

Дар'я Золоєва
(Київ)

ЕСТЕТИКА АБСУРДУ ЯК ЕЛЕМЕНТ КІНОСВІТУ КІРИ МУРАТОВОЇ

Видатний український режисер Кіра Муратова за більш ніж сорок років кар'єри створила власний кіносвіт. У статті розглядаються елементи абсурду як характерна особливість її творчої естетики.

Ключові слова: абсурд, філософія абсурду, Кіра Муратова.

Выдающийся украинский режиссер Кира Муратова за более чем сорок лет карьеры создала собственный киномир. В статье рассматриваются элементы абсурда как характерная особенность её творческой эстетики.

Ключевые слова: абсурд, философия абсурда, Кира Муратова.

For more than forty years of her career, the outstanding Ukrainian director Kira Muratova has created her own real cinema world. The article investigates the elements of absurd as a characteristic of her creative aesthetics.

Keywords: absurd, absurdist philosophy, Kira Muratova.

Кіра Муратова, безсумнівно, уже давно закріпила за собою право називатися однією з найяскравіших постатей українського кінематографа.

Її стрічки утворюють особливий світ, власний часопростір, в якому діють специфічні закони Муратової. І важливим елементом цього кіносвіту є естетика абсурду, зокрема в розумінні філософії абсурду Альбера Камю та театру абсурду.

В есе «Міф про Сізіфа» Камю закладає основи своєї філософії, у центрі якої він ставить фігуру абсурдної людини, відповідно в мистецькій площині – абсурдного героя.

Цей беззаперечно трагічний образ несе в собі головну ідею філософії абсурду: прагнення віднайти сенс життя стикається з розумінням відсутності будь-якого сенсу.

Основні постулати філософії абсурду – тотальну самотність, відчай, неможливість комунікації – взяли за основу своєї творчості драматурги театру абсурду, такі як Ежен Йонеско, Семюель Беккет, Жан Жене і Артюр Адамов.

Досліджуючи елементи естетики абсурду в творчості Кіри Муратової, важливо звертати увагу не лише на філософію Камю, а й на явище драматургії абсурду.

Як зазначає Мартін Есслін, хоч образні системи творчості Камю і драматургів театру абсурду є близькими, вони різняться за формою. Якщо філософи-екзистенціалісти «представляють своє відчуття ірраціональності людського становища у вигляді дуже чітко й логічно побудованих міркувань, то театр абсурду прагне висловити своє відчуття безглуздості становища людини і неадекватності раціонального підходу відкритою відмовою від раціональних засобів і дискурсивного мислення. У той час як Сартр чи Камю висловлюють новий зміст у старій конвенції, театр абсурду йде на крок далі у спробі досягти єдності між його основними положеннями і формою, в якій вони виражені» [1, с. 24].

У творчості Муратової так само простежується не лише вплив основних засад філософії абсурду на загальну ідею, а і їх втілення в формальному плані шляхом трансформації традиційних засобів кіномови.

Муратова вже з першого самостійного фільму, «Короткі зустрічі» (1967), задає основну тенденцію своєї творчості – вона створює власний кіносвіт, кінопростір, в якому діють її правила. У «Коротких зустрічах» неквапливий плин життя героїні пронизаний її внутрішніми монологами, її самотністю.

Самотність узагалі стає лейтмотивом перших стрічок Муратової. І тут можна говорити про екзистенціальну самотність її персонажів – відчуття беззмістовності всіх життєвих подій.

Валентина з «Коротких зустрічей» хоч і чесно виконує всі свої обов'язки й відповідально ставиться до роботи, та все ж, видається, страждає на втому від цієї діяльності, від нездатності змінити бодай щось у своєму житті.

