

Людмила НОВІКОВА,
провідний мистецтвознавець відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

РОЛЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ В МОДЕЛЮВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Л. Новікова. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності.

У статті досліджується структура інформаційних потоків та елементи національної ідентифікації, наявні в українському документальному кіно на рубежі ХХ–ХХІ ст. Розвиток сучасної вітчизняної документалістики аналізується в контексті основних тенденцій світового кіномистецтва.

Ключові слова: кінодокументалістика, режисер, ідентичність, тематика, національний, фільм, тенденція.

Л. Новикова. Роль современной украинской кинодокументалистики в моделировании национальной идентичности.

В статье исследуется структура информационных потоков и элементы национальной идентификации, присутствующие в украинском документальном кино на рубеже ХХ–ХХІ веков. Развитие отечественной документалистики анализируется в контексте основных тенденций мирового киноискусства.

Ключевые слова: кинодокументалистика, режиссер, идентичность, тематика, национальный, фильм, тенденция.

L. Novikova. A role of modern Ukrainian documentary cinema in the modelling of national identity.

The structure of informative streams and elements of national authentication in the Ukrainian documentary cinema at the turn of the ХХ–ХХІth centuries is investigated in the article. Development of domestic documentary cinema is analysed in the context of basic tendencies of world cinematographic art.

Keywords: documentary cinema, director, identity, subject-matter, national, film, tendency.

Художні, тематичні параметри документального фільму завжди відображають систему цінностей певного суспільства, його орієнтацію на сучасність, минуле чи майбутнє, на внутрішній світ людини чи соціально-політичну проблематику. У фокусі документалістики завжди перебувають важливі елементи ідентичності людини та її нації. В цій статті ми розглянемо, які саме теми й образи сучасна українська документалістика вважає найсуттєвішими для національної ідентифікації країни.

Документальний звіт про епоху охоплює найрізноманітніші аспекти реального життя, його співвіднесеності з історичним процесом, і водночас він спроможний швидко змінювати фокус уваги й охоплювати як загальні тенденції, так і заглиблюватися в деталі того чи іншого культурного, суспільно-політичного явища. Ці властивості неігрового кіно пояснюють, що робить його найбільш запитаним на зламі епох, коли розвиток подій прискорюється й ігрове кіно не встигає реагувати на карколомні зміни дискурсивних практик, тим більше — осмислювати їх. Кінодокументалістика занурює глядача в струмінь подій, контролюючи його реакції на смислові акценти часу, пропонуючи відповіді (або принаймні роздуми над ними) на найгостріші питання.

Наприкінці ХХ ст. неігрове кіно світу отримало потужний імпульс для розвитку. Розпад соціалістичної системи, поділ Радянського Союзу на 15 самостійних країн — ці радикальні зміни культурно-політичного ландшафту дали документалістиці величезний матеріал для дослідження. Вона рухалася в кількох напрямках, кожен з яких охоплював певний сегмент актуальної проблематики.

Пріоритети українського документального екрана визначалися передусім у реалізації

його інформативної, аксіологічної, сугестивної й соціологізуючої функцій, тобто в освоєнні малої інформативної або й цілком замовчуваної радянською мистецькою традицією частини історії й культури України, в зміні національного «канону», системи морально-етичних цінностей, залученні до нередукованого соціального досвіду минулого, а відтак — у довготривалій праці над ідентичністю нації.

Відсутність стратегічного бачення нового канону зле вплинула на всі царини культури. За два десятиліття незалежності країни з цим завданням не впоралося й документальне кіно, багато в чому повторюючи помилки літератури. Таким чином, культурна орієнтація досі має фрагментарний і доволі хаотичний характер. Її домінанту, за висловом І. Дзюби, «складає публіцистичний елемент за рахунок естетичного» [1, с. 21]. Аналізуючи стан літературних справ, Марко Павлишин спостеріг, що «установа критики виявила себе спроможною реабілітувати репресованих і штучно забутих письменників і вбудувати їх в існуючий канон, але, як правило, вона показала свою неспроможність видалити кого-небудь з канону» [1, с. 185]. У цьому сенсі неігрове кіно постає в абсолютно подібній ситуації. Разом з тим, повертаючи сучасній Україні десятиліттями замовчувані імена й історичну правду, кінодокументалістика має справу зі складним вибором: як визначити слушний формат перезавантаження істини. Мистецтво й література не в змозі «згадати все», тобто відтворити в усій повноті втрачену для радянської суспільної свідомості частину культури й історії. Неминуче виникає потреба в інтерпретації багатьох їхніх елементів та правильному доборі матеріалу.

Р. Вільямс, приділяючи увагу питанням добору в своєму культурологічному аналізі, наводить показовий наприклад. Читач XIX ст. користувався кимось таким, що не може відтворити жоден його нащадок: відчуттям життя, в якому були написані ці романи і до якого ми наближаємося лише через певний процес добору [2, с. 84–85]. На думку Вільямса, поточний добір визначає здебільшого реальний суспільний стан, а вибірну традицію — головним чином процес історичних змін [2, с. 56]. Вільямс захищає форму культурного аналізу, одним із чільних положень якої є те, що «культурна традиція являє собою не лише добір, а й інтерпретацію» [2, с. 56]. Хоча культурний аналіз не може цього спростувати, він здатен, повернувши текст чи практику до їхнього історичного моменту, показати інші «історичні альтернативи» сучасному тлумаченню та «конкретні нинішні цінності, на яких воно ґрунтоване» [2, с. 56].

