

УДК 7.77

Колос Діна

**УКРАЇНСЬКІ ІГРОВІ ФІЛЬМИ 1990-Х:  
У ПОШУКАХ СВОБОДИ**

*Статтю присвячено українським ігровим фільмам 1990-х, часу, коли у режисерів розпочинається формування постмодерністського світогляду при створенні кіно-текстів. Приділено увагу шести фільмам режисерів, у чій роботі постають нові об'єкти дослідження – постаті з певною кризою особистості.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, особистість, міф, криза, автор, кінотвір.*

***Kolos D. Ukrainian fiction films of the 1990s: in search of freedom***

*The article is devoted to Ukrainian feature film, the time when filmmakers began to form the post-modern world to create cinematic. The author focuses on the sixth film directors whose works appear new objects of research – the person with certain personality crisis.*

**Key words:** *postmodernism, identity, myth, the crisis, the author, cinematographic.*

***Колос Д. Украинские игровые фильмы 1990-х: в поисках свободы***

*Статья посвящена украинским игровым фильмам, времени, когда у режиссеров начинается формироваться постмодернистское мировоззрение при создании кинотекста. Уделено внимание шести фильмам режиссеров, в чьих работах предстают новые объекты исследования – личности с определенным кризисом индивидуальности.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, личность, миф, кризис, автор, кинопроизведение.*

З моменту набуття Україною своєї незалежності в 1991 році розпочинається процес становлення національного кінематографу, який відбувається і донині. Час формування не лише нової

держави, а й зовсім нового українського кінопростору збігається з укоріненням у світовій філософській, соціологічній, політичній, економічній, культурологічній та мистецтвознавчій думці такого концептуально нового напрямку, як постмодернізм. Нові об'єкти дослідження в українському кіно цього періоду засвідчують про розширення діапазону творчих пошуків режисерів: зображується сучасність, відбувається проникнення у внутрішній неблагонадійний світ індивіда, який є наслідком не тільки соціальної нестабільності, а й особистісної кризи, починають з'являтися фільми про українську інтелігенцію минулого, літературні герої класичних творів українських письменників вступають в аудіовізуальний контакт із глядачем, який має змогу побачити українську інтелігенцію з її душевними негараздами і сумнівами, а також пошуками відповіді на запитання, які апіорі не мають відповідей як таких, екранізуються твори письменників сучасності. Всі ці стрічки нагадують постмодерністські ігри зі змістами та образами. Початок 1990-х для українського кіно відзначився тим, що дав йому нові мотиви, стилі, нових творчих особистостей.

Особливу увагу хотілося б приділити таким фільмам, як «Голос трави» (1992) режисера Наталії Матузко, «Записки кирпатого Мефістофеля» (1994) режисера Юрія Ляшенка, «Фучжоу» (1994) режисера Михайла Ілленка, «Співачка Жозефіна та Мишачій народ» (1994) режисера Сергія Маслобойщикова, «Сьомий маршрут» (1997) режисера Михайла Ілленка, «Приятель небіжчика» (1997) В'ячеслава Криштофовича, в яких висвітлюються раніше табуйовані теми, а частина з них є екранізацією творів, які привнесли певний резонанс в історично, психологічно, соціально якісно нове суспільство.

У стрічці «Голос трави» за однойменним циклом новел з роману «Дім на горі» Валерія Шевчука режисер Наталія Матузко підходить до вивчення світу чаклунства та магії, в якому перебувають головні герої фільму. Ірреальний та реальний світ були об'єктами вивчення кіномайстрів різних часів та національних кінематографій. За радянських часів можливість звертатися режисерам у своїх фільмах до світів, які існують поза свідомістю людини, всіляко заборонялася, хоча поетична школа українського кіно у своїх фільмах неодноразово зверталася і до чортів, і до відьом, і до чаклунів, і до лісовиків, і до мавок, і до русалок.

Зміна одного політичного устрою на інший (незалежність, гласність) дала змогу режисерам звертатися до тих тем, у яких вони бажали самореалізуватися. Саме тому тема магічного, чаклунського й відтворена на екрані в багатьох фільмах 1990-х, а ще тому, що «інтерес до таких явищ викликаний не тільки можливостями досі стримуваної свободи, а й тим, що історичні періоди невпевненості, суспільної нестабільності породжують посилений інтерес до непізнаного і таємного» [1, с. 172].