Це відчуття статичності, незмінності, марності всіх прагнень простежується і в наступному фільмі-диалогії – «Тривалі проводи» (1971). Бачимо той самий, що й у «Коротких зустрічах», ліричний, сумний настрій, і історію про звичайних, пересічних людей та їхні глибоко індивідуальні, внутрішні проблеми. На передній план виступають не соціальні, колективні переживання людини як частини суспільства, а насамперед особисті, душевні. Самотня жінка переживає втрату контролю над дитиною, яка була смыслом її життя. Ці переживання поєднуються з передчуттям старості, страхом самотності.

Статичність лишається ознакою ситуації, в якій перебувають герої. Переїзд до батька зостається лише мрією, утопією, яку неможливо здійснити. І хоч невідомо, чи змінилася б доля хлопця з переїздом, для нього залишитися з матір'ю хоч і комфортніше рішення, але тупикове. Свобода лишається недосяжною.

Усе це дозволяє стверджувати про потяг до позицій екзистенціальної філософії в перших фільмах Муратової, і про присутність певних елементів філософії абсурдизму Камю зокрема.

Як зазначає І. Зубавіна, маючи на увазі під «міською прозою» в тому числі творчість Муратової: «...фільми напрямку “міська проза”, спираючись на міцне теоретичне підґрунтя сучасних філософських течій, наочно продемонстрували тенденцію до поглиблення почуття самотності у сучасної людини. Орієнтація цих творів на екзистенціальні проблеми особистості сприяла створенню вітчизняної кіномоделі “міфу абсурдної людини”» [2, с. 39].

Третій фільм Муратової – «Пізнаючи білий світ» (1979) завершує ліричну лінію, започатковану в перших двох стрічках. Після нього почнеться період більш похмурих екзистенційних драм. Фільм, що розповідає про зародження кохання між героїчним водієм і штукатурницею з промовистим іменем Любов, витриманий у легкому і тонкому настрої, трохи фантастичному, де штукатурниці постають перед глядачем майже німфами. Муратова демонструє талант перетворювати сіру буденність на високе мистецтво, вона вміє бачити і показувати красу в звичайних повсякденних речах.

О. Мусієнко відзначає це на прикладі «Коротких зустрічей»: «Із надзвичайною точною, не лише мистецькою, а напевне і жіночою інтуїцією Муратова відчула, що прекрасним, сповненим своїх драм може бути й те життя, яке протікає за вікнами звичайної п'ятиповерхової “хрущоби”. А занурене воно насамперед у щоденний побут, у світ буденних речей, серед яких минають наші дні. Ці речі Муратова вміє побачити і надати їм раптової поетичності і незвичайності, як ті три помаранчі на тарілці, одну з яких забере хатня робітниця, покидаючи з розбитим серцем дім своїх хазяїв» [3, с. 211].

Елементи абсурду тут виявляються головним чином у комедійному ключі – легка іронія, з якою режисер дивиться на світ, поєднання ніби несумісних образів створює особливий нереальний відтінок дії.

Усе полотно фільму просякнуте почуттям кохання, ніжного, ліричного, ніби й недоречного серед хаотичного побуту. Таке традиційне дійство, як комсомольське весілля, де має виступити Люба з промовою, перетворюється на потаємну містерію з закоханими парами, що кружляють у сутінках.

Хоча тема, здавалося б, відповідає законам соцреалізму – нове будівництво, комсомольська відданість труду, жінка-трудівниця в центрі, та при цьому режисер явно іронізує над ситуацією: молоді дівчата, які поїхали на будівництво, ніби для того, щоб виконати свій обов'язок перед суспільством, у телефонній розмові з рідними сором'язливо кажуть, що тут багато хлопців, на яких вони сподівалися.

З особливою силою звучить мотив відчуження і втрати комунікації в стрічках «Серед сірого каміння» (1983) та «Зміна долі» (1987).

В екранізації повісті Володимира Короленка «У поганому товаристві» – стрічки «Серед сірого каміння» – панує похмурий, сповнений відчаю і суму настрій. Екзистенційну кризу через втрату дружини переживає батько головного героя, що призводить до його віддалення від сина.

