлено рахунок російській імперії та її імператорам. Фільм також виявив, наскільки живучим є імперське мислення і наскільки нетерпимі представники імперської країни до спроб колись пригноблених народів правдиво висвітлити власну історію.

«За поетичну магію і поетичний реалізм» – такий приз вручили російські кінокритики фільму Михайла Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» на Міжнародному кінофестивалі «Кіношок» в Анапі 2012 року. Крім цієї нагороди, був ще спеціальний приз журі. На іншому російському фестивалі – «Золотий Вітязь» (Омськ) – фільм отримав головний приз в номінації ігрового кіно. Фільм, за яким глядачі вже давно ностальгують. Дивовижний, значною мірою казковий герой при тому, що в нього був реальний прототип –

<sup>14</sup> В. Фомин, «Цвет граната», в: *Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии*, Состав. В. Фомин, Москва, Материк 2006, с. 137.

<sup>15</sup> T. Dziadewicz, Bolesne poszukiwanie mitu tożsamości – konflikt pokoleniowy w kinie ukraińskim, w: *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, Poznań 2008, s. 180.

<sup>16</sup> Л. рюховецька, *Кіносвіт Юрія Ілленка*. Київ Редакція журналу «Кіно-Театр», в-во «Задруга» 2006, с. 191–192.

<sup>17</sup> Д. Караваев, *Кино на пороге XXI века: к вопросу востребованности функций фильма* в: *Кино в мире и мир кино*. Санкт-Петербург – Москва, Материк 2003, с. 46.

льотчик з Полтавщини Іван Доценко, який воював і за бойові подвиги його нагородили званням Героя Радянського Союзу, збитий в одному з боїв, непритомним потрапив у полон до гітлерівців, утік, але на батьківщині його засудили і відправили в ГУЛАГ, звідки (що, здавалося неможливим) утік через Аляску і дістався до Канади. 1967 року середовище кінематографістів облетіла сенсаційна звістка: українську делегацію, яка була на виставці в Монреалі, повезли до індіанців – і вождь племені заговорив до них українською мовою. Це був шок (то був той самий український льотчик), але в той час не можна було про цю людину говорити, а тим більше знімати. І ось у наш час ця історія стала прекрасним матеріалом для кіно. У фільмі – відкриття симпатичного, переконливого героя (актор Дмитро Лінартович), якого не можна зламати. Маємо незвичний, дещо химерний режисерський стиль, у якому задіяні ритуали й символи українського етносу.

З цього приводу пригадуються слова Фелліні:

В пейзажі, що розгортається перед нами, багато шарів, і найглибший шар, до якого дотягуєшся з найбільшими труднощами, може бути розкритий тільки за допомогою поезії. Однак він не стає від цього менш реальним. (...) Для мене «таємниче» – це все те в житті людини, що формує основні ірраціональні лінії її духовного життя...<sup>18</sup>.

Фільм Михайла Іллєнка багато в чому ірраціональний і разом з тим динамічний, з інтригуючим сюжетом, чудовими акторами, комп'ютерною графікою, чим і полонив молодь. А саме молодь – найширша кіноаудиторія. І що важливо, фільм переламав тенденцію «чорнухи», яка вже два десятиріччя панує на пострадянському просторі.

Та сама ідея невмирущості, стійкості, життєздатності й оптимізму має місце і в багатолюдному фільмі Сергія Буковського «Живі» (2008), випущеного до 75-ї річниці трагічної події – Голодомору. Якщо б існувала хроніка масового винищення людей – міліарним способом чи природними катаклізмами – то фактів таких історія людства дала б більш, аніж достатньо. ХХ століття сягнуло апогею. Серед цієї хроніки масове винищення людей в СРСР нелюдським способом – голодом – замовчувалося 60 років. Кінематографісти вже зверталися до цієї теми («Жнива розпачу», знятий 1983 у США і Канаді, українські «Тридцять третій», «Голод-33», «Ой, горе, це ж гості до мене...»). Фільм Сергія Буковського «Живі» став якісно новим етапом в освоєнні цієї теми, хоча терміни для роботи були дуже стислі. Режисер синтезував краще із зробленого попередниками й разом з тим вийшов на новий рівень в осмисленні трагедії. Новизна полягає в характері її висвітлення, характері спілкування авторів з очевидцями, які

---

<sup>18</sup> Федерико Фелліні. *Статті, інтерв'ю, рецензії, воспоминання*, Москва, Искусство 1968, с. 133.



в 1932–1933 роках були ще дітьми, але пам'ятають про пережите. Спогади їхні розгортаються у вражаючу картину.

Аби фільм, став таким, доклали зусиль усі учасники творчої групи, відомі професіонали. Завдяки цьому фільм і набув переконливості, високої емоційної сили.

