

Братерська-Дронь Марина,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3516-7041>
доктор філософських наук, кандидат
мистецтвознавства, професор, завідувачка
кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Maryna Braterska-Dron,
Doctor of Philosophy, Candidate of Art History,
Professor of the Cinematology Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Никоненко Володимир,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3364-9143>
PhD, викладач кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Volodymyr Nykonenko,
PhD, Lecturer of the Cinematology Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ ПРОБЛЕМАТИКА КІНЕМАТОГРАФА ОЛЕКСАНДРА МУРАТОВА

*Я крокую по білому світу,
Не залазячи в збочений льох,
Бо нечисте додасться до звіту
В час розплати, як викличе Бог.*
Олександр Муратов

Анотація. У статті розглянуто творчість видатного українського кінорежисера Олександра Муратова в контексті національної кінематографічної традиції другої половини XX – початку XXI століття. Проаналізовано його авторський стиль, естетичні принципи, моральні акценти, притаманні кінодраматургії режисера, а також його творчий підхід до екранізацій літературних творів. Особлива увага приділена здатності режисера поєднувати психологічну глибину з філософською рефлексією, а також умінню виявляти у героях внутрішні суперечності та зосереджувати увагу на їхньому етичному виборі. **Мета статті** – проаналізувати фільми О. Муратова, акцентуючи увагу на стилістичних особливостях його кіномови, а також на ідейній складовій його творчості. **Методологія дослідження.** Дослідження творчості режисера потребує комплексного міждисциплінарного аналізу, що включає інтерпретативний підхід, культурно-історичний аналіз, а також методи стилістико-естетичної та психологічної інтерпретації екранних творів. **Наукова новизна.** Акцентована методика роботи режисера з екранним

часопростором, кінодраматургією, а також авторський метод інтерпретацій літературних творів. Простежується зв'язок кіномови О. Муратова з традиціями літературного реалізму. Проаналізована схильність режисера поєднувати на екрані психологічну гостроту з семантичною глибинністю кінообразів.

Висновки. Підсумовується, що творчість О. Муратова є унікальним прикладом художнього мислення, яке набуває ознак осмислення людських взаємостосунків мовою кінематографа.

Ключові слова: український кінематограф, режисер, фільм, кінодраматургія, образ, герой, характер, екранізація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Літопис українського кіно зберігає чимало імен митців, чия творчість залишається недостатньо висвітленою або ж осмисленою лише побіжно. Фільмографії багатьох режисерів, зокрема тих, хто працював у другій половині ХХ століття, потребують нового наукового прочитання в контексті сучасних історичних і культурних реалій. До цієї категорії належить і кінематограф Олександра Муратова – режисера, більшість стрічок якого досі є маловідомими широкій аудиторії й водночас недостатньо відрефлексованими професійним кінознавчим середовищем.

Це створює прикру лакуну, оскільки майже кожен твір Муратова є цінним художнім свідченням свого часу, де дійсність репрезентується крізь призму глибоких психологічних конфліктів, а інколи і несподіваних естетичних рішень – зокрема у побудові наративних структур, темпоритмі оповіді та мізансценуванні. Сьогодні бракує публікацій, у яких аналізуються особливості його режисерського стилю, а також ідейне спрямування його творчості загалом. Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного аналізу спадщини О. Муратова як важливого явища в історії українського кінематографа.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Найбільшу дослідницьку цінність становлять публікації самого О. Муратова – і, насамперед, його автобіографічний роман-есеї «Розчахнута брама» (2005), у якому автор не лише розповідає історії зйомок своїх картин, а й ділиться своїми поглядами на мистецтво, – що допомагає краще зрозуміти його творчий метод і світоглядні засади кінематографіста. Численні інтерв'ю режисера надають плідний матеріал для осмислення його громадянської позиції.

Фільми О. Муратова потрапляли в контекст вітчизняних кінознавчих розвідок. Науковиця В. Бодак (2011), осмислюючи відображення тоталітарного минулого в українському ігровому

кіно, аналізувала історичні драми «Танго смерті» та «Вальдшнепи». Зі схожими завданнями зверталася до цих фільмів (а також до фільму «Геть, сором!») Л. Брюховецька у своїх книгах «Приховані фільми: українське кіно 90-х» (2003) та «Найцікавіша історія в Європі» (2014). Перу Л. Брюховецької (2012) належить і стаття «Олександр Муратов: людина зблизька», у якій здійснюється спроба осмислення творчого шляху режисера.