Ті самі мотиви характерні для «Зміни долі» – екранізації оповідання Сомерсета Моєма «Записка», у центрі якої – історія розпаду подружжя через зраду і злочин жінки.

У «Зміні долі» вже не вперше, але яскравіше, ніж у попередніх фільмах, виявляється тяжіння Муратової до високої міри умовності, театральності, у певному розумінні – клоунади саме стосовно форми. Коли Марія сидить у в'язниці, охоронці ставляться до неї з повагою і приводять їй інших ув'язнених, які влаштовують виступ, аби розважити її. Один їсть склянку, другий показує комічні вправи для м'язів обличчя, третій виконує картярські фокуси.

У «Зміні долі» також стає особливо помітним характерний для Муратової прийом повтору фраз, створення з тексту ритмічної субстанції, що поступово втрачає зміст.

Певним чином переламним моментом у творчості Муратової, який особливо цікавить нас у ракурсі даного дослідження, став «Астенічний синдром» (1989). Радянська

імперія стоїть на межі краху, суспільство зазнає докорінних змін. Частково це можна вважати передумовою створення такого радикального, суворого і безжального фільму, хоча, звичайно, інтерпретувати його лише як соціально-політичну критику було б занадто обмежено.

Як і в будь-яку переламну епоху, мистецтво прагне змін, щоб відобразити новий світ, адже не завжди для цього підходять старі методи.

Цей перелам у творчості Муратової не можна розглядати як раптову зміну, певні ознаки цієї трансформації з'являлися вже в попередніх фільмах режисера, однак тут вони отримали розвиток і значно посилюються.

Якщо в попередніх фільмах естетика абсурду реалізовувалася переважно в площині змісту, загального настрою, лише частково торкаючись формальних виявів, то в подальшій творчості режисера вона панує над усім простором стрічки.

«Астенічний синдром» складається з двох частин – першої, чорно-білої, і другої, кольорової, яка слугує обрамленням першої. Цей прийом розбивання фільму на окремі історії буде ще не раз використаний Муратовою («Три історії», «Чеховські мотиви», «Два в одному»). Перша історія розповідає про страждання жінки, яка тільки-но поховала чоловіка. Від перших кадрів на кладовищі створюється потойбічна атмосфера, увага зміщується зі світу живих на світ мертвих. Численні зображення людей на надгробках, їхні мовчазні погляди перетікають у фотографії з мертвим чоловіком, які розбирає героїня. Занурившись у свою трагедію, жінка відмежовується від життя, від оточення. Ця тема проходить через усю першу частину стрічки: героїня звільняється з роботи, замикається у власному відчаї. Символічна сцена подорожі в трамваї – жінка сідає на кінцевій, розштовхуючи людей, що виходять, і їде в порожньому вагоні до початку маршруту, де знову відбувається зіткнення з агресивною людською масою.

Однак потім виявляється, що ця перша історія – лише фільм, який подивився, точніше прослав, головний герой другої частини. Варто зупинитися на вирішальній моменту переходу від першої до другої історії. Закінчується на екрані фільм, у залі спалахує світло, і ведучий кіновечора намагається затримати публіку, щоб познайомити глядачів з головною героїнею та обговорити переглянуте. Проте аудиторія швидко розбігається, буквально тікає, не зважаючи на заклики використати унікальну можливість знайомства з кінодіячами. При цьому ведучий згадує серед творців «справжнього кіно» імена Германа, Сокурова, Муратової. Утім, його не слухають, у залі зчиняється бійка і люди кидаються до виходу. Муратова дає чітку оцінку ставлення пересічного глядача до «складного кінематографа», не спрямованого виключно на те, щоб розважати, і до своїх фільмів зокрема. Один з глядачів, ідучи з залу, каже: «Нащо таке кіно про сумне? Мені і без того недобре. Я на службі втомився, я розважитись хочу, музику послухати. А тут...». І в цей момент знову чути голос ведучого, який надзвичайно доречно, ніби продовжуючи фразу глядача, каже: «А тут кіно, яке примушує думати».

