



**«Скуратівський у 1997–2008  
КІНО-КОЛІ».** Монографія. Інститут  
культурології НАМУ. Київ, 2020. 352 с.

Збірник статей Вадима Скуратівського можна сприймати як свого роду «автопортрет автора в інтер'єрі КІНО-КОЛА» – часопису, поява якого позбавила українську кінокритичну думку меншовартості та провінційності.

Такі збірники мають свою внутрішню динаміку, розгортаючи як на кіноплівці коло інтересів автора, наукових, естетичних, публіцистичних. У них виразно наявний елемент діалогічності, відчувається рельєфне бачення автором своєї аудиторії, налаштованість на спілкування і полеміку.

Таку книжку можна читати за системою, запропованою Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі в їхній праці «Тисяча плато», тобто «Тисяча тарілок». У епоху постмодерну читання стане свого роду «шведським столом», де кожен може брати з «книжки-тарілки» те, що йому до смаку.

Дозволимо і собі таким чином підійти до збірника статей Вадима Скуратівського, зосередившись на тих, які містять у собі найбільш неординарне і парадоксальне бачення того, що здається добре відомим і осмисленим.

Автор торкається надзвичайно вагомих теоретичних питань, аналізує фільми, що стали віхами в епоху кінематографа, подає портрети майстрів, які визначали шляхи і долі екранного мистецтва. Але ми візьмемо зі «шведського столу» кінознавця досить скромну на перший погляд «страву».

Це нарис про українського режисера і оператора Олексія Мішуріна.

Колись класик зауважив: цінним є не той твір, прочитавши який ти вигукнеш – і я так думав! Ні, справді вартій уваги текст, після прочитання якого зізнаєшся собі: ні, я ніколи так не вважав, але як це глибоко і точно.

Такі думки виникають коли читаєш різні праці та статті Скуратівського, але скромний нарис про Мішуріна сприймається саме в цьому ключі. І це зовсім не «індивідуалістична примха як метод».

Автор цих рядків дуже добре пам'ятає епоху, в яку з'явилися стрічки Мішуріна-режисера, який уже мав цілком високу репутацію як оператор. Та й ще як оператор-мариніст, що вже є знаком особливої фахової майстерності. Він зніме нині призабутий фільм В. Брауна «В далекому плаванні» (за оповіданнями Станюковича). А яка там була акторська плеяда: М. Романов, М. Висоцький, Д. Капка, А. Сова і, звичайно ж, незабутній Бучма в ролі боцмана Дзюби. А ми, маленькі глядачі, ридали: невже моряки виконують наказ гидкого старшого офіцера (з німецьким прізвищем Берг) і викинуть за борт песика Куцого. Порушили устав, але не викинули.

Біля камери стояв Мішурін і в куди більш відомому браунівському фільмі «Максимка». Скуратівський цілком справедливо зауважує, що тут

чи не ідеально відтворена «заморська» екзотика. Нагадаймо, що у її відтворення на екрані сповна включився молодий асистент режисера Сергій Параджанов. А камера Мішуріна надала цим кадрам максимальної органічності та достовірності.

І от Олексій Мішурін, що, безперечно, вже повністю відбувся як професіонал, стає на «крихкий лід» комедійного жанру. Вираз «на крихкий лід» тут цілком доречний. Героїні двох його фільмів пов'язані з танцями на льоду. Одна – вже зірка балету, друга мріє про виступи на ковзанах.

Та коли йдеться про комедію, то тут можна говорити про небезпеку для авторів упасти і отримати серйозні травми.

Режисерським дебютом стане стрічка «Літа молодії», яка поставить два рекорди – глядацького успіху і шаленої критики, – причому як на сторінках популярних видань, так і у академічних кінознавчих працях.

Справді, тоді, в далекі роки хрущовської відлиги, комедія залишалася жанром, надзвичайно зручним для «розносів». З одного боку, показавши в сатиричному світлі не лише високого керівника, а й учителя, лікаря чи, о жах!, робітника, гарантовано можна було нарватися на стоси обурених листів, автори яких ставали на захист своєї професії.

Проте відсутність якихось гострих сатиричних моментів, безхитрісне бажання просто розважити глядача зустрічало той же «хейт» з боку критики.

Втім, у більшості випадків глядачеві те було байдуже. Такі фільми користувались незмінною популярністю.