Однак більшість дослідників зверталися лише до вибіркового кінотворів О. Муратова або ж висвітлювали тільки певний аспект його багатогранної кар'єри. Сьогодні вочевидь не вистачає розвідок, у яких би поетапно розглядалася фільмографія О. Муратова та досліджувалась еволюція режисерського методу в різні десятиліття. Це й визначає **мету статті**, що полягає у висвітленні авторського стилю видатного українського режисера О. Муратова, а також у визначенні основних ідейно-тематичних аспектів його кіноспадку.

Виклад основного матеріалу. Свої перші фільми О. Муратов поставив у співавторстві із К. Муратовою, – однокурсницею по майстерні С. Герасимова й своєю першою дружиною. Сьогодні кожна з їхніх спільних стрічок сприймається як типовий кінотвір своєї історичної доби. В цих фільмах наявні усі ключові ознаки кінематографа «відлиги»: інтерес до проблем звичайної людини, увага до побутових деталей, акцент на психологічних складниках конфлікту. Можливо, саме ці типові маркери епохи тривалий час відвертали увагу від новаторських аспектів творчості тандему. Так, у курсовому «Весняному дощі» робітник, розриваючись між чаркою та коханою, врешті обирає перше, – що видається майже скептичним контраргументом до сюжету «Весни на Зарічній вулиці» (оптимістичний гімн «відлиги» Ф. Миронера та М. Хуцієва вийшов на екрани того ж 1956 року). А зйомки дипломного фільму «Біля крутого яру» (1962) перетворилися, за спогадами режисера, на справжній зоологічний експеримент: сценарій ряс-

нів епізодами з вовками, – тваринами, які майже не піддаються дресурі (Муратов, 2005, с. 159). Як зазначає Л. Брюховецька, вже в цих ранніх фільмах добре відчувалася майстерна робота з психологічним нюансуванням персонажів – кожен герой був надзвичайно виразний і водночас пізнаваний, ніби узятий із життя (Брюховецька, 2012, с. 10).

Свій повнометражний дебют «Наш чесний хліб» (1964) режисери знімали вже в Україні – на базі Одеської кіностудії художніх фільмів. Саме в цій сільськогосподарській драмі О. Муратов починає шукати свій авторський стиль, а заодно й опанувати дієву драматургічну формулу. Відтак його кінематограф будуватиметься навколо конфлікту двох сильних, ретельно розроблених характерів.

Фільм розповідає історію складних відносин літнього агронома Макара Задорожного зі своїм сином – новообраним головою колгоспу. Ідейне протистояння героїв демонструється у декількох дискусійних діалогах, тоді як наочна різниця характерів конкретизується у низці колізій. Син щоразу проявляє кар'єризм і духовну черствість, батько ж – утілює відповідальність та професійну честь.

Старий Макар у виконанні Д. Мілютенка – один із найскладніших образів стрічки. Цей патріарх-хлібороб ніби мешкає поза часом у своєму пантеїстичному абсолюті, що, майже узгоджене з ідеями Ж.-Ж. Руссо, є апіорною запорукою його моральності. За спостереженнями кінознавця С. Тримбача, у «Нашому чесному хлібі» відображаються наївні сподівання шістдесятників про прихід нового лідера-месії, сильного і щиросердного, ладного навести в колективній свідомості порядок (Тримбач, 2018, с. 9). Заключна сцена фільму, у якій Макар із дружиною покидають село, може трактуватися і в символічному ключі: що чекатиме цю землю, позбавлену батьківських ідеалістичних настанов?

Після «Нашого чесного хліба» шляхи подружжя розійшлися. Через багато років О. Муратов прокоментує розпад тандему як щасливий, і передусім для К. Муратової. Розлучення допомогло їй вийти із-під авторитарного гніту чоловіка-співавтора та врешті повністю реалізувати свій потенціал. Різницю між своїм методом і методом К. Муратової режисер пояснює тим, що йому ніколи не був близьким «афектований екстремізм» Кіри. Олександр завжди намагався слідувати принципам мімезису, йдучи, за його словами, дорогою класиків літературного реалізму, тоді як

Кіра радше йшла «шляхом Гофмана, Булгакова, Кафки», не віддзеркалюючи навколишню реальність, а перетворюючи її на свій манер (Муратов, 2009, с. 81).

