

РЕЖИСЕРСЬКІ СПОСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В ХУДОЖНІХ КІНОФІЛЬМАХ УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

В. В. Вітрів

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
 імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
 vitriv210@gmail.com

V. Vitriv

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and
 Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-1491-3463>

В. В. Вітрів. Режисерські способи зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності

У статті розглянуто використання режисерського інструментарію в авторських способах зображення соціальної проблематики. Предметом дослідження є режисерські способи фіксації соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності. У результаті аналізу способів зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності виявлено, що основою висвітлення соціальної проблематики для авторів-режисерів є драматургічний конфлікт, на базі якого розвивається історія в кінофільмі. Саме певна соціальна проблема стає або контекстовою складовою, або каталізатором, що вмотивовує вчинки протагоніста. Драматургічний конфлікт є мотивом для вибору стилістичного вирішення фільму, яке реалізують певним режисерським інструментарієм. Висвітлюючи соціальну проблематику, вітчизняні автори розробляють інструментарій режисера з метою самоідентифікації українського суспільства.

Ключові слова: *режисура художнього фільму, соціальна проблематика, інструментарій режисера-протагоніста, стилістика фільму, художні кінофільми України доби Незалежності.*

V. Vitriv. Director's approaches to representation of social problems in Ukrainian cinema of the independence era

The purpose of the research. The article studies director's approaches to ways of representation of social problems as an expression of the author's worldview.

The main objective of the study is the work of directors with the author's stylistic ideas in Ukraine cinema during the independence era.

The methodology. The following scientific research methods are applied in this article: the exploratory method (for gathering information on the chosen topic),

the deductive method (for isolating specific stylistic characteristics of films within the broader context of Ukrainian cinema in the independence period), comparative (for highlighting the individual director's method), and method of generalization (for drawing conclusions).

The scientific novelty of the study is the identification of the peculiarities of director's toolkit, which authors use to expand the ways of representation of social problems in feature films of the independent Ukraine for the sake of self-identification of Ukrainian society.

Conclusions. The analysis of the ways in which social problems are represented in Ukrainian feature films of the independence era has revealed that the main tool used by authors-directors to highlight social issues is a dramatic conflict, on the basis of which the protagonists' story develops. Most of the time, it is a certain social problem that either becomes a contextual component or is used as a catalyst that motivates the protagonist's actions. It is the dramatic conflict that motivates the choice of the author's stylistic solution to the film, which is implemented with certain director's tools. By highlighting social problems, Ukrainian authors develop a director's toolkit for the sake of self-identification of Ukrainian society.

Keywords: *directing a feature film, social problems, director's toolkit, method of representation of social problems, cinematography of the independent Ukraine.*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. В Україні активно зростає кількість художніх кінофільмів, які зображають актуальну для країни соціальну проблематику. Така тенденція свідчить про появу вітчизняних режисерів, які мають потребу в осмисленні явищ сучасного суспільства. Це водночас зумовлює необхідність фіксації певних проблем соціуму з метою самоідентифікації українського суспільства. Таким чином, в Україні з'являються

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

нестандартні авторські висловлювання, які потребують особливого способу реалізації. Варто виокремити та проаналізувати ці способи як індивідуальні стилістичні підходи режисерів до зображення певної соціальної проблематики. Означений аналіз має на меті виокремити авторські прийоми заради визначення режисерського інструментарію, яким користуються для вираження проблематики цього типу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Режисерські способи зображення соціальної проблематики активно досліджують американські, європейські науковці та кінокритики. Наприклад, французький дослідник Філіп Меснард (Philippe Mesnard) аналізує особливості авторського почерку у фільмах світових кінорежисерів, намагаючись визначити підходи до використання інструментарію, що зображає певну соціальну проблематику (Mesnard, 2003). Також Ф. Меснард окреслює окремі тематичні сфери, які досліджують автори в межах соціальної проблематики. Вітчизняні науковці, котрі аналізують розвиток кінематографу України доби Незалежності (Зубавіна, 2007; Тримбач, 2019), хоча і окреслюють звернення вітчизняних авторів до соціальної проблематики, але не розглядають її з погляду режисерського інструментарію. Водночас у сфері кінокритики та публіцистики це питання обговорюється набагато активніше, що надає матеріал для здійснення фактологічного аналізу статей, проведення інтерв'ю вітчизняних кінокритиків та журналістів (О. Коркодим, Д. Слободяник, Я. Друзюк). Попри наявність більш поглиблених оглядів зображення вітчизняними режисерами соціальної проблематики, слід зазначити, що ці тексти також не містять докладного вивчення інструментарію режисера. Таким чином, це актуальне для українського кіно явище потребує поглибленого та послідовного наукового дослідження, адже на теренах України його використання має індивідуальні особливості, які залежать від новаторських пошуків авторів у певний період часу.