І має рацію автор нарису коли зовсім «не все» вказує на те глибинне коріння карнавальності, з якої і виростили ці безхитрісні комедії. Погодьмося з думкою автора: карнавальна естетика переповнює мішурінську трилогію.

І ще одна надзвичайно слухна думка – фільми Мішуріна «обминали Сціллу агітпропу і Харибду ускладненості авторського кіно». Адже український кінематограф вже 1990-х років виявиться затиснутим цими скелями-чудовиськами, що й зумовить трагічну кризу всього кіновиробництва.

Тож далі, в розгляді окремих фільмів, у портретах кіномитців, в аналізі кінематографічних течій автор і оцінює можливості цього Одісейового прориву. Спочатку, можливо, в окремих фільмах, але з виразною й чіткою перспективою.

Дозволю собі далі певну суб'єктивність у доборі текстів, які «зацепили» і в яких проявився глибинний зв'язок автора з певним часовим відрізком історії кіно. Буде, напевно, ще більше після відходу метра.

Про Годара написано безліч сторінок. Але есей Скуратівського, присвячений кіномитцеві, не втрачає своєї актуальності та оригінальності. Для написання був цілком конкретний привід – показаний на (першій і останній) його київській ретроспективі фільм «Німеччина дев'ять-нуль/Самотності». Дивне видовище, що подібне до снобачення, як зазначає автор. Що ж, мабуть, це на часі. Адже нинішній кінематограф, за Дельозом, живиться фантазмами, мареннями, сновидіннями.

Проте разом з тим Скуратівський знаходить надзвичайно ємкий образ того незвичайного шляху, яким мчить крізь часи і епохи французький режисер. І відкриває його у назві чи не найзнаменитішого дебютного фільму Годара – «На останньому подиху». Автор есея робить дивне і дуже точно спостереження: кожний наступний фільм режисера – то дебют, вихід на іншу незнайому царину. І кожен крок – безжальна руйнація попередніх мистецьких структур. Але, перефразовуючи Умберто Еко, скажемо, що ці уламки артефактів послугують для зведення нових кінематографічних споруд і не лише самого Годара. Саме цей аспект дуже точно помічає і реєструє В. Скуратівський.

Свої роздуми про глибинне коріння творчості іншого великого кіномитця – Андрія Тарковського автор починає з майже детективної історії.

Свого часу, дуже добре пам'ятаю, українська інтелігенція була вражена обурливим записом у музеї Шевченка, що його нібито залишили двоє московських «шістдесятників», які тоді вже були, як-то кажуть, «власителями дум» тогочасної молоді.

На сторінках есея розкривається вся майстерно вибудована дияволіада тогочасної охоранки, щоб внести розбрат і сумніви в серця людей.

І далі, з'ясовуючи глибинні українські витoki творчості великого режисера – а це Довженкова «Земля» і філософська поезія Сковороди, Скуратівський доводить, наскільки неможливим був такий недостойний жест для творця «Іванового дитинства».

Ідучи за Скуратівським, багато відкриєш для себе і в поетиці Сергія Параджанова, і в нотатках про кінематограф Кіри Муратової.

Мабуть, найвидатнішими акторами в історії світового кіно були ті, хто вражав і зачаровував своєю органічністю. Такому акторові досить було просто бути на екрані, щоб примусити глядача повірити в себе.

Саме оцю вражаючу органіку і акцентує автор у творчості Костянтина Степанкова – актора, органіку, яку «не могла підточити будь-яка драматургійна кон'юнктура».

Фільм «крупним планом». Чи може бути так? Може, коли у короткому тексті захоплюється саме ество екранного твору.

Картиною, яка має дивну долю, можна назвати фільм Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ». Зібравши чимало фестивальних нагород, вона зустріла досить холодний прийом у публіки і лише один переконливий і аналітичний відгук (стаття Л. Лемешевої на шпальтах «Искусства кино»).

Скуратівський повертається до фільму, сприймаючи його в контексті політичних телевізійних програм і цілком переконливо доводить, що «кафкіанське» сприйняття світу напрочуд точно подається в екранному прочитанні. Головною стає тривога і пересторога, якою просякнута картина С. Маслобойщикова. Більш того, від себе хочеться додати, що в наш час ще гучніше посилюється її пророче звучання. Чого варті лише от вогнища кочовиків на еспланаді біля театру.