Сучасна вітчизняна кінодокументалістика зосереджена переважно на трансформації канону й іконостасу національної культури. Провідними кіностудіями країни створюються специфічні аудіовізуальні інформаційні потоки, скеровані на формування соціокультурної матриці, необхідної для моделювання національної ідентичності в добу незалежності України. Наведімо вибірковий перелік здійснених кінематографістами проєктів: «Укртелефільм» — цикл «Немеркнучі зірки», «Укркінохроніка» — розрізнені стрічки, присвячені зокрема митрополиту Йосипу Сліпому, космонавту Леоніду Каденюку, скульптору Михайлу Грицюку і найважливішим подіям сучасності, «Контакт» — цикли «Обрані часом» і «Непрощені», Національна кінематека України — близько трьохсот фільмів, об'єднаних у цикли «Невідома Україна» й «Українська ніч», що висвітлюють найтрагічніші моменти вітчизняної історії.

Доля вітчизняних митців щільно переплетена з долею народу. Розповідаючи про трагічне минуле країни, вони оперують не тільки нещодавно відкритими для доступу архівними матеріалами, а й життєвим досвідом власних родин. Культуролог С. Марченко наводить такий приклад: «У 1987 р. режисер Микола Лактіонов-Стезенко починає роботу над повнометражною стрічкою «33-й, свідчення очевидців». На ювілейному вечорі до 80-річчя режисера (Будинок кіно, 16 лютого 2009 р.) він з гіркотою згадав, що цей твір — відбиток його особистої родинної трагедії: від голоду загинули батьки, в яких забрали весь хліб» [3, с. 193]. У низці фільмів, присвячених голоду 1933 р. («Ой горе, це ж гості до мене» П. Фаренюка, «Свіча Джеймса Мейсона» Н. Суцєвої, «Пейзаж після мору» Ю. Терещенка та ін.), кінематографісти мовою екрана звертаються до національної пам'яті, щоб повернути їй цілісність, порушену десятиліттями замовчування історичної правди.

Слід також згадати присвячену Голодомору роботу російської кіностудії «Вертов. Реальное Кино» (її генеральним продюсером є виходець зі Львова, один з провідних документалістів Росії Віталій Манський), виконану у співпраці з «ЗАО Международный Медиа Центр СТБ», — «Голод убрехні» (2006 р., реж. П. Пономарьов-Мендель). На відміну від українських авторів, чие бачення теми обмежується висвітленням подій у країні, росіяни розглянули аспект оцінки світовою громадськістю трагічних подій 1932–33 років. У картині йдеться про кореспондента «Нью-Йорк

Таймс» Волтера Дюранті, відзначеного 1932 р. Пулітцерівською премією за серію репортажів з СРСР, у яких він повністю приховав правду про стан речей в Україні. Громадські організації України, Канади й Америки вимагали позбавити журналіста високої нагороди за цілковите порушення професійної етики. Пулітцерівський комітет ухвалив залишити премію у Дюранті, оскільки «в його статті немає відвертої брехні, — він просто не сказав правди». Дослідження випадку з Дюранті дало авторам підставу згадати чимало інших персоналій, чії відгуки про стан речей в Україні доби Голодомору вплинули на оцінку ситуації міжнародною спільнотою.

Щоб простежити принципи добору тем та основні завдання, які ставили перед собою українські студії, розгляньмо докладніше досвід першої приватної кіностудії документальних фільмів «Контакт», заснованої наприкінці доби перебудови й цілковито орієнтованої на працю в умовах відкритого до змін інформаційного простору. В той час організовувалося чимало студій, але більшість із них виявляла неспроможність працювати в нових умовах й припиняла існування. Натомість «Контакт» витримав випробування економічними та політичними кризами і виробив власну творчу концепцію.

Основоположницею кіностудії виступила Лариса Роднянська, котра належала до кінематографічної династії й мала великий досвід роботи в кіно. Становлення її пройшло в оточенні післявоєнних документалістів, серед яких були Роман Кармен, Михайло Слуцький, Володимир Небера, Мирон Білінський, Георгій Тасін та ін. Її батько, Зиновій Роднянський, близько 50-ти років працював на «Укркінохроніці» — як сценарист, відповідальний редактор і головний редактор. Син, Олександр Роднянський, після закінчення режисерського факультету КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого створив знакові для кінця 1980-х і початку 1990-х документальні стрічки: «Стомлені міста», «Місія Рауля Валленберга», «Прощавай, СРСР» (виробництво кіностудії «Контакт» за участю німецької компанії «Іннова фільм»), «Побачення з батьком», «Марш живих», безпомилково визначаючи духовні потреби свого часу. Два роки присвятив праці на німецькому телеканалі ZDF, вивчаючи його інфраструктуру і стратегічні засади діяльності, після чого повернувся до України й заснував приватну телерадіокомпанію «1+1», яка, послідовно нарощуючи обсяги мовлення, за короткий час посіла місце другого національного телеканалу.