На початку 1960-х років проблема відображення дійсності в кіномистецтві ставала приводом для численних дискусій, у тому числі й у західноєвропейських теоретичних колах. Наприклад, засновник неореалізму Р. Росселліні, критикуючи методи апологетів «сінема-веріте», наголошував: для переконливого відображення реальності режисерові недостатньо механічного та бездумного фотографування дійсності. Так, камера-стило нічого не варта, якщо митець позбавлений чіткого морального орієнтиру і йому немає чого сказати глядачам (Gallagher, 1998, с. 557- 558). Таке бачення екранного реалізму цілком співзвучне баченню О. Муратова. Його метод також будується на засадах не зовнішнього реалізму, а внутрішнього, що покликаний правдиво репрезентувати мислення автора. «У потоці мислення теж є певна закономірність, спричинена не реаліями світу, а тим, як художник бачить цей світ», – пояснював режисер (Муратов, 2009, с. 81).

Надалі О. Муратов часто показуватиме звичайні, навіть повсякденні ситуації, і щоразу оцінюватиме їх своїми моральними принципами. Впродовж кар'єри він неодноразово звертатиметься до традиційних жанрів (детектив, мелодрама, екранізація) або ж і зовсім до соцреалістичного канону (сільськогосподарська чи виробнича драма), проте неодмінно переноситиме сталі сюжетні формули в особисту площину та збагачуватиме їх гострим психологізмом. Викладаючи в художньому кіно спосіб власного мислення, режисер завжди зберігатиме увагу і до внутрішнього світу героїв. До того ж муратівська вірність дійсності не обов'язково означатиме сувору лінійність оповіді.

Робота з часом – ще один спосіб наблизитись до людини, дослідити її на максимально близькому плані. Часто перебиваючи сюжетну канву довгими ретроспекціями, виводячи на екран деталізовані спогади та навмисно послаблюючи динаміку окремих сцен, Муратов цим самим ототожнює темпоритм кінофільму із глибинним відчуттям плину часу. Попри те, що його режисура на всіх етапах вирізнялась емоційною рівністю та навіть холодною відстороненістю, бачення дійсності для Муратова невід'ємне від візуального відображення психологічного стану героїв. Що

наближає його кінематограф до класичних зразків кіноімпресіонізму.

Ще одна характерна риса творчого методу О. Муратова полягає в ретельному, майже дослідницькому заглибленні у тематичний матеріал. Наприклад, у «Явдосі Павлівні» (1966), що порушувала проблеми радянської генетики, режисера найбільше цікавили особисті взаємини персонажів. Утім, він настільки ґрунтовно занурився в науковий контекст, що, за спостереженням консультантів, зміг би по закінченню зйомок захистити дисертацію з теорії хромосомної спадковості (Муратов, 2005, с. 168). Історик українського кіно Л. Госейко називав «Явдоху Павлівну» своєрідною мистецькою експансією у підкорений владою науковий світ: «Перебої з продовольством, яких зазнала Україна після війни й голоду 1946–1947 років, давно вже спонукали до змістовної дискусії про попередження природних катастроф і подолання труднощів у сільському господарстві» (Госейко, 2005, с. 205).

Врешті художньо-психологічне осмислення наукових та екологічних проблем не залишилось без уваги: стрічка отримала холодні відгуки від офіційної критики. Засуджувались фрагментарна структура картини, неоформленість її сюжету та непереконливість любовного трикутника, хоча сам О. Муратов вважає, що причини ostrакізму були суто політичні. Фільм показував у невідгданому світлі затятих противників генетики, очільник яких Т. Лисенко у сталінські часи був протеже самого М. Хрущова. Добігала кінця епоха відносної свободи, і в наступні роки прямі мистецькі висловлювання дедалі рідше транслиюватимуться на екрані. Оптимізм і віра у власну громадянську валідність поступово затухатимуть під пресом нових політичних реалій.

Утім, режисери ще намагалися зберегти чистоту та ясність свого авторського погляду. Якщо немає можливості щиро висловитись про суспільство, то можна спробувати хоча б побачити його очима безпосереднього персонажа. Недарма одним із найпоширеніших героїв пізньої «відлиги» стає дитина, – вона ще тільки знайомиться з цим світом і сприймає все навколишнє без нав'язаних упереджень і спотворень. Дітям пробачають усе – як святим у своїй безвинності. І навіть якщо їхні вуста раптом промовлять істину, цензура оминє це увагою – адже, що взяти з цілковитих життєвих дилетантів?