Мета статті — проаналізувати та виокремити способи зображення соціальної проблематики України доби Незалежності вітчизняними авторами та охарактеризувати їхній авторський підхід у використанні режисерського інструментарію.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Видатний італійський режисер та один з основоположників італійського неореалізму Вікторіо де Сіка (Vittorio De Sica) у своєму фільмі «Шуша» («Sciuscià», 1946) шукає простір для вираження авторського задуму через соціальну проблематику, що була притаманна повоєнній Італії. Автор зосереджує увагу на робітничому класі, який у ті часи мав найскрутніше соціальне становище. В. де Сіка обирає персонажами кінострічки двох хлопчиків, котрі, попри дитячі мрії, вимушені заробляти на життя чищенням взуття на околицях Риму. Вибір персонажів, що репрезентують проблему бідності та вимушене жертвування життям заради грошей, є основою авторського задуму, який відображає становище Італії того часу. Аналізуючи пошуки В. де Сіки, французький кінокритик та теоретик кіно Андре Базен (Andre Bazin) зазначає, що, попри зіпсоване й спустошене соціально невлаштованістю дитинство персонажів фільму «Шуша», автору-режисерові вдалося відобразити їхні вміння перетворювати свою бідність на чудові мрії (Bazin, 1961). В. де Сіка використовує соціальну проблематику як тло для вираження іншого змістового пласту, а саме конфлікту бажань та дійсності. Персонажі фільму В. де Сіки мріють придбати коня й брати на ньому участь у кінних скачках, але бідність не дозволяє цього зробити. До цього конфлікту, що базується на протиставленні бідності та заможності, автор-режисер звертатиметься і в майбутніх роботах, адже використовуватиме соціальну проблематику як інструмент вираження авторського задуму. Такий підхід запозичать і режисери-послідовники в Європі (Франсуа Трюффо (Les quatre cents coups, 1959), Кен Лоуч (Kes, 1969), Майк Лі (Life is sweet, 1990), Жан-П'єр і Люк Дарденни (Le fils, 2002) та ін.), що зображатимуть соціальну проблематику у своїх кінофільмах.

У зв'язку зі здобуттям Україною Незалежності в суспільстві виникла потреба в переосмисленні власного світогляду, сформованого за доби Радянського Союзу. Авторі-режисери звертаються до критичного осмислення дійсності та різними методами розробляють цю конфліктологію, що стає інструментом самоідентифікації. Приміром, режисерка Кіра Муратова

в кінофільмах «Чутливий міліціонер» (1994) та «Другорядні люди» (2001) використовує авторське стилістичне вирішення, як і у фільмах радянської доби. Багатофігурні композиції, заплутаність сюжету та гротескна гра акторів є невіддільною особливістю режисерського почерку К. Муратової, але такий підхід виражає авторське ставлення більше як ставлення до людських якостей, аніж до якостей конкретного суспільства. Тому К. Муратова, зберігаючи авторський підхід до зображення дійсності, осмислює людську природу, але не проблематику суспільства. Саме осмисленням проблематики суспільства займається більшість авторів-режисерів України доби Незалежності, що звертаються до соціальної проблематики, яка притаманна країні в певний часовий проміжок.

Одним із прикладів осмислення дійсності через соціальну проблематику є кінофільм «Сьомий маршрут» (1997) режисера Михайла Ілленка. У цій кінострічці автор звертається до проблеми еміграції. Історія фільму «Сьомий маршрут» розповідає про молоду дівчину (персонаж Незнайомка у виконанні Вікторії Малекторович), котра приїхала з-за кордону заради того, щоб познайомитися із Києвом, у якому росла її матір. Вона, разом із групою туристів-іноземців, вирушає на екскурсію, яку проводить поет та екскурсовод Данило Притулюк (виконавець ролі — Юрій Євсюков). Головними персонажами кінострічки є персонажі В. Малекторович та Ю. Євсюкова, через стосунки яких М. Ілленко виражає авторський задум. Іноземка не розуміє української мови та світу України загалом, але має українське коріння та спогади матері про життя в Києві до еміграції. За збігом обставин виявляється, що долі її матері та Данила Притулюка певним чином перепліталися в минулому. Такий збіг, хоча і непослідовно викладений у сценарії, є смисловим акцентом фільму, адже відіграє ключову роль у зображенні проблематики еміграції. У результаті зближення Незнайомки з Притулюком відбувається своєрідне з'єднання дівчини-іноземки зі своїм українським корінням. Іноземка знаходить у Притулюці друга та, попри нерозуміння мови, сприймає нового приятеля як близьку людину. Слід зазначити, що і сам Данило Притулюк проходить певний етап

еволюції. На початку історії він перебуває в доволі пригніченому стані та має певне відчуття загубленості, але по мірі розвитку стосунків із Незнайомкою він змінюється та повертається до відчуття повноцінності життя.