Як генеральний продюсер телевізійної компанії О. Роднянський виступив партнером Л. Роднянської у створенні документальних кіноциклів «Обрані часом», «Сучасник» і «Непрощені», роботу над якими продюсерка розпочала ще до появи ТРК «1+1», котрий, за її висловом, «народжувався в кабінетику «Контакту». Згадуючи про період, коли великі документальні студії почали занепадати через скорочення бюджетного фінансування, Л. Роднянська зазначає, що саме тоді усвідомила, наскільки необхідно в такій ситуації задіяти незалежну студію, «де б люди, які колись працювали у великому документальному кінематографі і в науково-популярному кіно, могли не втратити свій професіоналізм і якимось нагдувати свою сім'ю. І ось ми почали ходити і переконувати всіх (і міністерства, і фонди, і окремих людей), що без документального кіно країна взагалі не може існувати. Всі вони сьогодні працюють, і те, що вони роблять, може бути відображене в документальному кіно, в тих фільмах, які ми будемо робити. Ми весь час говорили про те, що не будь документального літопису 30-х, 40-х, 50-х, 60-х, 70-х, 80-х рр., нічого не можна було б сказати про той час» [4, с. 4].

Таким чином, «Контакт» у перші роки свого існування виконував не лише мистецькі, а й соціальні функції. То була доба масового безробіття кіномитців, багато кому з яких під час економічної кризи початку 1990-х довелося змінити фах заради виживання. Слід зазначити, що співпраця з незалежною студією на контрактній основі розкривала перед вітчизняними митцями, доти закріпленими в штаті тієї чи іншої студії, додаткові можливості: тепер для фахівців зі студій ігрового кіно було відкрито шлях до здійснення неігрових проєктів. Така практика була поширена в західній моделі кіновиробництва, але на пострадянському просторі вона почала застосовуватися тільки наприкінці ХХ ст. Це сприяло проникненню засобів виразності й естетики ігрового кіно до документалістики й навпаки.

Митці, згуртовані довкола проєкту Л. Роднянської, дістали змогу творчої реалізації й реального заробітку. Студія розпочала роботу над культурологічним проєктом «Обрані часом», розрахованим на 100 фільмів тривалістю 28–30 хвилин. Це були фільми про діячів національної культури, котрі в різні часи працювали в Україні або поза її межами. До проєкту доклали руку режисери ігрового й неігрового кіно різних поколінь, працюючи, втім, здебільшого в традиційній для вітчизняного біографічного кіно оповідальній манері: Микола

Машенко («Думи мої», «Творець з божею іскрою», «Експертиза... Страта божевіллям», «Паризька Одиссея Віктора Некрасова»), Світлана Ільїнська («Серж Лифарь з Києва», «Життя в запропонованих обставинах», «Semper tūo»), Олександр Муратов («Бойчук і бойчукізм», «Звичайний геній», «У пазурах часу. Життя і творчість поета Миколи Бажана»), Олег Фіалко («Гор Савченко. Інтоняції»), Володимир Хмельницький («Вулиця без кінця. Родині Терещенків присвячується», «Диригент Стефан Турчак», «Будинки та химери Владислава Городецького»), Олександр Фролов («Євген Деслав», «Шляхи Мирослава Поповича», «Тасмніці Миколи Гоголя»), Юлія Лазаревська («Якутовичі») та ін.

Процес міграції митців від одного виду кіномистецтва до іншого відображає світову тенденцію. На рубежі ХХ–ХХІ ст., реагуючи на динамічні зміни довколишнього світу, майстри ігрового кіно починають віддавати перевагу неігровому, з його мобільністю, достовірністю й тематичним багатоголоссям. У нульові роки провідні кінофестивалі світу вперше переводять фокус на документальне кіно й навіть ідуть на порушення канону програмування своїх конкурсних програм, включаючи до них нарівні з ігровими й документальні стрічки. Цю традицію започатковує 57-й Каннський кіноогляд показом в офіційному конкурсі двох неігрових картин, одна з яких — «Фаренгейт 9/11» Майкла Мура — отримала «Золоту пальмову гілку», головну нагороду журі.

Захоплення документалістикою охоплює різні країни. Проте, на відміну від українського неігрового кіно, глобальною домінантою якого є звернення до культурно-політичних аспектів минулого, у фільмах західних авторів більше відчутна увага до внутрішнього світу сучасної людини, її почуттів, неповторних властивостей. Саме через інтроспекцію свідомості окремого індивіда проступають на екрані контури ідентичності західної культури. За документальну камеру береться класик жанрового кіно Голлівуда Сідней Поллак, відомий на наших теренах за фільмами «Тутсі» ("Tootsie", 1982) й «Три дні кондора» ("Three Days of the Condor", 1977). Його останньою режисерською роботою стала повнометражна документальна картина «Скетчі про Френка Гері» ("Sketches of Frank Gary", 2005), присвячена його другові, видатному зодчому Ф. Гері, чіє особливе, дещо химерне бачення будівельних форм відчутно вплинуло на архітектурний образ кількох найбільших міст світу.