І майстер серйозного психологічного кіно О. Муратов пробує свої сили на ниві дитячого фільму. З ліричної комедії «Великі клопоти через маленького хлопчика» (1967, у співавторстві з В. Васильківським) починається київський період його творчості. Основою сюжету стрічки стає зірваний кінопроцес: на знімальному майданчику пропадає п'ятирічний актор Боря і вся творчо-технічна група розшукує його. Хлоп'я тим часом досліджує павільйони Київської кіностудії, потім полишає її і рушає гуляти містом. Сьогодні події цієї майже забутої стрічки можна інтерпретувати як кмітливую метафору: втеча маленького актора зі знімального майданчика – як незгода режисерів-шістдесятників грати у правила, нав'язані радянською ідеологією. Проте найголовніше те, що саме у «Великому клопоті» О. Муратов зміг розкрити ліричні та гумористичні грані свого таланту, а також упевнено проявити себе у жанрі міського кінопейзажу.

Ліричне осягнення київського простору буде продовжене у «Маленькому шкільному оркестрі», зробленому у співавторстві з Миколою Рашевим. Цей телевізійний ігровий етюд було створено в 1968 році, проте його публічна прем'єра відбулась тільки в 2010-му. Через особисте втручання секретаря ЦК ВЛКСМ М. Мєсяцева фільм поклали «на полицю», і навіть після розпаду СРСР він тривалий час вважався втраченим.

Оповідь розвивається навколо квінтету музикантів-старшокласників, чиї дороги ось-ось розійдуться. Після випускного концерту друзі дають один одному слово, що інколи зустрічатимуться, проте, як глядачам дають знати на початку фільму, ці зустрічі так і не відбудуться. У останній сцені режисери все ж збирають музикантів на репетиції, але не в дійсності, а у спільному уявному просторі.

Захоплення героїв джазом обумовлює загальну структуру фільму: події розгортаються за правилами вільної музичної імпровізації в мінорній тональності. Своїми абстрактними метафорами, поетичними експозиціями, звукоглядними колажами «Оркестр» почасти нагадує класичні зразки українського кіноавангарду, зокрема урбаністичні симфонії Дзиги Вертова та М. Кауфмана. Втім, у 1920-х «кіноки» принципово не занурювалися в психологію «спійманих» у об'єктив містян. Люди в їхніх стрічках, як правило, існували як ілюстрації задля розкриття характеру свого улюбленого і єдиного кіногероя, Міста. Шістдесят-

ники Муратов та Рашеєв йдуть від протилежного – місто в них постає на екрані лише в контексті відображення емоційного стану персонажів, що і зумовлює загальний настрій стрічки – щемливо-ніжний, ностальгійний, мрійливий. Можливо, саме у «Маленькому шкільному оркестрі» О. Муратов найближче підійшов до утілення свого бачення кіно, продемонструвавши глибоко суб'єктивні відчуття дійсності.

Особисті почуття героїв ніби віддзеркалювали сам загальний настрій тієї епохи. Рік зйомок стрічки став символічним кінцем періоду «відлиги»: введення радянських танків у Чехословаччину розвіяло останні ілюзії шістдесятників щодо лібералізації суспільно-політичного життя. Найвиразніші епізоди – портретні плани тендітної контрабасистки, зняті у м'якому фокусі, ніби передають погляд закоханого в неї однокласника та занурюють у сум за тим, що так і не відбулося. Це емоційне тло точно перегукується з розчаруванням цілого покоління, яке прощалося з ідеалами своєї юності. Віра у світле майбутнє, здавалося, поступово зникла разом зі звуками маленького шкільного оркестру.

Суспільство вже починало вивчати нові правила гри – ті самі, що наступними десятиліттями визначатимуть психологію радянської людини: говорити одне, а думати інше. Ця розгубленість перед новими безідейними часами зумовить тональність фільму із промовистою назвою «Чи вмієте ви жити?» (1970). Випускниця консерваторії Наталя стоїть перед вибором між харківським інженером Дмитром і московським піаністом Олександром. Дилема Наталі має характер не стільки романтичний, скільки екзистенціальний. Вона ніби розривається між двома стилями життя: цікавою, але малоперспективною кар'єрою в провінції (адже саме такий статус мав у радянській державі рідний для режисера Харків), або ж безтурботним та веселим існуванням у столичних богемних колах. Наталя віддає руку Олександрові, але дуже скоро повертається з Москви до рідного міста, розчарована, спустошена та самотня. Іспит на вміння обирати життєві орієнтири провалено.