Ненав'язливо, але вагомо зазвучав у фільмі мотив окозамилування, творення міфу про щасливе життя в країні Рад. Мотив цей, до речі, мало розроблений в нашому та й загалом у світовому кіно. Імперія брехні, яка вибудовувалася в одній шостій частині світу, аби закамуюфлювати криваві злочини більшовицьких вождів, працювала не тільки на досягнення одностайності у свідомості радянських людей. Була ще одна мета – довести світові переваги країни Рад. І саме у 1930-х роках Сталін досяг у цьому окозамилуванні неабияких успіхів – представники зарубіжної інтелігенції та політики повідомляли світові «правду про щасливе життя в СРСР» і світ робив вигляд, що нічого не знає ні про Голодомор, ні про репресії.

Про те, що тодішня сліпота не минула й донині, свідчить факт, що і в наш час непростою справою виявились зусилля відновити справедливість, позбавити Пуліцерівської премії тодішнього кореспондента газети «Нью Йорк Таймс» Волтера Дюранті, який одержав її за «безстороннє й чітке інформування про події в Росії». Той американський журналіст знав про мільйони жертв в Україні та на Кубані, але писав у своїх репортажах протилежне. Знав не тільки він, знала влада зарубіжних держав – про це свідчать наведені у фільмі Буковського донесення про Голодомор польських та італійських дипломатів своїм урядам. Однак західний світ мовчав, немов би вступивши у якусь світову змову проти жертв сталінської деспотії. Благополучним державам імпонував СРСР, де вождь почав активну планову розбудову економіки. Ціна їй і те, що чинилося за залізною завісою, їй не обходило. Світ у цей час хворів – і це ми бачимо у фільмі – США щойно почали виходити з економічної депресії, в Німеччині підступним шляхом до влади прийшли нацисти на чолі з Гітлером. Ці стреси змушували народи світу задумуватися над власним майбутнім – і їм було не до страждань голодуючих за залізною завісою. Тим часом і агенти країни Рад на Заході часу не марнували – вбивство 1926 року серед білого дня в центрі Парижа Симона Петлюри, а головне – виправдання паризьким судом вбивці-терориста, багато свідчить про ставлення західного світу до України та її прагнень вибороти незалежну державу. Очевидною була байдужість до чинених радянською владою злочинів. Коли німецькі нацисти в 1930-х почали винищувати євреїв, Фонд Рокфеллера створив програму порятунку європейських інтелектуалів від фашизму. Але те, що чинилось з інтелектуалами в СРСР, у світі обходили мовчанкою.

СРСР вибудовував стосунки з «вільним світом» і за допомогою місцевих компартій, щедро ним фінансованих. Ставлення вільного світу до

злочинів, що чинилися в СРСР, Роберт Конквест називає самоощуканством, а його причину бачить у простій обмеженості. «Люди не могли змусити себе повірити в жахіття сталінізму, – пише Роберт Конквест у книжці «Роздуми над сплюндрованим сторіччям». – Куди легше було списувати подібні історії на реакційну злостивість, дарма що на Заході вже давно опинилися сотні свідків»<sup>19</sup>.

У фільмі бачимо Бернарда Шоу, котрий побував в СРСР в розпал Голодомору, після чого розповідав британцям про те, що населення там сите. Вміли більшовицькі вожді ввести зарубіжних гостей в оману – про це свідчить кінохроніка візиту в Україну французького державного діяча Едуара Ерію. 1933 року він бачить у колгоспі «Червона зірка» на Харківщині щасливих селян, яких зображали підібрані владою комуністи і комсомольці.

Внутрішня і зовнішня політика СРСР вибудовувалась на брехні – і навіть якщо брехня була очевидною, Сталін спокійно реагував на зауваження про можливу реакцію Заходу – «Нічого, вони й це проковтнуть».

Голоси таких репортерів, як Малколм Макеридж та Гарет Джонс, які друкували неспростовні повідомлення про голод з перших рук, не справляли враження – західний світ вибирав фальшивки. Чому? На це питання немає відповіді.

Зіграв свою роль для окозамилювання і блиск офіційних прийомів в СРСР, частування зарубіжних гостей. У фільмі наведено хронікальні кадри Москви, магазини якої ломились від продуктів, тоді як жителі СРСР мільйонами помирали від голоду. Те, що голод в Україні пройшов повз увагу англійських русофілів, Конквест кваліфікує як великомасштабну інтелектуально-моральну ганьбу.

Автори фільму іронічно показують США і Британію. У першій з найпередовіших країн світу фігурують кадри, де люди, немов мурахи, копошаться на велетенському пам'ятнику Свободи в Нью-Йорку (вони його чистять). В другій країні показано ляльки-манекени, що невпинно крутяться на каруселі. Це не тільки документальні кадри, це й метафори.