Зображальна стилістика в кінофільмі М. Ілленка «Сьомий маршрут» є своєрідним колажем стилів: від поетичного символізму в ілюстрації віршів Притулюка до репортажного способу зйомки в сценах екскурсії. Такий підхід до створення стилістичного вирішення є способом імітації колориту, що притаманний періоду 1990-х рр. в Україні. Розвиток телебачення, переосмислення досвіду кінематографу та популяризація масової культури становлять мультифактурний спосіб візуального викладу. Отже, у кінофільмі «Сьомий маршрут» режисер М. Ілленко висвітлює проблематику еміграції через конфлікт взаєморозуміння іноземців з українським корінням їх предків. Цей конфлікт реалізовано в стосунках між двома персонажами, дія яких спрямована на взаєморозуміння один одного.

Іншим прикладом відображення соціальної проблематики є художній кінофільм «Мийники автомобілів» (2001) режисера Володимира Тихого. «Мийники автомобілів» — це історія про підлітків, що за долею обставин знаходять відраду в житті на вулиці та займаються власним бізнесом — миттям автомобілів. В. Тихий осмислює становище України в 1990-х рр. через спосіб життя дітей, що диктує означений період часу. Автор конструює колективний персонаж на базі персонажів-підлітків. Протагоністи намагаються триматися в компанії приятелів-однолітків, адже прагнуть відчувати причетність до сімейного кола хоча б серед друзів на вулиці. В. Тихий зображає контекст, що оточує протагоністів, демонструючи характерні особливості історичного періоду: бандитизм та соціальну нерівність. Персонажі-підлітки існують саме між цими двома явищами і прагнуть знайти своє місце в соціумі.

В. Тихий зазначає, що прагнучи достовірно відтворити умови існування України періоду 1990-х рр., тому і надихався авторським стилем кінорежисера-документаліста Ігоря Малахова (Коркодим, 2015, EP). У процесі пошуків

зображальної стилістики, що достовірно відображала б реалії 1990-х рр. в Україні, автор створив ідею фільму «Мийники автомобілів» та конфлікт, на базі якого розвивається історія кінострічки. В. Тихий достовірно відтворює характерні ознаки часу, показуючи діяльність персонажів-підлітків та явища, що оточують їх: бізнес із миття автомобілів, залежність від кримінальних авторитетів, пошук відряди в наркотичній залежності та стосунки між друзями-підлітками, що подібні до стосунків у сімейному колі. Саме ці особливості стають матеріалом для створення сюжету історії, що репрезентують проблематику цього періоду. Отже, автор-режисер В. Тихий репрезентує проблематику, створюючи колективного протагоніста та фіксуючи різні сторони його діяльності, які безпосередньо пов'язані з обставинами життя, що притаманні Україні 1990-х рр. Цей колективний протагоніст є способом портретизування часу.

Одним із потужних авторських висловлювань щодо соціальної проблематики України доби Незалежності є фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» (2014). У кінострічці «Плем'я» М. Слабошпицький розповідає історію про Сергія, підлітка, що потрапляє до одного з інтернатів для дітей із вадами слуху. Події, у яких розвивається сюжет, базуються на пристосуванні Сергія до середовища закладу. Проблема полягає в тому, що адміністрація інтернату влаштувала підпільний бізнес — проституцію, до якої долучається вихованець закладу. Сергій закохується в одну з дівчат та постає перед потребою врятувати її від лихого долі. Таким чином М. Слабошпицький зображає іншу сторону соціального прошарку людей з обмеженими фізичними можливостями, що існують у державній інституції. Автор-режисер вдається до своєрідної метафори, яка уособлює авторське бачення становища соціуму та умов його існування. Варто зазначити: характерною особливістю цього соціуму є мова жестів, якою спілкуються мешканці інтернату. Вона символізує відокремленість від загальноприйнятих способів комунікації, уособлює жорсткий та закритий світ означеного соціального прошарку. Цей світ існує як зі своєю мовою, так і зі своїми правилами. Як зазначає М. Слабошпицький, світ, зображений у фільмі «Плем'я»,

основується на насильстві, адже, на думку автора, це один із найяскравіших проявів людських емоцій (Десятерик, 2014, EP). За допомогою конфлікту та дії протагоніста автор формулює сприйняття цього соціуму як форми існування, у якій неможливі жодні людські цінності.