У цій мелодрамі О. Муратов укотре проявив майстерність правдиво закарбовувати людину у момент складного морального вибору. Сюжет, філософська проблематика, а також суворі чорно-біла естетика наближали стрічку до високих зразків тогочасного авторського кіно. Однак внас-

лідок нової закритої постанови ЦК КПУ фільм звинуватили у схильності до «загальнолюдських тенденцій». Режисерові повідомили, що таку історію могли б зняти у будь-якій країні, незалежно від її устрою, тоді як надмірний еклектизм максимально віддаляє її від сподівань радянського суспільства (Госейко, 2005, с. 253). Кінокерівництво на деякий час відсторонило режисера від роботи над фільмами на тему сучасності.

Наступні десятиліття О. Муратов активно працював як у великому кіно, так і для телебачення, постійно експериментуючи у різних жанрах. У цей період він знімав пригодницькі фільми («Стара фортеця»), екранізації творів М. Стельмаха («Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір») та О. Гріна («Золотий ланцюг» і «Дорога в нікуди»), дитяче кіно («Любаша»), психологічні драми («Осінні ранки», «Помилуй та вибач»), мелодрами («Ранок за вечір мудріший»), детективи («Гонки по вертикалі», «Виконати будь-яку правду»), і навіть фільм-концерт («Співає Лілія Гавриленко»). Така жанрова строкатість іноді розмивала індивідуальний стиль режисера, проте спільною рисою його творчості залишалася пильна увага до характеру головного героя, його стосунків з іншими. Наприкінці 1980-х років режисер-працелюб мав дещо амбівалентний статус: його ім'я не ставили у один рядок із реабілітованими класиками інтелектуального кіно, як то К. Муратова чи С. Параджанов, утім, водночас і не розглядали як просто «міцного ремісника». Можливо, його поміркований і вдумливий стиль не відповідав художнім запитам «перебудови», – коли на тлі суцільного політико-економічного та морального хаосу на перший план виходила естетика кінематографічного абсурду.

О. Муратову вдалося знайти дієвий ключ до новітньої епохи вже в 1990-х. Так, у перші роки Незалежності відкривається нова глава творчості режисера, присвячена екранізаціям творів Миколи Хвильового – «Танго смерті» (1991, за «Повістю про санаторійну зону»), «Геть сором!» (1994, за «Сентиментальною історією») і «Вальдшнепи» (1995, за однойменним незакінченим романом). Суб'єктивна імпресіоністична проза видатного представника «Розстріляного Відродження» виявилась не тільки близькою до творчого методу режисера, а й відчутно резонувала із суспільними настроями початку 1990-х – через неї можна було ретроспективно переосмислити початки радянської епохи і водночас провести паралелі між

політичним та культурним хаосом 1920-х та не менш сумбурним тогоденням.

Так, у центрі проблематики «Повісті про санаторійну зону» стоїть екзистенціальна та духовна криза української інтелігенції в перші роки пост-жовтневої дійсності. Дія розгортається в реабілітаційному центрі, де лікуються від неврастенії вчорашні прихильники революції. По суті, санаторій постає у Хвильового як символічний ізольований простір, створений для тих, кого історія вже заочно списала на звалище. Ці зайві люди усвідомлюють власну приреченість. Намагаючись перебороти фантазми минулого, вони проводять добу за добою у відсторонених філософських дискусіях і заповнюють душевну порожнечу короточасними любовними пригодами. Можливо, єдиною живою істотою у цьому світі привидів є метранпаж Карно – чекістський агент під прикриттям, що виконує роль караючої десниці революції. Адже він єдиний, хто залишиться у завтрашньому дні, і саме такі, як він, у наступні десятиліття творитимуть історію.

Соломія Павличко вважала, що «Санаторійна зона» стала для М. Хвильового своєрідним подвійним психоаналізом – як цілої епохи, так і свого автобіографічного героя Анарха (Павличко, 2002, с. 272). У екранній інтерпретації О. Муратова до цього палімпсесту додається ще декілька важливих смислових шарів: у духовній спустошеності 1920-х років добре пізнавалася соціальна «підвишеність» українського суспільства початку 90-х. Режисер із висоти свого часу охоче користується правом всезнаючого наратора. Слово «зона» (так називають санаторій пацієнти) щоразу підводить глядача до зловісних асоціацій. Тоді як заголовок фільму «Танго смерті» зчитується як відсилання до неофіційної назви оркестру Янівського концтабору у Львові, зібраного нацистською окупаційною владою. Ці паралелі виводять події стрічки із контексту конкретної історичної доби і перетворюють на універсальну притчу про Людину, залишену віч-на-віч із авторитарною системою.

