

режисерів, як Арі Астер «Спадковість» (2018 р.), «Сонцестояння» (2019 р.), Трей Едвард Шульц «Воно приходять уночі» (2017 р.), Роберт Еггерс «Відьма» (2015 р.), «Маяк» (2019 р.), які наповнюють свої фільми багатозначними образами, що провокують глядачів на пошук прихованих сенсів.

«Кімната 237» відображає не лише інтерес до творчості Кубрика, а й сучасну культуру інформаційного перенасичення та інтерпретаційної гіперактивності. Ми живемо в епоху, коли кожен кінокадр може стати предметом теорій змови, а масова культура більше, ніж будь-коли, заохочує пошук прихованих змістів.

Це можна пов'язати із загальною тенденцією до конспірологічного мислення, що стає дедалі популярнішим у суспільстві. «Кімната 237» демонструє, як люди схильні знаходити зв'язки навіть там, де їх може не бути, створюючи складні конструкції навколо мистецького твору.

Документальний фільм «Кімната 237» — це більше, ніж просто аналіз «Сяйва» Кубрика. Це відображення способу, яким сучасне суспільство споживає та інтерпретує мистецтво, перетворюючи навіть традиційний аналіз фільму на простір для конспірологічних теорій і міфів.

Підбиваючи підсумки складно сказати, чи справді Кубрик залишив у «Сяйві» приховані послання? Чи це лише гра уяви відданих фанатів? Відповідь залишається відкритою. Однак незаперечним є факт: «Кімната 237» доводить, що кіно — це не просто розповідь на екрані, а безкінечне поле для інтерпретацій, які залежать від того, хто дивиться.

Г. Кулик

ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ В РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

А. Кукль

THE IMPACT OF THE REVOLUTION OF DIGNITY ON THE DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY FILM IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF IDENTITY ISSUES

У розвитку документального кіно України особливе місце займає час 2010-х. Початок цього етапу охоплює вкрай важливу частину еволюції українського документального кіно, яка напряму пов'язана із подіями революції Гідності та народження нового документального кіно з характерними рисами активізму, аматорства та гостроти. Безумовно, переломною точкою цього етапу є 2014 р., який остаточно закріплює вулицю як документальний фактор, що має при цьому власні художні та емоційно-образні форми. Зазначимо, що саме в контексті цього етапу виникає відомий сьогодні евфемізм про «дзеркала ідентичності», який стає чи не головним гаслом для дискусій про фактологію документального кіно, що так чи інакше торкається питань окреслення національного статусу.

Гарним прикладом для нового розуміння «національної ідентичності» в українському документальному кіно є діяльність студії «Вавилон'13». Прикметно, що саме об'єднання (В. Тихий, І. Сауткін, К. Жерегі, Є. Козеко, Ю. Дунай та ін.) під керівництвом відомого кінознавця і автора постійної програми «Аргумент кіно» на каналі «1+1» В. Войтенка, було фактично «народжене» подіями на ЄвроМайдані 2013–2014 рр. Це кінематографісти нового покоління, яке зростало в часи Незалежності. Тому головним для них і, відповідно, в їх документальних творах стала ідея сприяти через документальне кіно розвитку й становленню незалежного демократичного суспільства.

2014 рік переорієнтував «картину світу» українського суспільства та значно змінив настрої в українському соціумі. Тому фільм «Майдан» С. Лозниці (2014 р.) є одним з перших прецедентів новітньої документалістики, що вже усвідомлює і небезпеку медійно-журналістського спрощення, і володіє розвиненими засобами художньо-образної репрезентації, які запозичені із контексту ігрового кінематографу. Передусім, режисер відмовляється від інтерв'ювання, що вже саме по собі декларувало іншу типологічну характеристику фактології подій: не розмова, яка вербально встановлює істину, а плін подій, що має не менш фактично важливе значення для інтерпретації. По-друге, С. Лозниця актуалізував архаїчного героя української історії — народ, людей. Не вдаючись до конкретної типологізації, він зумів представити цей образ як виразний та окреслений, що має пряме відношення до проблематики самоідентифікації. Насамкінець, звертає увагу на себе зусилля режисера не зірватися у візуальну декларацію «натовпу», який не має обличчя та не усвідомлює власного значення. Ця відмінність між «людьми» та «колективним ніким» (натовп, що хаотично рухається за рефлексіями викликів) є основним фокусом уваги кінострічки. У ширшому сенсі, С. Лозниця прагне створити «візуальний документ», який здатен організувати нову історичну оцінку.