Слід зазначити про особливості візуальної складової, яка транслює бачення автора. Спосіб показу, яким користується М. Слабошпицький, має авторський візуальний контрапункт. На противагу достовірним, реалістичним умовам існування, у яких розвивається дія, автор користується оптикою із широким фокусом та оперує виключно загальними планами. Такий спосіб показу створює авторську інтонацію, що позбавляє глядача від сприйняття історії як документального фільму. Загальні плани та широкий кут оптики створюють гіпертрофоване зображення, що підкреслює дві особливості: ставлення автора до зображуваного світу та виведення історії в метафоричну площину. Отже, у фільмі «Плем'я» М. Слабошпицький створює конфлікт, у якому одна особистість протистоїть загальним умовам існування та намагається змінити обставини, що склалися довкола неї.

Цікавим прикладом висвітлення соціальної проблематики є кінострічка «Додому» (2019) режисера Нарімана Алієва. У своєму дебютному фільмі Н. Алієв досліджує тему взаєморозуміння поколінь. Історія кінофільму «Додому» розповідає про сім'ю кримських татар — батька, що втратив старшого сина на російсько-українській війні, та молодшого сина. Герої мусять відвезти тіло загиблого родича з Києва до Криму, аби поховати на Батьківщині. Варто зазначити, що історія кінострічки створена в жанрі роуд-муві (road movie) та розвивається протягом поїздки персонажів до Криму. Під час подорожі додому батько та молодший син наштовхуються на перешкоди, пов'язані із нерозумінням оточення їх складної ситуації. Тема взаєморозуміння поколінь є лейтмотивом сюжетної лінії батька та молодшого сина, що мають різне ставлення до традицій свого народу — кримських татар. Син, Алім, у виконанні непрофесійного актора Ремзі Білялова, покинув Батьківщину та поїхав навчатися до Києва. Мустафа, батько, у виконанні Ахтема Сеїтаблаєва, не схвалює такого

рішення, адже розуміє вчинок молодшого сина як полишення сім'ї та нехтування традиціями свого народу. Як зазначає Н. Алієв, у власних фільмах він зображає ставлення батьків до дітей у кримських татар із яскравими ознаками консервативності. На думку автора, саме такий тип стосунків допомагає зберегти індивідуальні ознаки нації (Слободяник, 2020, EP). Конфлікт протагоніста — сина Аліма, полягає у спробі зміни ставлення до традицій власного народу. Протягом історії протагоніст змінює своє ставлення до батька і, тим самим, — до своєї етнічної приналежності.

Слід зазначити, що у фільмі «Додому» автор створює два пласти зображення світу. Першим і основним є світ стосунків батька та молодшого сина, що є основою для викладу авторського задуму фільму. Другий пласт — світ України, що зумовлює контекст розвитку історії. Таким чином автор зображає вплив подій, які трапляються в державі, на долю окремої сім'ї, що уособлює спільноту національної меншини. Н. Алієв означає конфлікт між світом кримських татар та впливом на нього подій, що відбуваються в Україні.

Ще одним фільмом, у якому загальнодержавні події впливають на персонажів, є фільм «Носоріг» (2021) режисера Олега Сенцова. О. Сенцов звертається до травматичного досвіду 90-х років, який переживала Україна на початку доби Незалежності. Автор-режисер осмислює тогочасне становище країни через проблематику протагоніста. «Носоріг» — це історія про рекетира, який дедалі глибше занурюється в кримінальний світ, що панує на території України в 90-х рр. минулого сторіччя. О. Сенцов порушує тему розпаду особистості та виражає її через проблематику бандитизму, до якого активно зверталися люди у зв'язку з бідністю та соціальною незахищеністю в той період. Головним персонажем фільму є хлопець на прізвище Носоріг. Постійні бійки з місцевими дітьми та проблеми в сім'ї змусили героя постійно захищатись, тому він і зростає в емоційному напруженні. Ставши дорослим, Носоріг не позбувається своєї звички і відкрито протистоїть всім тим, хто йде проти нього. О. Сенцов зумисно акцентує на дорослішанні протагоніста, адже намагається пояснити причини, які змусили хлопця стати грабіжником та

вбивцею в майбутньому. Саме цьому присвячено перший епізод фільму, у якому автор оповідає історію сім'ї Носорога та демонструє середовище його зростання. Цей епізод реалізовано методом зйомки в одній локації, у якій за декілька короткотривалих сцен-планів режисер оповідає життя Носорога від дитинства до юності. Автор використовує художній прийом, за допомогою якого в цьому епізоді роки зливаються в часі.