У французькому кінематографі спостерігається тенденція до створення режисерами й акторами ігрового кіно документальних стрічок про близьких людей. Сандрін Боннер присвячує моторошну за відвертістю сповідь «Її звать Сабіна» ("Elle s'appelle Sabine", 2008) своїй сестрі, приреченій бачити світ крізь призму свідомості з синдромом Дауна. Алан Кавальє в картині «Ірен» ("Irene", 2008) переносить на екран спогади про померлу дружину. Латиноамериканський актор Гаель Гарсія Берналє приходить у режисуру з фільмом «Лист» ("The Letter", 2008), містифікуючи глядача зізнаннями в учнівській любові до своєї старої вчительки.

Кіно Центральної й Східної Європи поєднує у своєму доробку інтимні спостереження за природою людини з гострими темами сучасності. Законодавиця смаків у чеському кіно 1960–1970-х Вера Хітілова вже з 1980-х віддає перевагу документальному екрану, сягаючи тут подекуди вищої досконалості, ніж у власне ігрових картинах. «Метод, який Вера Хітілова застосовує в її документалістиці, — пише біограф режисера Станіслава Прадна, — може бути визначений просто як перегони проти часу, а вона намагається матеріалізувати абстрактну категорію в конкретних темах. Час змушує кіномитця рухатися без зволікань, бути швидкою, навіть шалено швидкою, не спинятися й не спочивати в спокої. Її стиль, опінії й творча місія зумовлені нестримністю життєвого потоку. Це час формує її постійну готовність, стає для неї джерелом натхнення, енергії й вразливості» [5, р. 12].

Окремо слід згадати співпрацю з «Контактом» Сергія Маслобойщикова. Він прийшов до кінорежисури з театру й після постановки двох короткометражних і двох повнометражних ігрових фільмів знову повернувся до театральної роботи. Великою, майже нерозв'язною проблемою виявилася для нього втрата кінооператора, чий хист і особливе бачення світу стали невід'ємною частиною його власного екранного мислення. Йдеться про найобдарованішого учня майстерні Сурена Шахбазяна — Олександра Шумовича, котрий трагічно загинув 1996 року. Саме «Контакт» дав змогу Маслобойщикову не просто повернутися до фільмування, але виробити власну неповторну кіномову, визначити свій контрапункт режисури, де складний, багатозаровий візуальний ряд органічно сполучається зі звуковою композицією, породжуючи на перехресті майже математично проріховані алюзії, магичні комбінації смислів.

У присвяченій авторові «Майстра й Маргарити» стрічці «...від Булгакова» (1999) режисер висвітлює киевоцентричну ауру його творчості. Оповіді про витоки художнього світу видатного письменника довірено популярним булгаківським персонажам, Воландові та його поchtу. Задля цього Маслобойщиков має — і то цілком виправдано — відвагу виступити співавтором Булгакова: у фільмі бесіда Воланда з Азazelло, Бегемотом і Коров'євим стосується не Москви й москвичів, а киян і Києва, чії історичні й духовні містерії й стали джерелом булгаковської демонології. Всупереч дискусіям про те, чи слід визнавати Булгакова українським письменником, чи ні, Сергій Маслобойщиков наполягає на визнанні Києва, а відтак і України духовною батьківщиною Майстра. Поеднуючи фактографічні можливості документалістики й емоційну силу постановочних кадрів, режисер відтворює процес формування великого письменника в моменти його дитинства, коли крізь вікна дому на Андріївському узвозі хлопчик споглядав стрімку ходу часу, марші солдат різних армій, коли прозирає хресний хід Ісуса київськими вулицями і зазирає йому просто у сповнені страждання й любові очі. Маслобойщиков зводить образ Голгофи над київськими пагорбами, звідки вирушив у власну хресну путь Михайло Булгаков. Підслуховує, як рядки Булгакова, а не евангельські тексти пригадують нині туристи, простуючи вулицями Єрусалима: «Пам'ятаєте, у Булгакова: у білому плащі з червоним підбоєм»...

Дбаючи про неповторну фактуру закадрових голосів, автор довіряє партію Воланда не професійному акторові, а режисеру Роману Балаєну, чий кавказько-київський тембровий оксамит надає особливої ваги кожному слову. В інтерпретації Сергія Маслобойщикова українська й російська ідентичність існує за законом сполучених посудин. Про це йдеться в його стрічці «Дві сім'ї», присвяченій сімейним і творчим українським кореням Арсенія й Андрія Тарковських, рівною мірою пов'язаних з колом духовного життя родини Тобілевичів і художнім світом Олександра Довженка. Завершує трилогію С. Маслобойщикова про його духовних учителів фільм «Данило Лідер... 20 сторіччя». Режисер відтворює образ видатного художника, чия творчість справила визначний вплив на розвиток сучасного українського театру.

