

# Сучасність Modernity

УДК 791(477):316.347]:791.65.079(477.74)

## УКРАЇНЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО: ЗАМІТКИ З V ОДЕСЬКОГО МІЖНАРОДНОГО КІНОФЕСТИВАЛЮ

Оксана Волошенюк

У статті подано панораму кінострічок, які були представлені в національній конкурсній програмі Одеського міжнародного кінофестивалю 2014 року, та аналіз кінореєвенту подій Революції гідності в документальних фільмах українських кінематографістів. Український кінематограф, який сьогодні має шанс на формування повноцінної кіноіндустрії, – важливий ретранслятор досвіду і соціальних зламів, що їх переживає українське суспільство. Він дає можливість як українському суспільству, так і широкому світовому загалу зрозуміти формування нового, сильного почуття української ідентичності.

**Ключові слова:** кінореєвенту, документальний кінематограф, сучасне українське кіно.

В статті представлена панорама кинолент – участниц національной конкурсной программы Одесского международного кинофестиваля 2014 года, а также анализируется кинореєвенту событий Революции достоинства в документальных фильмах украинских кинематографистов. Украинский кинематограф, имея сегодня шанс на формирование полноценной киноиндустрии, является важным ретранслятором опыта и социальных изломов, которые переживает украинское общество. Он предоставляет возможность как украинскому обществу, так и мировой общественности понять формирование нового, сильного чувства украинской идентичности.

**Ключевые слова:** кинореєвенту, документальный кинематограф, современное украинское кино.

The author of the article is describing the panorama of films presented in the national competition program of Odesa International Film Festival – 2014 and analyzing the events of the Revolution of dignity represented in documentary films of Ukrainian filmmakers. Ukrainian cinema, which now has a chance for a full-fledged film industry is an important retransmitter of the experiences and social changes that Ukrainian society is suffering. It also is affording an opportunity for Ukrainian society and the world-wide audience to understand how a new, strong sense of Ukrainian identity is forming.

**Keywords:** film representation, documentary, contemporary Ukrainian cinema

V Одеський міжнародний кінофестиваль (далі – ОМКФ) було організовано та проведено у важкий період – 10–20 липня 2014 року. Проте все-таки вдалося представити яскраву й вичерпну панораму як національного, так і іноземного кінематографа, що долучає фестиваль до ключових кіноподій східноєвропейського кінопроцесу.

Національна програма<sup>1</sup> ОМКФ була сформована із 21 стрічки (з-поміж них – 7 повнометражних і 14 кінотворів короткого метра). Її відкривав повнометражний документальний фільм «Лариса Кадочникова. Автопортрет» (режисери – Д. Томашпольський і відома актриса, художниця Л. Кадочникова (це її режисерський дебют)). Стрічка створена продакшн-студією «Гагарін Медіа» на замовлення Державного агентства України з питань кіно, її відзначено як кращий

неігровий фільм 2013 року Премією Національної спілки кінематографістів України. Кінорежисеру Д. Томашпольському також присуджена мистецька премія «Київ» імені Івана Миколайчука за цей фільм (Л. Кадочникова вже є лауреатом зазначеної премії).

Кілька років тому відбулася виставка Лариси Валентинівни, на яку прийшов Д. Томашпольський. Актриса попросила режисера зняти фільм про її картини. Трохи згодом з'явився сценарний задум – легенда українського кіно Л. Кадочникова пише автопортрет упродовж стрічки. Такий був намір. Та, зрештою, героїня фільму малює три автопортрети, ніби Тетяна Ларіна, яка самовільно «змінити» задум О. Пушкіна й вийшла заміж. Кожен із трьох портретів обрамлює важливу чоловічу постать у її житті – художника І. Глазунова, кінооператора

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО...



Кадр із фільму «Лариса Кадочникова. Автопортрет»  
(реж. Д. Томашпольський, Л. Кадочникова)

й кінорежисера Ю. Ілленка і просто людину, яка була видатною своїм коханням до неї.