До кіно, підґрунтям якого були легенди, перекази, міфи, казки, окрім «Голосу трави», можемо віднести фільм «Фучжоу» режисера Михайла Ілленка, в якому також відчувається спроба відродити фольклорне кіно, яке почало відроджуватися з незалежністю, а відтак, національним відродженням. У цьому фільмі, на відміну від українського поетичного кіно, фольклор потрібен був для осягнення реальності не з мелодраматичним забарвленням, а з гумористичним, акцентуючи більшу увагу на небилицях, казусах, історіях з повсякденності, анекдотах. «Композиція фільму досить вигадлива, розгалужена, можна навіть сказати, барокова, якщо під цим словом розуміти насиченість твору багатим декором, коли оздоби стають смыслом, а смысл набирає вигляду оздоб. У фільмі перетинаються часові потоки, перетікає одне в одне реальне і неральне, то заходячи в суперечність, то виявляючи злагоду і гармонію» [1, с. 163].

Звернення режисера Юрія Ляшенко до творчості Володимира Винниченка при створенні фільму «Записки кирпатого Мефістофеля» не випадкове, адже письменник у своїх творах намагався продемонструвати розпад особистості, втрату людиною власного «я» й водночас самозамилування героя, суперечливість особистості, яка повинна була існувати в добу соціальних зрушень. Головний герой фільму – чоловік, який може з легкістю дестабілізувати душевний стан людей, що оточують його, він байдуже ставиться до жінок, які одразу ж потрапляють до нього в залежність з першої миті. Його хворобливі видіння та сни, які є результатом розриву стосунків з коханою жінкою та необхідність жити разом з некоханою, проте з сином, стають проявом психічного дискомфорту героя, який вважав себе вільною від моральних умовностей людиною. Ця бездуховність київського адвоката стає результатом його марних метафізичних пошуків у гонитві за популярністю.

Українському кінематографу перших років незалежності, а відтак, і першим постмодерністським стрічкам історично нового етапу, притаманне звернення до кардинально нових об'єктів дослідження з проникненням у суперечливий внутрішній світ індивідуальностей з певною кризою особистості. Створений за мотивами творів Франца Кафки фільм Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна та Мишачій народ» є химерним екскурсом у світ письменника. Глядач переноситься до світу театру (в буквальному та фігуральному значенні), в якому мешкають галасливі діти та дорослі, які перебувають під чарами голосу та співу знаменитої діви і це є «естетичним маніфестом» [2, с. 405] цього місця і його обивателів. Єдина людина, якій не подобається вокал співачки, – маленький хлопчик, схильний до безсоння. Режисер стрічки презентує глядачам «інтелектуальний, космічний і бароковий фільм у формі чудової алегорії про боягузливий дух співвітчизників, які довго були об'єктом агресії, як у середині їхнього гетто, так і поза ним» [2, с. 405].

У фільмі режисера В'ячеслава Криштофовича «Приятель небіжчика» глядач має змогу побачити образ героя доби постмодернізму на тлі українського міста з його буднями. Відсутність роботи, сімейні негаразди, провокують головного героя на кардинальний вчинок – піти по шляху найменшого опору – замовити власне вбивство й, таким чином, позбутися всіх перешкод на шляху самореалізації в житті. Та сталося не так як гадалося, інстинкт самозбереження дався в знаки – герой приймає прямо пропорційне рішення стосовно власного вбивства, тепер він вирішив оборонятися від кілера, який вже розпочав охоту на жертву, і знаходить тепер найманця, який взявся би вже за вбивство кілера. Парадокси в фільмі набувають великого ступеня концентрації, коли герой після холонокровного вбивства кілера, який полював на нього, приходять у його дім, до його вдови, до його сина, з його-таки, кілера, грошима, взуває його капці та пропонує допомогу втомленій жінці як друг загиблого. Й ми бачимо, що чоловіку комфортно в такому якісно новому для нього житті, й можемо припустити, що вбивство людей, яким займався кілер, він почне сприймати як роботу, яка нарешті в нього з'явилась, та вдало пристосує її до свого життя.

Ще один герой, який абстрагується від власного життя та відає перевагу дивитися на себе збоку скрізь збільшувальне

скло, гіперболізує власні досягнення в житті, живе у фільмі Михайла Ілленка «Сьомий маршрут». Події фільму розгортаються протягом одного дня та демонструються глядачеві у вигляді екскурсійної програми власне героя-екскурсовода та присвячена життю та творчості маловідомого поета (йому самому). В цьому герої можемо також вбачити людину, яка не реалізувала свій потенціал в житті, а запропонована ним самим екскурсія стає рентгенівським променем, під силою дії якого герой зможе побачити власну посередність та жалюгідність. Гіперпростір картини організують три сюжетні лінії фільму, які існують паралельно, а водночас і одночасно одна з одною, авторами якої стала група сценаристів, а «такий феномен колективного авторства яскраво ілюструє метафору «смерть автора», який розчинився «розпорозився» в еkleктичній стилістиці екранного дійства» [3, с. 97].

### **Література:**

1. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Л. Брюховецька. – К. : АРТЕК, 2003. – 384 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1986–1995 / Л. Госейко. – К. : Кіно-коло, 2005. – 464 с.
3. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007. – 296 с.