У доробку кіностудії «Контакт» мозаїка української ідентичності складається з повернутих із радянського забуття імен: митрополита Андрія Шептицького («Богові й людям», 2000), художника Михайла Бойчука («Бойчук і бойчукізм», 2001), письменників Миколи Хвильового («Думки проти течії», 2001), Петра Григоренка («Експертиза... Страта божевіллям», 1999), Володимира Винниченка («Кому повідаю печаль мою?», 1999), Віктора Некрасова («Паризька Одиссея», 2000), патріарха Йосифа Сліпого («Патріарх. Життя Йосифа Сліпого», 2002), також — з імен творців сучасної національної культури: художньої династії Якутовичів («Якутовичі», 2007), театрального й кіноактора Миколи Гринька («Доторк... Прикосновение...», 2003), головного диригента Київської опери Стефана Турчака («Диригент Стефан Турчак», 2004), а ще — з портретів політиків, які визначають долю України («Леонід Кравчук. Обрання долі», «Володимир Щербіцький. На перехресті думок і поглядів»). У цій праці зусилля «Контакту» не були поодинокими.

Свій внесок в екранний іконостас робили й інші студії. Проте підходи до матеріалу були в них іншими. Наприклад, найближчий за наповненням до «Обраних часом» цикл «Укртелефільму» під назвою «Немеркнучі зірки» фільмував переважно один режисер: Олег Бійма створив близько двадцяти портретів визначних діячів національної культури, в чомусь повторюючи вибір «Контакту». Так, і в «Обраних часом», і в «Немеркнучих зірках» можна знайти стрічки про Анатолія Солов'яненка, Богодара Которовича, Богдана Ступку. Обидва цикли перетинаються також із низкою документальних портретів майстрів мистецтв і літератури, зафільмованих Василем Вітром на його студії «Віател».

Характерною прикметою біографічних стрічок «Віатела» циклу «Гра долі» є прагнення авторів зробити свій екранний продукт привабливішим для глядача за рахунок поміркованої еротизації біографічних відомостей про класиків. Фактично, це фільми про любовні захоплення великих людей: «Обожнювана» (Марія Заньковецька і Михайло Садовський), «Я кличу тебе» (юнацьке кохання Павла Тичини), «Микола Лисенко» (кохання композитора до Ольги О'Коннора, Ольги Липинської, Інни Андріанопольської) тощо. Попри спробу застосувати техніку полієкрана, візуальний ряд цих стрічок украй простий: портрети героя фільму та його коханих жінок виникають на екрані навпереміну або паралельно з постійною ведучою «Віатела» Наталією Сопіт, чий надмірний модний макіяж, зачіска і вбрання дисонують з образами минулих століть. Унаслідок цього порушується гармонія смислів екранного твору й знижується його

спроможність закоріювати у свідомості глядача заявлені в назві складники культурної матриці.

По кілька самостійних документальних картин різного художнього рівня про видатних українських митців знайдемо в доробку більшості телевізійних компаній. Ветеран науково-популярного кіно Віктор Олендер на базі ТРК «1+1» і Національної кінематеки здійснив три масштабні постановки, присвячені визначним особистостям українського кінематографа: «Фелікс Соболев. Перервана місія» (1998, про лідера школи науково-популярного кіно), «Пасажири з минулого століття» (2001, про старійшину кінодокументалістики Ізраїля Гольдштейна), «Спогади після смерті» (2006, про народного артиста СРСР Костянтина Степанкова). Збагачені досвідом особистого знайомства й дружби автора зі своїми героями, ці стрічки вирізняються ширістю інтонації, глибиною проникнення в духовний світ митців, ретельно добраними біографічними подробицями. Повнометражний формат картин дозволив В. Олендеру представити на екрані не короткі замальовки про визначних особистостей, але зосередити в біографічному триптиху цілу панораму життя й творчості кількох поколінь вітчизняних кінематографістів, у чиїх долях прочитуються відголоски минулого всього українського народу.

Зіставлення ідентифікаційних процесів у документальному кінематографі й на телебаченні дає наступну картину. Кінодокументалістика обмежує свою участь в ототожненні української нації переважно царинною художньої культури й — почасти — політики. Телебачення зосереджене на ідентифікації через шоу-бізнес і політику, котрі дедалі щільніше зрощуються. В модерну свідомість української нації закорінені уявлення про авторитет західної науки й бізнесу (прикладом може правити широко тиражований масмедіа сюжет про комп'ютерного генія Стіва Джобса), але в ній відсутні й не моделюються уявлення про досягнення й перспективи вітчизняної науки й бізнесу.