У другій частині кінотрилогії за Хвильовим – «Геть сором!» – О. Муратов продовжує дослідження теми втрати романтичних ідеалів в умовах радянської дійсності. Головна героїня, юна машиністка Б'янка, попри показовий скептицизм, зберігає віру у велике та чисте кохання. Вона шукає благородного обранця, проте коло її залиціальників обмежується хтивим бюрократам і зломленим легкодухим художником. Відтак розрив між

мрією та реальністю поступово перетворюється для Б'янки на справжню світоглядну катастрофу. Під впливом старшої колеги, вона намагається знайти вихід у ідеях сексуального розкріпачення, однак цей шлях призводить до ще глибшої кризи. Врешті внутрішній конфлікт штовхає Б'янку до самогубства.

Розпад особистості в новому більшовицькому світі постає у картині як неминучий. Режисер дає це зрозуміти буквально з перших кадрів, відкриваючи фільм знаменитими фрагментами «Симфонії Донбасу» (1931) із поваленням церковних куполів, – що у новому контексті сприймається як образна візуалізація краху моральних імперативів. Конструктивізм, до якого тяжіли інтелектуали 1920-х, стояв на засадах соціального утилітаризму та поривав із індивідуальним підходом – як у творчості, так і у системі людських відносин. Режисер демонструє, як внаслідок такої перебування ламається духовне начало в людині, як губляться її етичні орієнтири. Подвійне нашарування експозицій, яке режисер постійно застосовує у «Геть сором!», за спостереженнями І. Зубавіної, є смислоутворювальним прийомом, що свідчить про зародження подвійних моральних стандартів (Зубавіна, 2006, с. 56). Утім, чим є цей плюралізм по відношенню до більшовицького перевороту – причиною чи наслідком?

Саморуйнівні експерименти Б'янки нагадують досвід іншої знаменитої кіногероїні – повії Нани із драми Ж.-Л. Годара «Жити своїм життям» (1962). Обидві дівчини жертвують своєю честю у знак соціального звільнення, обох у фіналі чекає смерть. До того ж, у французькій драмі також є пряме використання уривків із національної кінокласики – «Страстей Жанни д'Арк» (1928). Сльози Нани на сеансі шедевр К. Т. Дрейєра ніби закарбовують суспільну ностальгію за часами, коли шлях тілесної жертвності розглядався виключно у метафізичному ключі. Відсутність трансцендентної перспективи в модерному механізованому світі рефлексується О. Муратовим не менш переконливо, що, можливо, зумовлено особистим досвідом автора. Держава, у якій проминула більша частина його життя, була принципово атеїстичною, що унеможливлювало будь-які спроби нематеріалістичного осмислення одвічних філософських проблем.

Заключний фільм трилогії – «Вальдшнепи» – знову концентрується на внутрішніх су-

перечностях людини перед лицем новопосталої тоталітарної дійсності. Теми попередніх стрічок за Хвильовим узагальнюються тут до свого логічного висновку: революція, яка творилася насильницькими методами, врешті не могла не обернутися кривавим термідором. Як зазначає літературознавець М. Жулинський, письменник у 1920-х роках виразно передчував, що «червоні прапори диктатури пролетаріату – насправді диктатури компартії та її смертельного знаряддя ЧК, ОДПУ – наповнюються новою кров'ю, набухають новими злочинами – масовими репресіями, гулагами, голодоморами» (Жулинський, 2017, с. 16).

Муратов перекладає нервову букву літературного першоджерела на вдумливу екранну прозу, стилізуючи візуальний ряд під сепію старої фотокартки. З одного боку цей прийом наближає стрічку до документальної автентики, з іншого – чудово передає світовідчуття головного героя. Вчорашній учасник революції, остаточно позбувшись романтичних ілюзій, спостерігає, як його звичний світ вигорає у безжальному полум'ї більшовицького Молоха. Той, хто недавно тримав у руках рушницю, скоро сам стане беззахисною здобиччю.

У наступні роки О. Муратов провадив активну творчу діяльність, і його інтереси часто виходили за рамки режисерського фаху. Впродовж 1990-2010-х років він виступав як педагог, продюсер, сценарист, публіцист, письменник, поет, творець колажів, а також як співавтор музики до свого кінофільму «Провінційний роман» (2001). Окрім того, саме за його участі була створена значна частина фільмів із циклу «Обрані часом» (2003–2007) – масштабного документального проєкту, присвяченого видатним діячам культури, які народилися в Україні. В ігровому кіно режисер, як і раніше, намагався дотримуватися жанрового розмаїття – від мелодраматичного «Провінційного роману» до детективного «Вбивства в зимовій Ялті» (2006).