Як бачимо, саме в 1930-х роках пройшла випробування потужна зброя масової маніпуляції та зомбування. За пафосними гаслами – тотальне нищення. «Ті, хто забирали в нас останнє, то були свої люди, не німці, не американці», – говорить одна з учасниць фільму «Живі». А інша згадує показуху, яка культивувалась у ставленні до праці в колективних господарствах, зафіксовану в народному вислові: «Один робить, сто лежить, у колгоспі добре жить».

Фільм вибудований на контрасті, показує подвійність існування в СРСР, витіснення правди. Таким було життя радянської епохи (з одного

---

<sup>19</sup> Р. Конквест, *Роздуми над сплюндрованим сторіччям*, пер. з англ. Київ, В-во Соломії Павличко «Основи» 2003, с. 150.

боку офіційний світ вигаданого щастя, свободи і демократії, а з другого – реальність мороку, страждань, терору, доносів і дегенерації апаратників).

Персонажі фільму, незважаючи на пережите, вражають мудрим спокоєм і вітальністю. Контраст у фільмі посилений зображенням, особливо в тому, як чудово зняв персонажів Володимир Кукоренчук – їхня правда підриває фальш кінохроніки 1930-х. Контраст і в звуковій палітрі, що проявилось, зокрема, у зіткненні двох мотивів – народної пісні «Понад садом-садом, там пшениченька ланом», яку співає подружжя, що дивом вижило. Їм протистоїть галасливе й суєтне «Эй, подруга, выходи-ка и на друга погляди-ка» з пісні московських пекарів у виконанні московського джаз-бенду на початку 1930-х. Зіткнення вічного з хвилиним, з показухою, яку демонстрували «веселі хлоп'ята» разом з веселими дівчатами, обслуговуючи советську пропагандистську машину.

Фільм «Живі» актуальний сьогодні, адже загрози появи нових «вождів» реальні. Не випадково президенти іноземних держав, які виступали в Києві на міжнародному форумі до 75-річчя Голодомору, наголошували: «Треба зробити все, щоб такого не повторилося в майбутньому».

Здатність мислити не ізольовано від світу, є характерною рисою сучасного художника. Важливою перевагою фільму є особисте, авторське бачення подій – це також ознака режисерського стилю Сергія Буковського. Фільм принциповий, розрахований не тільки на вітчизняну аудиторію, а й на міжнародну. Сергій Буковський утверджує авторське кіно, у своїх фільмах шукає історичну правду. А ще, як і Юрій та Михайло Ілленки, він підтримує мистецький імідж України.

Кіно останнього десятиріччя, навіть за незначної підтримки, дало вагомі результати. Якими б вони були за нормальних умов, можна тільки здогадуватись.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бердяев Н., *Смысл истории*, Москва, АСТ 1993.
- Дейвіс Н., *Європа. Історія*, пер. з англ., Київ, В-во Соломії Павличко «Основи» 2001.
- Конквест Р., *Роздуми над сплюндрованим сторіччям*, пер. з англ. Київ, Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2003.
- Маркузе Г., *Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества*, пер. с англ., Москва, АСТ 2003.
- Такеши К., *Автобиография. Совместно с Мишелем Телеманом*, пер. с фр. Москва, РИПОЛ класик 2011.
- Стросс Ф., *Петро Альмодовар. Интервью*, пер. с фр., Санкт-Петербург, Издательский Дом «Азбука-классика» 2007.
- Dziadewicz T., *Bolesne poszukiwanie mitu tożsamosci – konflikt pokoleniowy w kinie ukraińskim, w: Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, Poznań 2008.

- Фомин В., «Цвет граната», в: *Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии, Состав.* В. Фомин. Москва, Материк 2006.
- Ілленко Ю.. *Місце пророка вакантне. Публічна лекція в НаУКМА*, в: Л. Брюховецька, *Кіносвіт Юрія Ілленка*, Київ, Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга» 2006.
- Ілленко Ю., *За українську Україну*, К. 2005.
- Кино в мире и мир кино.* По материалам конференции «Мировое кино в контексте культуры: XX век». Санкт-Петербург – Москва, Материк 2003.
- Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания*, пер. с итал, Москва, Искусство 1968.

#### UKRAINIAN CINEMA: THE SIGNS OF INVISIBLE CHANGES

**Summary.** In the article the Ukrainian cinema is examined as a double victim – from one side by an aggressive, dirty television, on the other hand – by indifference of a state power. The author mentions facts of discrimination of the Ukrainian cinema in a filmmaking process: an expense of state facilities is on the Russian films, attempt to rescind resolution of government about Ukrainian duplication or sub-titling of foreign films. In a counterbalance to it some enthusiasts offer films about the Ukrainian history and modern life. On the example of a few films of Ukrainian authentication the depth of human spirit and creative potential of cinematography are investigated. It is films „Prayer for Hetman Mazepa”, „ThatWhoPassedThroughFire” and „Living”.

**Key words:** Cinema of times of independence, occupation of informative space, television, repressive rationality, cinema as business, refutation of anathema, creative potential