З другої половини 1990-х українські документалісти намагаються дати нове прочитання історії й сучасності деяких міст у контексті історії незалежної України: «Київ на межі століть», «Дніпропетровськ» (реж. Роман Ширман), «Новгород-Сіверське князівство» (реж. Олег Зорін), «Новгород-Сіверський» (реж. Костянтин Крайній), «Феодосія. Освідчення в любові» (реж. Ольга Володченко), «Чернігів» (Володимир Горпенко), «Вінниця. Дарунок майбутнього» і «Рівне. Відкриті брами» (реж. Валентин Соколовський). В 1990-ті Соколовський фільмує цілу низку стрічок про архітекторів, котрі в різні часи творили образ Києва: «Іван Григорович-Барський» (1996), «Андрій Мелетинський» (1997), «Олександр Кобелев» (1999), «Олександр Шиле» (1999), «Валеріан Риков» (1999). Цей цикл, створений у співпраці з провідними киевознавцями й істориками міста, дає уявлення про основні етапи й засади формування архітектурного устрою Києва. В нульовому десятилітті режисер разом з мистецтвознавцем Дмитром Горбачовим започатковує цикл «Мистецтво світу — внесок України», в котрому було заплановано тридцять стрічок. Через брак державного фінансування Валентин Соколовський встигає відзняти тільки дві з них: «Олександра Екстер та світова сценографія» (2005, головний приз Міжнародного фестивалю документального кіно «Контакт») і «Український кубофутуризм і Олександр Богомазов» (2006).

Тоді як загальне тематичне спрямування сучасної вітчизняної документалістики має виражений проукраїнський характер, окремі її компоненти присвячені проблематиці, пов'язаній з іншими націями країни. За статистичними даними, в Україні проживає 16 націй, чия чисельність перевищує 30 000 [6, с.2]. Проте в доробку кінематографістів знайдемо лише поодинокі згадки про 4 національні меншини. Зрозуміло, що тематика найбільшої з них — російської (понад 8 мільйонів населення) — найширше охоплена в сучасному документальному кіно. Серед кількох десятків фільмів, різною мірою присвячених російському питанню, варто передусім згадати роботи продюсера й режисера Олени Фетісової «Російські корені, або Одного разу в Оренбурзі» (2005) і «Надзвичайний Черномирдін» (2008), створені в співпраці з Посольством Росії в Україні.

У першій стрічці дослідження російського походження класика французької літератури «плаща й шпаги» Моріса Дрюона дало постановниці привід створити розгорнутий екранний портрет центральної частини Росії й зробити акцент на внеску цієї країни в культуру Франції. Друга картина, присвячена колишньому надзвичайному й повноважному послу Росії в Україні, сфокусована на особистості й місії Черномирдіна в розвиткові російсько-українських взаємин.

Доволі широко охоплено історичний аспект єврейської теми, насамперед — холокосту («Бабин Яр: правда про трагедію» В. Георгієнка й О. Шлаєна, «Жінки з вулиці «Бабин Яр»

В. Георгієнка й Л. Мужука, «Назви своє ім'я» С. Буковського та ін.). Кілька картин висвітлюють біографічні відомості про визначних представників єврейського народу в Україні («Арнольд Марголін — видатний український єврей», «Соломон і Годеле» О. Туранського та ін.).

По дві стрічки присвячено татарам (248 тис. населення) і вірменам (99 900), а решта національних меншин у добу незалежності країни обійдена увагою українських митців. Започаткований компанією «Internews Network Ukraine» наприкінці 1990-х відеоцикл про нації в Україні зупинився у виробництві по виході вже перших фільмів: «Нація. Євреї» та «Нація. Лемки». Отже, документальному екрану незалежної України бракує повноти бачення національної тематики, він надміру сконцентрований на власне українській проблематиці.

Вітчизняна кінодокументалістика тільки зрідка робила спроби зіставлення України із західним світом, як от у фільмі Сергія Дудки «Відень і Україна». Вибір саме столиці Австрії зумовлений історичними зв'язками обох країн. Варто пригадати й те, що після поразки ЗУНР західноукраїнські політики перебували в еміграції у Відні. Цей період дістав назву «політики чорної кави», оскільки доля України в той час вирішувалася в кафе, розташованому за віденською ратушею.

Режисери ігрового кіно обирають темою своїх документальних картин окремі аспекти життя міста. Микола Ільїнський фільмує цикл «Таємниці Києво-Печерської лаври», залучаючи глядача до драматичної історії стародавнього монастиря. Олег Бійма знімає діалогію «Львівських кав'ярень чар», досліджуючи химерну ідентичність улюблених закладів львів'ян. Як зазначає Василь Расевич: «В історії Львова й Галичини було дуже багато кави. Кава була не тільки «вододілом» культур, однією із традиційних форм відпочинку львів'ян, але й ритуалом і навіть певним політичним символом. Львівські кав'ярні були відомі не тільки інтелектуальними та мистецькими дебатами. Окремі кав'ярні були своєрідними політичними клубами, де збиралися люди, об'єднані близькими політичними поглядами. Кав'ярні часто різнилися за «національністю». Тут ідеться не лише про те, кому належав заклад або в якому стилі він був оформлений (переважно в дуже космополітичному), а про те, чиї патріоти становили більшість відвідувачів [7, с. 95]». Отже, звертаючись до позірно побутового аспекту краєзнавства, Бійма охоплює широкий тематичний спектр, вміло вплітаючи в тканину документального фільму елементи ігрового кіно.