Промовистим прикладом новітнього етапу є кінострічка «Varta-1: Львів, Україна» Ю. Грицини (2016 р.). Це документальне кіно, сформоване навколо аудіального матеріалу: записів розмов водіїв, що на волонтерських засадах патрулювали околиці та передмістя Львова під час революції Гідності. Як художня задача, стрічка важлива самим фактом використання документального матеріалу, який в усіх інших системах історичної репрезентації не знаходить належного місця. У цьому разі документальне кіно демонструє власну інструментальну силу в побудові фактографічного образу дійсності. Режисер навмисно залишає паралельними візуальну та аудіальну частини стрічки, які у цьому форматі присутні як автономні складові спільного цілого. Додатковою гостроти і життєвості така жива репрезентація набуває і в поєднанні зі зйомкою на VHS-камеру, яка з точки зору картинки залишає відповідні «аналогові» сліди (розмитість, специфіка краю кадру тощо). Відеодоріжка знімалась в іншому часовому вимірі, і це також є викликом для класичного розуміння відеодокументу. Звернемо увагу й на незвичність оповіді про Євромайдан без Євромайдану. На наш погляд, саме проблематика ідентифікації цього сюжету як водорозділу на «свій-чужий» (нагадаємо, волонтери патрулюють вулиці замість правоохоронців), відсилає цю роботу до тематики пошуку кордонів і форм репрезентації себе, що є завданням ідентичності як такої. Подія не тільки в конкретному місці та часі — вона в уявленнях, думках, тобто в людині, що її формує та зберігає. Не випадково ця стрічка так дивно вразила глядача конкретністю слів та невизначеністю візуальних образів, що в окремих аспектах спонукало дослідників до оцінки її у категоріях «мови ворожнечі».

Не можемо не згадати документальну кінострічку «Герої не вмирають» (2017 р.), яка є спільним проектом харківських документалістів В. Чистиліна та Д. Коновалова, що переміг на “Kharkiv MeetDocs” — фестивалі, що позиціонується як «голос Сходу» у документалістиці. В аспекті аналізу художньої мови кінострічки відмітимо характерну для Д. Коновалова манеру роботи із крупними планами, яка в цьому разі стала своєрідним художнім засобом масштабування події. Революція Гідності, яка забрала життя трьох харків'ян, репрезентована живими розповідями та, по суті, представляє собою історію свідчень та оповідей. Глядач постійно

перебуває на передньому плані події. У такому форматі зйомки міміка оповідача посилює значення слів, а емоції виражаються беззастережно та деталізуються нюансами мови. Подібний ритм розповіді, що поєднує панорамні репортажні фрагменти зі споминами, вдало інтегрований із музикою від українського етногурту «Даха Брах», що також є органічною частиною загальної естетики цього кіно.

На жаль, кардинальні соціальні зрушення в Україні, успішна, хоча й драматична боротьба українців за свої права і європейський вектор розвитку країни, стали тригером для авторитарної Росії. У 2014 р., разом частиною тих, хто був на Євромайдані, члени студії «Вавилон'13» рушили на фронт. Так починається формування напрямку фронтової документалістики.

Уже нині, аналізуючи той етап діяльності і документальні стрічки «Вавилон'13» та інших документалістів, дослідники неупереджено відмічають позитивні аспекти і певні лакуни української документалістики. Позитивним моментом, наприклад, є фіксація на створенні «колективного портрету» звичайного рядового воїна українця, який складається з індивідуальних доль і розповідей про них. Так через війну постає мир, тобто те ж саме громадянське суспільство в нових драматичних обставинах. Щоби за війною не загубилась людина, багато уваги в цій документалці приділялося зображенню повсякденного звичайного солдатського побуту. Окремо на естетику цих фільмів впливає зйомка крупним планом солдатських обличч, а в кадрі нерідко звучать монологи і діалоги, що наближає документалістику до *“Cinema Verite”*. У той же час дослідники відмічають поверховість у показі ворога, який фактично присутній «за кадром» (в звуках обстрілів чи в образі «колективного ворога»). Реальні кадри та історії про ворога постали лише в стрічках «вавилонян» «Полонені» і «Ворог».

У той час недостатньо уваги приділялося й вже потужному українському волонтерському рухові, тому «тилу» без підтримки якого неможливий «фронт», а також ситуаціям, у яких опинилися вимушені біженці з районів окупованих росіянами або під керівництвом місцевого проросійського «проксі-керівництва». За деякими підрахунками, показ подібних історій займав усього близько 1% від інших сюжетів українського документального кіно. Так, жахи війни «очима» мирного громадянського населення чи не вперше постали у фільмі про бої в Маріуполі режисерки Ю. Хонтарук «10 секунд» (2015 р.).

Іншу сторону проблематики ідентичності в цей час представляє В. Манський у кінострічці «Рідні» (2016 р.). На відміну від багатьох фільмів, що в зазначеному в нашому дослідженні напрямі не оминають історичні ремінісценції або громадсько-політичний контекст, режисер виокремив інший простір репрезентації самих себе — повсякденність. На перший погляд, це кіно також спирається на документальну основу, що генерується історичною пам'яттю та політичними подіями (спогади та враження родини режисера щодо анексії Криму й війни на Донбасі). Проте в цьому зрізі, це, скоріше, фон, а не герой. Іншими словами, реальність війни наявна, її неможливо прибрати за межі спілкування, проте не тільки вона визначає людину. «Рідні» — це особливе коло людей, які присутні в межах широкого географічного простору країни (Львів, Донбас, Крим, Одеса, Москва). Проте в локальному значенні глядач бачить Львів як територію «свого» простору (кухню, вітальню, знайомі та кондові місця тощо).