Уже в перші хвилини кінострічки Лариса Валентинівна окреслює коло своїх колег: «Мені пощастило працювати з видатними кінорежисерами сучасності – Ефросом, Михайлом Єфремовим, Сергієм Параджановим, які вчили мене мислити в кадрі...». Картина не мала заздалегідь підготовленого тексту. Оповідь розпочинається зі звичних автобіографічних елементів – відомостей про народження, батьків, і тут раптом лінійна перспектива порушується бурлескними кадрами з картини батька Лариси – художника й кінорежисера В. Кадочникова – «Маленький – удаленький», коли трагіпересмішником уривається кінореальність напівзабутої казки 1930-х років, щоб потім коментувати кіноподорож у минуле. Кіносмальтами – уривками зі стрічок – випадає то перо зі сцени кафешантану, де дебютує танцівниця у виконанні Л. Кадочникової, то коридор московської комуналки, де тремтить на холоді «смішна дівчинка». Герої фільму «Вулиця Ньютона, будинок 1», яких грають юні Ю. Ілленко й Л. Кадочникова, переживають любовну драму, яка перегукується з подальшою історією взаємин «найкрасивішої кінопари» СРСР – кіно-

оператора й кінорежисера Юрія Ілленка та актриси Лариси Кадочникової. Кіноісторія ніби закладає заряд трагічної передбачуваності в їхню реальну долю...

Я переглядала фільм з якоюсь відстороненою зачарованістю. Особливо полонить мистецький кіноколаж із кадрів фільмів, які становлять славу «поетичного кіно»: «Тіні забутих предків» (Марічка), «Криниця для спраглих» (Соломія, Параска), «Вечір на Івана Купала» (Пидорка), «Білий птах з чорною ознакою» (Дана). Ще і ще б залишатися в цьому драйві неймовірних кольорів, лету камери, гіпноотично споглядати крупні плани акторів. Це картини, які своєю «дословесністю», за виразом кінокритика С. Тримбача, синкретичною єдністю людини з природою руйнували сконструйовану радянським режимом міфологію, за що і потрапили в немилість до радянської влади. Л. Кадочникова волею випадку стала обличчям українського поетичного кіно. Проте неможливо було б знайти краще обличчя для цього – іконописне, з карими заглибленими в себе очима, тонким, видовженим носом, як зображували на іконах Богоматір, із тонкими – також неземними – вустами. Це лице не могло асоціюватися із жодним іншим «прикладним типажем» ра-

## СУЧАСНІСТЬ

дянського кіно – скромними вчительками, веселими простакуватими дівчатами, енергійними робітницями тощо.

Л. Кадочникова весь час повертається до незіграних ролей – Наташі Ростової у фільмі С. Бондарчука, Лариси з «Безприданниці» М. Островського та Ніни Зарічної із «Чайки» А. Чехова, героїнь, які так схожі на неї недомовленістю, незавершеністю, беззавітною радістю життя. І ця схожість ще помітніша, коли в якийсь момент автори фільму змінюють проекцію, і портрет Л. Кадочникової вже малюють кінорежисер Р. Балаян, кінокритик С. Тримбач, художник С. Якутович. Жоден з них навіть не намагається створити реалістичний відбиток, передаючи образ Лариси Валентинівни через різноманітні деталі та асоціації, у тому числі й через її улюблену чайку.

«Лариса Кадочникова. Автопортрет» – це зразок кінотвору, який перебуває в постійному діалозі з кінореальністю, адже героїня проживає життя, ніби так і не доторкнувшись до соціальної дійсності. Її фразу (коли вона споглядає на порожню галерею І. Глазунова, на виставки якого в 1970-х рр. помилися юрби) «Так, часи змінились» можна зарахувати до будь-якої епохи. Здається, ніхто, крім Л. Кадочникової, так вичерпно не говорив про інший вимір долі С. Параджанова, яка зазвичай у нашій свідомості невіддільна від політичної історії СРСР: «Кругом була заздрість». Для Лариси почасти історія – така сама умовність, як і чергові театральні декорації.

Л. Кадочникова – чи не останній представник та «ікона» найвідомішого періоду українського кіно – *поетичного реалізму*, або ж *фольк-модернізму*, або ж *поетичного кіно*, резонує з тим часом кіноекспресій у мистецький спосіб. Це стрічка не просто для любителів кіно. Це фільм для синефілів, які настільки вписані у видовище, що розчиняються в ньому. Кінокартина «Лариса Кадочникова. Автопортрет» оперує досить замкненою знаковою системою, яка ґрунтується навіть на впізнаванні не фільмів, а деталей кадру. До того ж замкненою, але не герметичною. Зовсім не тому, що цей світ недоступний загалу, а тому, що його аудиторія – насамперед ті, хто уйняв



Лариса Кадочникова у фільмі  
«Білий птах з чорною ознакою»  
(реж. Ю. Іллєнко)

українське поетичне кіно як цілісне явище, як частину власного світогляду, цілісного світу, де людина, природа й нація злиті, взаємопросякнуті одне одним.