Вся ця кінопродукція орієнтована на вітчизняного глядача, загалом обізнаного з історією країни та її найбільших міст і зацікавленого дізнатися про них більше. При цьому фактично відсутні професійні виконані стрічки, котрі працювали б на туристичну індустрію України, пропонували іноземцям іміджево привабливу інформацію про міста, історичні пам'ятки й музеї, про сільськогосподарську галузь країни. «Інтурист» радянської доби успішно експлуатував інтерес західних фермерів до України як до «житниці Європи», вибудовуючи чимало турів чорноземними районами. Завдання було просте: представляти Україну як суто аграрну країну, чия міська культура є маловартісною. Тому всі міські тури формувалися як прелюдія до основної мети подорожі до СРСР — відвідин Ленінграда, з обов'язковою екскурсією до Ермітажу, й Москви, з оглядинами кремлівських музеїв. З потенційно цікавих західним туристам пам'яток України тури «Інтуриста» охоплювали лише незначний відсоток. Готельна й транспортна інфраструктури відповідного міжнародним стандартам рівня в українських містах була відсутня й не формувалась. Із здобуттям незалежності Україна дістала змогу самостійно опрацьовувати туристичні маршрути для іноземців. І кращою рекламою нових туристичних можливостей мало б стати виробництво відповідних промоційних роликів. Проте жодна державна студія таких роликів не виробляла. 1998 р. консул Польщі у Львові скаржився, що, виїжджаючи на Різдво на батьківщину, марно шукав на подарунки знайомим у книгарнях і в магазині безмитної торгівлі бодай якийсь відеофільм про це місто, котре він вважає одним з найкрасивіших у Європі. Знадобилось іще кілька років, щоб Україна почала продукувати рекламні відеофільми про свої міста.

У контексті краєзнавчої документалістики нульових років вирізняються дві вигадливі за змістом і формою стрічки: «Замки України» дебютанта Артема Сухарева і «Ефект присутності» досвідченого постановника ігрового кіно Олександра Павловського. Перша, органічно поєднуючи можливості документального й анімаційного екрана, створює хвилюючий, сповнений візуальної містики образ архітектурних ансамблів замків України, котрі крізь свої вікна й брами приховано спостерігають за плином життя. Друга, послуговуючись засобами ігрового й неігрового кіно, дає глядачеві змогу відчути ефект присутності в Одесі в добу

політичних, економічних, соціальних і архітектурних змін, відчути неповторну атмосферу міста, просякнуту сподіваннями й розчаруваннями, іронією й відчаєм, невмирущим духом авантюристів. Обидві картини могли б зацікавити глядацьку аудиторію української діаспори в різних країнах світу, а відтак — мати обмежений прокат DVD або й кінопрокат, демонструватися на відповідних телевізійних каналах. Та якщо «Замки України» мали принаймні успішну фестивалеву долю й принесли Сухареву кілька міжнародних кінопремій, «Ефект присутності» залишився в архівах Одеської кіностудії, не вийшов у прокат, ніколи не був субтитрований англійською й не брав участі в жодних фестивалях. Наявний у ньому ключ до ввічкнення схеми національної ідентифікації, котрий міг би посилити внутрішній духовний зв'язок українських емігрантів — вихідців з Одеси з їхньою малою батьківщиною, лишився без застосування.

Тим часом моделі залучення неігрового кіно до загального культурного контексту в світі опрацьовані. Досить пригадати досвід представлених на українському кабельному й супутниковому телебаченні спеціалізованих міжнародних каналів штибу "Arte", "Viasat History", "Discovery World", "National Geographic" чи "Animal Planet", спроможних цілодобово наповнювати ефір якісним і різноманітним науково-популярним і документальним продуктом. Замість одразу намагатися створити власний телеканал такого рівня, Україна могла б спочатку вийти зі своїми фільмами й програмами на існуючі канали. Наприклад, зі стрічками циклу «Мистецтво світу — внесок України» — на "Arte", узгодивши формат і решту технічних деталей з каналом, який міг би виступати й замовником окремих фільмів. Якою мірою це допоможе Україні досягти визнання власних мистецьких здобутків західним світом? Варто поставити питання ширше: наскільки світова культурна спільнота готова до змін свого іконостасу, поповнення його новими, раніше мало знаними елементами?

На думку автора найвідомішого в сучасній філософській літературі аналізу проблеми мультикультуралізму Чарльза Тейлора, «презупція рівного достоїнства (equal worth), — позиція, яку ми займаємо, коли починаємо дослідження іншого [8, с. 70]». Для обґрунтування згаданого презупції Тейлор посилається на Гердера, котрий писав про божественне провидіння. Згідно з цією аргументацією, усе існуюче розмаїття культур не було простим випадком, а призначалося для того, щоб привести світ до більшої гармонії. Підсумовуючи свої міркування, Тейлор зазначає: «Ця презупція вимагає від нас не безапеляційних і невідповідних суджень щодо цінності культур, а бажання бути відкритими для порівняльного культурного дослідження того типу, який повинен замінити наші обрії остаточним їх злиттям. Це вимагає понад усе розуміння того, що ми поки що дуже далекі від того останнього обрію, з якого могла стати очевидною відносна цінність різних культур» [8, с. 71]. Яким далеким не видавався б цей «Останній обрій», українське кіно робить власний внесок у його наближення.