Отже, герой другої історії з'являється на екрані сплячим. Він шкільний учитель і його хвороба дала назву фільму – в нього астенічний синдром – підвищена втомлюваність, виснажливість, нестабільність настрою, розлади сну. Чоловік раптово засинає в непередбачуваних місцях.

Тут зустрічаємо характерне для абсурду змішування комічного і трагічного. Людина, що раптово впадає в сон у метро, на засіданні, під час бійки – такий сюжет міг би зустрітись і в комедіях Чапліна. Але в Муратової, подібно до драматургів театру абсурду, нісенітниця, безглузді ситуації застосовані для передачі трагічності буття. Коли вчитель засинає в метро, потік людей буквально переступає через нього, лишаючи безпорадну людину лежати на підлозі. Знову, як і в першій частині, звучить мотив відчуження, роз'єднаності. Проте якщо жінка в першій частині відмежовувалася сама, через трагедію втрати, яку можна було пережити тільки наодинці з собою, то у випадку з учителем немає такого свідомого відходу від реальності. Його ізоляція породжується втомою, слабкістю, і ця слабкість стосується не лише його –

втомлений весь світ, байдужість заволодіває всіма людьми, викликаючи відчуження. І знову звертаємося до паралелей з театром абсурду – світ Муратової страждає від неможливості комунікації. Криза мови, її знецінення передаються в недоречних фразах, які ще й багато разів повторюються, доки остаточно не втрачають зміст. Узагалі цей прийом повторів і втрати сенсу слів стане характерним для творчості Муратової в «постастенічний» період.

Головний герой не є жертвою бездушного світу – він так само байдужий, як і інші. У його вуста вкладаються жорсткі слова про жах байдужості і про ненависть, але він не відділяє себе від цих почуттів, а радше діагностує їх у собі, як і в решті людей. Те, що він упадає в сон, сприймається як бажання сховатися, загорнутися в свою оболонку. Як і в першій частині, тут також виявляється потяг до смерті, але вже не через втечу від душевного болю, а через усеперемагаючу апатію, нечутливість і відразу до навколишнього світу.

Окремою сюжетною лінією режисер підводить розповідь до найбільшого моменту в стрічці – сцени в шкрудерні. Тут жорстокість від байдужості сягає свого апогею. У той же час це точка надії, адже зворушливе бажання жінок будь-якою ціною врятувати від смерті собак повертає віру в милосердя і співчуття.

Фінал другої частини перегукується з епізодом з першої. Подібно до поїздки в порожньому трамваї, головний герой закінчує свою подорож у фільмі, заснувши в вагоні метро. Це стає символом граничної самотності – порожній вагон, в якому вимкнено світло, везе в темряву тунелю чоловіка, що розкинувся на підлозі і його сон подібний до смерті.

Як не дивно, перший фільм Муратової після розпаду СРСР звертається до естетики провідного радянського стилю – соцреалізму. Але, звичайно ж, у пародійному розумінні.

У «Чутливому міліціонері» є всі ознаки трохи божевільного світу Муратової: постійні повтори фраз, не зовсім адекватна поведінка персонажів, незважаючи на загалом радісний настрій, у просторі фільму проглядає якийсь злам, викривлення реальності.

Наступна стрічка – «Захоплення» 1994 року легка і світла, але тут Муратова відходить від вимог сюжету. Це скоріше замальовка з життя кількох людей, і серед них навіть важко виділити головного героя. Це не історія, а поліфонія історій різних персонажів, які переплітаються, взаємодіють і обриваються. Сюжет розпадається на окремі міні-історії, і часом сюжетні лінії губляться, фінали лишаються відкритими. Дія поступово перетікає від місця до місця, від персонажа до персонажа.