Слід зазначити, що О. Сенцов, розповідаючи цю історію, охоплює великий проміжок життя протагоніста: від дитинства до зрілості. Такий спосіб демонстрації тривалого періоду життя персонажа має на меті зобразити шлях, який долає протагоніст від створення помилок і до розкаяння. О. Сенцов зображає бандитизм як обставини, які розкривають проблематику протагоніста, тобто середовище 1990-х рр., у якому розвивається історія, яке заволодіває Носорогом та провокує протагоніста на вчинки. Вчинки протагоніста розкривають його сутнісні ознаки, а саме те емоційне напруження та потребу в самозахисті, що супроводжували персонажа все його дитинство. На головну роль О. Сенцов запрошує непрофесійного виконавця Сергія Філімонова, для якого роль Носорога стала дебютом. Режисер ретельно проводив кастинг і шукав виконавця головної ролі серед людей із характерною зовнішньою фактурою: футболні вболівальники, колишні ув'язнені, спортсмени (Друзюк, 2022, EP). Такий підхід до вибору виконавця головної ролі зумовлено бажанням автора виразити внутрішній світ персонажа через його фізичні ознаки. Таким чином, О. Сенцов у фільмі «Носоріг» намагається означити проблематику України на початку доби Незалежності, показуючи індивідуальну історію Носорога та його відносини з навколишнім світом. Цей спосіб зображення дійсності режисер використовує заради висвітлення соціального прошарку бандитів, що здебільшого репрезентують період 1990-х рр. в Україні.

Іншим прикладом зображення дорослішання в 1990-ті рр. в Україні є художній кінофільм «Я і Фелікс» (2022) режисерки Ірини Цілик. «Я і Фелікс» — це історія про хлопця Тимофія, що живе в Черкасах у середині 1990-х рр. та переживає складнощі становлення відносин зі світом.

Художня кінострічка «Я і Фелікс» є авторською інтерпретацією повісті «Хто ти такий?» Артема Чеха. І. Цілик вибудовує історію «Я і Фелікс», не застосовуючи фабульної інтриги в драматургічній структурі, адже приводом для розповіді є не конкретна драматична ситуація, а життя Тимофія загалом. І. Цілик зображає етапи дорослішання протагоніста: епізоди з дитинства, епізоди з юності та декілька фінальних сцен з дорослого життя. Дорослішанню протагоніста та формуванню особистості сприяє його оточення, а саме персонажі: Фелікс, бабуся, мама та дівчина. Не використовуючи фабульну інтригу, І. Цілик зосереджується на стосунках протагоніста з іншими персонажами, що є основним інструментом реалізації авторського задуму. Ключовою сюжетною лінією, яка впливає на формування особистості протагоніста, є стосунки Тимофія з Феліксом. Фелікс у минулому служив в Афганістані, що на той час перебував у стані війни. Звідти Фелікс повернувся із синдромом посттравматичного розладу, від якого страждає і на момент подій, які зображені в кінофільмі. Попри складнощі минулого та надокучливі епізоди хвороби, Фелікс — єдина людина, якій не байдужий Тимофій. І. Цілик репрезентує 1990-ті рр. та певний історичний бекграунд на прикладі особистостей персонажів. Через персонажа Фелікса авторка зображає проблематику, із якою стикались люди в 1990-ті рр. в Україні. Також І. Цілик намагається осмислити вплив проблем на майбутнє людей, що дорослішали в цьому середовищі та, зокрема, проблем, які стали невід'ємною частиною їхніх особистостей (Цареградська, 2022, EP). Прикладом цього твердження є фінальна сцена фільму. У ній уже дорослий Тимофій повертається до рідної квартири, де мешкають інші люди. Звідти він телефонує Феліксу, але дізнається, що його більше немає серед живих. Акторське виконання в цій сцені досить стримане, і це зумовлено тим, щоби глядач не відволікався на співпереживання персонажеві, а осмислював ставлення протагоніста до цієї події. Отже, у художньому кінофільмі «Я і Фелікс» І. Цілик зображає вплив 1990-х рр. на особистість через призму стосунків протагоніста з персонажами другого плану. Режисерка означає етапи дорослішання Тимофія, акцентуючи на

контексті і ставленні протагоніста до власного минулого.

Ще одним яскравим прикладом зображення соціальної проблематики через внутрішній світ протагоніста є фільм режисера Максима Наконечного «Бачення метелика» (2022). Історія кінострічки розповідає про дівчину Лілію, військову із задіяного в зоні АТО підрозділу аеророзвідки, що повертається на Батьківщину з російського полону. М. Наконечний висвітлює проблематику ветеранів війни, що страждають від посттравматичного синдрому. Лілія проходить курс реабілітації та намагається повернутися до звичного життя, але не може позбутися «флешбеків», що постійно її переслідують. «Флешбеками» є сцени-епізоди про перебування в полоні та епізоди із зони бойових дій. Слід зазначити, що авторська зображальна стилістика кінострічки базується на двох способах показу станів протагоніста. Переважну більшість фільму М. Наконечний оповідає в стилістиці документального фільму: камера, що імітує погляд людини поруч, знаходиться близько до персонажа та уважно стежить за змінами станів Лілії. Цю стилістику можна охарактеризувати як документальне спостереження за персонажем. На противагу доволі реалістичному способу показу автор вводить інший зображальний пласт, що кардинально відрізняється за стилістичним рішенням. М. Наконечний використовує цей спосіб показу заради ілюстрації епізодів посттравматичного розладу, що стаються в Лілії. У цих епізодах зміна режисерської стилістики відбувається як у способі зйомки, так і в зміні дії протагоніста — переведенні її в непобутове існування.