Завершуючи черговий портрет, Л. Кадочникова вдивляється в картину, а потім – у дзеркало, розташоване неподалік, і запитує: «Це я? Чи не я?», відповідає: «Ні – це не я». На зустрічі після показу актриса сказала, що і в документальній стрічці зіграла себе: «Я думаю, що в цьому фільмі і я, і не я. Я складаюсь із тисячі ролей, кожна з яких залишила щось в душі і відображає якусь мою частину».

На запитання, як би він сам визначив жанр фільму, Д. Томашпольський відповів із притаманною йому іронією: «Це позахудожній фільм». Перебравши всі відомі жанри, я все-таки зупинилася на кіноелегії.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...



Кадр із фільму «Голлівуд над Дніпром. Сни з Атлантиди»  
(реж. О. Чорний)

У позаконкурсній програмі ОМКФ відбулася прем'єра ще однієї стрічки – «Голлівуд над Дніпром. Сни з Атлантиди» (режисер О. Чорний, сценарій С. Цалика за участю О. Чорного і Д. Іванова), де Лариса Валентинівна також є однією з головних героїнь поряд із М. Ілленком, О. Денисенком та небагатьма жителями с. Бучак Канівського району Черкаської області. Це село завдяки С. Параджанову в 1950-х роках стало своєрідним Голлівудом над Дніпром – знімальним майданчиком для кінокартин «Українська рапсодія» (режисер С. Параджанов), «Вечір на Івана Купала» (режисер Ю. Ілленко), «Сон» (режисер В. Денисенко), «Бумбараш» (режисери – М. Рашев і А. Народицький), «Іванове дитинство» (режисер А. Тарковський), «Поема про море» (режисер Ю. Солнцева).

Село, що стало невід'ємним елементом кінокультури, майже повністю було затоплене під час будівництва Канівського водосховища в 1972 році, тож зараз на тому місці, де мешкало 750 жителів, проживають лише 15, а така місцина, як с. Бучак, навіть не означена на карті. Л. Кадочникова, яка повертається на місце зйомок фільму «Вечір на Івана Купала» більш ніж за 40 років по тому, потрапляє в якийсь паралельний неходжений світ пізньо- й пострадянського колапсу. І своєю чергою це – містичний світ, адже село, якого не існує, продовжує

жити, випромінювати власну енергетику – підтримувати криницю із чудодійною водою і приймати вихідців із села, які не забувають своїх пращурів, ніби наспак сюжету ще одного українського класичного фільму – «Криниця для спраглих» (режисер Ю. Ілленко), де потомки забородами тиняються по кладовищу, розшукуючи могили рідних. За задумом авторів, доля с. Бучак – це метафора 50-річної історії України.

Український кінорежисер В. Васянович минулого року зафільмував дві повнометражні стрічки – ігрову «Креденс» і документальну «Присмерк». До програми ОМКФ, де домінував жанр соціальної драми, був відібраний «Присмерк». На фестивалі DocuDays UA у 2014 році фільм отримав відзнаку «За непересічне візуальне й емоційне змалювання людської стійкості, чуттєвості та незалежності».

Картина стала результатом річного кіноспостереження режисера за долями його близьких. Герої фільму – 82-річна Марія і її 62-річний син Сашко, у минулому – сільський учитель, який утратив зір унаслідок діабету, – живуть у поліському глухому селі. За рік кіноспостереження змінилися чотири пори року – минув селянський і обрядовий рік: виорали, засадили, посіяли, зібрали, заскиртували, приготувалися до зими, пережили зиму і знову зорали й засіяли. Герої живуть так, як, напевне, жили їх

СУЧАСНІСТЬ



Кадр із фільму «Присмерк»  
(реж. В. Васянович)

предки 200 років тому: розпалюють грубку дровами, доять корову, збирають яблука. На час показу фільму Сашка вже не стало.

Старенька довго намагається розколоти поліно, сліпий син допомагає їй. Марія безкінечно порається біля корови, щось переносить, кудись перекладає – усе це неспішно й одноманітно. Сашко перебирає старе залізяччя: він здатний зробити з трактора машину, а зараз майструє то велосипед, то мотоблок, то трансформатор. Здається, такі справи не мають ні кінця, ні краю, ні сенсу, ні результату. Насправді сенс є: Марія любовно-лайливо доглядає корову, яка має телитися, а Сашко ремонтує мотоблок, щоб продати й зібрати гроші на операцію.