Застосування інтерпретаційних закономірностей процесів розвитку й трансформації світової документалістики до обставин української дозволило виявити дискурсивні особливості останньої. На відміну від світової тенденції приділяти більше уваги спостереженням за природою людини, долучатися до модерної проблематики її буття, в Україні документальний екран лише епізодично заторкує гострі теми сучасності. Основні характеристики поступу вітчизняної документалістики на рубежі ХХ–ХХІ ст. відображають притаманні українському суспільству прагнення вивести процеси національної ідентифікації з-під контролю редукованої історичної свідомості, реконструювати минуле в усій повноті його смислів, що детально проаналізовано в даній статті.

1. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Ред. рада: В. Шевчук та ін.; Вступна стаття І. Дзюби. К.: Час, 1997. — 447 с.

2. Williams R. The analysis of culture // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader / Ed. John Storey. — 2nd ed. — Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. — 288 p.

3. Марченко С. Історико-пізнавальне кіно як феномен незалежної України // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. — К.: Задруга, 2010. — С. 191–208.

4. Шеремет Г., Поліщук Т., Десятирик Д., Мазурін М. Жінка, яка створює кінолітопис // День. — 2003. — № 226. — С. 8.

5. Pradna S. The Quest for Thruth in Vera Chytilova's Documentaries // Film a Doba. 2009. — Vol. LV. — P. 12–17.

6. Україна в світі. Цікава статистика. — Фонд Конрада Аденауера, 2010. — 34 с.

7. Leopolis multiplex. — К.: Грані-Т, 2008. — 480 с.

8. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «Політика визнання» / Пер. з англ. — К.: Альтерпрес, 2004. — 172 с.

Олександр БЕЗРУЧКО,

*директор Інституту телебачення, кіно і театру
Київського міжнародного університету,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,
кандидат мистецтвознавства, професор*

УДК [378.6:778,5](477)(092)

КІНОПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В. С. ДОВБИЩЕНКА

О. Безручко. Кінопедагогічна діяльність В. С. Довбищенка.

Стаття присвячена дослідженню кінопедагогічної діяльності видатного українського режисера театру і кіно Віктора Семеновича Довбищенка (1910–1953) в контексті розвитку кіносвіти в Україні.

Ключові слова: В. С. Довбищенко, становлення кіносвіти в Україні, кінематограф, театр, режисерська лабораторія, Київська кіностудія.

А. Безручко. Кинопедагогическая деятельность В. С. Довбыщенко.

Статья посвящена исследованию кинопедагогической деятельности выдающегося украинского режиссера театра и кино Виктора Семеновича Довбыщенко (1910–1953) в контексте развития кинообразования в Украине.

Ключевые слова: В. С. Довбыщенко, становление кинообразования в Украине, кинематограф, театр, режиссерская лаборатория, Киевская киностудия.

O. Bezruchko. Cinemapedagogical activity of V. S. Dovbyschenko.

The article is dedicated to research of cinemapedagogical activity of the prominent Ukrainian stage-director of theatre and cinema Victor Semenovich Dovbyschenko (1910–1953) in the context of development of cinema education in Ukraine.

Keywords: V. S. Dovbyschenko, becoming of cinema education in Ukraine, cinema, theatre, stage-director laboratory, Kyiv film studio.

У листопаді цього року виповнюється сторіччя від дня народження видатного українського режисера театру і кіно, педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР (1946) Віктора Семеновича Довбищенка (1910–1953), відомого під театральним псевдонімом «Віктор Довбуш». Про мистецьку роботу його писав у своїх спогадах російський і український режисер театру і кіно, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1954) В. О. Галицький (1907–1993) та учень В. С. Довбищенка по режисерсько-акторській майстерні у Київському державному інституті театральності мистецтва, український кінодраматург, режисер кіно і театру, кінокритик Б. М. Крижанівський (1929–1991). Але ґрунтовного дослідження кінопедагогічної діяльності Довбищенка досі не було.

З цією метою я ретельно вивчав українські й російські архіви, серед яких — приватний архів онуки митця О. А. Пазенко, Державний архів м. Києва (ДАК), архів Всеросійського державного університету кінематографії (ВДІК) ім. С. А. Герасимова, архів Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І. К. Карпенка-Карого, архів-музей Київської національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України, мемуари митців, які знали Довбищенка, тогочасна преса тощо.

У російських архівах було знайдено унікальні відомості про намагання Віктора Довбищенка вступити в грудні 1934 — січні 1935 р. до новоствореної Режисерської академії при Вищому державному інституті кінематографії (РА ВДІК), що детально описано в інших публікаціях автора. Після невдалої спроби вступу Довбищенко повернувся до Києва і продовжив працювати в театрі, аж поки навесні 1935 р. було оголошено про організацію на Київській кінофабриці режисерської лабораторії (РЛККФ) О. П. Довженка.