Варто зазначити, що візуальним лейтмотивом фільму «Бачення метелика» М. Наконечного є плани або сцени, що стилізовані під зйомку з розвідувального дрону чи квадрокоптера. Такий спосіб зображення стає частиною візуальної метафори, яка символізує світосприйняття протагоніста та її спосіб життя. Таким чином М. Наконечний зображає внутрішній світ головного героя, який існує між двома площинами: реальності (період реабілітації) та душі (спогади про участь у бойових діях та мрії). Ключовим способом зображення проблематики протагоніста є

розв'язка кінострічки. Режисер М. Наконечний зазначає, що фільм «Бачення метелика» є фільмом про переживання наслідків війни, але водночас автор зазначає, що особисто для головної героїні фільму повернення на фронт — єдиний спосіб продовження життя (Друзюк, 2023, EP). У фінальній сцені кінострічки Лілія повертається на фронт. У зв'язку з подіями, що сталися із нею протягом фільму, дівчина вирішує повернутися до захисту країни, адже війна стала невіддільною частиною її особистості. Отже, М. Наконечний у фільмі «Бачення метелика» висвітлює соціальну проблематику через конфлікт у внутрішньому світі протагоніста.

Вплив загальнодержавних подій на особистість розглядає авторка-режисерка Тоня Ноябрьова у своєму дебютному фільмі «Ти мене любиш?» (2023). «Ти мене любиш?» — це історія про сімнадцятирічну Кіру, котра намагається жити своїм життям попри розлучення батьків та розпад Радянського Союзу. Авторка-режисерка Т. Ноябрьова зазначає, що особисто для неї період розпаду Радянського Союзу та перші роки після здобуття Україною Незалежності не мають негативної конотації, адже втілюють яскраві дитячі спогади (Суспільне Культура, 2023, EP). Саме тому авторка намагалася зобразити цей історичний період як тло дорослішання протагоніста, але не концентрувала уваги на його травматичному впливі. Сюжетним каталізатором є розлучення батьків Кіри. Ця подія впливає на дівчину та змушує втекти з дому до ледве знайомого хлопця — старшого на декілька років лікаря швидкої допомоги. Основною характеристикою характеру Кіри є наївність, адже, зростаючи в заможній сім'ї, дівчинка не задумувалася про побутові складнощі «дорослого» життя. Т. Ноябрьова означає обставини «дорослого» життя задля того, щоб зобразити певну незрілість Кіри. Прикладом цього твердження є сцени спроби Кіри скоїти самогубство, вечірки Кіри в кімнаті хлопця, візиту батька Кіри до квартири хлопця, купівлі Кірою кісток для бульйону, порятунку кролика та ін. Саме наївність та незрілий підхід до подолання певного кола побутових проблем свідчать про неспроможність персонажа зрозуміти, що дійсно відбувається довкола: як у стосунках батьків, так і в країні.

Слід зазначити, що режисерка Т. Ноябрьова використовує зображальну стилістику документальної камери (documentary camera). За допомогою короткої дистанції між оптикою та актором авторка чітко фіксує зміни в станах персонажів. Т. Ноябрьова здебільшого використовує спосіб зйомки «одним планом», який надає змоги відчувати історію як таку, що розвивається в реальному часі. Саме подібний підхід до показу подій становить стилістичне рішення фільму, подібне до документального спостереження. Також варто відзначити роботу Володимира Романова, художника-постановника, котрий, підібравши предметне середовище, відтворив побутові деталі інтер'єру, що характеризують час та різницю «імпоротної» й «радянської» фактур. Такий підхід уточнює авторське стилістичне рішення фільму. Отже, у художньому фільмі «Ти мене любиш?» авторка-режисерка Т. Ноябрьова розкриває соціальну проблематику через внутрішній світ протагоніста, що дорослішає на тлі змін у державі: розпаду СРСР та становлення незалежної України.