Що ж роблять герої, якщо не працюють? Співають і ходять до церкви. Як і 200 років тому, Марія зятагує різдвяну «Ой на річці на Йордані, тиха вода стояла, Діва Марія свого сина купала...» та збивається на другому куплеті, мабуть, побачивши долю свого сина. Сашко ж, колишній учитель музики, відразу перероджується, коли «виступає», ніби повернувшись на сцену сільського клубу – по-молодечому хвацько розгортає плечі.

Режисеру-оператору вдається якимось неймовірним чином обезкровити, знебар-

вити природу. Глядач, який довгими кількохвилинними планами втягується у кволий ритм повсякденності старих, не може сказати щодо літньої залитої сонцем галявини, як це гарно. Бляклий і затертий одяг героїв однаково зливається і з осінньою мрякою, і зі снігом. Вони – плоть від плоті присмерку, за яким – ніч, небуття, чорнизна. Як зауважив В. Васянович у виступі перед глядачами, це люди, час земного буття яких добігає кінця, але вони не втрачають гідності перед обличчям смерті. Ця гідність простежується і в тому, як вони сприймають допомогу односельців, намагаючись оплатити все, що вже не здатні зробити самі, як погосподарськи готують собі труни, щоб були пофарбовані й запиляні. Автор впускає час від часу в кадр інших героїв, адже Марія і Сашко вже усунені із соціуму, вони вже випали з будь-яких соціальних рамок, живуть своїм життям – світ їх відпустив.

Це вже другий фільм про життя на порозі смерті, який у 2013 році зняли українські кінорежисери. Проте, на відміну від стрічки В. Васяновича, у героїв художньої картини В. Трофименко «Брати. Остання сповідь» присмерк осяяний пекучими пристрастями, які вони роздмухували впродовж життя. Брати продовжують змагатися, виграє

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

той, хто побачить смерть іншого. На мою думку, дуже важливо, що кінематограф звернувся до тих героїв, які не здобувають, а втрачають.

Напевне, кожен глядач «Присмерку» запитував себе, у чому ж сенс такого життя. Для когось? Тим паче, що в стрічці відсутні інші рідні цих людей. Мабуть, у тому, що спересердя вирвалося в Сашка під час сварки з матір'ю: «А я все життя люблю вас і терплю». Напевно, у погляді, який кидає Марія, коли Сашко співає.

Чи не в кожного глядача виникало питання, чому режисер, який до того ж фільмував рідну тітку і двоюрідного брата, коли бачив, як сліпий довго й натужно намагається намацати якусь деталь, або коли бабця грузить на себе чи не копицю сіна, за якою її навіть не видно, не полишав камери, щоб утритися й допомогти. Автор незмінно відповідав: «Я хотів зняти фільм, який би створив ефект абсолютної присутності глядача в історії». Подеколи це робив навіть не режисер, а сама камера, яку він залишав на кілька хвилин, і апарат фіксував такі моменти, як сварка, що було б неможливо при інших.

Стрічка В. Тихого «Зелена кофта» знята у 2013 році. Кінокритик І. Грабович об'єднав фільми «Креденс» В. Васяновича,

«Плем'я» М. Слабошпицького та «Зелена кофта» В. Тихого в «трилогію гніву». Ці картини, як і «Присмерк», створені за підтримки Держкіно України.

Семирічний Михась, брат київської старшокласниці Олі, зникає під час їхньої прогулянки. Порушують кримінальну справу, і молодий слідчий начебто всерйоз опікується розслідуванням. Істерична мати та батько, у якого молода дружина й дитина, відразу упокорюються. Оля випадково зустрічає чоловіка, який був неподалік від того місця, де вона востаннє бачила братика. Усі соціальні інституції, з якими Оля стикається, діють за якоюсь власною логікою, схемами, спрямованими на самопідтримання людей: міліціонери за великий хабар готові закрити будь-яку справу, навіть серійного вбивці, учителі ставлять відмінні оцінки за відсутності знань. Оля починає власну боротьбу. Дівчина переслідує чоловіка, якого вона вважає винним, і його сім'ю, жадаючи помсти, хоча немає жодного доказу, що карає саме винного. У фіналі вона обливає чоловіка бензином і підпалює, а сама, утікаючи від живого факела, потрапляє під автомобіль.

Автори визначили жанр як психологічний трилер і цим уже ввели в оману глядачів. Їм не варто навіть намагатися вибудувувати



Кадр із фільму «Зелена кофта»  
(реж. В. Тихий)

СУЧАСНІСТЬ



Кадр із фільму «Чорний зошит Майдану»  
(реж. новели А. Лисенко)

якийсь логічний ланцюжок, утягуватися в гру «розгадай загадку, хто злодій». Сюжет розвивається крізь численні неузгодженості й випадковості. Автор сценарію В. Тихий демонструє відмову від авторського контролю, вибудовує сюжет без акцентів, допускаючи нашарування додаткових смислів (наприклад, рушниці, які висять на килимі, але ніколи не вистрілять), епізодів, що обриваються. Творці стрічки дистанціювалися настільки, що дали можливість протікати життю в кадрі за власними причинно-наслідковими зв'язками. Однак вони чітко усвідомлюють, що це життя – наш дуже звичний світ, проте замкнений і викривлений. Це зумовило гіперреалістичну манеру картини без крупних планів, майстерного монтажу, музики (вона звучить лише в навушниках героїні), – словом, усього того, що використовується в картинах для «донесення головної думки». Тому стрічка максимально втягує в дуже дискомфортні події. Показова беземоційна манера гри акторів, герої яких не контактують ані один з одним, ані з навколишнім світом.

Київ – один з героїв стрічки. Герой відсторонений, необжитий і апатичний, з мешканцями, готовими вибухнути агресією й

буденно пройти повз бійки. Його девіз виявляє фраза, яку під час дворової бійки підліток кидає подрузі Олі, яку вони в цей час лупцюють: «Вали, тебе ніхто не засудить!». Це квінтесенція і закон існування донедавна в нашій країні: плати, обманюй, плазуй – усі такі, тебе ніхто не осудить.

Кінорежисер В. Тихий під час зустрічі з глядачами сказав, що якби він завершував фільм тепер, то події відбувалися б зовсім по-іншому: драматургія, яка розвивається в «Зеленій кофті» упродовж півроку, нині могла б розгорнутися і за добу. Зал вимагав коментарів, але так і не отримав. Мій варіант відповіді такий: якщо раніше ми могли безмежно довго жити в конфліктній ситуації і дистанціюватися від неї, то тепер новітня історія країни щодень наказує існувати в конфлікті, і з цієї перспективи коктейль Молотова у фіналі стрічки виглядає вже на правду дитячою забавкою.

В. Тихий зазначив, що коли фільмуєш картину, то, безумовно, вступаєш у діалог із соціальним контекстом, і твій успіх залежить від того, наскільки ти чесний із суспільством. А я б зауважила ще й те, наскільки суспільство потім чесне із цією кінопроекцією.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

Питання із залу виникло під час обговорення стрічки В. Васяновича «Присмерк», але воно «висіло» в повітрі й під час дискусії про «Зелену кофту». Глядачка, ледве стримуючи обурення, драматично нарікала: «Навіщо, навіщо ви показуєте таке життя, цю бідність. Україна – це Європа!». І справді, навіщо вдивлятися в кінопроєкцію суспільства, яке виборсується зі стану олігархічного феодалізму, якщо цей кінообраз потенційно ще більш травматичний, аніж сама реальність.

Для мене основним критерієм оцінки національної програми ОМКФ стало те, наскільки представлені українські фільми були адекватним ретранслятором досвіду, що його зараз переживає українське суспільство. Проте сьогодні, на мою думку, місія українського кіно – встигнути за українським суспільством, яке перебуває в ситуації тектонічного розриву... І саме кіно-репрезентація Революції гідності українським кіно дає неймовірний шанс українським кінематографістам резонувати із сучасним суспільним контекстом.

За час, який минув від зимових подій, я в гранично переповнених залах подивилася три повнометражні документальні фільми про Майдан: альманах «Євромайдан. Чорновий монтаж» – у столичному Будинку

кіно; альманах «Чорний зошит Майдану», відзнятий студентами другого режисерського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; повнометражну стрічку «Майдан» С. Лозниці – на ОМКФ.

Кожна з цих кінокартин характеризується правдивістю зображення, впізнаваністю подій, які ми пережили. Так, у «Чорному зошиті Майдану» сильна карнавалізація Майдану, яка була незмінною складовою протесту, роз'їдала, руйнувала сміхом і глузуванням офіційну верхівку, виявилася у виборі героїв, серед яких чимало колоритних «фріків». Укотре жарт став найдієвішим інструментом для тих, хто займає позицію непокори щодо влади.

Фільм «Євромайдан. Чорновий монтаж» об'єднав роботи українських і російських кінематографістів, до нього ввійшли ескізи короткометражних стрічок О. Течинського, О. Солодунова, Д. Стойка, Р. Бондарчука, В. Тихого, Ю. Грузинова, А. Литвиненка, Ю. Гонтарук, К. Горностаї, Ю. Страшного, К. Возниці, Б. Петера, А. Кисельова (Росія), Л. Хоревої (Росія), Р. Любого, Є. Козеко, Д. Стоїкова та інших, поміж них три ескізи групи «Вавилон'13»: «Бруківка за бруківкою» (про те, як будуються барикади на вул. Інститутській), «Воля або смерть»



Кадр із фільму «Майдан»  
(реж. С. Лозниця)



## СУЧАСНІСТЬ

(історія про «Йолку», на якій кожен міг прикріпити якийсь лозунг чи плакат) та «Батьківська хата» (про домівку В. Януковича) (оператори: Ю. Грузинов, А. Котляр, Я. Пілунський; режисери: Ю. Гонтарук, В. Тихий, Р. Любий).

«Євромайдан. Чорновий монтаж» – не лише лінійно вибудований калейдоскоп подій, але й виключний зріз українського кінопокоління – митців молодого й середнього віку. У десятках сюжетів, які відзняли учасники групи «Вавилон'13» – кіногрупи громадянського протесту, – попри стилістику дещо відособленого кіноспостереження-невтручання, досліджено мікродраматургію поведінки групи («В пошуках лідера») або героя («Соло»), якого вони обирають. І навіть у ліричній стрічці К. Горностай, де зафільмовано майже статичну спільноту – макродинаміку людських тіл, які намагаються відособитися, щоб заснути в залитій світлом Київській мерії, глядач, підпорядкований вибору автора, ідентифікує себе із групою, яку «розглядає» камера, «утягується» через почуття співпричетності. Феномен Майдану артикулюється мікроісторіями, де відсікаються «зайві» деталі. Обидва альманахи – не просто колективні збірки, автори розпочинали кожен сюжет із чистої сторінки, не знаючи, як розгортатиметься історія героїв, історія країни. Кіномитці були вільні у виборі героя, але невільні у виборі подій і громадянської позиції, яка виявилася вже в самому виході на Майдан з камерами. І глядач, бажаючи побачити, як здобувається свобода, переглядаючи ці кінострічки, призвичаюється до майже метафізичної правоти однієї зі сторін.

Українська прем'єра стрічки «Майдан» С. Лозниці відбулася на ОМКФ, світова – у травні під час Каннського кінофестивалю.

24 липня сталася безпрецедентна для документалістики гучна прем'єра фільму «Майдан» водночас у семи залах кінокомплексу «Мегаплекс». Потім стрічка вийшла на екрани в 49 кінотеатрах країни.

За цей час фільм викликав в Україні повномасштабну дискусію, два полюси якої дуже симптоматично представила «Телекритика» в статті письменника і критика А. Кокотюхи «Майдан на експорт», написа-

ної у відповідь на статтю «Карузо, Лозниця і сучасна критика» голови спостережної ради «Мультиплекс Холдинг» А. Пугача, який, на мій погляд, написав один із кращих професійних мистецтвознавчих текстів про стрічку, де декодував структурний план режисера. Окрім реакції професійних кіл, я спостерігала досить невротичні рефлексії глядачів під час показу картини на ОМКФ. Глядачів можна поділити на дві категорії: ті, хто не впізнав Майдан і Революцію гідності, і ті, хто хотів, щоб фільм чітко оповів, де правда, а де кривда, на якій стороні добро, а на якій – зло.

Фільм С. Лозниці – наразі єдина стрічка про Майдан, автор якої із самого початку знав, що і яким чином буде знімати. Зі 128 хв. картини 45 хв. відзняв особисто С. Лозниця, 6 хв. – сцена поранення снайпера – було взято у стрімерів Радіо «Свобода» (до речі, єдині кадри, де лише кілька героїв), усе інше зафільмував С. Стеценко, який отримав від режисера чітку інструкцію знімати загальними трихвилинними планами статичною камерою. С. Стеценко – один з найталановитіших операторів молодішої генерації.

С. Лозниця із самого початку «відпустив» драматургію реальності, щоб оповідати лише через ті події, які відбуваються всередині кадру, максимально не втручаючись в оповідь. Люди і взаємодіють, і не взаємодіють у кадрі. Кожен сам по собі, вони рухаються, розмовляють, клопочуться. Єдиний раз, коли цей пейзаж людських облич застигає в одній емоції, а не в пориві, – це момент виконання Гімну України. Таким чином, випрозорується образ народу, колективне тіло Майдану.

В інтерв'ю «Телекритиці» режисер сказав: «В кіно тримати композицію – означає, що вона має говорити, повідомляти, в тому числі, чому я відсікаю від матеріалу ті чи інші «шматки» в кадрі, лишаючи простір. Також у кіно все ж є можливість відтворювати драматургію в часі, – розповів Сергій Лозниця. – В такому статичному зображенні, як у Брейгеля, композиція спирається на закони драматургії полотна, що, в свою чергу, враховують фізіологію людського ока. Леонардо да Вінчі, наприклад, вводив

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

момент невизначеності, що й створювало цю ілюзію внутрішнього руху. Охопити такі картини епохи Відродження з першого погляду неможливо – сюжет видозмінюється в нашому сприйнятті» [2].

С. Лозниця спростовує настояну згуслу патетику зображення переломних моментів історії. На своєму майстер-класі під час ОМКФ він розповів, як кінообрази змінюють побутування історичних подій в історичній пам'яті. Так, переверот 25 жовтня 1917 року в Петрограді відбувся завдяки тактиці десятків невеликих терористичних груп, які рухалися з різних місць і мали автономне завдання, як-то штурм телеграфу, пошти. Відтак жодна регулярна армія / поліція просто не могла відстежити атомізовані напади. Тоді як наша пам'ять послужливо змалювала штурм останньої барикади перед Зимовим парадом, так як це виглядало у фільмі «Жовтень» С. Ейзенштейна. Він зафільмував сцену штурму, якої ніколи не було в дійсності, але вона була потрібна автору як драматичне візуальне зображення вершинної точки зіткнення двох начал – старого й нового світу.

Звукова палітра стрічки С. Лозниці – аудіальна фреска, реальна партитура звуків, шумів, пісень. У стрічці близько 100 звукових доріжок, які віртуозно змікшовані в один оркестр реальності, органічно створюють цей образний ряд.

С. Лозниця зафільмував вигляд українського громадянського суспільства в різних кінематографічних вимірах – водночас на дальньому й середньому планах, у броунівському русі перетікань. Ми не бачимо ані лідерів, ані пориву до гуртування навколо лідерів. Єдиний момент, коли спільнота Майдану має сцементований вигляд, – виконання гімну в перший кадрах.

Відомий продюсер документального кіно С. Зінов'єва в інтерв'ю «Телекритиці» зауважила, що документальне кіно – це школа мислення. Хотілося б додати – і діагностування стану суспільства.

Минуло багато років, коли вітчизняний кінематограф був виключений з культурного обрію українця, а телеекран послужли-

во звів усі життєві сюжети до мелодрами й бойовика. Ще два з половиною роки тому я з колегами намагалася віднайти образи сучасного українця й сучасного українського міста в панорамі візуальних образів масової культури і знайшла їх в італійській картині, герої якої приїжджає в Київ. Тепер через кінорепрезентацію сучасної України українське суспільство має змогу продемонструвати світу, яким воно бачить себе. Зазначу, цей світ дуже дискомфортний.

О. Санін, режисер історичної видовищної стрічки «Поводир» про мандри Україною на початку 1930-х років сліпого кобзаря і хлопчика-американця, на прес-конференції вигукнув: «Мій фільм – це лише половина БТР». Це рефлексія митця на загрозу того, що українське кіно, яке завдяки державному фінансуванню останніх трьох років дало змогу цілій кіногенерації проявити себе й отримало надію на побудову повноцінної аудіовізуальної індустрії, буде позбавлене цього шансу, «коли заговорять гармати».

У виступі на церемонії закриття голова журі кінорежисер Пітер Веббер наголосив на важливості кінофестивалю, позаяк у такі важкі часи, як зараз в Україні, кіно є «серцем і душею» культурного життя нації. ОМКФ дав можливість цьому народу показати світові, яким він себе бачить, як формується нове, сильне почуття української ідентичності.

#### Примітка

<sup>1</sup> Загалом у 2013 році знято 54 вітчизняні картини (короткий та повний метр, ігрові, документальні й анімаційні).

#### Джерела та література

1. *Грабовський І.* «Зелена кофта»: кіно не встигає за народним гнівом [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://screenplay.com.ua/critics/?id=618>.

2. Перша документальна програма ОМКФ: битва «Майдану» з телебаченням [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/kontekst/2014-07-29/96337>.

## SUMMARY

The program of the Vth Odesa International Film Festival was presented with 21 films of Ukrainian production and co-production with Ukraine (in total 53 films were created in 2013). The national program started with the showing of the film by Dmytro Tomashpolskyi and Larysa Kadochnikova *Larysa Kadochnikova. Self-portrait*, where Larysa Kadochnikova was retelling about herself frankly and mercilessly. She had depicted three self-portraits that led to the disappearance of time and spatial limits. The audience saw the stage of Lesya Ukrainka Theater, the stairs of the Russian State Film Academy and Mar del Plata on the Atlantic coast, where the *Shadows of Forgotten Ancestors* were triumphally shown. And also the three roles she dreamt about. A film is an experiment as its hero is the author at the same time.