Скуратівський як критик надзвичайно точно відчуває домінанту екранного твору. Так у стрічці Олеса Саніна «Мамай» автором, на думку критика, стає степ. І цей простір, в який занурена дія, є аналогією хору античної трагедії, «який є її головним героєм і супроводжує всі її колізії».

Історичні фільми, історія як така, посяде на сторінках книжки одне з чільних місць. Історія – вдячний матеріал для кіно, і це доводить історія самого кіно.

Історичний фільм, такий що вдягався в шати кінохроніки, – «Процес Дрейфуса», «Повстання на панцернику “Князь Потьомкін-Таврійський”» було відтворено на екрані слідом за цими подіями. Але були спроби поринути в глибини – «Вбивство герцога Гіза», «Загибель Трої», «Кабірія».

Український історичний фільм пережив драматичні колізії, може, не менше за ті події, які в ньому відображені.

Колись одна сувора партійна дама мене запитала, чи хотіла б я, щоб мої діти вивчали історію за фільмом Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». Я їй нагадала відповідь Гьоте на критику його «Егмонда». Тому розмова про історичний фільм завжди на часі. Особливо, коли за цей плінний матеріал, що губиться в мареві століть, береться Автор. Саме з цієї позиції, як до авторського твору, підходить Скуратівський до картини Юрія Ілленка. Тому вражає точність визначення «Молитви за гетьмана Мазепу», як фільму про людську душу «розіп'яту на перехрестях історії, загублену у її непроходимих нетрях».

Розважливо і разом з тим уважно підходить автор до іншого історичного фільму – стрічки режисера Миколи Машенка «Богдан Зіновій Хмель-

ницький». Пропонується зачекати завершення епопеї, адже це лише перша частина екранної оповіді про Хмельницького.

Скуратівський вітає прагнення режисера належним чином показати все «як це було насправді», відійти від будь-якої міфології. Втім, з нашої точки зору, це не рятує стрічку Машенка від втрати тієї «лютої енергетики», яка була притаманна його кращим стрічкам, зокрема «Комісарам». Та й екранні історичні міфи творилися по-різному. Один шлях був у «Олександра Невського» С. Ейзенштейна і «Богдана Хмельницького» І. Савченка, інший – у «Триста літ тому...» В. Петрова.

На шпальтах КІНО-КОЛА не раз прозвучали висловлювання Скуратівського-теоретика. Короткі замітки демонструють особливу зацікавленість автора «археологією» кіно, прагнення побачити оті первинні зародки кінообразності. Ті зародки, з яких, як із зернятка величезне дерево, вийшли в усьому своєму різнобарв'ї і філософській складності екранні мистецтва. Кінематограф, за спостереженням автора книжки, повторює весь грандіозний шлях людської культури, насамперед її семіотичної еволюції від знаку-ікони до знаку-символа у гранично стислий історичний час. Аспектами цієї проблеми стають і роздуми щодо вписаності кінематографа в мистецький космос, його взаємодії з традиційними мистецтвами, вбачаючи в цьому «кінематографічне інобуття попередньої культури».

Так само відстежуються витoki «внутрішньої мови», яку автор називає одним із найважливіших антропологічних фактів людського існування. І акцент ставиться на особливій місії кінематографа, що унаочнив саме «візуальність» цієї мови. «Потік свідомості», «внутрішній монолог» перетворюються на основу поезики таких авторів як Джойс і Ейзенштейн.

Із візуалізацією «внутрішньої мови» пов'язані роздуми автора про сновидіння в кіно і як теми, і як організації всього екранного часопростору. Скуратівський висловлює оригінальну ідею, що так само, як різноманітні технічні прилади стали продовженням чи посиленням тих чи інших людських органів, так і кіно стало «органопроєкцією» сну, дало можливість людству побачити свої сновидіння.

І на фінал кілька слів про обкладинку (автор С. Маслобойщиков). Вона стала образом-символом книжки в цілому. З тьмяної глибини вихоплюється постать автора, який пропонує нам пройти з ним звивистими стежками мистецьких лабіринтів, не пропонуючи легкої прогулянки, але обіцяючи бути надійним провідником.

Оксана Мусієнко