Найзнанішим фільмом пізнього періоду творчості О. Муратова є «Татарський триптих» (2004), створений за мотивами кримськотатарських новел М. Коцюбинського. Цей важливий для світової культури твір (саме в ньому вперше залунала з екрана кримська мова) після своєї прем'єри отримав низку негативних відгуків (Клименко, 2005, с. 12). Фільм не став для кримськотатарської культури тим маніфестом, яким свого часу стали «Тіні забутих предків» для гуцульської культури.

Здавалося, розмірений кінопочерк Муратова вже не відповідає новому темпу життя та актуальним тенденціям. І тільки сьогодні до картини починає поступово повертатися інтерес.

На завершення огляду довгого шляху О. Муратова хотілося б виокремити декілька універсальних образів із його кінофільмів – таких, які б метафорично ілюстрували його режисерську манеру, стиль і життєву позицію. Можливо, найочевиднішим претендентом на роль такого альтер-его є інспектор Тихонов із «Гонок по вертикалі» (1982). Інтелігентний та скромний, самоіронічний, наділений критичним складом мислення, він ладен занурюватися у слідство – з тією ж самовіддачею, з якою поринає у творчий процес режисер Муратов. Тихонов, як і його творець, також береться до завдань із непритаманною для його професії педантичністю, перетворюючи кримінальне розслідування на наукове дослідження у сфері фалеристики. І, головне, для обох особистими цілями в професії є пізнання людини і, не в останню чергу, пізнання самого себе.

Тоді як у «Золотому ланцюзі» (1986) спостерігаємо сцену, що може влучно ілюструвати режисерське розуміння цілей і завдань кіномистецтва. У фіналі картини багатий самітник Діге підводить гостей свого замку до спеціального пристрою «візуалізації думок», і на великому світловому екрані матеріалізуються образи, що передають внутрішній стан учасників сеансу. Якщо гість має чисте серце і добрі наміри – екран демонструє виразні та прекрасні образи (морські пейзажі з вітрильниками); якщо ж хтось таїть у душі нещирість та брехню, то на екрані проявляються химерні й викривлені візії. Таким чином господар зміг виявити підступну змову проти себе.

Символічний сенс цього пристрою гранично відкритий – світло істини, проникає у душу і, викриваючи потаєні людські бажання, демонструє їх у вигляді сублімованих рухомих образів. Проте чи не маніфестує даний епізод і режисерське бачення кіномистецтва взагалі? Адже світловий пристрій з кіноекраном – це водночас і прямий натяк на процес кінозйомки та кінопроекції. А Олександр Муратов завжди прагнув застосовувати камеру як інструмент виявлення художньої правди через психологію мотивів героїв.

Висновки. Кінематограф Олександра Муратова посідає значиме місце в історії українського кіно, демонструючи зразок інтелектуального, пси-

хологічного, морально загостреного та виваженого режисерського стилю. Його творчість на усіх етапах була чітко орієнтована на глибоке дослідження людських характерів і тих суспільних обставин, у яких ці характери були сформовані. Від самого початку режисерської кар'єри О. Муратов тяжів до образної мови, заснованій на етичній рефлексії та психологічній правдивості.

Режисерський метод О. Муратова вирізняється синтезом естетичного аналізу і детального заглиблення в тематичний матеріал своїх фільмів. Його кінематограф можна розглядати як приклад творчої аналітики: митець завжди прагнув не просто відтворювати реальність, а й осмислювати її через образну систему, впорядковуючи її та морально оцінюючи. Часто його герої поставали на екрані як носії світоглядних ідей, що перебувають на межі морального вибору.

Таким чином, творчість О. Муратова становить собою унікальний випадок у практиці українського кіномистецтва: майже кожна його стрічка поєднує в собі гуманістичну чутливість із філософською заглибленістю, і може позиціюватися як інтелектуально-етичний акт. Безперечно, спадщина режисера потребує подальшого комплексного аналізу.

Джерела та література

- Брюховецька, Л. (2012). Олександр Муратов: людина зблизька. *Кіно-Театр*, №1 (99). С. 9-14.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа 1896–1995*; пер. з франц. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Жулинський, М. (2017). Романтик «в діадемі червоного страждання»: [Вступна стаття]. *М. Хвильовий. Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман*. Харків: Фоліо. С. 3-22.
- Зубавіна, І. (2006). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Фенікс; Інститут проблем сучасного мистецтва. 296 с.
- Клименко, О. (2005). Кримські татари, Коцюбинський і Муратов. *Україна молода*. 19 травня, № 90. С. 12.
- Муратов, О. (2009). *NUMBER TWO, або Розумні думки про нерозумне життя*: Роман-есеї. Полтава: Благодійний Фонд «СОМ-прес». 180 с.

- Муратов, О. (2003). *Розчахнута брама*. Київ: Факт. 352 с.
- Павличко, С. (1999). *Теорія літератури*. Київ: Основи. 679 с.
- Тримбач, С. (2018). Іван Драч як кінематограф: [Передмова]. *Іван Драч. Криниця для спраглих. Кіно*. Харків: Фоліо. С. 3-12.
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini : His Life And Films*. New York : Hachette Books. 802 s.

References

- Bryukhovetska, L. (2012). Oleksandr Muratov: liudyna zblyzka [Oleksandr Muratov: close-up of a person]. *Kino-Teatr*, №1(99). S. 9-14. [in Ukrainian]
- Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini : His Life And Films*. New York: Hachette Books. 802 s.
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896-1995* [History of Ukrainian Cinema 1896-1995]; per. z franz. Kyiv: KINO-KOLO. 464 s. [in Ukrainian]
- Klymenko, O. (2005). Krymski tatory, Kotsiubynskiy i Muratov [Crimean Tatars, Kotsyubynskiy and Muratov]. *Ukraina moloda*. May 19, Nr. 90. S. 12. [in Ukrainian]
- Muraton, O. (2009). *NUMBER TWO, abo Rozumni dumky pro nerozumne zhyttia* [NUMBER TWO, or Smart thoughts about an unreasonable life]: An essay novel. Poltava: Charitable Foundation «IeOM-pres». 180 s. [in Ukrainian]
- Muraton, O. (2003). *Rozchakhnuta brama* [Open Gate]. Kyiv: Fakt. 352 s. [in Ukrainian]
- Pavlychko, S. (1999). *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Kyiv: Osnovy. 679 s. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2018). Ivan Drach yak kinematohraf [Ivan Drach as a Cinematographer]: [Peredmov]. *Ivan Drach. Krynytsia dlia sprahlykh*. Kino. Kharkiv: Folio. S. 3-12. [in Ukrainian]
- Zhulynskiy, M. (2017). Romantyk «v diademi chervonoho strazhdannia» [A romantic “in a tiara of red suffering”]: [Vstupna stattia]. *M. Khvylovyi. Sanatoriina zona. Povisti, opovidannia, roman*. Kharkiv: Folio. S. 3-22. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2006). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [The Cinema of Independent Ukraine: Trends, Films, and Figures]. Kyiv: Feniks ; Instytut problem suchasnoho mystetstva. 296 s. [in Ukrainian]

**Maryna Braterska-Dron,
Volodymyr Nykonenko**

Stylistic features and ideological and artistic themes in the cinema of Olexandr Muratov

Abstract. The article examines the work of the prominent Ukrainian film director Oleksandr Muratov within the context of the national cinematic tradition of the 20th century and the early 21st century. It analyzes his authorial style, aesthetic principles, moral emphases inherent in his film dramaturgy, and his creative approach to adapting literary works. Particular attention is given to the director's ability to combine psychological depth with philosophical reflection, as well as his skill in revealing the internal contradictions and ethical choices of his characters. **The purpose of the article** is to analyze O. Muratov's films, focusing on the stylistic features of his cinematic language and the ideological components of his work. **Research Methodology.** The study of the director's work requires a comprehensive interdisciplinary analysis, including an interpretative approach, cultural-historical analysis, and methods of stylistic-aesthetic and psychological interpretation of screen images. **Scientific Novelty.** The article highlights the director's methodology in working with screen time-space, film dramaturgy, and his unique approach to interpreting literary works. It traces the connection between O. Muratov's cinematic language and the tradition of literary realism. Emphasis is placed on the director's tendency to combine psychological intensity with semantic depth of film image. **Conclusions.** The article concludes that O. Muratov's work is a unique example of artistic thinking that manifests in the exploration of human relationships through the cinematic language.

Keywords: Ukrainian cinema, director, film, film dramaturgy, image, hero, character, film adaptation.

Подано до редакції 01.09 2025

Підписано до друку 25.11.2025