Висновки. У результаті аналізу художніх кінофільмів України доби Незалежності виявлено: осмислення дійсності у вітчизняних авторів-режисерів відбувається в результаті дослідження соціальної проблематики, що притаманна країні. Осмислюючи соціальну проблематику, автори-режисери визначають та формулюють ознаки суспільства, які характерні певному часовому періоду. Основою для зображення соціальної проблематики є драматургічні конфлікти протагоністів, а саме: зовнішній та внутрішній. Вітчизняні автори осмислюють соціальну проблематику здебільшого через зовнішній конфлікт, адже цей тип конфлікту полягає в протистоянні протагоніста із оточуючим світом (або певним персонажем) («Сьомий маршрут» М. Ілленко, «Мийники автомобілів» В. Тихий, «Плем'я» М. Слабошпицький, «Додому» Н. Алієв, «Носоріг» О. Сенцов). За допомогою цього типу конфлікту автори зображають вплив соціальної проблематики на особистість або певний прошарок соціуму. Меншою мірою вітчизняні автори-режисери звертаються до висвітлення соціальної проблематики через внутрішній конфлікт («Я і Фелікс» І. Цілик, «Бачення метелика»

М. Наконечний, «Ти мене любиш?» Т. Ноябрьова). Такий підхід до створення драматургічного конфлікту хоча і не має персоніфікованого антагоніста (персонаж, колективний персонаж), але більш поглиблено зображає особистісні зміни протагоніста.

Задля відображення соціальної проблематики автори використовують такі режисерські прийоми: мультифактурна візуальна стилістика (М. Ілленко), багатофігурні композиції та достовірне відтворення контексту, що притаманний конкретному періоду часу (В. Тихий), контрапункт умовної стилістики зображення та реалістичного середовища дії (М. Слабошпицький), створення двох пластів зображення світу через різницю стосунків протагоніста з персонажами першого плану та середовищем, що репрезентує контекст (Н. Алієв), вибір виконавця головної ролі, зовнішні характеристики якого репрезентують соціальний прошарок (О. Сенцов), авторська інтерпретація літературного твору (І. Цілик), використання «флешбеків» та стилізація зйомки як спосіб зображення внутрішнього стану протагоніста (М. Наконечний), використання стилістики документальної камери та зйомки «одним планом» (Т. Ноябрьова).

Таким чином, із прагненням українського суспільства до самоідентифікації виникає потреба в осмисленні явищ, що характерні для країни в певний часовий проміжок. Висвітлення соціальної проблематики вітчизняними авторами сприяє усвідомленню певних процесів, що надають змоги зрозуміти сутнісні ознаки суспільства. Зображення цієї проблематики потребує нестандартного авторського підходу, що проявляється не лише в драматургічному вирішенні, а й в інструментарії режисера. Вітчизняні автори активно розробляють підходи до використання режисерського інструментарію для пошуку доступного вираження актуальної проблематики вітчизняному глядачеві.

Вітчизняні автори продовжують активно оновлювати підходи до використання режисерського інструментарію задля пошуку доступного відображення актуальної соціальної проблематики на кіноекрані. Відповідно, їхня творча діяльність та активність у пристосуванні до наявних технологій, форматів і інструментів інтерпретації суспільних змін потребують подальшого наукового осмислення. Оскільки після початку повномасштабного вторгнення РФ до України ще більше актуалізувалась потреба в рефлексії кризових соціальних явищ, то посилюється значення неігрового кіно. Ті режисери, що концентрувалися на висвітленні соціальної проблематики через художнє кіно, нині докладають зусиль до документальної фіксації тектонічних зрушень в українському суспільстві (приміром фільми «Літургія протитанкових перешкод», реж. Дмитро Сухомлинський-Собчук; «П'ятниця, субота, неділя», реж. Катерина Горностай; «Ті, що позаду мене», реж. Ірина Цілик тощо). Хоча деякі з цих кінотворів перебувають на етапі розробки, загальна тенденція свідчить про потребу авторів у пошуку нових підходів до портретизування часу. Тому перспективним науковим питанням є подальше дослідження нових напрацювань українських режисерів у сфері ігрового кіно на соціальну проблематику, а також аналіз авторського інструментарію в кінодокументалістиці. Ще однією потенційно важливою для подальших наукових досліджень темою є сценарно-драматургічні новації в зображенні кризових соціальних явищ в українському кіно, в тому числі на воєнну тематику. Тому актуальними для української культури є і подальший розвиток авторського кіно з акцентом на соціальних проблемах, і наукові дослідження сучасних кінопроцесів.