The film director and cameraman Valentyn Vasyanovych has shot two full-footed films last year: the playing *Credenza (Kredens, 2012)* and documentary *Crepuscule* chosen to the program of Odesa IFF, where the genre of social realism dominated. This film also was honoured at Docudays UA–2014 festival “for its outstanding visual and emotional depiction of human firmness, sensuality and independence”.

The picture became a result of one year observation of the director after the members of his family. The heroes of the film were 82-years old Mariya and her 62-years old son Sashko, a former village teacher who lost his sight because of the diabetes. They live in a remote village of Polissya in the way of their ancestors 200 years ago stoking the stove with firewood, milking the cow, gathering apples. By the time of the film premiere Sashko had already died.

The old woman for a long time and ordinarily tries to split the billet of wood, the blind son helps her cutting lightly with an axe. The labour seems endless: Mariya takes care of the cow, shifting something, replacing somewhere slowly and monotonously. Sashko sorts old metal scraps: he is able to make a car out of a tractor, and he is constructing a bike or a motor cultivator, transformer. It seems the things that have no end, no result, even no sense are done in such way. In fact there is a sense as the cow which Mariya takes care of is going to bear and Sashko repairs the motor cultivator to sell and collect money for the operation.

We are plunging into everyday life of old age people. The faded, shabby clothing of the characters merges with the autumn mist and winter snow. They are flesh and blood of twilight with night, nonentity, blackness. As Valentyn Vasyanovych has said, these are people whose lives are nearly up, but they do not lose any dignity facing the death. This dignity is in their perception of country men’s help, trying to pay for everything they can’t do themselves. Mariya and Sashko are already excluded from the society: they have fallen beyond any social limits and live their own lives. The world has let them go.

The film *The Green Jacket (2013)* by Volodymyr Tykhyi was shot before the Revolution of dignity in Ukraine. Film critic Ihor Hrabovych amalgamated the films by Vasyanovych *Credenza* and Myroslav Slaboshpytsky *The Tribe* and *The Green Jacket* in the trilogy of anger. All these films, like *Crepuscule*, were created with the support of Ukrainian National Film Agency.

The seven-year old Mykhas, younger brother of Kyiv senior pupil Olya, disappeared after the walk. The criminal action was commenced and a young inspector seemed to follow the inquiry. But Olya had a chance meeting with a man who was at the place where she had seen her brother for the last time. The social institutes use their own logic, schemes, directed to the people self-supporting as the militia executives are ready to stop any affair for the bribe, the teachers put excellent marks for the absent knowledge. Girl tails the man she regards as the culprit in her brother’s disappearance, pestering his family, turning her tragic loss into revenge even though she has no evidence that the man is guilty. Her final act is desperate violence, with grim consequences for herself. Olya started her own investigation haunting the man and his family. In the end she had thrown the patrol on the man and collided with the car running away from the alive torch.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО...

Film director Volodymyr Tykhyi at the meeting with the audience said that if he finished the film now, the story would have another development, as the dramaturgy of *The Green Jacket* shown for six months could be finished in one day as now people tries to solve problems at once including violence.

Cinema of Revolution of dignity provides an incredible opportunity to Ukrainian filmmakers to resound with contemporary social context. The film by Sergei Loznitsa *Maidan*, which consists of a series of secondary plans, each longer than 3 minutes, provoked a lot of debates.

The author purposely does not use film figurative tools such as close-up, installation, telling the events of Maidan. Loznitsa initially decided to tell the story only with the help of the events, taking place inside the frame. People interact and do not interact in the frame. Each alone, they move, talk, collect something. The only time when this landscape of human faces stands still in one emotion, but not burst this is the singing of the National anthem. Thus, the image of the people, collective body of Maidan is distinguished.

My main criterion as a member of the jury of the International Association of Film Critics in the evaluation of the program of the Vth Odessa International Film Festival (OIFF) was to know the way in which Ukrainian films were the adequate demonstrator of the experience our society is currently enduring. However, in my opinion, the mission of Ukrainian cinema today is to address the issues of a teared society. And Odesa Festival has played an important role in the formation of new, strong sense of Ukrainian identity.

**Keywords:** film representation, documentary, contemporary Ukrainian cinema.