Окремо потрібно згадати образ Ренати Литвинової, яка виконала роль медсестри. Вона існує ніби окремо від інших персонажів, сама по собі, паралельно. Присутня і в лікарні, і на іподромі, але її розповіді рідко слухають, а вона не особливо дослухається тих, хто її оточує. Литвинова виголошує експресивні монологи власного авторства, розповідає страшнуваті історії, і при цьому не вибивається з полотна фільму, а органічно його доповнює. Їй властива певна зорієнтованість на теми, пов'язані зі смертю. Зокрема, у такому абсурдному ключі сприймається її згадка про свою подругу Риту Готьє.

У «Захопленнях» Муратова вже остаточно переходить від діалогу до монологу. Якщо в «Чутливому міліціонері» персонажі хоча б виголошували монологи, орієнтуючись на конкретного співбесідника, то в «Захопленнях» їм у принципі байдуже, хто їх слухає, і чи слухає взагалі.

Втрата важливості слова та його змісту перетворює ці монологи на красиві але беззмістовні шматки тексту, що існують ніби поза основною дією фільму. Таким чином, світ Муратової зсувається все більше в бік естетики абсурду, з її беззмістовністю, порушенням логіки, розривом комунікації і замкнутими на собі персонажами.

Естетика абсурду, пов'язана зі смертю, яскраво виявляється в стрічці «Три історії» (1997).

Муратова зображує людей, доведених до крайнощів, у парадоксальних ситуаціях, доведених до максимуму, так що вони набувають абсурдного забарвлення у розумінні філософії Камю.

Перекручення шаблонних тем – патологічний суб'єкт, що виявляється поетом, вигнаним у потойбічний простір котельної, інтелігент-убивця в комуналці, стосунки матері і покинутої нею дочки та спілкування старого й дитини – нібито мелодраматичні, але завершуються неодмінним жорстоким убивством. Смерть убачається тут саме тією точкою викривлення звичної реальності, зміщенням у бік абсурду.

Стрічка торкається екзистенційних питань протистояння життя і смерті, абсурдності буття. Муратова у своїй звичній манері населяє кінопростір специфічними героями, які виявляють нетипові й неочікувані реакції на і без того незвичні події, їхній поведінці притаманна незв'язність, непослідовність, абсурдність.

Нарешті, згадаємо стрічку «Два в одному» (2007). Обидві історії у фільмі пов'язані театром, і театральність панує над ними. Усе перевертається з ніг на голову, навіть смерть сприймається умовною – артист вішається на сцені, у костюмі та гримі. Смерть знижено, знято з п'єдесталу трагічності, зведено до абсурду. Ледь не комічною видається метушня навколо тіла – хтось згадує, що померлий винен йому грошей, хтось скаржиться, що той обрав невдале місце й час, аби покінчити з собою, хтось узагалі бідкається, що актор додумався повіситись у костюмі. А тон цьому безладу задає перший же працівник, який, помітивши мертвого, краде в нього перстень.

Проте спектакль має відбутися, і починається підготовка до нього, при цьому до почуття жалю до мертвого додається роздратування через незручності, які він створює.

Тут Муратова переходить до другої історії, що вже розігрується на сцені. У центрі оповіді – старіючий «Казанова» у виконанні Богдана Ступки, який маніакально прагне знайти жінку свого життя.

Від театральності за сюжетом, що притаманна першій частині стрічки, Муратова переходить до стилізованої театральності в другій. Хоч поступово ознаки сценічного дійства зникають, і новорічна історія сластолюбця відбувається вже не в умовних декораціях, за самим духом історії, за підкоренням пафосній ідеї пошуку «жінки всього життя» «кращим коханцем усіх часів» угадується відрив від реального світу в бік театральної умовності.

Уміння Муратової подавати буденні речі в незвичному, іноді піднесеному тоні в «Два в одному» створює атмосферу комічного абсурду. Так, на роль «жінки його життя», рокової красуні обрано примітивну дівчину, яка так не романтично працює водієм трамвая.

Характерний для абсурдного переверот знову відбувається, коли поступово ролі змінюються, і деспот, що нібито заманив до себе двох дівчат, перетворюється на жертву, підкорену владі жінки. Особливо яскраво це передано в сцені втечі Аліси. Героя Ступки, який до цього уособлював хазяїна, тепер висміяно в білому халаті, як нещасного П'єро, персонажа комедії дель арте, що постійно отримує ляпаси, на вулиці в новорічну ніч, з кухонним ножом, переможенного старістю, не здатного догнати жінку своєї мрії.

Завершується фільм фантазмагоричною, сповненою естетики абсурду сценою, коли Аліса їде в кабіні трамвая, везучи на кінцеву зупинку втомлених дідів морозів, їсть украдену в старого червону ікру і розмовляє з ним по телефону, заливаючись веселим сміхом у відповідь на зізнання в коханні.

За понад півстоліття роботи в кінематографі Кіра Муратова створила власний, неповторний кіносвіт. Творчість Муратової неодноразово аналізували українські й зарубіжні кінознавці, проте окремо естетика абсурду в ній майже не висвітлювалася. Дослідження доробку мисткині саме в такому ракурсі доповнить і розширить наше розуміння її унікального стилю.

1. *Esslin M.* The theatre of the absurd / M. Esslin. – Knopf Doubleday Publishing Group, 2004.
2. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007.
3. *Мусієнко О.* Українське кіно: тексти і контекст / О. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009.

SUMMARY

It is obvious that the outstanding Ukrainian film director Kira Muratova has preserved a right to be called one of the most colorful figures of the Ukrainian cinema. For more than forty years of her career, she has created her own cinema world. The important element of this world is the aesthetics of the absurd, particularly in interpretation of Albert Camus philosophy of the absurd and the theatre of the absurd.

Albert Camus puts a figure of the absurd man at the center of his philosophy, and accordingly, the absurd character – in the artistic plane. This definitely tragic character carries the main idea of the philosophy of the absurd: the desire for finding a purport of life collides with the understanding of lack of all the meanings.

The article investigates the elements of the absurd as a characteristic of Kira Muratova's creative aesthetics. Researching the elements of absurdist aesthetics in the works of Kira Muratova, the author adverts not only to the philosophy of Camus, but also to the phenomenon of the absurdist drama.

The basic tenets of the philosophy of the absurd – total loneliness, frustration, impossibility of communication – has been taken as the basis of their works by such absurd theatre dramatists as Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, and Arthur Adamov. But they, unlike the existentialist writers, realized these tenets in the formal plane, breaking down the classic narrative structure.

In the films of Muratova, it is also traced not only the influence of the basic principles of the absurdist philosophy on the general idea, but also their implementation in the formal plane by way of transforming the traditional means of cinema language.

Muratova's works are characterized by motifs of loneliness and alienation which is discernible beginning with her earliest films, where the characters endure the existential loneliness and feeling of the futility of life.

Later on the works of the director commenced to demonstrate attraction to the high conventionality, theatricality, in a sense, even to clownery in their formal expressions. If in the early films, the aesthetics of the absurd is realized mainly in the plane of content and general feeling, partly concerning to formal expressions, then in the subsequent works of Muratova, it reigns over all the space of movie.

One of the important elements of Kira Muratova's cinema is a device of repeating the phrases and creating the rhythmic substance out of the text, which gradually loses its meaning. The loss of importance of words, the meaning of words, turns the soliloquies of the characters into the beautiful but meaningless passages of text as if they exist outside the main action of the film. Thus, Muratova's cinema world moves more and more towards the aesthetics of the absurd, with its inanity, violation of logic, communication breakdown and withdrawn characters.

Keywords: absurd, absurdist philosophy, Kira Muratova.