Список посилань

- Десятерик, Д. (2014). Мирослав Слабошпицький: «Я щиро не розумію, навіщо живуть люди, які не знімають кіно». *День*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://day.kyiv.ua/article/korona-dnya-kultura/myroslav-slaboshpytskyu-ya-shchyro-ne-rozumiyu-navishcho-zhyvut-lyudy>
- Друзюк, Я. (2022). Олег Сенцов — про новий фільм «Носоріг», кримінальні 1990-ті та Netflix. *The Village Україна*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/322371-oleh-sentsov-rhino-nosorih-2022>

- Друзюк, Я. (2023). Чому не варто пропустити український фільм «Бачення метелика». Інтерв'ю режисера Максима Наконечного. *The Village Україна*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/337021-butterfly-vision-bachennya-metelyka-maksym-nakonechniy-interview-2023>
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ФЕНІКС.
- Канівець, А. О. (2020). Міфи і сни Михайла Ілленка. *Кіно-Театр*, 5, 30–34.
- Коркодим, О. (2015). Відбулася друга прем'єра стрічки «Мийники автомобілів» Володимира Тихого. *Телекритика*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/>
- Слободяник, Д. (2020). Режисер Наріман Алієв про дебютний фільм «Додому», «Оскар» і сімейні цінності. *Vogue UA*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://vogue.ua/article/culture/kino/rezhisser-nariman-aliev-o-filme-dodomu-seme-i-konservatizme-krymskih-tatar-38636.html>
- Суспільне Культура (2023). Інші 1990-ті у кіно: режисерка Тоня Ноябровова про прем'єру на Берлінале. *Суспільне Культура*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://suspilne.media/culture/393245-insi-1990-ti-u-kino-reziserka-tona-noabrova-pro-premeru-na-berlinale/>
- Тримбач, С. (2019). *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Саміт-книга.
- Цареградська, Л. (2022). Ірина Цілик: Захистити наших дітей від травм війни неможливо, але зарядити їх любов'ю можна. *Суспільне Культура*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://suspilne.media/culture/314020-irina-cilik-zahistiti-nasih-ditej-vid-travm-vijni-nemozливо-ale-zaraditi-ih-lubovu-mozna-2/>
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* (Vol. 3, Cinéma et sociologie, p. 181). Éditions du Cerf.
- Mesnard, P. (2003). L'attente du cinéma social. *Mouvements*, 27–28, 17–25.

References

- Desiateryk, D. (2014). Myroslav Slaboshpytskyi: “I sincerely do not understand why people who do not make movies live”. *Den*. Retrieved November 22, 2023, from <https://day.kyiv.ua/article/korona-dnya-kultura/myroslav-slaboshpytskyu-ya-shchyro-ne-rozumiyu-navishcho-zhyvut-lyudy> [In Ukrainian].
- Druziuk, Y. (2022). Oleh Sentsov — about the new movie “Rhino”, the criminal 1990s and Netflix. *The Village Ukraina*. Retrieved November 22, 2023, from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/322371-oleh-sentsov-rhino-nosorih-2022> [In Ukrainian].
- Druziuk, Y. (2023). Why you shouldn't miss the Ukrainian movie “The Vision of a Butterfly”. Interview with director Maksym Nakonechnyi. *The Village Ukraina*. Retrieved November 22, 2023, from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/337021-butterfly-vision-bachennya-metelyka-maksym-nakonechniy-interview-2023> [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures*. PHOENIX. [In Ukrainian].
- Kanivets, A. O. (2020). Myths and dreams of Mykhailo Illienko. *Kino-Teatr*, 5, 30–34. [In Ukrainian].
- Korkodym, O. (2015). The second premiere of the film “Car Washers” by Volodymyr Tykhyi took place. *Telekrytyka*. Retrieved November 22, 2023, from <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/> [In Ukrainian].
- Slobodianyuk, D. (2020). Director Nariman Aliiev about his debut film “Home”, Oscar and family values. *Vogue UA*. Retrieved November 22, 2023, from <https://vogue.ua/article/culture/kino/rezhisser-nariman-aliev-o-filme-dodomu-seme-i-konservatizme-krymskih-tatar-38636.html> [In Ukrainian].
- Suspilne Kultura (2023). The other 1990s in Cinema: Director Tonia Noiabrova on the Berlinale Premiere. *Suspilne Kultura*. Retrieved November 22, 2023, from <https://suspilne.media/culture/393245-insi-1990-ti-u-kino-reziserka-tona-noabrova-pro-premeru-na-berlinale/> (accessed 22.11.2023). [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2019). *Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema*. Summit Book. [In Ukrainian].
- Tsarehradskaya, L. (2022). Iryna Tsilyk: It is impossible to protect our children from the trauma of war, but it is possible to charge them with love. *Suspilne Kultura*. Retrieved November 22, 2023, from <https://suspilne.media/culture/314020-irina-cilik-zahistiti-nasih-ditej-vid-travm-vijni-nemozливо-ale-zaraditi-ih-lubovu-mozna-2/> [In Ukrainian].
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* (Vol. 3, Cinéma et sociologie, p. 181). Éditions du Cerf. [In French].
- Mesnard, P. (2003). L'attente du cinéma social. *Mouvements*, 27–28, 17–25. [In French].

Надійшла до редколегії 22.12.2023

В. В. Вітрів

аспірант, кафедра режисури телебачення, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

V. Vitriv

Postgraduate Student of the Television Directing Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine