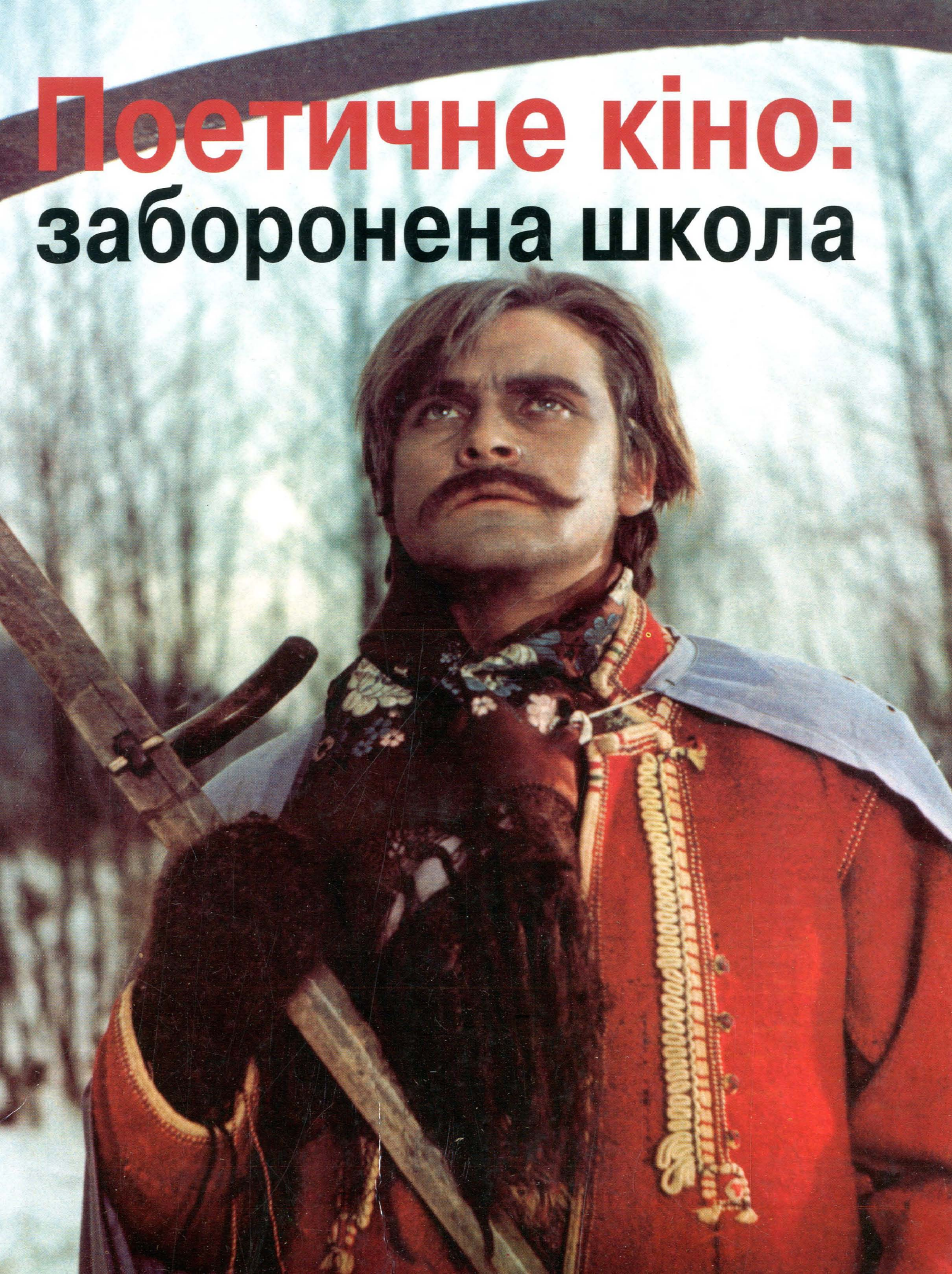
Поетичне кіно: заборонена школа



Поетичне кіно:
заборонена школа

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ



В576&3

Пам'яті Івана Миколайчука

Поетичне кіно:
заборонена школа

3138150 к

НАЦІОНАЛЬНА ПАРЛАМЕНТСЬКА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ

Видавництво «АртЕк»
Редакція журналу «Кіно-Театр»
Київ 2001

ББК 85, 374 (4УКР) 6
П 45

У книзі подається поліфонічна, об'ємна картина унікального мистецького явища — українського поетичного кіно 60-х — 70-х років, яке залишило яскравий слід в історії не тільки українського, а й кіно світового, вплинуло на кіно інших країн. Аналізуються фільми цього напряму, починаючи з «Тіней забутих предків», розглядається сам напрям насамперед як мистецький феномен, а також як вираз самобутнього національного мистецтва, як протест проти тоталітаризму. Крім рецензій і дискусійний статей, друкуються й документи, а також надана можливість висловитися самим митцям, чиї погляди на мистецтво кіно і на власну творчість становлять неабиякий інтерес і для дослідників, і для широкого кола шанувальників десятої музи.

Книга видана за підтримки Національного університету «Києво-Могилянська Академія»
та Міністерства культури і мистецтв України до 60-річчя Івана Миколайчука.

Національний університет «Києво-Могилянська Академія»
Кафедра культурології та археології НаУКМА
Редакція журналу «Кіно-Театр»
Міністерство культури і мистецтв України

Поетичне кіно: заборонена школа
Збірник статей і матеріалів

Автор ідеї й упорядник — Лариса Брюховецька

На першій сторінці обкладинки Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків».
Режисер Сергій Параджанов. 1964.

ISBN 966-505-068-0

© Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001

Від упорядника

Ідея цієї книжки виникла восени 2000 року як увічнення пам'яті Івана Миколайчука (1941 – 1987) з нагоди його 60-річчя. Уже давно назріла потреба монографії про його творчість і я звернулась до кінознавців з пропозицією здійснити таке дослідження для «Бібліотеки журналу «Кіно-Театр». Проте дослідницька робота потребує більше часу, аніж його залишалося до ювілейної дати. Тому, не відмовляючись від цього завдання, а тільки перенісши його на майбутнє, подумала: чому б не видати збірник, присвячений українському поетичному кіно, в якому творчість одного з його найактивніших творців постане в широкому контексті. Якраз трапилася й інша нагода – наприкінці жовтня польський кінознавець Януш Ґазда передав мені ксерокопії власних статей про українське поетичне кіно, які він друкував у журналі «Ekran» в 60 – 70-х роках. Крім того, чимало матеріалів уже було надруковано про українське поетичне кіно в редагованому мною журналі «Кіно-Театр». Відтак я почала збирати тексти з різних джерел, які вибудовувались у цілісну картину, адже на цю тему писалось і друкувалось дуже багато, починаючи з 1965 року. Після заборони цієї школи була пауза, а потім, з 1989 року, новий сплеск публікацій: статей «із шухляди» Івана Дзюби та Леоніда Череватенка, спогадів Святослава Іванова про Сергія Параджанова, написаних 1976, роздумів самих учасників кінопроцесу («Плата за компроміс» Юрія Іллєнка, «Про Григорія Савича, Сергія Даниловича і наше мовчання» Ролана Сергієнка), спогадів Лариси Кадочникової про Сергія Параджанова, розповіді Георгія Якутовича про фільми і особистість Леоніда Осики, нові дослідження про стиль і значення в кіно творчості Параджанова Роберта Лакатоша, Богуслава Бакули з Польщі та Леоніда Алексійчука з Італії. Підкреслюю: до збірника увійшли матеріали, розпорошені в періодичних виданнях: крім згаданих польських, американські, українські, російські. Варто підкреслити, що низку статей написано на моє прохання спеціально для збірника – про Василя Цвіркунова, про фільм «Пропала грамота», про гоніння критики в 70-х роках. Зрозуміло, увійшло далеко не все, що друкувалося про українське поетичне кіно, інакше довелося б видавати кілька томів. Багато матеріалів лежить незаймані в архівах, можливо, є написане, але ще не опубліковане, багато що потребує осмислення. Тобто, є простір

для пошуку і цей мистецький феномен потрібно досліджувати. Це частка нашої історії.

Зрозуміло й те, що, подаючи панораму цього мистецького явища, не можна обмежитись лише українськими фільмами, адже до цієї школи належав фільм грузинський «Благання» Тенгіза Абуладзе, знятий українським оператором Олександром Антипенком та вірменський «Саят-Нова» Сергія Параджанова та оператора Сурена Шахбазяна (обидва – з Київської кіностудії ім. О. Довженка).

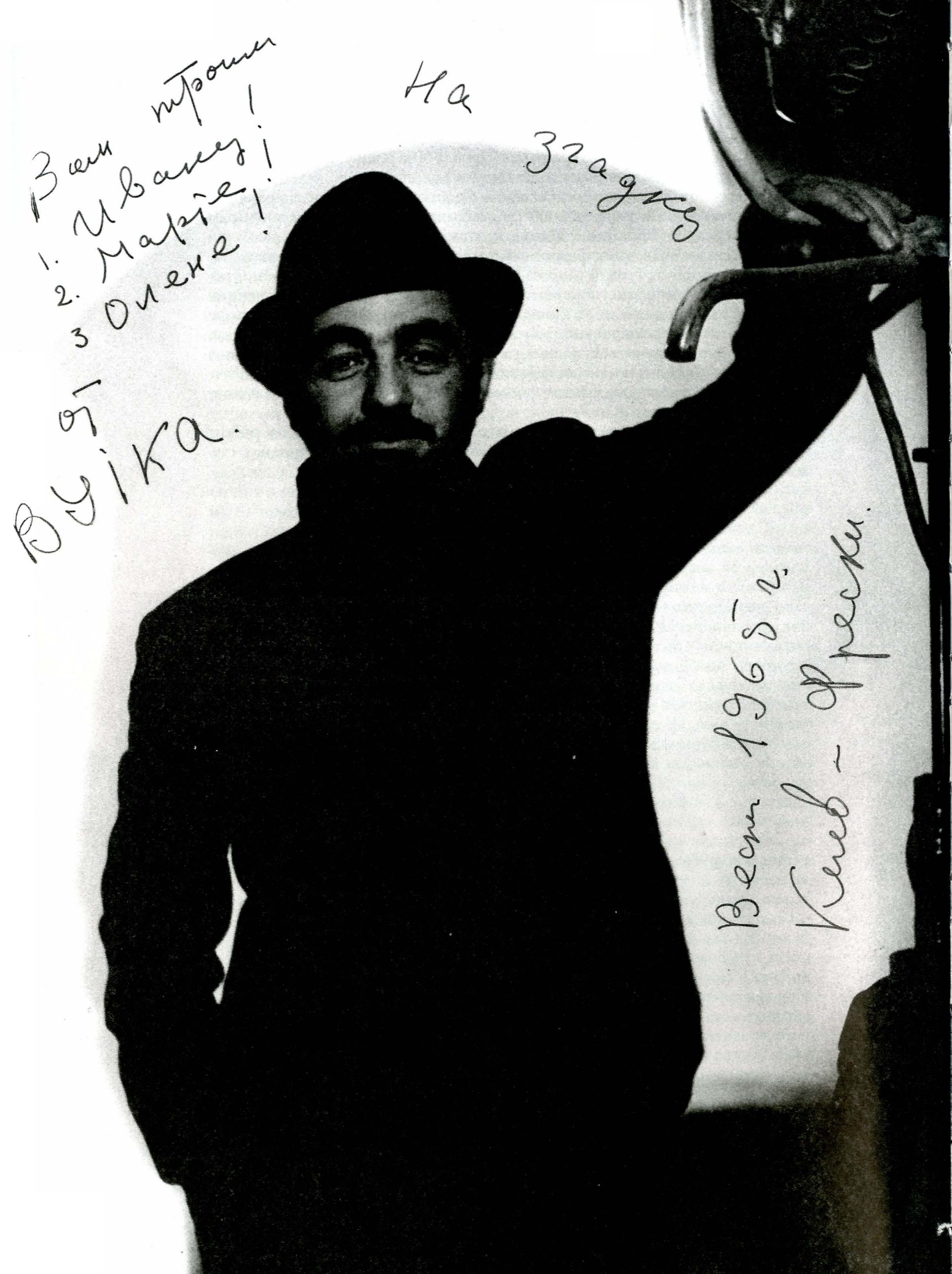
Якщо говорити про структуру книжки, то спершу поділ матеріалу бачився за жанровим принципом: «статті», «документи», «спогади». Але від нього я відмовилась, тому що такий поділ не відобразив би народження, розвиток і нищення українського поетичного кіно, його масштабність, багатоаспектність, розгортання у часі і просторі. Книжку структуровано в послідовності явища: аналіз фільмів, які склались у своєрідне мистецьке явище, дискусія, яку це явище викликало, і розкриття причин його знищення і нарешті – оповіді про конкретних митців, які це явище творили. Замість передньо-го слова подано лаконічний «Літопис», в якому зафіксовано у хронологічній послідовності події, які безпосередньо стосуються українського поетичного кіно. У першому розділі «Фільми» (їх подано 14) зафіксовано той інтелектуальний та емоційний резонанс, який вони викликали після своєї появи і продовжують викликати в кінокритиків, журналістів, колег. Як доповнення – невеликий розділ про нездійснені задуми. «Дискусією» названо третій розділ, хоча прямих зіткнень думок тоді, 1970 року, не сталося. Фільми українського поетичного кіно та його послідовники в Грузії вже мали багато прихильників, навіть апологетів. Серез них – кінокритик, оглядач польського журналу «Ekran» Януш Ґазда. Власне, він і спровокував дискусію статтею «Українська школа поетичного кіно» (лютий), яка стала закономірним висновком продовження попередніх публікацій про українські фільми, де польський критик, високо оцінюючи це явище, кваліфікує його як школу. У липні того ж року в Москві виходить стаття Михайла Блеймана «Архаїсти чи новатори?» На той час низка українських фільмів – «Та, що входить в море», «Криниця для спраглих», «Совість», кінопроби до фільму «Київські фрески» уже зазнали репресій. В атмосфері порівняно вільної творчості, але відчутного тиску партійної цензури голоси «за» і «проти» ще врівноважувались. Але Блейман знайшов спосіб розправитися з мистецьким явищем: не маючи прямих арґументів проти талановитих українських і грузинських кіномитців, й ніби віддаючи належне їхньому талантові, критик вдався до звичних в СРСР демагогічних прийомів – підмінював поняття, ставив в один ряд талановиті й бездарні фільми з метою знецінення талановитих, зробив категоричний висновок про неперспективність школи поетичного кіно. Про сенс статті «Архаїсти чи новатори?» добре сказав Богуслав Бакула: «Підсумовуючи перший етап існування цієї школи, російський критик Михайло Блейман спромігся знищити її мистецькі і пізнавальні основи, звинувачуючи її передусім у замиканні мистецтва в колі неплідних національних традицій, які стали причиною втечі з поля соціального у фольклор (де, схоже, ставали закамуфльованим різновидом націоналізму!) (...) Живописність зображальних засобів Блейман трактував як ознаку випадання з постулатів реалізму, які були обов'язковими в радянському мистецтві. Це була атака, яка виявляла занепокоєння влади динамічним розвитком і популярністю кіно символічного, національно укоріненого».

З Блейманом ґрунтовно й доказово полемізував Іван Дзюба, але через те, що влада його переслідувала як дисидента, відповідь ця побачила світ тільки

1989 року. Відповідав, щоправда з інших, аніж Дзюба, позицій Святослав Іванов, у своїй дисертації «Український фільм 60-х років», але голосу його не було почуто – цей текст також друкується вперше.

До знищення цієї школи, перекреслення багатьох задумів призвів радянський тоталітаризм. Як заборонялися (або захищалися) фільми і весь напрям – ідеться в розділі «Українське кіно і тоталітаризм». Комуністична ідеологія не допускала в творах кіно трагічних мотивів, не дозволялося торкатися заборонених сторінок історії (боротьби УПА) і трагедії розколу окремої родини. Було з чим боротися й ревнителям методу соцреалізму – вони не приймали мову поетичного кіно з її опертям не на літературно-сюжетну, а на екранно-пластичнну логіку (саме тому важко було передбачити за сценарієм, якого звучання виявиться фільм), з її гармонією «лаконічної краси з чуттєвою витонченістю», «нестримною образністю», «поетичним потоком». Те, що розповідалося в цих фільмах набирало універсального звучання.

На завершення хочу подякувати всім, хто відгукнувся і взяв участь в роботі над цією книжкою, а особлива подяка – кінознавцю Віталію Юрченку, студентам НаУКМА Ірині Клименко та Ользі Брюховецькій.


Вам троим
1. Ивану!
2. Марїе!
3 Олене!
На
згадку
от
Вуїка.
Весна 1965 г.
Киев – Фрески.

Зміст

1962 — 1980. Літопис подій **13**

Фільми

Іван Дзюба. День пошуку. **21**
Мирон Петровський. Гуцульська поема. **27**
Януш Ґазда. Гуцульська балада. **31**
Роберт Лакатош. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. **33**
Леонід Череватенко. Світ очима поета. **47**
«Криниця для спраглих» Стенограма обговорення від 29.01. 1966. **57**
Йозеф Вударт. Кіно для спраглих. **67**
Лариса Брюховецька. Невтолена спрага. **69**
Іван Драч. Коли художник щедрий. **79**
Саулюс Мацайтіс. Жива вода. **83**
Надія Мірошниченко. «Вечір на Івана Купала». **85**
Януш Ґазда. Три фільми з Києва. **93**
Микола Бажан. Три фільми довженківців. **95**
Лариса Брюховецька. Незнищена совість. **107**
Даніеле Гальяноне. «Совість». **109**
В'ячеслав Криштофович. Історія, можна сказати, документальна... **111**
Януш Ґазда. Іду до тебе. **115**
Марк Донськой. Поезія боротьби. **121**
Люція Матулевич. «Захар Беркут». **127**
Сергій Параджанов. Сходження до майстерності. **129**
Юрій Щербак. Всупереч усьому. **137**
Віталій Юрченко. «Пропала грамота». **145**
Леонід Череватенко. Від тебе початок. **151**
Лариса Брюховецька. Він бачив крізь століття. **155**
Людмила Мельвіль. Одвічні закони землі обітованої. **161**

Нездійснені задуми

Юрій Морозов. Історія нездійсненого задуму. **169**
Олександр Антипенко. «Його девіз був — віддавати». **171**
Лист Святослава Іванова Петру Шелесту. **175**
Святослав Іванов. Боротьба за «Інтермеццо». Із щоденників. **177**

Дискусія

Януш Ґазда. Українська школа поетичного кіно. **184**
Михайло Блейман. Архаїсти чи новатори? **187**
Іван Дзюба. Відкриття чи закриття «школи»? **209**
Святослав Іванов. Український художній фільм 60-х років. **229**

Українське кіно і тоталітаризм

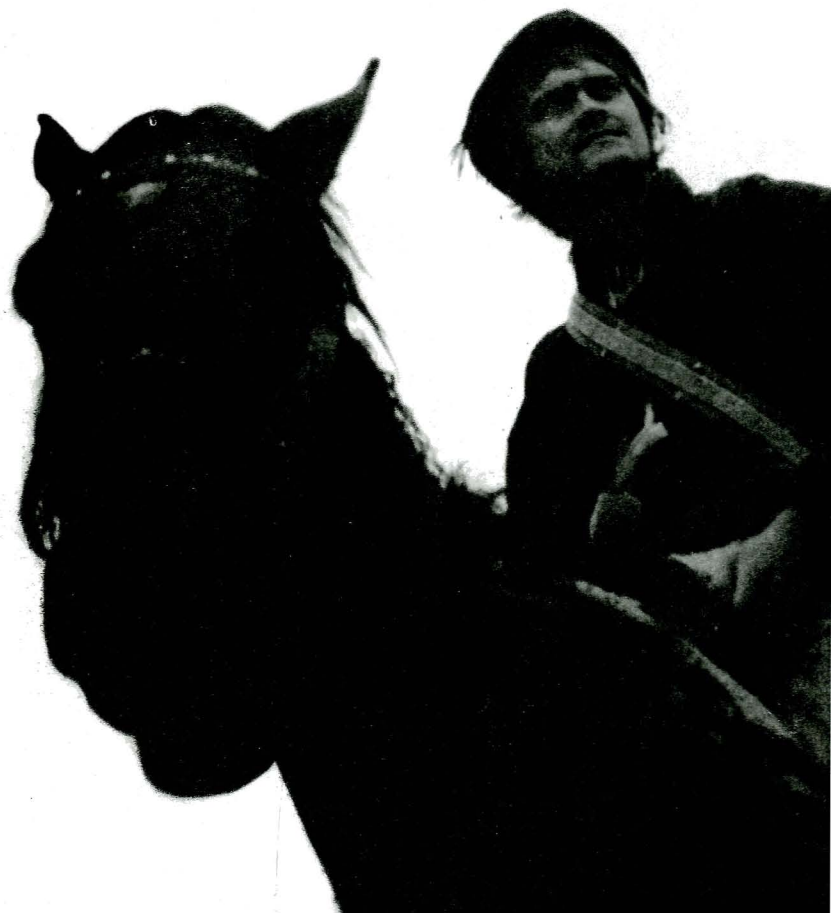
Лариса Брюховецька. Арештовані фільми України. **246**
Богуслав Бакула. Українське кіно і тоталітаризм. «Тіні забутих предків». **250**
Леонід Алексійчук. Воїн у полі 261
Доповідна записка директора кінотеатру «Україна» після прем'єри фільму «Тіні забутих предків». **268**
Лист Сергія Параджанова секретарю ЦК КПУ Овчаренку. **270**
Сергій Параджанов. «Проти мене організовано блокаду». **273**
Віталій Юрченко. Спогад про трьох мудреців... **284**
Протокол обговорення фільму «Білий птах з чорною ознакою» від 22.03.1971. **291**
Ролан Сергієнко. Про Григорія Савича, Сергія Даниловича і наше мовчання. **296**
«Отже, виноград зелений...» Спогади Валерія Шевчука. **302**
Людмила Лемешева. Дещо з особистого життя критика. **304**



Постаті

Ролан Сергієнко. Слово до Василя Васильвича Цвіркунова. **311**
Вадим Скупатівський. Про В.В.Цвіркунова. **315**
Рената Король. Так починався геніальний фільм. **319**
Іван Драч. «Прилучення до магії кіно». **323**
Юрій Іллєнко. Ґеорґій Якутович. **329**
Лариса Брюховецька. Ґеорґій Якутович і поетичне кіно. **330**
Мирослав Скорик. Унікальні записи унікальних виконавців. **335**
Святослав Іванов. Хто такий Параджанов? **339**
Лариса Кадочникова. Про Сергія Параджанова. **347**
Юрій Іллєнко. «Не було сумнівів, що маю справу з генієм». **351**
Іван Драч. Трагічна квітка. **353**
Ґеорґій Якутович. Талановитій людині й Бог помагає (про Леоніда Осику). **357**
Валерій Туровський. Три кольори майстерності. **363**
Юрій Іллєнко. Подолання матеріалу (бесіда В.Юрченка). **367**
Юрій Іллєнко. Проектуючи на дійсність (бесіда Л.Брюховецької). **375**
Юрій Іллєнко. Плата за компроміс. **379**
Захар Симчич. Дух Василя Симчича. **387**
Віталій Юрченко. Лариса Кадочникова. **391**
Лариса Брюховецька. Зірка несподівана і неминуча. **395**
Валерій Дружбинський. Чистота і вірність. **399**
Валерій Фомін. А поки будуть сни... **408**
Лариса Брюховецька. Він був душею поетичного кіно. **407**
Лариса Брюховецька. Реабілітація духовності. Парадокс Івана Миколайчука. **421**
Людмила Лемешева. Іван Миколайчук. Посвята (кіносценарій). **427**

Книги про українське поетичне кіно **458**
Фільмографія **459**
Покажчик фільмів **462**



1962 — 1980. Літ



ОПИС ПОДІЙ

1962 — 1980. Літопис подій

1962

Утворено Державний комітет кінематографії при Раді Міністрів УРСР, головою якого було призначено Святослава Павловича Іванова, колишнього головного редактора газети «Вечірній Київ».

1962

Директором Київської кіностудії ім. О.П. Довженка призначено Василя Васильовича Цвіркунова.

XII.1962

На засіданні художньої ради кіностудії ім. О.П. Довженка затвердили сценарій фільму «Тіні забутих предків» (автори сценарію Іван Чендей та Сергій Параджанов). Постановку доручили кінорежисерові Сергію Параджанову.

«Того зимового ранку ніхто з присутніх не знав, що цей запуск призведе до створення шедевру світового кіно».

Рената Король.

30.V.1963 — 15.X.1964

Тривала робота над фільмом «Тіні забутих предків».

«Я ображав групу тим, що вивчав храми, ходив на хрестини, на похорони. Все, що бачите на екрані, було насправді. Так, як плачуть гуцули, ніхто не може плакати. Це був рік життя, прожитий біля вогнища, біля джерела натхнення. Це незвичайний край, який треба пізнавати й вивчати у всій його чарівності».

С. Параджанов.

X.1964

Фільм «Тіні забутих предків» випущено на екрани.

5.IV.1965

Сценарно-редакційна колегія Київської кіностудії ім. О.П. Довженка прийняла літературний сценарій С. Параджанова «Київські фрески» і передала до Держкомітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії на розгляд і затвердження.

V.1965

В журналі «Искусство кино» вийшла стаття Івана Дзюби «День пошуку», присвячена фільму «Сон» Володимира Денисенка та фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова.

1965

На Міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата (Аргентина) фільм «Тіні забутих предків» було нагороджено «Південним хрестом», а також призом ФІПРЕССІ за колір, світло та спецефекти.

«У фойє підійшов Гельмут Гофман. Двометрового красеня ми спершу приймали за кінозірку. З'ясувалось, що це відомий німецький кінознавець, постійний директор кінофестивалю в Оберхаузені. Чомусь з обуренням в голосі Гофман запитав:

— Хто такий Параджанов? Я знаю всіх видатних режисерів світу, чому досі не знав Параджанова? Що він ще поставив?»

Святослав Іванов.

1965

На кіностудії ім. О.П. Довженка було створено дипломну роботу випускника ВДІКу Леоніда Осики «Та, що входить в море». У ВДІКу диплом не затвердили, звинувативши режисера у формалізмі.

Татаро-монгольське військо у фільмі «Захар Беркут». Режисер Леонід Осика. 1971.

9.VII1965

На засіданні художньої ради кіностудії ім. О.П. Довженка відбулося обговорення режисерської розробки сценарію С. Параджанова «Київські фрески».

4.IX.1965

Відбулась прем'єра фільму «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна», Київ. Перед прем'єрою зі сцени виступив Іван Дзюба із закликом протестувати проти арештів української інтелігенції.

13.IX.1965

Прийнято постанову Державного комітету по кінематографії УРСР «Про режисерський сценарій С. Параджанова «Київські фрески», якою:

«Зобов'язати режисера С. Параджанова подати на затвердження Держкомітету не пізніше 10 жовтня ц. р. постановочний сценарій фільму, розроблений у повній відповідності із зауваженнями та вимогами, висловленими на засіданні Держкомітету 13. IX.»

21.X.1965

Прийнято постанову «Про режисерський сценарій «Київські фрески» та проби, проведені режисером С. Параджановим». Підготовчий період по кінокартині «Київські фрески» до повного завершення режисерського сценарію на підставі вимог, узагальнених в Постанові Державного комітету від 13. IX, припинити.

29.I.1966

Засідання художньої ради кіностудії ім. О.П. Довженка, присвячене перегляду і обговоренню фільму «Криниця для спраглих» (автор сценарію Іван Драч, режисер Юрій Іллєнко). Рішення: фільм «Криниця для спраглих» прийняти.

30.VI.1966

Прийнято постанову ЦК КПУ «Про окремі серйозні недоліки організації виробництва кінофільмів на Київській кіностудії ім. О.П.Довженка, в якій сказано: фільм «Криниця для спраглих» забороняється через те, що в ньому «було допущено ідейні збочення».

1967

Вийшов фільм Леоніда Осики «Хто повернеться — долюбить».

1968

Юрій Іллєнко поставив фільм «Вечір на Івана Купала» за мотивами творів М. Гоголя. Фільм, випущений на екрани, було знято за розпорядженням Держкіно СРСР.

1968

Леонід Осика поставив фільм «Камінний хрест» за новелами Василя Стефаника. Цього ж року на III Всесоюзному кінофестивалі в Ленінграді фільм одержав дві нагороди: диплом за кращу чоловічу роль Борославу Брондукову та диплом за кращу операторську роботу Валерію Квасові.

«Ми були просто вражені, коли дізналися, що на цьому заідеологізованому фестивалі наш фільм виборов дві поважні нагороди. Минула урочиста хвилина вручення — «винуватці» купаються в промінні слави. Триває прес-конференція, журналісти звертаються до переможців. І от запитання Брондукову: «Що ви мрієте зіграти?» Той, не змигнувши оком, відповідає: «Роль Леніна». Репортери ошелешені: чи сприймати всерйоз? А зарубіжні уточнюють у перекладачів, що ж він сказав? А Брондуков після паузи додає: «В театрі сатири...»

Леонід Осика.

«Оператором «Камінного хреста» був Валерій Квас. Чим був би цей фільм без суворої, графічної фотографії Кваса? Без цих меланхолійних пейзажів кам'янистої, горбистої землі, без вражаючих людських портретів, органічно включених у цей пейзаж? Квас осягнув інтелектуальне мистецтво сполучення у пластичних формах жорстокості й ліризму, документального спостереження з поезією.

Януш Ґазда.

1968

Володимир Денисенко із студентами режисерського та акторського відділення кінофакультету КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого поставив фільм «Совість» за сценарієм Василя Земляка. Фільм на екрани не випустили.

VI.1969

Роман Балаян поставив дипломну роботу «Злодій» за М.Черемшиною.

1.III.1970

У Польщі, в журналі «Ekran» вийшла стаття Януша Ґазди «Українсьа школа поетичного кіно» щедро ілюстрована кадрами з фільмів «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», «Совість» та ін.

«З'явився несподіваний напрям поетичного кіно. Створено фільми, екранне життя яких було дуже коротке, а деякі з них взагалі не дійшли до екрану. Проте вони існують, виражаючи певний стан духу, амбіції й тугу, маніфестуючи захоплення красою й поезією».

Януш Ґазда.

Літо

VI.1970

Юрій Іллєнко приступив до зйомок фільму «Білий птах з чорною ознакою», за сценарієм, який вони написали разом з Іваном Миколайчуком.

VII.1970

В московському журналі «Искусство кино» вийшла стаття кінознавця, редактора редакційної колегії Держкіно СРСР Михайла Блеймана «Архаїсти чи новатори?», в якій піддано критиці напрям поетичного кіно. Стаття стала поштовхом для наступу партократії на поетичне кіно в Україні.

1970

Вийшов фільм Миколи Мащенка «Комісари».

III.1971

Фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою» після показу на з'їзді КП України, було піддано остракізму окремими партійними лідерами.

22.III.1971

на Київські кіностудії ім. О.П.Довженка відбулося обговорення фільму «Білий птах з чорною ознакою» за участю керівних працівників апарату ЦК КПУ та керівників кіногалузі УРСР та СРСР, а також авторитетних кінематографістів. Фільм визнано ідеологічно благонадійним.

VII.1971

Фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою» нагороджено Золотою медаллю на VII Московському міжнародному кінофестивалі.

17.II.1972

На засіданні II творчого об'єднання кіностудії ім. О.П. Довженка обговорювали режисерський сценарій Сергія Параджанова «Інтермеццо» за новелою М. Коцюбинського. Ухвалили: «Режисерові С. Параджанову продовжити роботу над режисерським сценарієм у напрямі внесення докорінних змін і уточнень, головним чином в ідейній чіткості як усього матеріалу, так і образу письменника». В результаті — після численних доопрацювань сценарій не дозволили поставити.

«Можливо, Параджанов читав «Інтермеццо» як оповідь про себе, як свою власну розповідь, як свої сни, що побачила рідна за духом, за стражданням людина... Тут, як і у всіх випадках, його цікавив внутрішній світ митця, робота його уяви. Режисер прагнув пластично, музично втілити на екрані стрій і сам рух поетичної фантазії, химерного перетворення дійсності в художній твір».

Юхим Лєвін.

3 квітня 1972

вийшов на екрани фільм Леоніда Осики «Захар Беркут», поставлений за однойменною повістю Івана Франка (сценарій Дмитра Павличка). Того ж року фільм «Захар Беркут» було нагороджено призом У Всесоюзного кінофестивалю у Тбілісі.

1972

Юрій Іллєнко поставив фільм «Всупереч усьому» (спільне виробництво кіностудії ім. О.П. Довженка та «Фільмскі студіо», Тітоград, Югославія)

1972

Ролан Сергієнко завершив документальний фільм «Відкрий себе» до 250-річчя Григорія Сковороди. Фільм було заборонено.

1973

Звільнено з посад Голову Держкіно УРСР Святослава Іванова та директора кіностудії ім. О.П.Довженка Василя Цвіркунова.

1973

Борис Івченко завершив фільм «Пропала грамота» за оповіданням М. Гоголя (сценарій Івана Драча). Фільм було заборонено.

17.XII.1973

Арештовано Сергія Параджанова, якого через півроку було засуджено на п'ять років ув'язнення за статтею кримінального кодексу.

V.1974

На Пленумі ЦК КПУ перший секретар В.В. Щербицький у своїй доповіді згадав про кіно, про недоліки, які долаються. Недоліком вважалося «поетичне кіно» з його «етнографізмом» та «абстрактною символікою».

1977

Звільнено з ув'язнення Сергія Параджанова, але в Україні йому не дозволили жити, він поїхав на постійне місце проживання до Тбілісі — міста, де він народився.

1979

Іван Миколайчук поставив фільм «Вавилон XX» за романом Василя Земляка «Лебедина зграя», в якому виступив співавтором сценарію, зіграв головну роль та уклав музику.

1980

Фільм «Вавилон XX» одержав приз за кращу режисуру на XIII Всесоюзному кінофестивалі в Душанбе.

ПИС ПОДІЙ





Розділ 1

Фільми

«Тіні забутих предків»
«Та, що входить у море» (заборонений)
«Хто повернеться — долюбить»
«Криниця для спраглих» (заборонений)
«Совість» (заборонений)
«Камінний хрест»
«Вечір на Івана Купала» (заборонений)
«Іду до тебе»
«Білий птах з чорною ознакою»
«Захар Беркут»
«Всупереч усьому»
«Пропала грамота» (заборонений)
«Відкрий себе» (заборонений)
«Вавилон XX»

НАЦІОНАЛЬНА ПАРЛАМЕНТСЬКА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ





«Тіні забут



Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

До стор. 19 — 20. Іван Миколайчук та Лариса Кадочникова у фільмі «Тіні забутих предків».

IX



Іван Дзюба

День пошуку

Справжнім, уже без будь-яких застережень, тріумфом українського кіномистецтва став фільм «Тіні забутих предків», поставлений за однойменною повістю М. Коцюбинського. Фільм нічого спільного не має зі звичними «утриманськими» екранізаціями і являє собою цілком самоцінний твір мистецтва. Своєю художньою сміливістю і «непередбачуваністю» він вкинув у глибоке сум'яття ту частину «поцінувачів», якій в кіно понад усе до душі фотомонтажна благовидність і оповідна рутина. Негайно піднялись дружні, хоча й нечисленні цього разу голоси, що гірко звинувачували авторів фільму у формалізмі, а отже й «абстракціонізмі», – але невдовзі стихли, не діставши підтримки і, очевидно, невиразно відчувши комізм свого теоретизуючого троглодитства. Тоді вступила в бій важка артилерія букво-академічного патріотизму: фільм, мовляв, відбігає від повісті М. Коцюбинського. Так ця думка й досі побутує: нехай уже, мовляв, буде такий фільм, але нехай усі знають, що це «не зовсім за Коцюбинським».

Немає нічого пустопорожнішого за цю самовпевнену думку. Залишаючи осторонь питання про те, чи так уже й важливо й чи важливіше понад усе, щоб було саме «за Коцюбинським», скажемо, що після екранізації режисером В. Васильком «Землі» Ольги Кобилянської (1955) «Тіні забутих предків» – перший фільм з числа поставлених за класичними творами українських письменників, що повною мірою відтворює дух першоджерела і відповідає його потаємній ідеї. Бо яке завдання ставив перед собою Коцюбинський? Хвилююча історія гуцульських Ромео і Джульєтти – Іванка і Марічки, – при всій своїй поетичності й самоцінності, послужила йому своєрідним «путівником» у світ народних легенд і переказів, народного побуту, мистецтва, обрядів, демонології, у прадавній ґрунт національної духовності, – а все це, в свою чергу, цікавило його не просто як минуле, а як джерело сучасного, його духовних проблем і загадок («Предок живе в нас, ми носимо його в собі, його інстинкти, звичаї і схильності, ми сумуємо за ним», – писав Коцюбинський в одному з листів, пояснюючи задум своєї повісті), як арена для постановки вічних і вічно актуальних проблем людського буття, для відшукання постійних цінностей людського духу. Саме це й побачили в повісті автори фільму. Тому й не стільки прагнули до скрупульозного копіювання «сюжетних ліній», скільки надихались пафосом роздумів про життя, знаходили «відправні» для своєї кінофілософії про людину і життя.

Стаття друкується не повністю. **«Искусство кино»**, № 5, 1965. Переклад з російської.

Робочий момент зйомок фільму «Тіні забутих предків».

предків›

Саме як кінофілософію сприймаю я «Тіні забутих предків», незважаючи на широкий струмінь декоративності у фільмі. А хіба декоративність у живопису, в народному мистецтві не буває насичена думкою й узагальненням? Не буває монументальною? Так і в «Тінях забутих предків». Щедра, барвиста, могутня декоративність веде до поетичної філософії про плотську наповненість буття і до монументальності кінофрески. Але ж цей фільм не тільки декоративний, – він насамперед метафоричний, він являє собою органічне поєднання, взаємоперехід, «взаємоповідомлюваність» метафоричності і предметності; він не просто апелює до зору, слуху і моторного почуття, а шукає в них тямущих спільників синтезуючої думки; він мислить фактурою, кольором, рисунком, ритмом, натурою, звуком, композицією кадру – і всією їх міцною сукупністю.

Ця остання обставина – можливо, вирішальна для фільму. Наскільки «Сон»* втратив від нерівності і «незансамбльованості», від нерівноцінності різних компонентів та слабкості низки професійних ланок, – настільки «Тіні забутих предків» виграли силою злютованості всіх зображальних засобів, доброю професійною взаємодією майже всіх компонентів і майже всіх учасників творчого ансамблю та їхньою включеністю в єдиний художній тонус.

Фільм створював на рідкість цікавий і різнобічно талановитий колектив «одержимих» Гуцульщиною людей і людей великої творчої міри. Яскраво обдарований, нестримно темпераментний С. Параджанов, який «знемагає» від стихії своєї неприборканої фантазії, здається, не міг би знайти кращого «приводу» проявити, нарешті, свою режисерську особистість, що не вдавалось йому в попередніх, досить віцмундирних, фільмах. Причому тут йому поталанило вирішити, хоч і нерівною мірою, обидва свої особисті завдання: і дати собі волю, здійснити свою міру, й організувати, співмірити, дисциплінувати (майже!) свою творчу стихію. Сам закоханий у барви і пристрасний до живопису, він зумів оцінити «необхідність» для свого фільму великого художника Юрія Якутовича з його епічним діапазоном бачення, монументальною чеканкою і цнотливим національним колоритом. Незгладимі сліди його графічного почерку, його колористичних, а особливо композиційних, вирішень легко помітні у фільмі. З його і художника М. Раковського допомогою С. Параджанов змусив барви сповна брати участь у створенні предметного й емоційного багатства фільму, в ліпленні його символів і метафор; цей фільм справді кольоровий, а не просто розфарбований: колір тут «мислить» і закликає глядача мислити, чесно звертаючись до художника у глядачеві.

Захоплюючу віртуозність і велику інтелігентність бачення проявив молодий оператор Ю. Іллєнко.

Молодий композитор М. Скорик, широко використовуючи багатства гуцульського музичного фольклору і мелодії народно-релігійної обрядовості, створив насичений і змістовний музичний образ фільму. Немало старань, смаку й художнього чуття проявила звукооператор С. Сергієнко, «упоравшись» з незвичайною звуковою і шумовою «густотою», інтенсивністю фільму, що складає його важливий зображально-емоційний компонент, – і домігшись того, що жоден звук не втрачається у величезній звуковій панорамі, жоден не звучить безбарвно і банально, безлико, а кожен – чи то стук таємничої сокири в лісі, тривожні голоси полонин, шум дощу чи хрускіт символічного яблука, яке розкушує Іван, – є свого роду звукове одкровення і відкриття явища – і глибоко вражає різкою натуральністю і неповторністю звукової «фактури».

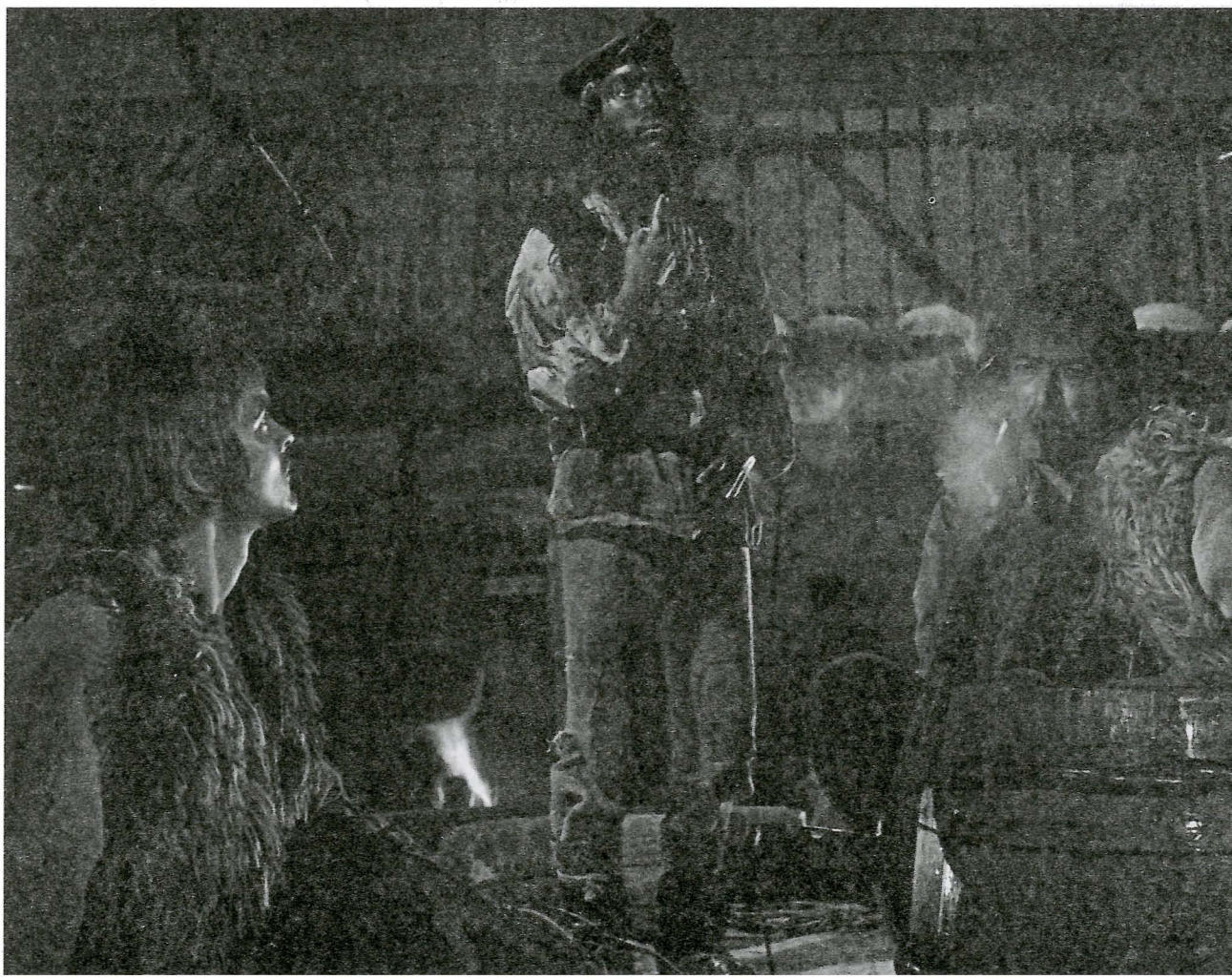
Сценарій фільму написав С. Параджанов разом з письменником І. Чендеєм, творчим інтересам і манері якого близькі й тема, і матеріал «Тіней забутих предків», а консультував цей колектив молодих творчих працівників один із старших та найсамобутніших українських художників, людина досі ще не оціне-

Фільм олодимира енисенка.

«Фільм «Тіні забутих предків» змушує мене думати про довженківські традиції. Я маю на увазі образність кінематографічної мови, поетичність самої сюжетної тканини. Фільм приваблює яскравим відображенням національних народних рис і почуттів у цій загальнолюдській повісті про прекрасне кохання. І, звичайно, красою та пластичністю зорового ряду.»
Марсель Мартен: «Прекрасний зразок ліричного кіно!». («За радянський фільм». 1965. 20. 07).

ного гідно таланту, закарпатець Федір Манайло – незрівнянний знавець і «чаклун» народного побуту, обрядовості, демонології, мистецтва. І не можна не сказати про нього, коли констатуємо той факт, що величезна насиченість фільму фольклорним матеріалом і атрибутами народної естетики не тільки не призвела до солодкавого етнографізму чи емоційно-естетичної архаїчності, а, навпаки, створила атмосферу естетичної повнокровності і піднесеності, естетичної істинності образів і дійств, врешті, хоч як це парадоксально: атмосферу естетичної сучасності і художнього дерзання, оскільки висока умовність і класична культура стилізації в народному мистецтві, разом з почуттям часу і почуттям форми, – завжди були і завжди будуть близькі пошукові нового синтезу в мистецтві професійному (а не слухняному натуралізму, благонадійному консерватизму чи убогому «удобопонятизму»), як це підтвердив давній досвід самого Ф. Манайла і недавній досвід авторів «Тіней забутих предків».

Тому фільм своєю глибокою і, я б сказав, «інтенсивною», продуктивною, мужньою національністю протистоїть як лженаціональним маскарадним профанаціям, провінційній рутині і солодкоголоссю запічно-сентиментальних хуторян, так і безстатевим позанаціонально-всеміщанським кінопокручам, всесоюзній вульгарності й номенклатурному «космізму» циніків від канцелярійного «загаль-



Іван Миколайчук — Іван, Леонід Єнгібаров — Мико, Микола Гринько — Ватаг у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

нолюдства». В якостях національної психіки та естетики він розвиває корінні загальнолюдські мотиви, вічні питання життя і смерті, які власне і «матеріалізуються», суттєво збагатившись, у цьому своєму національному побутуванні. Тому досить нікчемною справою було б паспортизувати окремі «національні моменти» чи «національні риси»: національна тут сама суть, національне саме життя, сама правда народних характерів і доль.

...Розсувається екран, і до нас долинає зловісний, що западає в душу, стук невидимої сокири – немов сліпа і невідворотна сокира долі; падає могутня сосна, і страшно скрикує маленький Іванко: «Олексо! Братіку!»; і от уже срібно сіють тривогу трембіти, задихаються дзвони, звістуючи великій німотності гір про звичну незбагненність смерті, – і з цих кількох перших миттєвостей ми, ще, можливо, не розуміючи, з якогось раптового спазму, якогось владного холоду в душі відчуваємо, що нам належить причаститися до великої людської трагедії, подиху великих тайн буття...

Нічого не сказано нам про те, що сталося, ніяк воно не прокоментоване кінокамерою, яка цнотлива і малослівна, коли говорить про горе, і людську смерть споглядає здалеку (пізніше разюче прозвучить сцена, в якій Іван знаходить загиблу Марічку; в далекому від розпростертого Івана кутку кадру – зрізане кадром уполовину тіло, що неясно видніється...). Але навіть її «пропуски» продумані і приховують у собі величезну емоційну силу, «нагромаджують» її для відібраних з оповідної послідовності багатозамінюючих кадрів, що «переступають» цю послідовність. І одне тихе благання старої Палійчучки: «Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню дитину, мого Іванка... Боже...» – говорить нам все про життя цієї багатостраждальної матері і про горе, що сталося. Важко було вкласти в ці прості слова більше безнадійної любові й відчайдушної надії, ніж це зробила Н. Алісова. Роль її скупа і вражаюча. Ще одного разу, коли на обрядовому ігрищі маленький Іванко задивиться на кривляння юродивого, вона злякано кинеться до нього, немов захищаючи від усіх злих сил: «Іванку! Іванку! Ходи сюди, дитино! Не треба дивитися. То скажений. Не треба дивитися...» – і в її лихоманковому, уривчастому голосі стільки всепоглинаючої тривоги й нестямно-ніжної відданості, що вже все передчувається: ні, не буде владна навіть її велика материнська любов над лихою долею, не вберегти їй останнього сина, бо надто чиста й відкрита світові його душа, надто безборонний він перед власним серцем і самою долею обраний для незвичайного життя, незвичайних страждань і незвичайної смерті. Цим лаконічним епізодом фільм уміло й природно визначає глядачеві осереддя свого внутрішнього роздуму: доля Івана, і віднині глядач буде цілком поглинутий нею. До того останнього кадру, в останній «главі» — «PIETA», коли після всіх життєвих апофеозів і смертей, після жахливої і мудрої сцени хмільних веселощів, від яких дрижить лавка з тільки-но схололим тілом Івана, всіма тут уже забутого (і знову трагічно звучить мотив самотності, що так вразив у главі «Самотність»: і на тлі цього несамовитого галасу, цього пароксизму, здавалось би, протиприродної радості – несвідомої спроби згладити в своїх душах слід смерті, що близько пройшла, – страшно звучить чийсь байдужий і безбарвний голос - єдиний, що згадав про Івана: «Як ми колись з Іваном вівці пасли, він просив поховати у тій білій сорочці, в якій парубкував» – і тільки глядач, а не той, що сказав, розуміє все значення цього прохання); коли після усього цього виру звуків, барв і пристрастей, круговерті життя і смерті раптом усе замовкає, і через скло віконця (на весь екран) дивляться на нас, як спокійно запитлива і безмовна вічність, кілька пар чистих дитячих очей...

Дивовижно, як органічно зливаються у фільмі, як «взаємопідтримуються» і «надихаються» одне одним – народно-поетичний філософізм з його віками виробленою всеохоплюючою і неминущою символікою, чуттєво узагальнювальна

експресія сучасного живопису і величезні, воістину незвідані ще аналітичні й синтетичні можливості сучасного кіно.

Тонкі, я б сказав, витончені — за трактуванням, але водночас за своєю предметністю переконливі, налиті теплою плоттю — символи — проходять крізь увесь фільм, складають його дорогоцінну тканину. Причому ці символи, здебільше почерпнуті з народнопоетичного обігу, аж ніяк не взяті в «готовому вигляді» і не просто обігруються на екрані, — ні, вони набувають індивідуальної «біографії» у фільмі, що твориться на наших очах. Ось, наприклад, десь на початку фільму — ми про це вже згадували — юродивий лякає маленького Іванка: «Нема овечки! Бе-е-е!» Це не випадкова химера, вівця чи коза для гуцула, що півжиття проводить на високогірних випасах-полонинах, — символ благополуччя, достатку, символ життєвого начала взагалі на противагу смерті. Втрата вівці — символ великої життєвої втрати. У Іванка загинув брат, загинув батько; його, маленького, як останню свою надію, притискає до грудей самотня Палійчучка. І до них адресується незлобиво, але жахливо блазнюючи, безумець (а юродиві, за народними повір'ями, ясновидці): «Нема овечки! Бе-е-е!» Зрозуміло, не слід шукати в цьому епізоді коментаря до попередніх, — йдеться про поетичну асоціацію і розвиток емоційно-образного мотиву. І потім упродовж усього фільму цей символ, цей образ буде ненав'язливо, «непомітно» супроводжувати життєве «дійство», постаючи багатолико, зовсім по-різному і розгортаючись у велике поетичне узагальнення у сцені смерті Марічки. А скільки багатозначного сенсу і болі й важкої туги в «несподіваному» й «безглуздому» питанні, що вихопилося в Івана до колядників: «Де мої кози, де?» Це крик душі людини, яка втратила мрію, втратила щастя і спокій, усе в житті втратила (марно після смерті Марічки хотів знайти втіху в коханні Палагни, не лежить до неї його душа, не може він забути Марічку, і вже Палагна йому зраджує), — і як багато втратить той, хто сприйматиме це питання буквально! Паралельно розвивається й інший, схожий символ: гірська козуля — як невловне щастя, недосяжна мрія... Не раз і не два з'являється вона у фільмі, прекрасна і тремтлива, — й вислизає... І знову страдницьким голосом Івана звучить один з лейтмотивів фільму: « А чи будемо ми в парі?» — цього разу він уже провіщає, що скоро Іван шукатиме свою Марічку у світі смерті, піде слідом за нею...

Ми відзначили тільки один-два з «наскрізних» символів-образів, що густо сплітаються у фільмі. Одні з них більш помітні, інші — менше. Одні витримані в поетиці «паралелізму», інші — метафоричні й фантастичні. Могутня метафоричність фільму вже звернула на себе увагу кінокритики, і в багатьох рецензіях знайдемо посилання на окремі, найбільш вражаючі й багатозмістовні метафоричні вирішення. Хотілось би, проте, підкреслити, що мова йде не про окремі яскраві знахідки, а про постійний стилістичний ключ фільму, про «робочий рівень» його поетичного дихання.

Про кінопоетику «Тіней забутих предків» слід було б писати окрему статтю. Тут ще тільки відзначимо, як широко і плідно, часто сміливо й несподівано, використаний у фільмі один з фундаментальних законів будь-якого мистецтва, будь-якої виразності: закон контрасту. Тут і постійно «граючий» контраст між багатоманітною людською суєтою і величчю безмовних пейзажів, одвічною думою гір; і контрасти кіноритмів, і контрасти колористичні, і звукові, і, зрештою, складні емоційно-смислові контрасти, які виникають з накладання двох різних планів кінодії. Зразком останнього, крім згаданої вже сцени ПІЕТА, може бути глава «Самотність» (до речі, Іван Миколайчук, що прекрасно грає весь фільм, тут особливо виразний). Відомий, баналізований вже прийом «закадрового» голосу виявив тут нові можливості. Густо вписавши потік різноманітних побутових голосів, що безпристрасно-азартно пащекують про Іванове нещастя — і винісши їх

редків»

за екран, режисер на екрані, що раптом став аскетично-однотонним, дає великим планом, у картинах, які поволі спливають, самого мовчазно стражденного, опущеного Івана... І цей, «по живому», стик крикливого, по суті, байдужого співчуття – і мовчазної скорботи, святкової товканини й – тупіючої неприкаяності, звучності й беззвучності, задоволеності й збайдужілості – з величезною силою передає покинутість людини серед людей, ту самотність, яка тільки поглиблюється навіть співчутливою турботою натовпу (і ця відреченість ще підкреслюється «видаленням» голосів за кадр). Якісь великі глибини вічної колізії між «я» і «не я» розверзаються тут і тоді, коли ми бачимо, як вульгаризується і «відчужується», орнаментуючись різномовним людським коментарем, велика трагедія Івана Палійчука, його потаємне страждання...

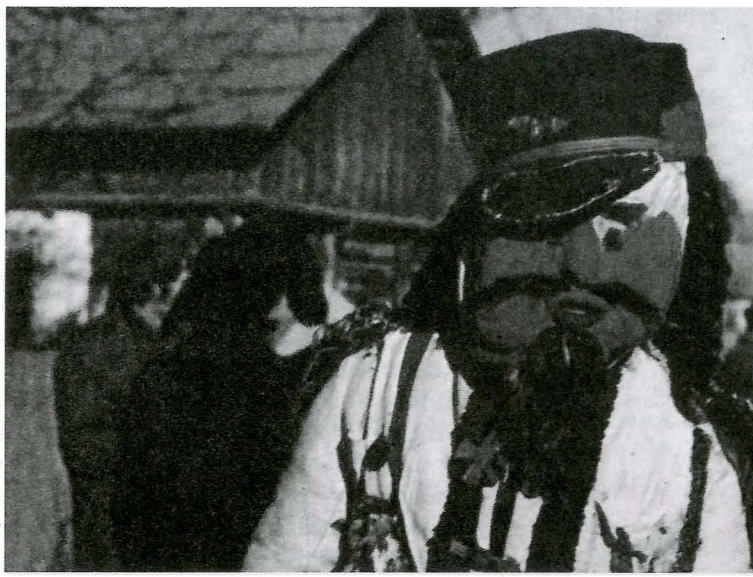
Невичерпним джерелом для режисера, оператора й художника були народні свята, обряди, звичаї, які не раз перетворювались на екрані на оргію барв, звуків і руху. Іноді тут, можливо, навіть трохи втрачено міру, але взагалі обтяжливого враження перевантаженості немає. Саме тому, що це не зовнішня екзотика, а внутрішня естетика життя і – фільму, «еманація» плотської повнокровності буття в естетичну повноту його. Хто бував у Карпатах, той знає, що реальне життя гуцула від народження і до смерті – так велося споконвіків – естетично осмислене і обставлене: традиційними ритуалами, обрядами, звичаями. Весь його побут – мистецтво, мистецтво слова, різця, пензля. Разом з тим йому притаманна рідкісна душевна піднесеність, неповторний і жорстокий аристократизм духу: він делікатний і вимогливий у справах честі й совісті, безжалісний і нещадний там, де вражена його гідність, і саме життя ставить ні в що перед гордістю і твердо закарбованим у душі самобутнім лицарським кодексом. Такий первозданний «максималізм» людської натури – те, що завжди шукали великі художники для масштабної постановки головних проблем буття і духовності. Тим і захопив світ Гуцульщини Михайла Коцюбинського. І за всієї несхожості фільму й повісті – автори фільму йшли за ним.

забут

Тіні

Мирон Петровський

Гуцульська поема



На Київській кіностудії імені Довженка створено чудовий фільм «Тіні забутих предків».

Написавши цю фразу, я подумав, що вона, по суті, парадоксальна. Чудовий фільм? На Київській кіностудії? Глядач звик, що фільми цієї студії — іноді кращі, іноді гірші, але загалом зрідка підносяться над посередністю. Критики почали уникати розмови про ці фільми, як уникають банальності.

А проте у київських фільмів є свій глядач. Цього глядача вповні влаштовує, що йому замість правди життя підносять незграбні картинки, замість щирих почуттів — опереткові пристрасті, а замість життєвих колізій — ретельно розжовану повчальну кашку.

Замість того, щоб підняти цього глядача, прилучити його до високого мистецтва, повести за собою, фільми Київської кіностудії йшли нога в ногу з ним і навіть трохи позаду. Зневажливу примітивність, потурання смакам найбільш відсталої частини публіки діячі Київської кіностудії не проти були видавати за демократизм.

А справжній демократизм і справжнє життя — суперечливе, гірке і прекрасне, опинилися у «Тінях забутих предків», творі складному в кращому значенні цього слова. До цього слова — «складність» — у нас іноді ставляться з недовірою, підозрюючи за ним естетський вибрик, формальні викрутаси чи чудасії абстракціоністів. Але ж не можна закривати очі на той безсумнівний факт, що Достоєвський і Толстой, Гете і Маяковський, ісландські саги і руські билини — складні. Треба розрізняти складність, що відкриває нові обрії у художньому пізнанні світу (а саме така складність «Тіней забутих предків»), од іншої, яка прикриває безпросвітню порожнечу і, отже, симулятивна.

Багато років тому, на самому початку століття, М. Коцюбинський відкрив для себе і для літератури життя маленького українського племені гуцулів. Письменник подав твір, що у ньому органічно поєдналися казкові фольклорні мотиви зі суворим, майже нарисовим побутописанням (а побут Верховини своєрідний і мальовничий), романтична повість про кохання — з історією цілого народу, трагічне оповідання про невдале життя — з величезним і пристрасним життєлюбством.

«Учительская газета» 7.01.1965. Переклад з російської.

Різдвяні маски з села Чорторий. Фото Юрія Іллєнка.

«О! Я задихаюся від радості, що все це бачу. Не можу вам передати, що це таке... Свято народної дотепності. Народного художнього смаку. Народного таланту. Свято фантазії. Я не описуватиму, як і з чого були зроблені маски, та й не маски то зовсім, а справжнісінькі карнавальні костюми, створені з незвичайних і таких звичних матеріалів: шкіра, овечі й

звірині шкури... Ні, краще подивіться на ці фотографії і зачекайте, доки буде зроблено фільм».
Юрій Іллєнко. Народний карнавал. («Новини кіноекрану», 1973, №5).

Чи ж відповідає фільм своєму літературному джерелу? Таке питання неодмінно ставлять щоразу, коли маємо справу з екранізацією літературних творів. Якщо на літературній основі постає твір іншого жанру — талановитий, але майже не схожий на своє джерело, ми не ревнуємо: тільки твір мистецтва може бути еквівалентним твору мистецтва.

Відповідність турбує нас тим менше, чим кращий кінофільм створено на літературній основі. Якщо створено видатний фільм, то «відповідає» чи «не відповідає» втрачає будь-яке значення, тому що у цьому випадку новий твір починає жити самостійним життям і стає незалежним естетичним фактом. Це говориться не для того, щоб виправдати деякі відступи фільму від літературного джерела, — вони неуникні, а для того, щоб підкреслити художню повноцінність фільму «Тіні забутих предків».

Фільм вражає нечуваним багатством етнографічного матеріалу. Не тієї етнографії, що настовбурчує порожні рукави екзотичних шат у вітринах музею — ні. Кожна деталь побуту — вишивка на кептарі, килим, солонка, коралі на шиї у жінок, карафка з домашнім вином, лаковане віко скрині — всі вони є учасниками трагедії, що розігрується у нас на очах. У ній беруть участь і народна пісня, і народний танок, і народне мовлення (у документальному запису).

Глядач чує ту мову за кадром: односельчани обговорюють вчинки і долю героїв фільму, співчувають, пліткують. Мовлення накладається на зображення, немов музика — мені ніколи раніше не зустрічався в кіно такий цікавий і вражаючий прийом.

Люди на екрані зайняті, по суті, звичайною людською справою: підковують коней, валять ліс, пасуть овець, варять сир, гонять плоти, перуть білизну, п'ють, їдять, моляться своїм богам, грають весілля і ховають близьких. Триває розмірене людське життя, і його розміреність підкреслена внутрішніми титрами (що розділяють фільм на низку новел). Але все це зображено з такою талановитою уважністю, з таким художницьким апетитом, що у кожний кадр, здається, вдивлявся б знову й знову, боячись дихнути, — щоб бува чого не пропустити!

У розмірене життя, у звичайний побут входять надприродні сили. Злий чарівник вступає у герць із грозою, душі померлих з'являються простим людям, але автори фільму не поспішають знайти для казкових образів і ситуацій міцне «реалістичне» вмотивування («це ж бо йому тільки привиділося, намріялося...») і не поспішають звинуватити своїх героїв в очевидному марновірстві й передсудах. Бо автори фільму з великим розумінням і повагою ставляться до духовного світу своїх героїв, до створеної народом самобутньої культури, що до неї складовою входить вкрай мальовнича поезія народних обрядів. «Тіні забутих предків» — фільм кольорів. Не «кольоровий», а саме «кольорів», за точним словом Ейзенштейна. Розвиваючи ейзенштейнівські ідеї кінокольорів, «Тіні забутих предків» продемонстрували, як багато можна висловити кольором, якщо він не просто забарвлює предмети, а осмислює їх. Більше того: колір грає у фільмі одну із головних ролей — у тому самому значенні слова, у якому І. Миколайчук грає роль Івана, а Л. Кадочникова — роль Марічки.

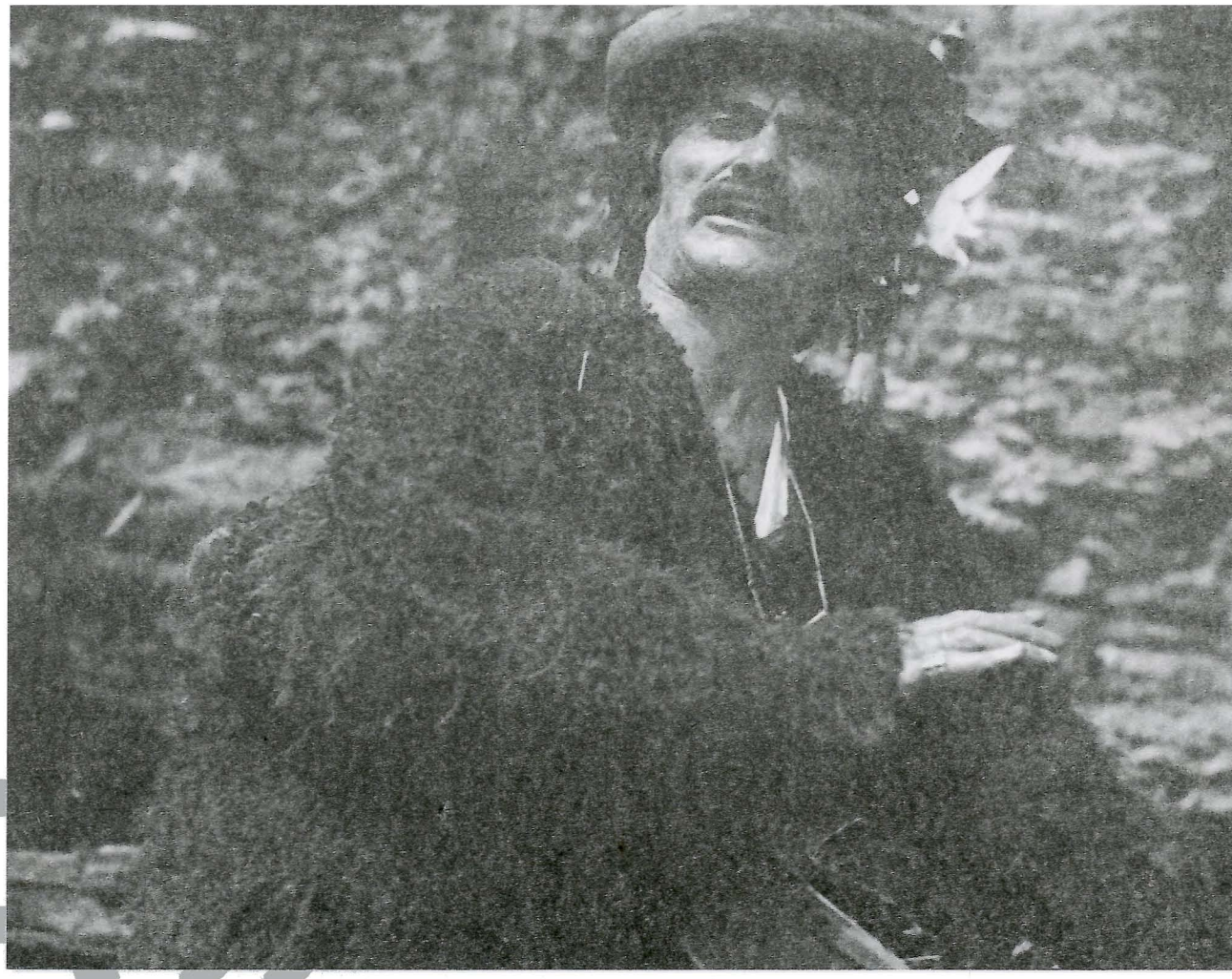
Колір, кольоровий світ у цьому фільмі — антитеза до страждань героїв, хоча його виразність не може бути зведена до однозначної формули. Колір надає кінооповіді тисячі смислових і емоційних відтінків. Дивіться «Тіні забутих предків» обов'язково у кінотеатрі, не чекайте, доки його покажуть по телебаченню. Його категорично не можна дивитися по телевізору — втративши колір, він втратить усе.

ПРЕДК

І зовсім не тому, що у фільмі «приємні» для ока барви, а тому, що у нього — драматургія кольорів, рух кольорів усередині й поміж кадрами, трагічні переходи до чорно-білої і кров'янисто-рудої сепії — все це звороти мови, що нею фільм говорить із глядачем. Без кольору «Тіні забутих предків» так само беззмістовні, як фільм-опера без звуку.

Кого виокремити, кого похвалити передовсім у творчому колективі, що породив «Тіні забутих предків»? Режисера Сергія Параджанова, художня воля якого пронизує фільм від початку і до кінця? Художника Юрія Якутовича, який перетворив кожний кадр на витвір мистецтва? Оператора Юрія Іллєнка, у якого кінокамера вершила чудеса? Акторів І. Миколайчука, Л. Кадочникову, Т. Бестаєву, С. Багашвілі, котрі зробили все, що взагалі можуть зробити актори? Усі вони вище будь-яких похвал і когось виокремити неможливо: фільм такий цілісний, ніби створювався не великим колективом протягом тривалого часу, а однією людиною, і в одному ліричному пориві, на одному диханні.

Згадаємо ще одного учасника. Про нього в титрах фільму сказано: «...у народних сценах брали участь гуцули Верховини». У народних сценах ми бачимо не мальовничо вбраних пейзан, що приймають різні пози. Ми бачимо яс-



Спартак Багашвілі — Юра у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

краві індивідуальності, могутні характери, ніби у масовках знімалися першокласні артисти. Бачимо – народ.

Ми вже дісталися того місця, на якому в «позитивних» рецензіях заведено наводити короткий список недоліків, щоб ніхто бува не подумав, ніби захоплення закрило рецензентові очі рожевою хмаркою, заважаючи розгледіти оті недоліки.

Так от – недоліки є. Найбільший із них – того роду, про який прийнято говорити, що він – обернений бік достоїнств. Захопившись пошуками кольорової виразності, автори фільму не помічають, що іноді колір «забиває» актора, і головним стає уже не гра, не образ людини на екрані, а те, якого вони – людина і екран кольору, яке місце їхні кольори посідають у композиції і русі живописних «мазків».

Можливо, є й інші недоліки (напевне, є), але вони спадають на думку потім, коли безпосереднє сприйняття поступається місцем холодному аналізу, а там, у темряві глядацької зали, наодинці з мистецтвом...

Тривають останні кадри. На лаві, схрестивши руки на грудях, лежить Іван – відлюбив, відстраждав, відпрацював. Іде відправа – химерна суміш християнського обряду з поганським. До осиротілої хати зібралися сусіди. Чужі, байдуже-зацікавлені люди. Що їм до того, що зі смертю людини зникає з життя цілий світ, маленький Всесвіт? І обряд поволі втрачає свій завченоскорботний відтінок, змінюється зовсім не похоронними мотивами, і ось уже в хаті танцюють і кричать підпилі люди, завиває музика, притупують закаблуки.

А на лаві лежить мертвий Іван, і тіло його здригається від того тупотіння. Ми чуємо гримотіння розгулу, а бачимо тільки ритмічне здригання тіла на лаві. Не похорони – оргія...

Життя продовжується? Так. Але чи тільки тут, у цьому, так? І на екрані, у восьми квадратах, створених віконною рамою, – вісім дитячих личок.

Цією сценою очищення і цією нотою надії завершується справді народний фільм «Тіні забутих предків», що розповідає, яке гірке життя і яке воно, незважаючи ні на що, незважаючи на саму смерть, – прекрасне.

Отже, на Київській кіностудії імені Довженка створено чудовий фільм. Запам'ятайте: «Тіні забутих предків».

«Тіні забутих пре

ІНІ



Януш Ґазда

Гуцульська балада

«Ekran», № 45, 1966. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

Іван Миколайчук — Іван Палійчук у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

Це один із найдивовижніших і найпрекрасніших фільмів, які нам вдалося побачити протягом останніх років. Поетична оповідь на межі реальності й казки, дійсності й уяви, автентики і фантазії. Захоплення красою світу, життя і любові. А також безумство від втрати кохання, понурий фаталізм, що тяжіє над людською долею, фатум смерті (на початку, протягом кількох екранних хвилин герой є свідком смерті свого брата і батька, пізніше у хвилях Черемоша тоне його кохана, а наприкінці і він сам гине від рук коханця власної дружини), розпач, що межує з божевіллям, мотиви людського існування, жінка як втілення ліричного кохання, породженого молодою уявою, і жінка як втілення чуттєвості, культові обряди, атмосфера див і архаїчних вірувань. Все, як у народній поемі, у вимірі остаточному: якщо любов, то єдина і трагічна, якщо конфлікт, то такий, що закінчується смертю, навіть весільні й похоронні обряди мають вимір абсолюту. Треба визнати, що цього ще ніколи не було в радянському кіно, і твір в цілому в першій хвилині, незалежно від зачарування, викликає відчуття подиву і запитання щодо джерел.

Першоджерелом цього фільму стало оповідання відомого українського письменника Михайла Коцюбинського (помер 1913 року), яке спирається на мотиви народних легенд і звичаїв українських горців, які мешкають над Прутом і Черемошем, або на Гуцульщині. Сама історія є незвично простою, як простими є народні оповідання. Почавшись з ранніх років, кохання Івана і Марічки закінчується трагічною смертю дівчини. Іван у розпачі, він стає тінню людини, зневолений власною долею, живе в самотині, блукаючи від села до села відсутнім серед живих. Врешті, впокорений принадами чуттєвої Палагни, стає її чоловіком. Але його пам'ять і надалі втікає в минуле. Коли на свят-вечір він складає молитви померлим, то додає «у водах потоплених», кружляє нестримно довкола могили Марічки, а вночі, за вікном бачить прекрасне видиво, яке кличе його до себе.

Згідно з гуцульським звичаєм — у місячну ніч Палагна крадеться з хати й іде гола на луг, де молиться про кохання Івана і про дитя, якого не може дати Іванові без його любові. Палагну зневолює таємничий чоловік: чарівник — не чарівник, який є уособленням якихось темних сил, а водночас уособленням вітальності й чоловічої сили. Якби Параджанов обмежився звичною

ДКІВ

розповіддю про події, розвитком фабули, з'явився б фільм досить наївний і банальний – ще одна фабульна ілюстрація народного оповідання і ще одна ілюстрація літератури. Якби він використав фольклор як звичне тло подій, якби звичаї й обряди потрактував за принципом побутових сцен, ми мали б традиційний фабульний твір з етнографічними амбіціями, оригінальний суто завдяки оригінальності самого звичаю народного і специфіці гуцульського фольклору.

Параджанов є поетом і рафінованим естетом. Він не займається описом. Люди і пейзаж, легенда і дійсність, барвисте багатство одягу і суворість старих ікон, похоронна процесія і весільний танець – все це стає поетичним творінням. Рухлива і жадібна камера (видатні зйомки оператора Іллєнка) біжить разом із героями, разом з ними танцює, падає з дерева, разом з сокирою валить його на пень, навіть кривавиться разом з пораненим Іваном. Та рухливість камери призводить до того, що часто зображення стає миготливим фейєрверком кольорів, і тільки іноді на мить ока камера затримується, аби на кілька секунд показати – як пожертвуване за найвищою ціною – дрібні деталі, людське обличчя, схоплене в момент найвищої напруги.

У цей спосіб в оргіїстичній, барвистій, вишуканій, втіленій у часі й русі візії цілості виграли основні акценти драми. Акцентом драматургійним, навіюванням психологічного настрою стає також колір. Слова не тільки передають інформацію, вони мають свою мелодію і ритм, поєднуються з музикою і співанками, творячи багатий звуковий супровід, синхронний з ритмом зображень. Іноді, як у сцені агонії Івана, настає момент тиші і на екрані плинуть тільки червоні тіні коней, що зникають у безвісті.

Уява Параджанова, здається, не має меж. Червоні крона дерев, геометричні композиції в корчмі з окремими реквізитами на тлі білих стін. Палагна на коні, під червоною парасолею з оголеними литками, пронизливий ліризм оповіді й брутальність похоронного ритуалу з обмиванням тіла померлого і сценою оргіїстичних розваг наприкінці. Єдиною межею є естетичний лад і гармонія цієї, ні з чим незрівнянної балади, яка в поетичних шкіцах викрешує тіні забутих предків. Але не тільки. Фільм Параджанова не є музеєм старожитностей. Це філософський роздум на тему місця окремої людини в суспільстві. Параджанов відкриває у фольклорі, звичаях, обрядах своєрідний культурний ритуал, в межах якого суспільство реагує на трагедію окремої людини. Ритуал виростає якимсь чином з суспільного підсвідомого прагнення, аби упорядкувати індивідуальний неспокій, аби концепцію людської долі замкнути в межах гармонійної цілості, в межах стереотипу. Суспільство реагує на трагедію окремої людини у загальноприйнятий спосіб, людина все одно залишається самотньою в своєму нещасті. Якщо вона не зможе вміститися в межах стереотипу, реалізувати свій індивідуальний ідеал, її виштовхнуть і вона опиниться поза суспільством, в ізоляції. Героя «Тіней» громада приймає тільки після смерті: в поховальному ритуалі, в якому втілюється не тільки право смерті, а й право життя – ритуальні почесті для померлого перетворюються на почесті для живих, в оригінальний танець життя. Замкнута доля однієї людини виявляється включеною в стереотип духовної культури суспільства.

ТІНІ

Роберт Лакатош

Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова

«Кіно-Театр», №4, №5, 1999. Переклад з польської.

1. Кінематографічний і культурний контекст фільмів Параджанова

Фільм є продуктом західної культури, хоча б з огляду на розвиток техніки, яка зробила можливою його появу. Та й західноєвропейське малярство у своєму розвитку (динамічному порівняно з малярством інших обширів) зосереджувалося на відкритті засад, які уможливили зображення дійсності, найбільш наближене до її фізичного вигляду. Звідси виникло відкриття перспективи – центральної, лінійної і повітряної; композиції – статичної і динамічної, відкритої і закритої; оперування світлотінню, аналіз світла і т.д. Саме тому кінематографісти часто опиралися на відкриття, здійснені малярством Західної Європи. Образ фотографічний, а згодом кінообраз звільнили західне малярство від міметичних функцій, давши йому змогу обрати інший напрям, аніж копіювання дійсності.

Саркіс Параджанян, знаний під ім'ям Сергія Параджанова, був вірменин, народжений у Грузії (1924, в Тбілісі). Після закінчення Московського Всесоюзного інституту кінематографії в майстерні Ігоря Савченка (1951) прибув до Києва. Жив згодом у місцях, де панував дух православ'я, позначений вірністю традиції і значно меншою відкритістю до змін, ніж у західному християнстві, а, отже, й мистецтво, яке перебувало під цим впливом, характеризується менш динамічним розвитком – як технічним, так і естетичним (наприклад, з літургії виключено інструментальну музику). Східне християнство, що панувало в культурах, які осягав Параджанов, витворило дещо інакше малярство, з іншими провідними думками, а, отже, й іншими пластичними засадами. Є воно в певному сенсі запереченням того, що витворив Захід. Більшість іконописців вважала, наприклад, відкриття центральної перспективи первородним гріхом західного малярства, оскільки технічні пошуки, що мали на меті передати натуральний спосіб сприйняття дійсності, призводять до занедбання суті речі, виключаючи з кола досвіду все понадчуттєве. «Все релігійне малярство Заходу, починаючи з епохи Відродження, – то суцільна художня неправда. Митці, проголошуючи на словах близькість і вірність зображуваній дійсності, не мали жодного зв'язку з дійсністю, на відтворення якої претендували, насмілюючись разом з тим це робити». (Павло Флоренський).

Параджанов своїми фільмами вписувався в культуру України («Тіні забутих предків», 1964), Вірменії («Колір граната», 1970), Грузії («Легенда про Сурамську фортецю», 1984), а також в мусульманську культуру Азербайджану («Ашик-Керіб», 1988). Своєю творчістю він повертався в той час, коли традиційні культури цих народів і регіонів зберігали різноманітність і своєрідність, не піддаючись такою мірою, як сьогодні, цивілізаційній уніфікації.

Кіномистецтво двадцятого століття, новаторство якого спирається на динамічний розвиток техніки й досвід західної мистецької традиції, видається медіумом, який суперечить культурному тлу фільмів Параджанова. Разом з тим, однак, перенесення на екран найпрекрасніших творів культури Гуцульщини, Вірменії, Грузії чи Азербайджану не має характеру суто документального (документальність виникає тільки з природи кінообразу, яка передбачає існування фотографованих предметів), а скорше опирається на традиційні засади зображення, характерні для цих згасаючих культур, дух яких Параджанов прагнув відтворити також шляхом структурування кінообразу. Він будує таким чином свій власний світ, вказуючи на органічні зв'язки, які можуть виникнути між кіно і культурною традицією, незважаючи на те, що природа її може здаватися такою, що суперечить кінематографові як сучасному мистецтву...

У своєму аналізі нових способів образності у фільмах Параджанова зосереджусь на «Тінях забутих предків», які є поворотним пунктом в його творчості, а також на «Кольорі граната», в якому пошуки органічного зв'язку між традиційною культурою і мистецтвом кіно зайшли так далеко і дали результати такі оригінальні, що пізніші фільми Параджанова могли вже тільки продовжувати естетичні відкриття попередніх. Почну з аналізу другого із названих фільмів, тобто з «Кольору граната».

2. Пластика зображення, живописність

Окремі частини «Кольору граната» у сценарній версії названо мініатюрами. Перегук з традиційним малярством мініатюр тут безсумнівний. У вірменських (а також у грузинських і персидських) мініатюрах і в православних іконах пластичні засади (перспектива, організація простору, відчуття світла) схожі, оскільки мають спільне коріння, що сягає дохристиянських старожитностей, Єгипту (надгробні портрети) і Еллади, традицію якої перейняла християнська Візантія.

Коли з міркувань постановки застосування перспективи у «Кольорі граната» стає необхідним, високо встановлена камера сплющує простір, і тоді перспектива, що виникає завдяки будові об'єктива, стає схожою на перспективу, яка є в живописі мініатюри. Будова об'єктива робить неможливим досягнення природним способом іконографічної перспективи, яка відкидає центральну перспективу. У центральній (лінійній) перспективі лінії перспективи, які охоплюють зображуваний предмет, перетинаються в одній точці на лінії горизонту, а це є причиною того, що простір в глибині зображення звужується; перспектива іконографічна є зворотною, характер якої полягає в тому, що простір у глибині (якщо взагалі виступає) розширюється, а не звужується. Так різний спосіб пластичного мислення ґрунтується на ідеї, що наслідування натурального способу сприйняття не виражає правди, суті того, що забраження має передати. Ікони є свідченням світу невидимого і «почасти виражають духовне бачення, дане тим, які мають доступ до оглядання тайн Божих, будучи водночас іконописцями». (Сергій Булгаков). Зворотна перспектива не мусить однак проявлятися на зображенні, і навіть

ЗАЗИХ

коли проявляється, то не мусить охоплювати всю його поверхню (частина зображення може залишатися площинною), оскільки на іконі перший і другий план трактуються окремо: перший план – це людина, другим є тло: архітектура (необов'язково трактована реалістично), світло чи його відсутність (ніч).

Сцени фільму «Колір граната» розігруються на тлі вірменської архітектури. Як і на іконі, перший і другий план трактується окремо. Навіть більшість кадрів побудовано так, як на мініатюрах, можна сказати, все діється тільки на першому плані. Для збереження різких контурів, що випливають з природи рисунка мініатюр, Параджанов мусив осягнути (підкреслити) глибину різкості, що при використанні об'єктивів зі звичним освітленням (?) і стрічки з ненайбільшою світлочутливістю вимагало багато світла. При тому контраст освітлення зводився до мінімуму. Тіні систематично світлішають задля того, аби все було скупаним у світлі. Аналоги цьому є в іконографічній традиції. Ікона успадкувала в культурно-історичному сенсі завдання ритуальної маски і перейняла характерні риси технік приготування святої маски, а також споріднених з нею явищ, а відтак і характерні художні засоби. При малюванні мумії чи саркофага не можна було послуговуватись світлотінню.



Сергій Параджанов під час роботи над фільмом «Тіні забутих предків» вивчав мистецтво гуцулів.

Духовна істота померлого, який ставав Богом і предметом культу, виражалась у певному світлі. Якщо світлотінь окреслює предметність джерела світла, то «на іконі світло – це не освітлення, що плине із земного джерела, а всеоохопний і животворчий океан променистої енергії». (Павло Флоренський). «Іконописне малярство подає предмети як такі, що створені світлом, а не освітлені джерелом світла». (Єжи Новосельський). «Якщо можна пояснити людину в такий спосіб, що вся її духовна і фізична суть схилена в молитві і перебуває в Божому світлі, то ікона в зримий спосіб затримує суть цієї людини, яка стає живою іконою, стає справді подібною до Бога». (Леонід Успенський). «Боже світло пронизує кожну річ, і тому постаті та предмети не освітлені з того чи іншого боку одним джерелом світла, тому не рухається тінь, оскільки її немає в царстві Божім, де все скупане в світлі». (Леонід Успенський).

Не контраст між світлом і тінню, а контраст кольорів виокремлює елементи зображення як у фільмі Параджанова, так і на мініатюрах. Кольори творять чисті й рівні площини, які увиразнюють одна одну. «Барви ікони відбивають колористику людського тіла, але не його природний колір, оскільки це не було б поєднано з сенсом, який має ікона». (Л.Успенський). Актори «Кольору граната» часто характерні, іноді навіть занадто (наприклад, молодий закоханий поет, Ангел Змертвихвоскреслий, діти зі сріблястим волоссям з хору ангелів). Актори грають більше тілом, ніж обличчям, і навіть стараються, аби на їхньому обличчі не було змін емоції, грають обличчям до камери, звертаються безпосередньо до глядача, як постаті ікон, які також повернуті до глядача, навіть коли дивляться один на одного.

Фільм «Колір граната» збудовано в такий спосіб, немов це фільм про живопис. Внутрішньокадровий рух зведений до мінімуму, актори часто завмирають у своїх жестах (навіть летючі стріли застигають у повітрі), нерухома, об'єктивна камера, керуючись іноді золотою пропорцією, іноді симетрією, викадровує фрагменти різних мініатюр, а режисер упорядковує їх у часі. Можна сказати, що Параджанов створює фільм з живопису мініатюр, і він стає їхнім продовженням.

У «Тінях забутих предків», які є твором епічно-ліричним (у значно виразнішому фабульному характері, ніж «Колір граната»), ситуація дещо інша, оскільки камера є більш суб'єктивною, а митець користувався усіма виражальними засобами кіно, у зв'язку з чим опертя на традиційні засади іконопису має більш приховану форму. Можна проте стверджувати, що загалом зображення цього фільму є площинним і найчастіше двоплановим. Сильна лінійна перспектива, що виступає як спосіб входження в зображення через інсценізацію, перспективні лінії та їхнє «зміцнення» завдяки застосуванню ширококутних об'єктивів, становить спільний елемент для культурного тла фільму і застосовується тільки для підкреслення емоційного стану: провіщає нещастя (наприклад, дерево, яке вбиває Олексу, прокляття Іванової матері, яке опосередковано призводить до смерті Марічки, трембіти, котрі віщують нещастя, Іван на дарабах у пошуках загиблої Марічки, сцена в корчмі, що передує смерті Івана). У «Тінях забутих предків» досить часто застосовуються ширококутні об'єктиви, але оператор і режисер уникають глибинної постановки, окрім моментів, згаданих вище, тяжіючи до однорідності тла та відходу від перспективних ліній, звичних при встановленні камери знизу чи зверху. Певну схожість з іконописом можна також іноді завважити у способі трактування ночі, коли світло з боку камери висвітлює тільки те, що важливе, а решта розчиняється в темряві (наприклад, Марічка в лісі, гола Палагна на долині). З одного боку, це один із різновидів умовності, вживаний у кінема-

тографі для досягнення ефекту ночі, що випливає з фізіології бачення, коли при недостатньому освітленні краще бачимо те, що ближче, і те, на чому спиняється погляд, але, з іншого боку, на іконах, при окремому трактуванні планів, ніч є просто темним тлом, а перший план, чи те, що важливе, виявляється освітленим. В одному з напрямів наївного малярства Гуцульщини ніч на іконах буває навіть позначена зірками, схожими на зірку, яка світила Іванові та Марічці.

Композиція кадру змінюється від статичної до динамічної, від замкнутої до відкритої, рівновага зображення іноді «розкладається в часі» (кадр на хвилю втрачає свою рівновагу для того, щоб наповнитись енергією), але іноді, в статичних підходах, також можна зауважити іконографічну традицію. Головні постаті часто показані фронтально або у напівпрофіль, натомість анонімні іноді вкомпоновано в кадр так, як другорядні постаті на іконах чи як елементи, що заповнюють простір, але перебувають поза центром уваги, скажімо, їхні голови бачимо близько від нижньої лінії кадру.

Кольори творять чисті, насичені площини, трапляється стилізація людського обличчя, оскільки актори зазвичай характерні, тож, щоб дістатися суті образу, грають більше тілом, ніж обличчям, знаходячи жести, які здаються



Тетяна Бестаєва — Палагна у фільмі «Тіні Забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

«Тіні заб

інстинктивними. Це елементи, які реалізують органічний зв'язок між образністю цього фільму та іконографією Гуцульщини для того, щоб не деформувати, а передати лад зображуваного світу. Однак зроблено це прямолінійно, ледь уловимо. Спосіб зображення, опертий на живописну традицію того регіону, є одним із образних засобів у цьому фільмі, де також застосовано інші виражальні засоби, доступні кінематографові.

3. Кінематографічність

Керування камерою, рух

У «Тінях забутих предків» вкрай суб'єктивна камера бере участь у подіях, стає Гуцулом і використовує всі свої можливості (різні способи руху, кути зору, зображення об'єктивів, ракурси тощо), зміцнює емоційний лад сцен, які знімаються. Проте вже на початку фільму бачимо, що суб'єктивність камери виявляється не тільки через входження в суб'єктивний стан різних постатей. Камера починає жити власним життям, коли падає разом з деревом, під яким гине брат Івана, після чого підноситься і показує сцену зверху, коли ж Іван виходить з кадру, залишається певний час нерухомою, а тоді, повагавшись мить, рушає за ним. Після похорону Олекси камера панорамує вниз, випереджаючи Іванів рух (також униз), причому варто звернути увагу, що не камера реагує на рух Івана, а Іван на рух камери. Далі камера через хвилину показує, як люди на коні виходять з кадру. Потім Іван наближається до камери і затримується, дивлячись вдалину. Камера показує ярмарок, минає Івана, іноді зупиняється, наближаючись до людей, поспішно минаючи те, що для неї менш важливе, поводить себе так, наче є чимось суб'єктивним. Люди натомість часто грають перед камерою, наприклад, сопілкар, який починає грати, коли зауважує, що камера наближається до нього, і перестає, коли камера його минає. Перше фіксування, а точніше, перший зріз (план, контрплан) визначає фабульну фактуру фільму, проте у випадку фіксування смерті Олекси камера, яка на початку дуже кінематографічно падала разом з деревом, починає поводитись ніби документально, заявляючи свою окремішність, не зіграність з рухом акторів. Це спосіб Параджанова втягнути глядача у світ, якого тодішні глядачі не мали нагоди бачити на екранах, оскільки фільмів, які б надихнулися селянською культурою, досі не траплялося. Спроби італійського неореалізму, які іноді торкалися селянського життя, мали документальну основу, але зосереджувалися на аналізі сучасного суспільного життя, а нове бразильське кіно, яке надихалося народною міфологією, також не прийняло естетики, яка б випливала з народної традиції та іконографії.

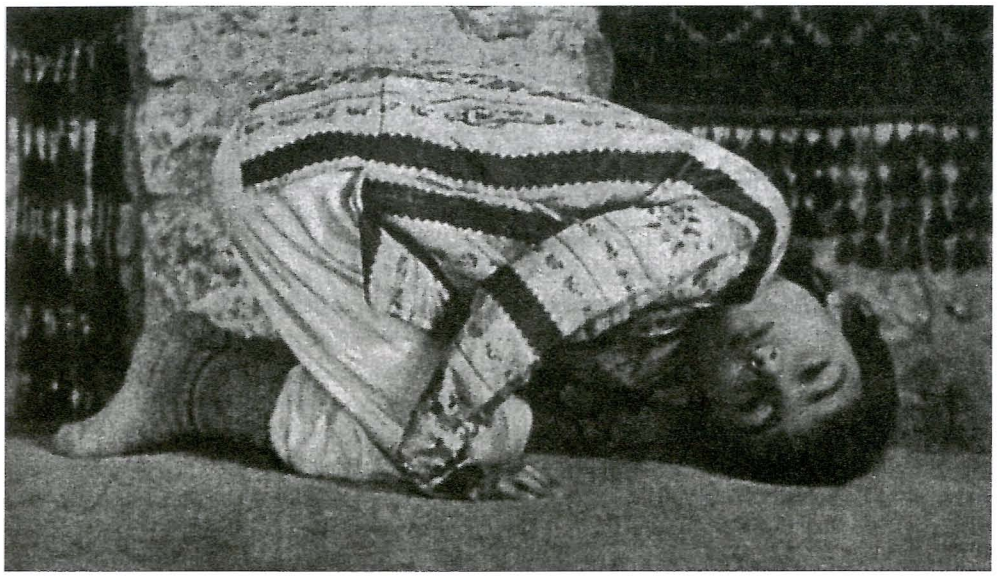
Віртуозність камери проявилася в довгих зйомках з руки. Цілий епізод пошуків і знайдення загиблої Марічки знято таким чином. Камера разом з Іваном бере участь в подіях, супроводжує його, стає його суб'єктивним, а тоді знову показує його постать. Іван входить у суб'єктивний стан, камера, стаючи об'єктивною, дозволяє йому віддалитись, іде за ним, а під кінець знову стає його суб'єктивним, показуючи ноги мертвої Марічки. Однак не впродовж усього фільму маємо справу з таким «безпосереднім», «спонтанним» рухом камери, оскільки глядача вже втягнули у світ твору, камера рухається плавно або просто залишається статичною, чи, коли того вимагає емоційний стан, вертається до своєї «спонтанності». Витікає це з того, що така спонтанність або інстинктивність є властивістю культури руху Гуцульщини. В такому контексті спосіб поведінки камери видається не тільки документальним, а таким, що скорше за все перебуває у злагоді з гуцульською культурою руху.

Одним із танцювальних елементів не тільки гуцульської, а й багатьох інших традиційних культур є кружляння довкола своєї осі. Чимало парних танців з регіону Карпат має вигляд кружляння парами. У той час, коли танцюючі кружляють, їхній спільний рух відділяє їх від решти світу і творить таким чином самостійний світ, який залежить від способу кружляння, керований парами. Варто звернути увагу, як взаємини чоловік-жінка передаються через танець. У регіонах, де становище чоловіка є значно сильнішим, віссю кружляння є чоловік, а жінка кружляє довкола нього. А в регіонах, де становище жінки наближене до становища чоловіка, пари кружляють довкола спільної осі. Хороводні танці також полягають у кружлянні. У кожному разі, у випадку з кружлянням маємо справу з рухом, що виникає з природи світу, чи, можливо, з якого виникає світ. У «Тінях забутих предків», коли Іван та Марічка вже дорослі й кохання між ними квітне (сцена після виходу з церкви), камера з глибинною оптикою ніби наїжджає, що призводить до малої глибини зображення і творить поетичний, суб'єктивний простір, рухається довкола них, немов супутник їхнього світу. Той самий рух камери повторюється, коли Іван, йдучи на полонину, прощається з Марічкою. Камера об'їжджає їх, але вони також кружляють довкола осі власного світу. Іван іде, а Марічка залишається сама, в той час камера продовжує кружляти довкола неї. Камера з більш ширококутовою оптикою обертається довкола Івана, який вилазить на дерево по яблуко (вже після смерті Марічки). Наприкінці фільму серед тих, хто зібрався на похорон Івана, камера кружляє сама.

Кружляючий рух камери знаходить свій відповідник у внутрікадровому русі. На початку сцени смерті Івана Марічка, що з'являється, віддаляється від нього, кружляючи, а коли торкається Іванової руки і закохані єднаються у смерті, в кадрі кружляють червоні гілки. Сцена з буденного життя Івана і Палагни починається маятниковим рухом коси, що творить відповідний ритм, який викликає думку про повторюваність і плинність часу. Відразу після шлюбу Іван зриває з Палагни намисто, яке розсипається по підлозі і навіює думку про закінчення певного етапу її життя, коли те намисто було важливим. Ті самі основні рухи – кружляння, коливання і розсипання – багато разів повторюються у пізніших фільмах Параджанова. У «Кольорі гранату» старий чернець виконує маятниковий рух, перекладаючи вагу з однієї ноги на другу, малий Арутін виконує схожий рух, висячи на ланцюжку, ангелята крутяться, підвішені на шнурку, а пізніше, під час зустрічі з жінками старшого Арутіна, вже монаха, настає сполучення руху коливаючого і обертового, коли він хитається вправо і вліво. Молодий закоханий поет, що говорить мовою символічних жестів до своєї коханої, розсипає білі хустини на кулясту форму інструмента, а пізніше розсипає і землю. Ті рухи мають символічне значення, однозначне в «Кольорі гранату» і більш приховане в «Тінях забутих предків».

Монтаж

Після віртуозних рухів камери монтаж є ще одним засобом, в якому Параджанов проявляє велике бажання пошуку нових кінематографічних прийомів. У «Тінях забутих предків», вже на початку фільму, коли Іван виходить з кадру і камера поспішає за ним, композиція кадру є скошеною, а камера відхилена від лінії горизонту. Наступний монтажний стик – перехід до епізоду в схожому плані, хоча камера вже вирівняна. А в наступному монтажному стикові Іван «перескакує» з правого боку кадру до лівого. При тому стикові, що виходить за рамки досі існуючих монтажних норм, виникає враження минущості часу і змін емоції, хоча сцена залишається тією ж: той са-



Кадр з фільму «Колір граната». Режисер Сергій Параджанов. 1970.

мий ліс о тій самій порі дня. Одне з найвдаліших монтажних вирішень знаходимо в сцені, коли Іван іде на полонину, а Марічка залишається сама і кружляє в напрямі, протилежному до руху камери, внаслідок чого глядач втрачає орієнтацію в просторі. Коли Марічка повертається плечима до камери, наступний монтажний перехід – на її напівпрофіль. Рух повторюється, і Марічка ще раз відвертається від камери. Ми не бачимо Марічки, тільки чуємо, як вона гукає Івана. Камера виконує короткий перехід, випускаючи її з кадру, в якому з'являється розмита пляма Івана, що віддаляється, наче застерігаючи, але ще до того, як зображення знову набере чіткості, знову черговий монтажний стик, і знову бачимо Марічку так само, як і в попередньому епізоді (схоже, що це дубль попереднього кадру). Проте цього разу стик настає раніше, перед переходом на Івана. Цей кадр ширшого плану, в якому Іван уже далеко. Тут невідомо, чи крик Марічки є справжній, чи внутрішній, а розпливчата пляма – то Іван чи оптичний обман. У кожному разі ритмічне монтажне переривання з наступним продовженням основного руху, яким є кружляння, дуже влучно передає емоції Марічки, яка залишилась сама. Іноді монтаж є аналізуючим, що властиве для ігрового кіно, але часто, особливо в змалюванні контексту подій, він синтезуючий, що характерно для документального фільму (хоча іноді використовується в ігровому кіно). Часто складається враження, що знімалося одним довгим шматком, з якого за допомогою монтажу просто відрізалося те, що зайве. Пізніше, в «Кольорі граната», вже зі статичною камерою з'являються схожі прийоми, коли в кадрі щось раптово з'являється або зникає. У «Тінях забутих предків» Параджанов використовує монтаж з уже існуючих досягнень кіно (наприклад, сполучення на базі контрасту світле-темне, рух-нерухомість, перехід через нечіткість і т.д.), але пробує себе в запереченні досі існуючих монтажних норм (сполучення схожих планів, повторення руху).

Як «спонтанність» у поведінці камери відбиває культуру руху Гуцульщини, так і «недосконалість» монтажу дозволяє передати суворий традиційний світ, зображений на екрані. Саме тому «Тіні забутих предків» є взірцем фільму, який у своїх пошуках кінематографічності поглиблює «інакшість» світу, який показує.

забутих п



Софіко Чіаурелі у фільмі «Колір граната».

4. Символ

Початок «Кольору граната» – це потік натюрмортів. На екрані з'являються: на білому полотні три спілих гранати, з яких витікає сік, забарвлюючи полотно кольором крові, сторінки розгорнутої рукописної книги, на білому полотні кинджал, під яким полотно забарвлюється червоним, на кам'яній плиті гола ступня, яка чавить виноградне гроно, сріблясta риба б'ється без води, три рибини ледь ворушать зябрами, аби за мить зовсім застигнути, тернові гілки заповнюють кадр, з'являється біла троянда. Демонстрування предметів, позбавлених свого часопросторового контексту в такий абстрактний спосіб, привертає увагу не тільки до цих предметів, а також до смислів, з ними пов'язаних. Три гранати – це символ життя і страждання (як коментував це сам Параджанов). Гранат – стійкий проти шкідників, але разом з тим соковитий і тому є знаком гарячого кохання, а завдяки великій кількості зернин символізує плодовитість. Тверда неїстівна шкаралупа і солодка пахуча м'якоть мають бути інтерпретовані як тіло і душа ідеального християнина. Книга є символом учености, мудрості, знань таємного і трансцендентного, дослідження правди і т.д. Біла троянда символізує кохання і жіночність; тернові гілки – дорогу, сповнену страждання, кару за первородний гріх, працю, стриманість, аскетизм, покуту, дорогу до спасіння; сріблясті рибини, позбавлені свого природного середовища проживання, підкреслюють страждання;, виноградне гроно – це протилежність фатального плоду дерева пізнання, що презентує воскресіння; давлення винограду – переливання крові, а кинджал – знак влади, але також долання трагічної смерті поета.

Початок фільму – це поетична замальовка найважливіших моментів життя героя-ашуга (поета-співця) XVIII століття, який перш ніж узяти псевдонім Саят Нова (Цар Пісень) називався Арутін Саядян. Дитиною його віддали в науку до ткача, а пізніше, займаючись цією професією, він водночас грав, співав і складав вірші. Потім став придворним співцем і музикантом володаря Грузії Іраклія II, але згодом, правдоподібно через його кохання до княжни Анни, якій і присвятив більшість своїх творів, мусив залишити двір і піти в монастир. Помер 1795 року в час взяття Тифліса персами.

«Творчість, символізм — це надання форми іншого досвіду зображуваній дійсності. Отож, те, що з'являється, за її посередництва стає вищою дійсністю». (Павло Флоренський). Параджанов тяжів до передачі змісту, якого не можна повністю висловити в раціональний спосіб, шукав вищої дійсності. Тому не тільки початок, а й увесь фільм сповнений символів: білий півень, чашка, перстень, павич, барани, хліб, хмара (вона паперова, тому привертає до себе увагу) і чимало інших, які важче помітити, але, будучи незрозумілими в раціональний спосіб, вони діють на підсвідомість глядача, і їх можна зрозуміти в ірраціональний спосіб.

Одним із найпрекрасніших моментів застосування символу у цьому фільмі є той, в якому мушля (символ захисту і цнотливості), маючи форму спіралі (символ плодовитості, еротизму, нескінченності, ритму життя, таємниці життя і смерті), з'являється на голому жіночому персові, облитому водою. Ця купель — то очищення, відродження, ритуал, що освячує найважливішу мить життя, а нагість — щирість, відкритість, чистота і безборонність. Безпосередній спосіб фотографування (повне світло, фронтальна камера) і вилучення з просторового контексту (жінку не показано всю і не вписано в простір) нав'язують символічну інтерпретацію цієї сцени.

Параджанов використовує символи вже існуючі в цій культурі, але проникаючи в глибину її духу, знаходить нове. Тяжіючи до автентичних подій та предметів, він відкриває в них символи, які не піддаються для творення свідомо. Символ є витвором несвідомого, що передається за допомогою одкровення чи інтуїції. Сушіння книжок, виготовлення монахами вина, праця фарбувальників вовни — це сцени з давнього життя, а у фільмі вони з'являються як форма ритуалу, в якій збереглися глибинні життєві процеси.

Оскільки «Тіні забутих предків» мають сюжетний характер, то символи тут приховані, вплетені в розповідь. Це однак не означає, що їх немає. Коли довідуємося, що Іван вирішив задля заробітку іти на полонину, він стоїть на драбині й ремонтує дах. А драбина — це символ далекосяжних прагнень. Зірка, страж пильнування, небесне світило, що бореться із силами тьми, є водночас символом недосяжного ідеалу. Коли Іван вкладається спати на полонині, з'являється дим: символ спогадів і марень, а також небезпеки, змінності й короткочасності життя, що може означати звістку про смерть Марічки. У сцені смерті Івана дим снується зі згарищ, а стовп диму — це вісь світу, що сполучає землю із небом, душу з матерією. Іван, вертаючись до життя після смерті Марічки, спинається на дерево, яке є символом життя, осі світу, життя космічного, живучості (оскільки черпає з усіх чотирьох елементів), а також первородного гріха. Зрештою, Іван зриває яблуко з дерева, а яблуко — це символ омолодження, любові й сексуального співжиття, втаємничення і гріха. У сцені зустрічі з Палагною Іван підковує білого коня: підкувати — означає бути готовим, а білий кінь — то мудрість, невинність, сила і прагнення людської душі. Ці, а також інші символи, що їх надибуємо у фільмі, не мусять бути зрозумілими в спосіб раціональний, але є справжніми і влучними, підкреслюючи значення сцен, в яких фігурують.

5. Значення

Головні мотиви фільмів Параджанова — нездійснена любов, яка залишається у сфері духовній; життя, яке стає стражданням; вірність і смерть — вияв його почуття трагізму як способу розуміння і виявлення долі людини. Це почуття може мати коріння у «Книзі жалібних пісень» Григорія з Нареку, яка є шедевром давньовірменської літератури, а заодно належить до найзначніших шедеврів літератури християнського Сходу і до XIX століття вивчалася

«Тіні предків»

забутих

у вірменських школах, розпорошених по всьому світу, і як книга свята і магічна зберігалася майже в кожному вірменському домі. Це поезія про основні питання сенсу людської долі, що має трагічний аспект існування, де людину, що тяжіє до добра і покарана злом, кинуто в прірву страждань, від яких її може зцілити тільки диво Божої ласки.

Проте, здається, естетичне послання тих фільмів значне не тільки як запис певної традиції, а й як її живе продовження. Те, що сфотографовано, – не тільки фотографований предмет, а й різновид візуальної думки, що передує поруху той предмет фотографувати. Параджанов нагромаджує перед камерою велику кількість автентичних предметів, витворів матеріальних культур, до яких тяжів, але користується також творами духовної культури, такими, як символи, автентична музика, традиційні способи оповіді (балада, казка, поезія, легенда). Кінозображення показує дійсність і здатне її імітувати, а водночас наповнене значенням. Коли Параджанов у своєму способі образотворення спирається на пластичні засади іконопису, то робить це не тільки тому, що згаданий різновид творчості має найбільше шансів показувати гармонійно твори цієї культури, а також і тому, що хоче представити красу, іманентно торкнутися її в елементах, які з'являються на екрані, а це спільне з метою іконопису, що виробив свій власний спосіб . «Його предметом є сама природа, світ, створений Богом у його надприродній красі». (Єжи Новосельський). «Правда буття ікони та її вартість не виникає з краси предметів, а з краси того, що ікона передає, вона є образом краси – подоби Божої». (Леонід Успенський).

Параджанов, будуючи свій власний світ, старався показати будь-яку красу, створену культурою народів і регіонів до того, як вони були піддані культурній уніфікації. Робив він це в ту пору, коли через культурну політику було систематично нищено традиційні культури регіонів, які входили до Радянського Союзу. Параджанов у своїй особистій боротьбі якийсь час оживив традиції культур, до яких тяжів. Адже життя закладає розвиток, а традиційна культура жива доти, доки здатна витворювати або асимілювати нові елементи. Таким елементом може бути, наприклад, фільм.



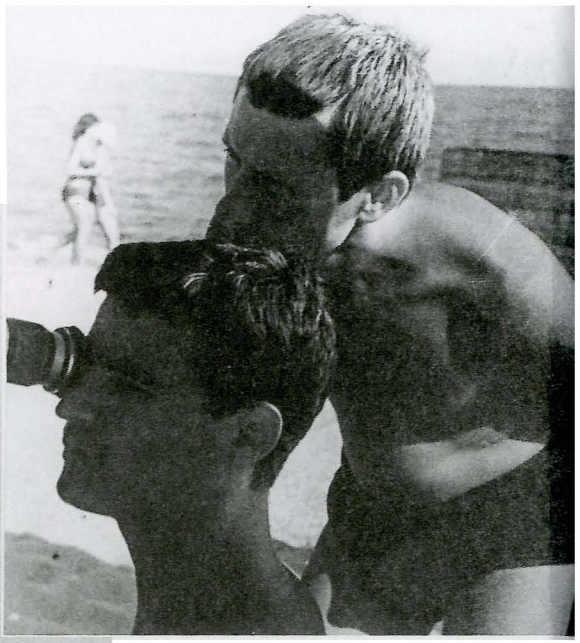
Іван Миколайчук та Лариса Кадочникова у фільмі «Тіні Забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.





«Та, що вхо





Антоніна Лефтій у фільмі «Та, що входить в море». Режисер Леонід Осика. 1965.

Михайло Бєліков, Леонід Осика під час зйомок фільму «Та, що входить в море».

До стор. 44 — 45. Кадр з фільму «Та, що входить в море».

ИТЬ

Леонід Череватенко

Світ очима поета

«Культура і життя», 21.05.1989

Це не було несподіванкою.

Ентузіазм пошуків охопив сьогоденний кінематограф. Досвідчені майстри і початківці намагаються оновити арсенал виразових засобів, переступити кордони незнаного.

Тому й з'явився фільм «Та, що входить у море».

Переказати — означає знищити цю невеличку кінопоему. Її треба відчути, прочитати самому. Так, прочитати, хоч у фільмі не вимовлено жодного слова. Замість слів римуються барви, рухи, звуки.

Незвиклий глядач може спочатку обуритись. Але не довіряйтеся першому враженню, спробуйте зжитися з образами фільму, звикнути до того, як висловлюються його автори. Вивчіть цей фільм напам'ять. Бо безсловесність виявляється тут надзвичайно промовистою. За двадцять хвилин екранного часу ми довідуємося про речі дуже серйозні. Нам говорять і про могутність тупої жорстокості, і про сите вдоволення, і про вроджену доброту людини, і про необхідність боротися зі злом. Сцени, в яких мати віддає свою дитину морю чи коли дівчинка починає топтати чорний круг, не потребують пояснень щодо ідеї фільму.

У тім-то й річ: до глядача звертаються не тільки оригінальною мовою, а й, що дуже важливо, мовою кіно. Історія дівчинки, яка вперше в житті поплила, в інших руках могла б стати банальною. Але велика культура Л.Осики, його знання сучасної пластики, сучасного мислення в мистецтві дозволяють йому сколихнути неторкані пласти уяви. Його відчуття прекрасного, гармонійність його світосприймання викликають заздрість.

Полонить ритм фільму, подібний до ритму прибою, коли плавкі хвилі розмірено набігають на вас. Така сама розміреність — від туману, в якому розчиняються людські постаті, до фантастичного сяяння розпечених фарб — відчувається і в роботі оператора. Окремо хочеться сказати про внесок композитора, який не просто написав музичні номери, що змінюють свій характер залежно від розвитку дії, а створив музику, що живе і мислиться лише з цим фільмом.

Але безумовна першість належить режисерові. Не будемо хвалити його

в море»

вміння працювати з акторами і неакторами (цікаво, що головну роль виконує глухоніма дівчинка), бо не це визначає його стиль. Л.Осика цурається так званої правдоподібності, відчуваючи себе спроможним створити нову, більш істотну реальність – реальність людської душі. Абстрагування від звичайності зухвало відбувається на наших очах: зникає гомінкий залюднений пляж, дійові особи фільму – суть персоніфікованої ідеї – залишаються сам на сам, і їхня боротьба набуває неабиякого інтересу.

Велика зосередженість породила цей твір. Ми слухаємо шурхіт піску, бачимо відблиски сонця на жіночій шкірі, спостерігаємо найтонші порухи думки. Як і личить щирій поезії, фільм у чомусь по-дитячому наївний і прямолінійний.

Байдужого ставлення до «Тієї, що входить у море» немає. Одні захоплюються еллінською красою форми, другі застерігають авторів від естетства, треті скаржаться на незрозумілість, четверті викривають хизування несхожістю. Неодностайність оцінок доводить, що перед нами явище справді своєрідне. У численному хорі, яким уявляється нам радянська кінематографія, раптом прорізався новий голос – високий і чистий. Ми не сплутали його з іншими голосами і захотіли почути ще раз.



Леонід Осика і Таня Малиш під час зйомок фільму «Та, що входить в море».



Таня Малиш у фільмі «Та, що входить в море».

Полемічна післямова до перейденого

Публікація недрукованої досі замітки про дипломний фільм Л. Осики потребує деяких уточнень і роз'яснень з погляду сьогоденного. Без цього не можна зрозуміти ні тогочасної позиції її автора, ні тодішньої ситуації в українському кінематографі, ні значення цієї короткометражки для того кінематографічного середовища (звичайно, в авторському – і тодішньому – сприйнятті). Справді, чому стільки уваги (як тоді, так і тепер) я приділяю «Тій, що входить у море»? Щоб це зрозуміти, доведеться все-таки, бодай уявою, перенестися в незабутні 60-ті роки.

Коли сталося, якщо не відродження, то піднесення української культури (до того ж – піднесення, яке відбулося внаслідок значних змін у суспільному житті й охопило все: літературу, театр, образотворче мистецтво), кінематограф, з яким завжди і всюди складніше, до певної пори пас задніх, що викликало невдоволення громадськості. Особливо, ясна річ, нетерпеливилася молодь, до якої належав у ті роки і автор публікації.

І такий фільм народився, коли на нього перестали вже сподіватися. І зняв його режисер, на якого вже махнули рукою, – С. Параджанов. Ідеться про «Тіні забутих предків». Ми дивились його де і скільки могли. Начебто видимих перешкод на його шляху не стояло, але і громадських переглядів було негусто. Якось не вельми цей фільм припав до смаку начальству. Зате ми були захоплені, приголомшені, невимовно горді: адже «Тіні забутих предків» здобули схвалення, премії, нагороди в кількох країнах! І сама думка про те, що ми хай і не учасники, але все ж свідки цього дива, нас ощасливлювала: і про нас почули, і ми чогось варті!

Одне слово, це був час великих надій, великих ілюзій. Свідомість підказувала, що кращі роки минули: на жовтневому пленумі ЦК до влади прийшов Брежнєв зі своєю командою, що швидко позначилось і на «погоді» в українському мистецтві. Але в глибині душі жевріла віра, що нічого страшного не сталося, що «відлига» триватиме, ми щодалі певніше простуватимемо в на-

«Бо хоч яка була маленька і мовчазна ця картина, хоч не було в ній ні гострого сюжету, ні гострих ситуацій, ні інтриги, двочастівочка внесла на студійний екран стільки сонця і синього неба, стільки ясності і безмежності моря, що не тільки дивитися довгі та нудні фільми, а вже й ставити їх не можна було, не огудивши цей, подекуди ще школярський, але вельми яскравий фільм, що багатьом здавався незрозумілим, етюдним, чи що, а дивитися його все одно хотілося, бо кожен повільний, мовби задумливий кадр викликав таке враження, як при споглядані талановитого живопису або при читанні поезії». (О. Сизоненко. Хто твій друг. Київ. 1972).

прямку демократії, гласності, свободи творчості. Успіх «Тіней забутих предків» якраз і переконував, що не все ще програно, що є в українського кінематографа не тільки минуле, а й майбутнє. Водночас було ясно, що для блискучого майбутнього необхідні люди: «кадри вирішують усе»; що одного С. Параджанова, навіть з його енергією, темпераментом, винахідливістю, талановитістю на все не вистачить. Всі це розуміли, і, слід віддати належне його самооцінці, розумів і сам С. Параджанов. І не просто розумів, а й намагався вжити необхідних заходів, щоб утриматись, вижити в тій складній боротьбі, яка точилася в українському кінематографі. Якщо говорити відкритим текстом, С. Параджанов шукав не так учнів, як соратників, не лише послідовників, а й спільників. Всі очікували і шукали продовжувачів напрямку «Тіней». І такі знайшлися. Причому появу їхню випереджав прихильний розголос.

Відносно кандидатури першого продовжувача і соратника сумнівів не було ні в кого. Ним мав стати і став Ю. Іллєнко, блискучий оператор «Тіней», про якого людський поголос стверджував, що він був у цій картині «не тільки оператором», що він брав більш істотну участь у створенні фільму, визнаного вже здобутком і радянського, і світового кіно. С. Параджанов запросив Ю. Іллєнка, побачивши його операторську роботу у фільмі Я. Сегеля «Прощавайте, голуби!». Похмурий, впевнений, міцно збитий, у товстому светрі і черевиках на товстій підошві — справжній битник! — Ю.Іллєнко не міг не вразити і вразив усіх, хто стояв близько до кіно. Скажу більше, він викликав повагу, вселяв у нас упевненість за долю українського кінематографа, хоч деякі суперечності і дивацтва його характеру, поведінки відразу впадали в око.

Перший «власний» фільм («Криниця для спраглих») Ю. Іллєнко зняв як цілковиту антитезу буйним, яскравим «Тіням». «Криниця» була свідомо обмежена в засобах виразності, штучно загальмована, підкреслено аскетична. Вона і подобалась, і не подобалась, сприймалась по-різному. Але було не до обговорень і дискусій, бо картину швиденько оголосили «не нашою», антирадянською, антиколгоспною, тобто хибною. І поклали в секретний схов, так що й дивитися було неможливо. Цим тодішнє керівництво завдало непоправної шкоди природному розвитку українського кінематографа: не лише заборонило фільм, а й не дозволило його, як це годилось би за нормальних обставин, проаналізувати, дати йому професійну оцінку. Тож загалу залишалося хіба що живитися чутками й вигадками. Ю. Іллєнко невдовзі зняв наступний фільм — «Вечір на Івана Купала». Це був найзухваліший і, як мені здається, найперспективніший його твір. «Білий птах з чорною ознакою» приніс режисеру славу і остаточно утвердив його серед провідних майстрів нашого кіно. А далі... Далі, на мій погляд, Ю.Іллєнко ввійшов у період самоповторів, з якого і досі не вийшов. Пояснити це можна різними версіями, свою викладу нижче. Втім, повторю, Ю. Іллєнко був першим.

Щодо кандидатури другого, тут були варіанти, але другим судилося стати Л. Осиці. На перший погляд, це сталося випадково, але якщо це випадок — то закономірний. Все вирішила «Та, що входить у море»... Л. Осика тоді закінчував ВДІК і приїхав до Києва знімати дипломну картину. Якоюсь мірою він був «справою рук» самого С. Параджанова, який не шкодував теплих слів і найприхильніших характеристик, отже, слава цього випускника ВДІКу випереджала його творчість. Ще не побачивши жодного кадру, ми всі напевне (вірячи С. Параджанову) знали, що у наше кіно прийшов видатний талант. Я теж був такої думки, ще до того, як побачив Л. Осику «живцем», «у натурі». А побачивши вперше, був трохи збентежений: великий кінематографіст зовні на такого не скидався. Швидше він був просто незавидний з себе — невисокий

«В основі фільму «Та, що входить в море» лежить поетичний символ: життя — море. Складність філософського завдання вимагала асоціативного ритмопластичного поєднання зорового і звукового рядів. Режисер свідомо шукає засоби підкресленої виразності тіла і жесту. Домагаючись тонкого нюансування пластичної дії, він позбавляє акторів слова. Натомість вчить їх відчувати музику руху, бути правдивими у цьому житті-символі. Прагне домогтися такого екранного результату, щоб пластика, в гармонії з музикою, стала зовнішнім виявом внутрішньої емоції».
Павло Фаренюк. Вірність покликанню. («Новини кіноекрану», 1973, №1).

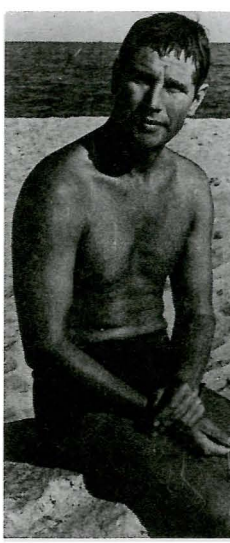
на зріст, нестатурний, не красень. Кажу це тільки для того, щоб... Тим більше враження справив на мене його «фільмик» (це вислів одного відомого прозаїка, який навіть описав цю історію з Л. Осикою в своєму «кінематографічному» романі). Я чомусь пригадав одразу вірш улюбленого мого Миколи Заболоцького:

... что есть красота,
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

У даному разі перед нами був вогонь, що осявав чимало кадрів «Тієї, що входить у море».

Враження своє від першого перегляду я добре пам'ятаю. Це було спілкування з силою, щирістю, неординарністю. У невеличкій рецензії я нітрохи не кривив душею, я був у захваті. Справді, після повзучого реалізму багатьох українських стрічок (де, якщо бачили спину, то знімали спину і мали на увазі ту ж саму спину), те, що бачилось і знімалось у «Тій, що входить у море», не могло не радувати. Насамперед непрямолінійний хід думки, неоднозначне співвідношення між реальністю і мистецтвом, натуральністю кінозображення й відтворенням її засобами кіно. Можливо, нинішнім глядачам, особливо молодим, наше захоплення здається перебільшенням: вони вже надивились і експериментів, і авангарду. Що й казати, були і після Л.Осики яскраві, ризиковані дебюти! Я їх теж бачив і теж радів. А втім, «Та, що входить у море» була чи не найпершою (таки найпершою!) ластівкою в низці (тепер уже чималій) талановитих, багатообіцяючих дебютів українського кіно. Та що я! Пригадую, як пильно, з якою надією вдивлялися в екран Г. Гавриленко, М. Грицюк, І. Дзюба, В. Сильвестров, І. Блажков, і ще, і ще – список можна продовжувати і продовжувати. Всім їм, я певен, за цими кадрами ввижалося оновлене майбутнє українського кінематографа. Пригадую напевне, що після «Тієї, що входить у море» ми сподівалися від Л. Осики видатних фільм. Повірили в нього.

Григорій. Юхтін у фільмі «Та, що входить в море».



І ці надії не були марними. Знявши перший повнометражний (по-моєму, невдалий) фільм «Хто повернеться – долюбить», Л. Осика вийшов на свою вершину – «Камінний хрест». Надзвичайно швидко, але для нас – не раптово. Причини? Ось одна з них: Л. Осиці першому набридло бавитись цяцьками «обов'язкових» формальних пошуків, і він, неторканими зберігши поетичний лад думання і своєрідний виклад змісту, вдався до більш суворих, конкретних, наближених до реалізму деталей і прийомів, врятувавши і розвинувши цим творчий метод. Так і народився незаперечний шедевр «Камінний хрест». Правда, після «Камінного хреста» з Л. Осикою почало щось, по-моєму, діятись: не раз, не два засмучував він своїх прихильників, навіть засліплених. Але митця ми повинні судити й оцінювати за тим, насамперед, що йому вдалося, а не за тим, що не витанцювалося.

У час, про який йдеться, напрямок лише утверджувався, був ще безіменним. І так сталося, що приросло до нього визначення «поетичний». Особливо наполягав на цьому С. Параджанов. Як виявилося – на свою голову. Але виявилося це не відразу. Є всі підстави називати саме С. Параджанова «хрещеним батьком» українського кіно 60-х років, хоча сам митець при всій своїй нестримності й нахилові до епатажу завжди називав родоначальниками українського поетичного кіно тих, у кого він безпосередньо чи непрямо вчився, – О. Довженка, І. Кавалерідзе, І. Савченка, Д. Демуцького. Таким чином українське поетичне кіно 60-х років є продовженням українського поетичного кіно 20-30-х рр. Це точно, сумніватись не доводиться.

Роки випробувань, безперечно, багато що перекреслили, викривили, спотворили. По-різному поводилися і критики, і митці, яким довелося рятувати себе. І ось уже постановник «Камінного хреста» мусив публічно запевнити: «Я ніколи не належав до поетичного табору, я завжди знімав фільми реалістичні»... Не будемо надто прискіпливими. На віку нам усього довелося побачити і почути.

Найпослідовнішим прибічником «поетичного кіно» виявив себе Ю. Іллєнко. І, як на мене, — досить догматичним. Саме він ризикнув методологію поетичного кіно застосовувати і до сучасної, і до історичної, і до іноземної тематики, і до екранізації. Він і нині не відмовляється від мистецьких ідеалів своєї молодості, що можна було б тільки вітати. Але Ю. Іллєнко, на мій погляд, робив це одноманітно, без належного врахування ідейної, змістової своєрідності сценарію чи твору, що екранізується. Очевидно, не все можуть вирішити формальні прийоми — не можна не змінюватись, як того вимагає нова історична й культурна ситуація.

Третьою значною особистістю цього напрямку став Іван Миколайчук, для якого, власне, і школа як така не так уже й важила, який начебто і не «вчився» в ній, бо «це» мислення, «таке» кіно було для нього цілком органічним. «Так» відчувати і відтворювати навколишній світ — це було для нього те саме, що дихати або рухатись. Якщо живий, то рухайся і дихай! З ним, власне, і саме з ним зв'язувались найоптимістичніші перспективи українського кінематографа, що ж до кіно так званого поетичного, то нових вершин воно, вважаю, сягнути могло б тільки в його картинах. У цьому, на мій погляд, переконані були всі, хто міг спостерігати український кінопроцес зблизька. Проте шлях І. Миколайчука до самостійної постановки був надзвичайно виснажливим, довгим. І. Миколайчука принципово «притримали», «попереджали» по той бік апарата. Він знімався, писав сценарії, він активно впливав і на режисерське вирішення фільмів, в яких довелося йому грати, — це також не потребує доказів. Скажу більше, я впевнений: без І. Миколайчука зовсім не такий вигляд мали б «Пропала грамота», «Білий птах з чорною ознакою». Але «свою» постановку він здійснив лише 1979 року — «Вавилон XX». Цьому фільму судилося стати першою й останньою режисерською перемогою І. Миколайчука. Другу його постановку («Така пізня, така тепла осінь») удачею не назвеш, та й послідовним просуванням у заявленому напрямку теж. Третього фільму від І. Миколайчука ми не дочекалися, хоча шансів він мав, але творчих сил йому вже бракувало. Він виснажився, надірвався...

І ось цими режисерами обмежується фактично весь український «поетичний» рух. Мало їх було, тим разючішим здається їхній внесок.

Був, зрештою, і четвертий, тобто мав ним стати. Він так і планувався — на одного з цієї «поетичної когорти». Найближчий вихованець і найпринциповіший захисник С. Параджанова, та, як виявилося, не послідовник. Ідеться про Р. Балаяна. Це ж С. Параджанов привіз його до Києва, де Балаян і вступив на престижний курс Т. Левчука. Не треба доводити, що Р. Балаян виростав і розвивався під сильним впливом С. Параджанова. Власне, воно так і замислювалося, що Р. Балаян одразу встане в ряди (негусті) параджановських адептів. Так воно і починалося: виразний, колоритний дипломний фільм Р. Балаян зняв за оповіданням М. Черемшини «Злодій». Потім зробив теж виразний, «поетичний» документальний фільм «Анатоль Петрицький». Здавали цю короткометражку довго, болісно: з Олімпу вже повіяли нові, суворіші вітри, і Р. Балаян пішов іншою дорогою. Працюючи в українському кінематографі, зумів якось не помічати цього, уникаючи найменшого натяку на українство у своїх фільмах. Ні, він робив спроби таки звернутися до української тематики,

і не один раз. Але – спроби ці не дали наслідків і плодів.

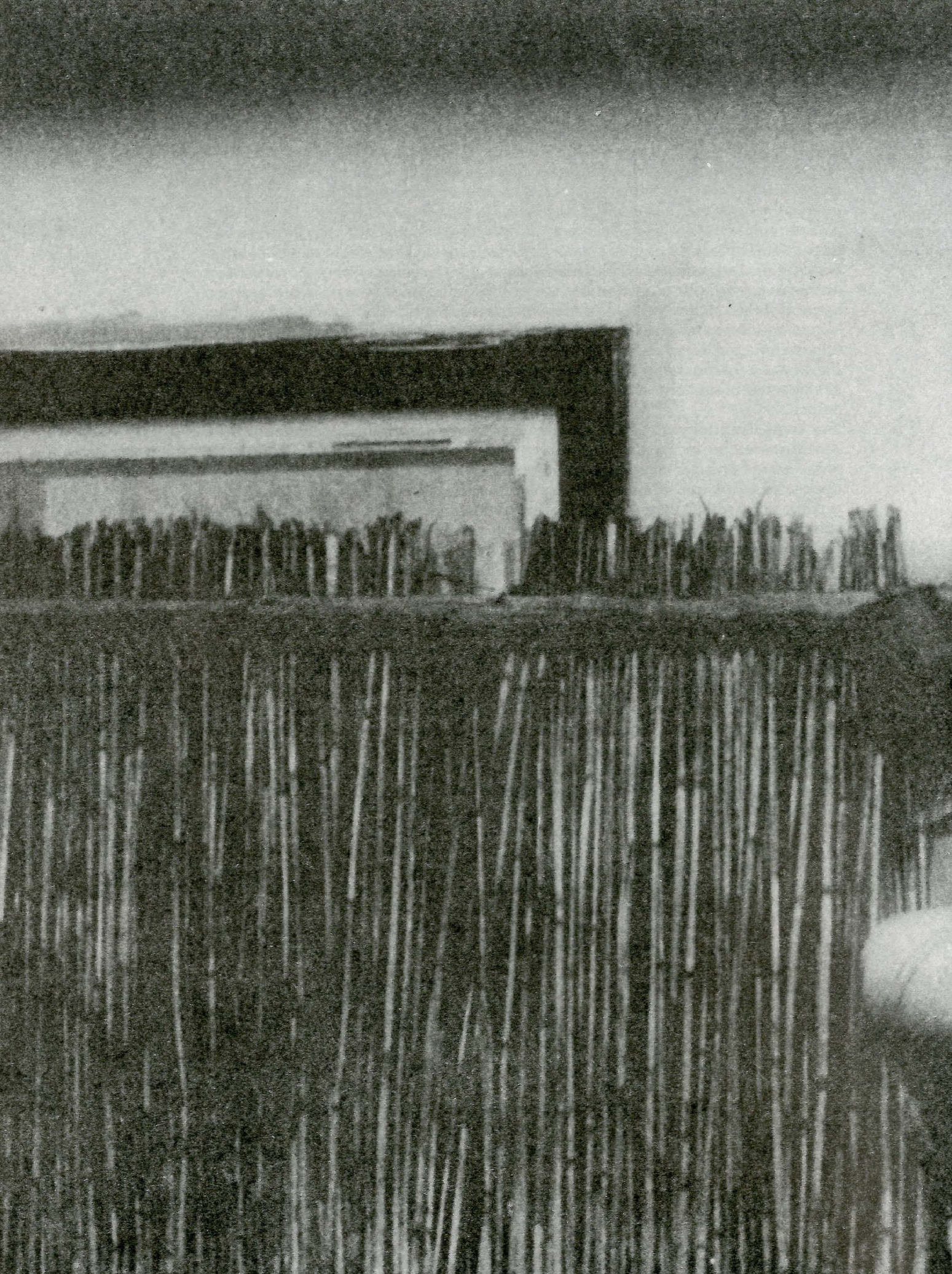
Хто в цьому винен? Я покривив би душею, якби заходився твердити, що тільки зовнішні обставини. Очевидно ж, не тільки вони. Очевидно ж, і наполягати можна було рішучіше, адже стільки років спливло, і не завжди обставини були несприятливими для Р. Балаяна. Правда, роки навчання і місце проживання не минули безслідно для режисера. Доброзичливі критики знаходять у його фільмах (зокрема, найкращому – «Польоти уві сні і наяву») незаперечні сліди української поетичної школи. Проте зарахувати його роботи до українського поетичного кіно я, приміром, не наважуюсь, бо з Україною вони не зв'язані ні проблемно, ні стилістично. На мій погляд, Р. Балаян був і залишається дивною постаттю навіть у нашому дивному кінематографі. З іншого боку, і зрікатися його не личить, адже зріс він, живе і працює в Києві. Як бачимо, навіть особисті долі кіномитців становлять неабиякий інтерес для розуміння законів творчості і законів розвитку мистецтва (принаймні українського).

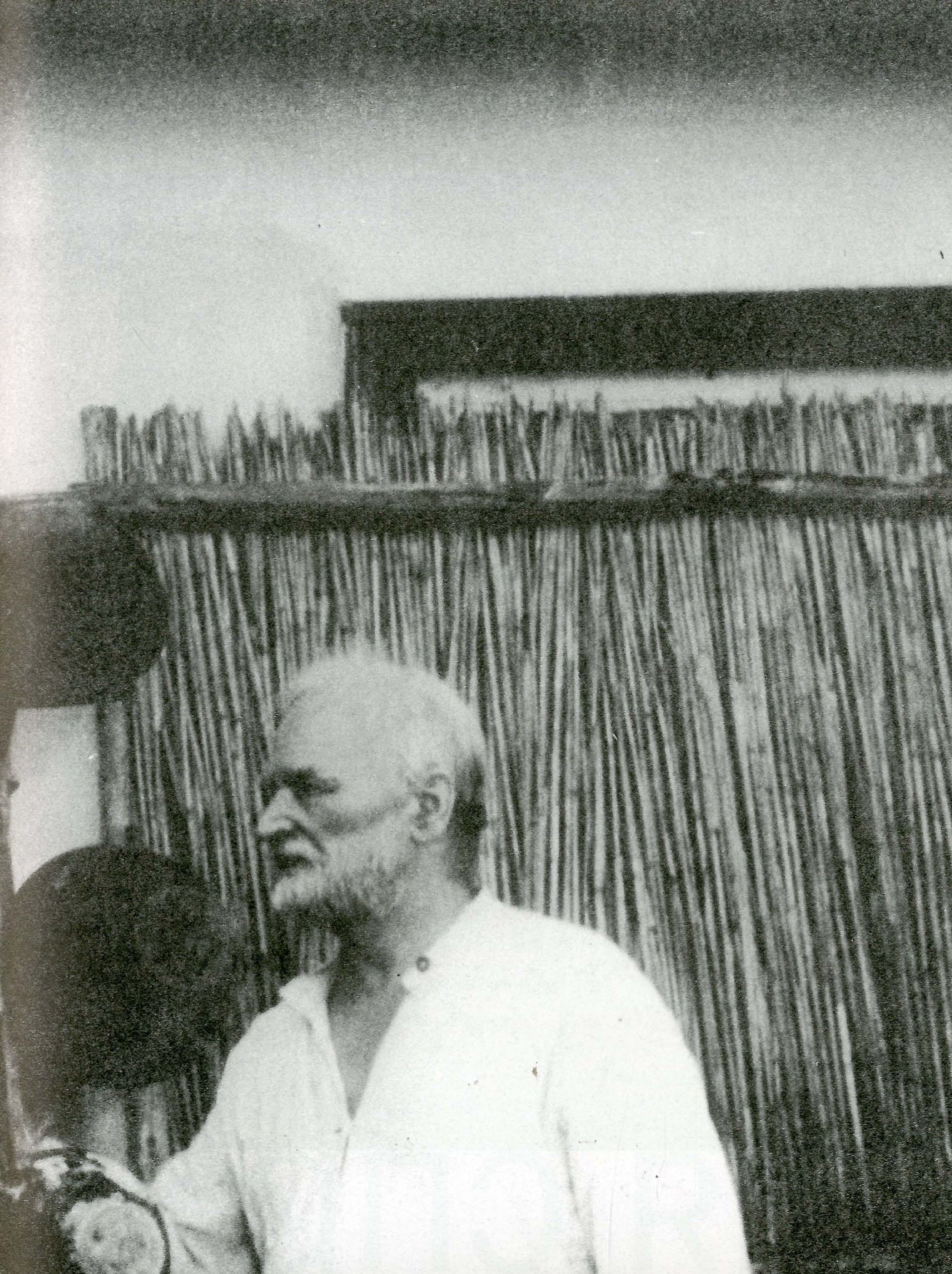
Але тоді, 1965 року, я найменше хотів теоретизувати. Запалений Осичиним «фільмиком», я постарався вихлюпнути свої почуття на папір. Написав, не виходячи з-за столу, дві сторінки і, використовуючи своє службове становище в журналі «Новини кіноекрану» (виконував обов'язки завідуючого відділом українського кіно), спробував їх опублікувати. Втім, керівництво виявило неабияку пильність і принциповість. Замітку не пропустили. Мене ж було побито «за підтримку абстракціонізму». Були й інші дефініції, проте згадувати їх не хочу. Бо найгірше чекало попереду. Але хто б міг подумати, що незабаром настане епоха кризи, настане занепад, і триватиме довго, занадто довго, і весь цей час, усі ці роки українське кіно тупцюватиме на одному місці і навіть назад відступатиме! Хто б думав, що все це на нас чекає!

А тоді, далекого 1965-го, не хотілося вірити в якісь неприємності, непорозуміння. Здавалося, що сіре животіння українського кіно вже позаду, а попереду – розвиток, розквіт! Хотілося вірити, що все буде гаразд, що українське кіно рухатиметься тільки по висхідній лінії, що далі все буде краще й вище, що попереду – велике піднесення. Багато що думалось тоді, та не все так сталось, як гадалось...

1989 р.

ВХОДИТЬ
В море»









для спрагл

«Криниця

Стенограма засідання Художньої ради кіностудії ім.О.П. Довженка, 29 січня 1966 року

Присутні – члени художньої Ради: Цвіркунов В.В., Баш Я.В., Зельдович Г.Б., Денисенко В.Т., Чорний М.К., Агранов В.Й., Шахбазян С.Й., Лисенко Ю.С., Грис Я., Іванов В.М.
Запрошені т.т. – Параджанов С.Й., Драч І.Ф., Ридванова В.П., Сосюра В.В., Павличко Д.В., Ілляшенко В.В., Народицький А.А., Верещак В.А., Тимонишин А.Г., Ільїнський М., Костенко Л., Король Р.С., Чумакова Л.П., Горський О.В., Довгань В.
Головує – тов. Цвіркунов В.В.
ПОРЯДОК ДЕННИЙ:
Перегляд та обговорення фільму «Криниця для спраглих» на двох плівках.
В. ДЕНИСЕНКО: У мене склалося якесь подвійне враження від картини. Безумовно, вона зроблена плодовитими людьми. Взагалі, я не можу знайти слів. Страшенно все раціоналістично побудовано. Кожний образ, кожна фігура іде від єдиного раціонального начала, і тому дещо здається занадто довгим.
С. ПАРАДЖАНОВ: Я понимаю, почему нам сегодня так сложно выступать. Потому что перед нами настоящая кинематография, киноязык современный, кинопритча.
Если бы нас просили показать образ, я бы показал киноленту сценариста Драча и режисера Ильенко. Надо сказать, что это большое новое явление в киностудии, которая носит имя Довженко. Если говорить о традиции студии, установленной Александром Петровичем Довженко, то надо было бы дебют режиссера Юрия Ильенко особенно отметить, потому что это первый за 15 лет дебют режиссера в таком плане, который увенчался большой удачей.
Характер, эмоциональность этого фильма действительно сложно понять с первого раза. Я картину вообще смотрю сегодня уже в третий раз. Может быть, я сегодня ощутил еще раз, какие сложные моменты в ней есть. Это притча. Поэтический язык, которым владеет Юрий Ильенко, он сложен, эмоционален и поэтому не вполне понятен, не вполне удовлетворяет некоторых зрителей. Но я думаю, что не это главное, не это стоит на повестке дня у режиссера.

Публікація Івана Драча. Стенограма друкується з незначними скороченнями мовою оригіналу.

Від упорядника. Фільм «Криниця для спраглих» було заборонено постановою ЦК КП України. У Постанові №3 Державного Комітету України з кінематографії від 10.03.1967 року в розділі про недоліки в роботі є фраза: «Так, недосвідченість режисера Ю.Іллєнка призвела до того, що у фільмі «Криниця для спраглих» було допущено ідейні збочення, внаслідок чого фільм не було випущено на екран, а витрати в сумі 268,0 тис. крб. списані на збитки». Вперше фільм було показано 1988 р.

их»

Мне думается, что в моей личной биографии это один из киношедевров, который мне удалось увидеть. И я искренне благодарен тов. Драчу и всей группе за то, что дожил до такого дня. Мы, правда, даже несколько растеряны и понятно, что не можем так сразу, «с кондачка» говорить об этой ленте.
Я недавно выступал при обсуждении «Бабьего яра» и провалил почти все проекты. Но я думаю, что к Юрию Ильенко можно тоже предъявить некоторые претензии в отношении отдельных эпизодов («Сын», «Эпилог», «Война»). В какой-то степени в эпизоде с памятником. Но есть эпизоды, которые классически завершены. Может быть, Ильенко надо более поэтически сталкивать кадры. Потому что, скажем, дед у колодца и пролетающий самолет должны толковаться как философская склейка. И бодающий Ларису в живот козел, и следующий кадр стоят в некоторой непоследовательности. И надо продумать некоторые вещи, чтобы сделать классическую склейку.
Что еще необходимо и над чем надо работать, к чему стремиться?
Действительно, кинематографический мир делится на два мира. Мы имеем пьесы экранизированные, где говорится: кто, куда, зачем? И можно сделать большие кинематографические полотна. И здесь проявляется как раз изобразительная культура Ильенко, его культура гражданская, его познание как художника, его любовь к поэзии, к изучению того полотна, которым он занялся. Потому что ведь Ильенко впервые дебютирует как режиссер на сложном материале села. Он вбирает в образ сложную графику. Украинские графики, может быть, не дошли еще до такого обобщения, которое делает Ильенко. Может быть, это традиция больших графиков: Конороско, Де-Гривьера.
Песенный материал, музыкальный фольклор и музыкальное оформление. Порой мне кажется, что национальный материал идет несколько вразнобой с формальными приемами шумовых окрасок. Здесь есть некоторый перебор за счет эстетических вещей. Так что само естество этих вещей именно показано сильно. Сегодня уже прослушивался крик петуха, крик детей, стонущий дед. Вот это как прообраз, как образ сына (возле колодца). Разговор идет о ювелирной обработке. Это касается Нины Ивановны Авраменко, которая великолепно знает, как это надо делать.
Действительно, может быть, у нас на студии будет какой-то раздел, чтобы поэтическая кинематография, которую я с первых дней пребывания на этой студии искал и нашел в темах фильма «Иваново детство», развивалась дальше. Все наследие Довженко, современная поэзия украинских поэтов — Костенко, Драча — все имеет отношение к этому фильму.
И, наконец, этот язык — еще непривычный для нас. За 12 лет своей работы я не видел еще ничего подобного здесь на студии, и приятно видеть сегодня, что «киноматкой» является киностудия Довженко, потому что она действительно обратилась к народному фольклору, к народному типажу в поэзии, в кино. Колодец, три раза повторяется передача: мальчик, три солдата. Вот это фресковое движение идущих в бесконечность. Тут великолепное решение. И если бы Ильенко смог несколько раз повторить такой прием, то не за счет фотографий. Поток лошадей сделан настолько реально в этой фактуре, что уже не надо фотографий в рубке леса. И наиболее эмоциональный — этот самолет, который дает наиболее пластическое решение. Я бы предложил оставить как фотографию только самолет.
И, конечно, я в полном восторге от образа, созданного актером Милютенко. И нравится мне очень Кадочникова. Вообще, все очень хорошо дается в фильме по типажу, хорошо по фактуре. А главное, что у нас появляется поэтическое кино.

До стор. 54 — 55. Дмитро Мілютенко у фільмі «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Іллєнко. 1966.

До стор. 56. Джемма Фірсова та Лариса Кадочникова у фільмі «Криниця для спраглих».

Мы до сих пор упорно делали определенного вида кинематограф и любые проявления нового жанра уже вызывали недопонимание, – накипь на наших мозгах не признавала, не выдерживала этого. И я представляю себе, как Довженко сложно было продвигать свой метод, когда он впервые появился, когда был новым.

Так что тут проявились новые свойства художника. И это можно приветствовать. Мы ведь признаем, что Осыка сделал великолепный отход, и нашли, что это было правомочно. Может быть, действительно у нас появятся индивидуальные мотивы, появится что-то новое, чего ждет государство, а наше государства очень заинтересовано иметь успехи на внутреннем, а также на международном рынке.

Когда я сегодня посмотрел эту картину в третий раз, она мне стала очень дорога и трепетна, потому что в этой картине я ощутил именно притчу, поэзию. И Драч, как никогда и нигде, представляется в этой ленте, в каждом кадре, в каждом портрете, каждой склейке именно как человек-философ, как человек, прекрасно знающий язык.

Действительно, нам трудно еще выступать, но нам надо знать, что произошло в биографии Юрия Ильенко сегодня. Нам надо знать, что произошло на экране. На экране появился настоящий киношедевр. Мне кажется, что ему, как бы сказать, не хватает всего каких-либо двух дней до подлинно гениальной формы, чтобы сделать еще более удобоваримым представленный материал, но, конечно, не нарушать классику.

И первое, что необходимо сделать в данном случае друзьям Юрия Ильенко и всем людям, работающим на нашей студии, это понять, что у нас есть режиссер с точным видением того, что он хочет делать, режиссер-мужчина, со своим твердым, окончательным мнением.

Поэтому сегодня я хочу поздравить весь коллектив, с которым работал тов.Ю. Ильенко, поздравить самого Юрия Ильенко с такой победой, с таким большим достижением в работе.

В. АГРАНОВ: Товарищи, Параджанов всегда очень умно выступает. Но все равно, в итоге у меня осталось такое ощущение, что одно из двух: или меня надо отправить на пенсию, или надо забрать у него пропуск и не пускать его на студию. Я посмотрел картину несомненно талантливого человека и подумал: после этой картины, хочу ли я дальше жить, дальше работать? То есть, меня эта картина абсолютно убила. Причем, в поэзии она, может быть, не доходит в таких тонких нюансах, как это понимает Параджанов и многие другие. Но ведь Параджанов сказал, что сегодня он смотрел картину в третий раз и тогда только выделил самое главное в ней. И тут же дальше он говорит, что киноискусство – это искусство государства.

Но ведь эта картина делается для зрителя. И вот, посмотрим с этой точки зрения. Посадите зрителя в кинотеатре до конца этой ленты – и с какими же эмоциями, с каким чувством он уйдет после такой картины? Мне кажется, что это сделано совершенным эгоистом. Это сделано, несомненно, режиссером талантливым, но таким человеком, который не любит людей. Мне кажется, что с киноэкрана всегда должна идти гуманность. А в данном случае у меня создается впечатление, что это сделано человеком, который пренебрежительно относится к окружающему его человечеству.

В. ДЕНИСЕНКО: Я хочу заперечити товаришу Агранову тому, що я, наприклад, зараз не хочу визначати світову вартість цієї картини, але я хочу розібратись, чи готовий цей фільм до кінця. Мені здається, що він подекуди ще не досить ритмічний, недороблений і там є певні прогалини для глядача. Але ці недоліки зовсім не означають, що це антигуманний, антиоп-

КИЇВ ДУХ

тимістичний фільм. Що це фільм, зроблений егоїстом і т.п. Навпаки, це фільм надзвичайно гуманний, він зроблений з позицій надзвичайної любові до людини. Ви тільки подивіться, як тут розказано про людину! Як тут розказано про цілий народ, про цілу Україну, про багатостраждальний і героїчний український народ.

Автор абсолютно точно відтворює село сьогоднішнє, село з його важким воєнним і післявоєнним періодом. Це ж правда. Хоч сказано про це мовою художника не натуралістично. Це – притча.

Я. БАШ: Мені здається, що це явище в нашій кінематографії є абсолютно новим після О.П. Довженка. Адже тут відчувається начебто дух раннього Довженка. І мені здається, що нічого поганого в цьому немає. В цьому фільмі є дуже багато звичайного, а дещо занадто розтягнене, але є дуже багато незвичайного. І саме це незвичайне мене глибоко вразило. І з самого початку мені дуже подобається саме цей філософський задум автора, сама назва фільму «Криниця для спраглих».

Я побачив тут дуже багато нового. Я вже не кажу про гру покійного нині Мілютенка, який, справді, зробив собі пам'ятник, наче він справді відчував, що це буде його лебедина пісня. Але ж це вийшов справді шедевр кінематографії. Знайти художникові, наприклад, отаких тіток, щоб так зіграли, як не може ніколи зіграти актриса, з такою безпосередністю! І все ж, картина ця дійсно дуже складна для сприйняття. Це безперечно. Але ж спробуємо цей дуже великий пошук дати перевірити на глядачеві. Я кажу щиро, мені як художнику здається, що й сам Іван Федорович, і режисер, ідучи весь час міцно по землі, десь у символіці своїй трохи відірвались від землі, по якій вони ідуть. І не все відразу можна збагнути. Наприклад, перехід від видіння до реальності, особливо, коли Левкові уявляється весь час його померла дружина в образі молодої. Тут є переходи не чіткі.

В. ІЛЛЯШЕНКО: Мне кажется, что критерий, с которым мы подходим к оценке картины Ильенко и Драча, неточный, потому что тут есть законы, которые создали сами художники в своей работе, и надо оценивать работу художников с таких позиций: удалась эта работа или не удалась?

А говорить о том – понимает ли такую картину зритель или нет, это еще недостаточный критерий оценки художественного произведения. Потому что в таком случае мы должны отрицать и «Балладу о солдате», которая появилась в прокате очень ненадолго. И если выйдет картина «Восемь с половиной», которая ведь тоже когда-то появится в кинопрокате, тоже будут такие же суждения. А куда же девать Шестаковича, которого понимают не все?

Это вообще какой-то рок для нашей студии. Потому что вот и сегодня мы начинаем говорить, что эта картина сделана с пренебрежением к народу, к зрителю, что эту картину делали «эгоисты», «пижоны» и т.п. Нельзя же так говорить и надо помнить, что есть более современные законы эстетики, воспитания, убедительнее, чем если просто наметить пейзаж и положить под него песенку и говорить, что вот, это будет эмоция! Это как раз ложная эмоция.

Что же касается этой картины, я бы не сказал, что это картина только одного Ильенко, как нельзя сказать, что «Уходящая в море» – картина только одного Осыки. Там Беликов у Осыки, а здесь Драч у Ильенко. Это картина Драча и Ильенко и я ее воспринимаю от начала до конца так, что это самая эмоциональная картина.

М. ІЛЬЇНСЬКИЙ: Картина эта действительно удивительно хорошая. В ней так много рассыпано красоты, что неделями не соберешь всего этого. И я

после этого просмотра тоже не могу сразу всего охватить. Но красота этой картины воспринимается очень сильно и видно по нашему заседанию, что картина взволновала товарищей. Но в то же время надо сказать, что картина эта очень беззащитна, потому что если подходть к ней с какими-то другими критериями, то ведь могут раздасться голоса: а что же вы увидели в современном селе? А не кажется ли вам, что в этой картине как-то немного холодно, точно в склепе?

Надо сказать, что этот фильм сделан как примитив, который достигает высокого совершенства, и поскольку он сделан на контрастах, во всяком случае, я вижу, что авторы картины были опьянены любовью к этому, долгое время авторы старались найти совершенство игры, обтачивали эту картину, и в самой этой правде, в достоверности есть много философии. Она необычайная, эта картина, она новая.

Но надо позаботиться об этой картине, если смотреть под другим углом зрения, возможно, надо будет ее крепко защищать, потому что ведь это же поиски, которые становятся принципом нашей работы. И в данном случае защита этой работы будет и защитой наших принципов.

Ю. ЛИСЕНКО: Картина эта более ассоциативная, чем интеллектуальная. Она вообще приводит человека в определенное настроение, тревожит душу и если авторы это настроение считают нормальным, то тогда они достигли своей цели. Хотя мне бы хотелось, чтобы эта картина была ближе к сердцу.

Тут т.Агранов очень хорошо сказал, что картина где-то в чем-то холодновата. Как бы, Сергей, вы не говорили, что это авторский, режиссерский почерк, но дело в том, что мы своим почерком должны как можно больше тронуть людей. И хотелось бы, чтобы эта картина намного больше трогала, чем она в действительности сейчас трогает.

Она во многом повторяет картину «Тени забытых предков». Вся звуковая часть напоминает ту картину, и это мешает. И в этом нет никакой нужды, потому что эти бесконечные причитания, бесконечная грустная напевность на всем протяжении и печаль создают именно настроение какого-то гробового тонуса.

Д. ПАВЛИЧКО: Шановні товариші! У мене ясніє душа не тільки від того, що ми побачили на екрані, а й від того, як тут у нас добре іде розмова на Художній раді.

Проте, коли ви кажете про антигуманізм, про плутану філософську доктрину твору, неправильні твердження, то скажіть, де саме вони, в чому заплутались, і що конкретно є антигуманного?

Думаю, що такі речі треба добре обмірковувати і добре знати в чому саме такі недоліки, якщо кидати такі звинувачення.

Я хочу сказати, що це дійсно кінофільм великих майстрів. Це фільм прекрасний. Фільм, яким студія Довженка буде пишатися згодом.

Цей твір ми не зможемо відразу віднести до всесвітнього, всеукраїнського чи всесоюзного масштабу. Але, безумовно, в ньому є те зерно, яке буде рости, як раціональне зерно в кожному великому, визначному художньому творі. Але це не пошуки лише юридичної правди, фактів матеріальних. Тут хотіли в якійсь мірі схопити суть. Істину селянського життя. Людського життя, людського буття в усій його складності. Я вважаю, що даремно ми бідкаємось над тим, що люди виходять з кінотеатру, дивлячись картину «Тіні забутих предків». Або візьміть фільм «Вісім з половиною». Або «Червона пустеля», або «Нюрнберзький процес». Коли так підходити до мистецтва, то ми ніколи не зробимо видатної картини, ніколи взагалі не зробимо

рагіих»

«Кіно»

жодного кроку вперед.
Я розглядаю цей фільм як явище принципове, нове явище в художньому баченні. Це істинно нове слово і я радий цьому.
А. НАРОДИЦЬКИЙ: Во-первых, хочу сказать, что я очень тронут тем подвигом, который совершили авторы этого кинофильма.
И вместе с тем, было бы неверным, если бы мы ограничились сегодня только одними восхвалениями и не сказали о каких-то своих ощущениях, которые у нас возникли при просмотре кинофильма, о мыслях, которые нас смущают.
Где-то я почувствовал, что это какой-то сильный реквием по чему-то уходящему из жизни, что не должно уходить, и кажется, что это явится непреодолимым препятствием. А надо это препятствие преодолеть, чтобы не оставалось такого впечатления, что вот этот Левко несет свой крест, затем его смерть и получается, что он упал в конце концов под этой тяжестью и я не почувствовал оптимистического начала в должной степени.
ГОЛОВУЮЧИЙ: Вы говорите о реквиеме, но если в музыке такая художественная форма дозволена, то может быть и фильм-реквием.
А.Н.: Конечно, может быть.
Хочу сказать два слова об имеющихся где-то ножницах в вопросе содержания и формы. А такие элементы в картине, которые тяжело воспринимаются, все же сейчас есть.
Я думаю, почему те картины Довженко были всегда с каким-то новым, большим зарядом, то-есть, почему такой глубокий пафос в тех фильмах был? Там был революционный пафос, говорят товарищи. Но ведь мы пока в нашем искусстве не отказались от революционного пафоса. Так что здесь надо серьезно об этом подумать.
Ю. ІЛЛЄНКО: А разве мы сбрасываем со счетов революционный пафос?
С. ПАРАДЖАНОВ: А вы помните кинофильм «Старик и море»? Какой же там революционный пафос?
А.Н.: Не думайте, товарищи, что я просто нападаю на эту кинокартину. Большего доброжелателя, пожалуй, нельзя себе даже представить. Но я считаю правильным, если мы будем говорить и о недостатках картины. Нам всегда необходима дружеская, но в то же время жесточайшая критика.
С. ПАРАДЖАНОВ: Вот если бы вы сказали истину, это действительно было бы другое дело.
А.Н.: Если захотите вы, т.т. Ильенко, Драч, конечно, можно будет сказать и о подробностях. Но я хочу сказать о том, что сравнивал свое ощущение от картин А.П.Довженко со своим впечатлением от этой картины, и я подумал, почему же там у меня было ощущение такое, что я видел что-то мажорное, а тут у меня остается впечатление подавленности.
Революционным, стоящим на первом плане у Довженко всегда является молодое. А здесь в картине центральным героем является уходящий. Причем, уходящий и буквально, и идейно. Героем фильма является старый человек, правда, человек хороший, человек великий, но живущий и идущий не впереди, а где-то в нашем «сегодня» или даже во «вчера».
Вот как звучит образ этого главного героя фильма. И такой человек является главным действующим лицом. И в конце концов он ложится в гроб.
С. ПАРАДЖАНОВ: Так что же, вы не видели фильма? Ведь он потом ломает этот гроб.
А.Н.:Но и от этого все же общий баланс всех элементов мало меняется. И поэтому все вместе взятое, вся эта кинокартина на меня производит впечатление реквиема. Реквиема по всему хорошему, по уходящему. Я не считаю,

что реквием – это хороший жанр для киноискусства.
А возьмите народную песню. В этом фильме звучит народная песня «Ой горе, горе, в таку годину родитись!» Это воспринимается. Но ведь в течение всего фильма все время слышится опять эта песня такого реквиемного характера. И о каком же времени идет речь? В какую «годину» горе родиться? Я сказал, что я кланяюсь людям, создавшим новый фильм, и готов что угодно делать, чтобы дальше продолжалась эта новая традиция...
З МІСЦЯ: Вы кланяетесь, а в то же время выступаете страшно раздраженно и отвергаете все то, что делается в этой кинокартине.
А.Н.: Я получил слово и я прошу, чтобы товарищи меня не перебивали. Это не так просто и Вы не думайте, что это какой-то выживший из ума человек что-то лепечет.
Впечатление создается такое, что этого старика, центральную фигуру кинокартины, окружает жизнь страшная, что все его дети ничего не стоят, приехали они потому, что он лежит в гробу. И еще тут же сын говорит о том, что потерял путевку в санаторий. Да существует ли это в жизни? Да, это может существовать, это порой существует и в жизни. Но нельзя делать такое обобщение.
В. ГОВЯДА: Деякий різнобій вражень говорить про те, що це, безумовно, явище видатного мистецтва і всі ми схвильовані тією новою силою, яка може змінити обличчя Київської студії імені Довженка і показувати це нове будуть уже не лише автори цього фільму, а ми всі гуртом.
Потрібно виробити єдине ставлення до цього кінофільму, який нам треба буде серйозно захищати.
В. ІВАНОВ: Видимо, нам надо спокойно разобраться, потому что появляется, намечается новая волна, как уже здесь говорили товарищи, и надо внимательно посмотреть, что в ней есть хорошего. Но мне только кажется, что многие наши поиски идут не в перспективе, а, наоборот, в ретроспективе. И то, что мы порой называем новым, оригинальным, оно уже, как мне кажется, где-то было.
Надо практиковать такое дело, чтобы участвовал и зритель, ибо чтобы мы ни говорили, вечным будет одно: что мы делаем всю свою работу для народа.
Может быть, я сказал слишком элементарные вещи. Но вот, когда создавались фильмы «Щорс», «Чапаев», «Богдан Хмельницкий», «Член правительства», то не ставился вопрос, для какой категории зрителей создаются фильмы. И вопрос ставился так, что если созданный кинофильм не будет всем понятен, это уже не является заслугой художественного произведения.
Юрий Ильенко, Вы – чрезвычайно талантливый человек. Если правильно направить ваш талант, это было бы, как Везувий. Ваш талант – точно мощный вулкан и Вы можете делать хорошие, полезные дела. Но Вы возьмите, такие опытнейшие талантливые актеры, как Симонов и Милютенко. А ведь порой получается так, что актер ходит и выполняет свою задачу, а не создает образа. Ведь если вспомнить все многообразие творчества актера Милютенко, то мы знаем, какое богатство образов было им создано, он мог сыграть так, что действительно возвышал тех, кого выражал в картине, чьи идеи, мысли он выражал своим творчеством. Он умел возвысить передаваемый им образ и как гражданина, и как коммуниста. А вот здесь я не увидел этого.
Я был счастлив тем, что мне тоже пришлось два раза в жизни с ним работать. И вот тут все-таки Вы закрутили аппаратом, задавили ракурсами и порой у вас получается так, что форма взяла верх и над мыслями.

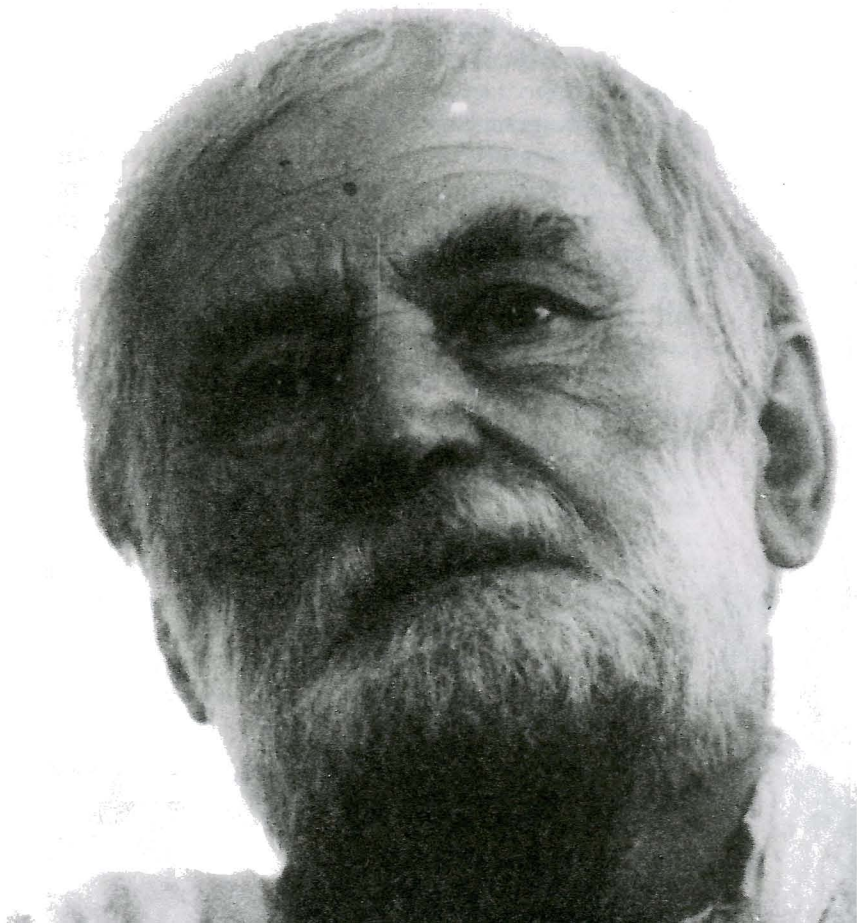
В. ДЕНИСЕНКО: Но ведь тут как раз все снято фронтально.
В.І.: Но разве вообще только в ракурсе дело. А ведь и в самой организации, в компоновке дело.
Ю. ІЛЛЄНКО: Раз вы говорите о ракурсе, то вы, очевидно, не видели этой картины.
В.І.:Нет, картину я смотрел. Но я взял сейчас как раз те стороны произведения, о которых здесь не говорили другие товарищи.
А. ВОЙТЕЦЬКИЙ: Получается не совсем понятная вещь. Ведь главное в том, что необходимо решить вопрос — принимать эту картину, или не принимать ее. Смотрит картину Аркадий Аронович, делает реверансы, говорит, что картина ему нравится, а потом вдруг начинает все, что есть в этой картине, совершенно разбивать.
А. НАРОДИЦЬКИЙ: Я не говорил, что картина вся в целом мне нравится. Я говорил о том, что мне нравятся поиски.
А.В.: Судя по всем выступлениям, картина как будто нравится, есть в ней хорошие вещи. А затем некоторые товарищи вдруг начинают все в картине совершенно отрицать. Да еще к этому приплетаются несколько демагогические вещи: государственности, о том, что после этой картины жить не хочется и т.д.
Здесь у нас присутствуют два поэта: Драч и Павлычко, и если мы начнем таким образом разбирать их стихи, то они, вероятно, просто встанут и уйдут. Эта картина прежде всего меня лично волнует своей человечностью. Тов.Агранов сказал: я вышел после просмотра этого кинофильма с разбитым сердцем. Так вот, может быть, это как раз и хорошо. Если Агранов — такой спокойный человек, вышел с этой картины с разбитым сердцем, следовательно, картина действительно берет за живое человека.
З МІСЦЯ: Но во имя чего?
А.В.: Хотя бы во имя той истины, которой Вы не нашли, а Агранов нашел. Значит, повторяю — картина эта человечная. Тут показана вся история человеческой жизни и человеческая старость. Показана в картине именно трагедия человеческой старости, потому что, действительно, ведь это самая большая трагедия, что мы хорошо видим даже здесь на этом обсуждении.
Я не склонен к тому чтобы разбирать вопрос о том, как в картине показана жизнь села, потому что для меня главное не в том, в селе это все произошло или в городе, а главное во всей истории человеческой жизни. И мне кажется, что Ильенко сознательно не занимается бытовыми деталями, а делает так, чтобы войти в душу. И уже одно то, что мы все сидим здесь уже несколько часов, обсуждая этот кинофильм, свидетельствует о том, что эта картина нас, безусловно, чем-то глубоко тронула.
Здесь некоторые товарищи говорили, что звуковое оформление ее напоминает звуковое оформление картины «Тени забытых предков». Но это же хорошо, если так. А на мой взгляд, это вообще лучшие работы по своему звуковому оформлению, выпущенные нашей студией.
Поэтому мне хочется сегодня поздравить товарища Ильенко с большим успехом. Я шел и думал, что как оператор больше забьет меня, а тут хороший режиссер, с тонким чувством ритма, с большим, глубоким чувством музыкальности.
Так что эта картина является большим достижением для всего коллектива нашей киностудии.
тов.СЕРГЄЄВ: Почему человек или человечество, которое создает себе семью, не получает никакой радости от того, что оно живет на белом свете.

для спра

Почему этот человек несчастен от начала и до конца, и даже несущий яблоню, несущий плоды по своей земле – этот человек все же несчастный страдалец.
В картине сплошные шарады, сплошные загадки. Эта картина не эмоциональная и в таком виде картина не найдет себе зрителя.
Ю. ІЛЛЄНКО: Я прошу, чтобы не выступали от имени народа, потому что никто не должен брать на себя такое право – выступать от имени народа.
ГОЛОВУЮЧИЙ: Товариші, цікава картина, цікаве явище, з яким ми зіткнулись, і нехай люди скажуть своє слово. У мене є записка від тов. Черняк, яка готується стати журналістом. Вона просить надати їй слово.
С. ПАРАДЖАНОВ: Здесь есть наши ветераны, старые работники: редакторы, режисеры. Надо дать им возможность выступить, потому что, например, выступления т.т. Сергеева, Народицкого, Иванова – их просто стыдно было слушать.
А. НАРОДИЦЬКИЙ: Вы считаете дураком каждого, кто не думает по-вашему. Это неправильно. Так нельзя.
С. ПАРАДЖАНОВ: Испугались искусства. Вот единственное, что можно сказать.
Г. ЗЕЛЬДОВИЧ: Мне кажется, что в картине, которую мы сегодня здесь смотрели (сознательно или бессознательно, это уже другое дело), доминирует образ очень старого человека. Трагедия его заключается именно в старости. Все остальное уже не так важно. Хотя Павлычко говорит, что его великая миссия лежит на поверхности, но ведь это величайшая философия приобщения людей к воде, к роднику. Он причастен к этому колодцу и я понимаю слова символически, что он идет из глубины к сердцу и несет эту воду на поверхность.
Мне кажется, что можно было бы говорить об этой картине как о празднике нашего искусства, о своеобразном празднике. Она уже не похожа на то, что многие из нас – люди старшего поколения – делали. Но на нашей студии, в наших условиях молодые художники получили возможность сделать такую картину. Дирекция студии ее принимает, общественность ее поддерживает и она выйдет на экран. Так разве в этом нет утверждения нашего советского социалистического строя?!
И еще есть одна маленькая справка. Мне кажется, что это нехорошо и както двусмысленно, когда единственная реплика на русском языке, которая есть в данной картине – это реплика солдата, которому не хватило воды. По этому поводу может возникнуть много неправильных толкований, так что я бы этого не делал.
Тов.ЧЕРНЯК: Один товарищ говорил о гражданском пафосе. Но я считаю, что гражданский пафос – это не только пафос утверждения, а и пафос отрицания. И в этом кинофильме есть как раз и то и другое, и они сплелись вместе. Здесь ведь не просто судьба только одной семьи, одного старого человека, здесь дано гораздо больше и шире.
Но этот фильм вместе с тем и сатирический. Он отрицает людей, которые забыли не только собственного отца, но которые вообще забыли очень многое. Которых надо заставить оглянуться назад и подумать о том главном, о чем они забыли.
В этом фильме есть и пафос утверждения. Само название «Родник для жаждущих». Ведь ведро везде дано на цепи. Это цепи, которые приковывают людей к родной воде. И нельзя забывать об этом.
Нельзя говорить о нем, как о фильме, расказывающем о судьбе только одного человека. Нет, тут дано обобщенно, только в особой, в символической

ГЛИХ»

форме. Мне кажется, не случайно то, что это почти немой фильм. В нем почти нет слов. И не случайны в картине такие обобщения, символические образы.
Кроме того, нельзя сказать, что фильм антигуманистический. Он, наоборот, глубоко гуманистический. В этом фильме показана любовь к человеку.
ГОЛОВУЮЧИЙ: Товариші, я вважаю цілком закономірним те, що сьогодні виникали дискусії, висловлювались протилежні точки зору.
Але є питання, які спільні для всіх нас. Я не взяв би на себе сміливість сказати, що джерело цього фільму іде від розмови про антироман, антигероя, антигуманізм. Мабуть, це не так.
Взагалі, щоб заперечити це — треба лише згадати навіть один кадр. Дитина, яка припала до грудей матері, яка дана фотографічно. І криниця, яка дана натурально. Я в цьому вже бачу гуманізм. А далі: стоїть батько біля криниці і з усіх боків, через горби, крізь пустир ідуть до нього його діти.
Мені здається, що кожний має оцінити цю символіку, цей образ, бо саме звідси й починається фільм. А далі думка про те, що життя існує там, де є джерело. І ви бачите, хто стоїть біля цього джерела. Тут уже мова про народ. Народ можна уособлювати в Левкові, чи ще в комусь, і це, по-моєму, дуже ясно в фільмі прочитується. Пили люди, які проходили, пили коні з цієї криниці, і всім це джерело було потрібне. І якби не було цього джерела, може, не йшли б так бадьоро солдати і т.д. І я розумію філософію цього фільму, його головну думку.
Отже, була висловлена одна пропозиція: фільм «Криниця для спраглих» — на двох плівках прийняти. Чи є інші пропозиції? (Немає).
Значить, ця пропозиція приймається.



Дмитро Мілютенко —Левко Сердюк у фільмі «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Іллєнко. 1966.

для спраглих»

Йозеф Вударт

Кіно для спраглих

У лютому-березні 1988 року за ініціативи Шевченківського Канадського товариства й персонально його керівника Андрія Григоровича в Канаді відбувся перший фестиваль українського кіно, на який були запрошені кінорежисер Ю. Іллєнко та поет І. Драч. У рамках цього фестивалю демонструвалися картини, що були свого часу заборонені радянською цензурою, зокрема «Криниця для спраглих» та «Вечір на Івана Купала» Ю. Іллєнка. У той же час Ю. Іллєнко із фільмом «Криниця для спраглих» був запрошений на Міжнародний кінофестиваль у Сан-Франциско. Композитор і диригент симфонічного оркестру із Лас-Вегаса Вірко Балей організував перегляди згаданих фільмів в університетах Бостона, Філадельфії, Нью-Йорка, Чикаго та інших міст США. Фільми, як свідчать відгуки преси, справили на глядачів сильне враження. Ця поїздка стала відкриттям невідомого українського кіно.

The Independent, 16 лютого 1989. Переклали з англійської Костянтин Філоненко та Олена Левченко. **«Кіно-Театр»**, №2, 1995.

Більш як двадцять років була заборонена «Криниця для спраглих» українського кінорежисера Ю. Іллєнка – оманливо спокійний, майстерно зроблений фільм. Його поетичні образи багато про що говорять прямо, а ще більше навіюють. Тепер, коли радянське кіно стало відкритим світові, західний глядач може долучитися до цих, раніше схованих скарбів. «Криниця» – це хороший показник режисерської роботи Іллєнка, ще невизнаного титана, який обирає непрямий шлях іномовлення, щоб розкрити перед глядачем загальнолюдські цінності й говорити правду про національне життя. Зрозуміло, це езотеричний фільм, але як експериментальний, він гармонійно поєднує лаконічну красу з чуттєвою витонченістю.

Як і загадкові ненаративні фільми вірменського кінорежисера С. Параджанова («Тіні забутих предків», у якому, до речі, Іллєнко був оператором, «Колір граната», «Легенда про Сурамську фортецю»), фільми Іллєнка цензура могла вважати небезпечними через нестримну образність. «Криниця для спраглих» виходить за рамки поетичної кінематографічної традиції, заснованої О. Довженком (зокрема, класичний німий фільм «Земля», 1930). Історія вбивства ревного комуніста-колективізатора жадібним куркулем розповідається у фільмі перш за все за допомогою майстерного монтажу, в якому кадри злих грубих облич змінюються зображенням стиглих плодів. Це фільм про людей і про плоди землі, збуреної політичним неспокоєм. Фільм Іллєнка також розповідає про конфлікт, викликаний втратою зв'язку з природою та споконвічним ладом життя.

Поза прихованою лінією сюжету, яка розгортається у калейдоскопічній

низці пейзажів, спогадів героїв та фантастичних сцен, глядач може вичленити певні теми. Головна з них – насміхання односельців над сумною літньою людиною, яка піклується про колодязь і яка у символічній картині фільму уособлює містичний образ предка як совісті в українській культурі. Старий чоловік, який забезпечує водою село (що є символом життєдайних сил), журливо згадує, як його нащадки покинули рідний дім, смерть свого сина-військового, розмірковує про вторгнення сучасного світу в сільське життя, не обминаючи радянської колективізації. Пам'ять відбилася на його світосприйнятті: у центральній сцені він перевертає фотокартки обличчям до стіни і нарешті перевертає дзеркало – цей жест означає спробу повернутися до первісної чистоти своєї ідентичності.

Візуальна структура фільму Іллєнка свідчить про операторське минуле постановника. Передаючи спогади головного героя, він чутливо використовує чорно-білий кадр, акцентуючи на формальності композицій ключових сцен. Повторюваність образів створює неперервність теми, яка проходить через весь фільм. Окрім води, зокрема, символами фільму є труна та човен; образ млина символізує обертання; циклічний рух передається і тоді, коли старий крутить корбу колодязя; жінки в ритуальному колі місять глину з соломою, щоб звести стіни; після того, як ми дізнаємося про смерть сина, на екрані з'являється довгий родинний стіл у вихорі, й вітер загортає скатертиною старого і стільці, люто шарпаючи їх; старий несе яблуню догори корінням над висохлою землею, а тим часом вагітна жінка йде позад нього, збираючи у поділ яблука.

«Криниця для спраглих» має дивовижну здатність вражати глядача концептуально закладеною відсутністю сталої точки зору, з якої бачаться події. Ми не завжди певні у характері стосунків між персонажами, живі вони, чи померли, у часовому окресленні (за винятком несподівано висвітлюваних магнітофонів та автомобілів 60-х років), чи в тому, які символи вжив автор. Через цю двозначність ідентичності героїв та місця їхнього перебування ми весь час у хвилюючій непевності. Оповиті цим станом, ми віддаємося поетичному потоку фільму.

Естетика умовного кіно вимагає від нас, щоб ми знали факти поза зображуваним: коли, де, хто, що та як. Але фільм Іллєнка виходить за цю обмежуючу специфіку. Так само, як і поезія може бути оцінена в чуттєвому вимірі за звучанням та обрисами її мови, незалежно від культурного контексту, фільм Іллєнка працює на сублімованому рівні. Ми не помилимося, якщо визначимо «Криницю для спраглих» як витвір української чуттєвості, але його чудова образність передає історію, що має універсальне звучання, історію життя, яка не має ні початку, ні кінця.



Лариса Брюховецька

Невтолена спрага

«Жовтень», 1988, №1.

Лариса Кадочникова у фільмі «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Іллєнко. 1966.

Тихий літній день. У міському парку ледь чутно шумить струмок, дзвінко щебечуть пташки. Симпатичний юнак напівлежить у траві і, замисливши, гризе ручку. Перевертається на спину – і вже не чути співу пташок, ані шуму струмка. У повній тиші, спершу ледь чутно, а потім дедалі голосніше, починає звучати ніжна й сумна мелодія, яка виникла в юнака як ясна гармонія образів природи, як відчуття вічності. Та не встигла мелодія набрати сили, як упала на неї страшна какофонія звуків великого сучасного міста. Ревуть мотори автомашин, долинає гамір вуличного натовпу, ріжуть слух сигнали, і в цій нестерпній мішанині дисонансів гасне й розсипається ніжна гармонія, щойно зроджена мелодія.

Українське поетичне кіно спіткала така ж доля, як і цю мелодію з відомого фільму О. Іоселіані. Воно виявилося безборонним і перед натиском урбанізації, і перед гамором натовпу. Адже поетичне світовідчуття, як і ота ніжна тендітна мелодія, потребує умов, настрою, душевного стану. Душевний же стан – субстанція надто примхлива, нестійка й мінлива: важко навіть передбачити, що наступної хвилини може вплинути на неї.

Так от, не встигло поетичне світовідчуття заявити про себе яскравими, сміливими, новаторськими фільмами, набрати сили, як посипались на нього заборони, і для багатьох це стало драмою нереалізованих можливостей, не використаних на повну силу талантів. У літературі, де види й жанри давно усталені, немає суперечності між поезією та прозою. Звичайно, серед читацького загалу, можливо, менше чутливих до поезії як виду літератури, аніж до прози. Проте нікому в голову не прийде на цій підставі позбавляти поезію права на існування. У кіно ж тривалий час навіть згадувати про поетичний напрям вважалося, м'яко кажучи, поганим тоном. Проте сьогодні ситуація змінилася. У з'їзд кінематографістів «дав бій рутинному мисленню, підтримав незрозумілі свого часу картини, в яких були паростки нового сучасного мистецтва» («Правда», 1987, 7 березня).

К[illegible] Кри[illegible] спраглих» – дебют сценариста І. Драча та режисера Ю. Іллє[illegible]а, [illegible]на пос[illegible]влена 1966 року, а вийшла на екрани тільки через дв[illegible]дцят[illegible]два [illegible]ки. Сь[illegible]годні, коли дивишся «Криницю для спраглих», виника[illegible]пита[illegible]ня, щ[illegible]ило тогочасних «вершителів» долі кінотвору покла-

ДЛЯ

ти його на полицю? Бо справді, важко знайти в ньому якусь «крамолу». Врешті, доходиш висновку, що «винною» у цьому була таки його несхожість з іншими картинами, його незвичний стиль. Своєю незвичністю він міг дратувати людей, нездатних відгукнутися на різні, часто несхожі між собою художні світи. На екранах зовсім перестали з'являтися фільми поетичного кіно. Проте навіть найвпливовіші смаки не могли скасувати поезії. Суспільну потребу в ній підтвердило і те зацікавлення, з яким глядачі сприймали «Криницю для спраглих» та її авторів під час демонстрування фільму в Будинку літераторів та в Будинку кіно. В. Боткін ще в середині минулого століття немовби передбачив цю нинішню ситуацію. У статті «Вірші Фета» він писав: «Панування порожніх слів і фраз минає, а з ними стільки вільних і мимовільних уз спадає з душі! Мистецтво не повинно відчувати шкоду від цього напряму: завжди і скрізь воно було вираженням душевного внутрішнього життя людини, а тому й суспільства, і доки буде в суспільстві духовний зміст — неодмінно буде вираження його, тобто мистецтво». І ще: «Поезія не є якийсь літературний продукт, як розуміють її короткозорі практики, а вічна, істотна властивість людської душі».

Характерно, що режисер вирішував складне і в чомусь навіть суперечливе завдання: болючій злободенній моральній проблемі треба було надати закінченого образно-притчевого вигляду, широкого узагальнення. Таке художнє вирішення надавало фільму філософського звучання. Фільм увійшов у контекст сьогоднішнього мистецтва, й хоча, сприймаючи, враховуємо його конкретно-історичний вимір, та водночас беремо до уваги й подальшу творчість його авторів — оту відстань часу, яку вони пройшли. Мабуть, не випадково І. Драч напередодні свого п'ятдесятиріччя вибухнув ностальгійною поезією. Пов'язана вона з витоками, з його рідним селом. Збірка «Теліженці», що вийшла 1985 року, духовно близька кіноповісті «Криниця для спраглих», опублікованій за п'ятнадцять років до цієї збірки. Село, в якому народився, з якого пішов у широкий світ, і є тією криницею, яка здатна вгамувати спрагу душі. Власне, кровеносні судини, які риднили його із своєю землею, пульсували завжди. По цих судинах в його серце вливалися живильні соки. У «Теліжинцях» — вияв постійної і глибокої поваги до власного роду. І в сценарії, і в збірці «Теліженці» поет зображує життя конкретне, зриме, людей пізнаваних, вихоплених із живої дійсності внутрішнім зором, немов об'єктивом кінокамери. «Можливо, найголовніші етичні корені мої, — писав І. Драч, — від двох моїх бабусь: баби Корупчихи і баби Майорки. Перша — втілення добра непоказного, тихого, скромного. Друга — втілення доброти войовничої, зухвалої, перекірливої, викличної. А як же вони ненавиділи одна одну — ці основоположниці моєї моральності» («Духовний меч», К., 1983). Обох «основоположниць» знайдемо у творчості поета: Корупчиху — у «Баладі про вузлики», Майорку — в «Криниці для спраглих».

І якщо придивитися пильніше, то в багатьох творах поета, навіть тих, де йшлося про землі, територіально віддалені від Теліженців, чи про постаті історичні — височини людського добра, винесений із пори дитинства вимір, втілений у вузликах баби Корупчихи, якими вона наділяла кожного, хто приходив до хати. Вимір цей не загубився серед велелюддя, зливи вражень, численних зустрічей. Навпаки — набрав ще більшої сили, сталості. Неважко помітити й таку особливість — коли йшлося про події, пов'язані з рідним селом, незмінною залишалась тональність оповіді, як незмінними є корінні властивості людської природи. Хоча це зовсім не означає, що поет не помічає змін у рідному селі. От хоча б «Елегія»: «Гриша Загарюк подався

Спраглі



Кадр із фільму «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Іллєнко. 1966.

з Мінська аж до Парижа заробляти собі на машину, закупивши всі килими. Петя Цурупайло в Жданові любить пенсійну тишу, бабахнувши біля домни просмаленими дверми. Катя Шоха навіки вивезлася до Миколаєва, полишивши маму на цвинтарі і Олю в хаті саму...» Хіба не нагадує це родинної ситуації діда Левка – Сидір, Петро, Василь, Максим, Артем, Івась – усі роз'їхалися хто куди. «Козо-козо, доживеш ти до сімдесяти годочків, ніякий чорт і не згадає про тебе, ніби ти їм і не батько, хоча б один сучий син навинувся чи телеграму вдарив,» – жалівся дід Левко ще наприкінці 60-х років. А через двадцять років: «Вся вулиця наша роз'їхалась, Навсібіч і навіки порозкидувана, Забула додому вернутись, Забула додому – і все».

Ось так перегукується «міграційний самум» через десятиліття. І болить поетова душа: що ж буде з тими етичними основами, які віками складалися у народі, з тою безмежною добротою й офіруванням баби Корупчихи, хто прийде услід за тими сільськими жінками, чиє життя минуло в безконечній праці?

У кіноповісті є епізод, який увійшов до фільму, але там не такий вражаючий. Викликані телеграмою про смерть батька, сини приїхали в рідне село із сім'ями. А батько живий – він дуже хотів зустріти давно не бачених своїх дітей. Сини, прихопивши з собою привезені «на похорон» траурні вінки, подалися на цвинтар покласти їх на могилу матері. Та ніхто з них не знав, де та могила. Зрештою, походивши по лабіринтах, вони поклали їх на першу-ліпшу. І коли вже їхній автомобіль від'їхав, «баба Майорка, що була неподалік, вирвала пучок чебрецю й пішла до могили Параски, яку так і не знайшли сини. Вона розклала чебрець по барвінку – могила була зелена й чиста. Потім баба позбирала з чужих горбків щойно принесені синами вінки і теж поклала їх на могилу Параски...»

Сьогодні, коли ми відверто говоримо про негативні процеси в нашому суспільстві, корені цього в моральному неблагополуччі, забутті моральних засад людського буття на землі. У розмові про моральне здоров'я людини велику роль відіграє кіно, адже воно не просто фіксує моральну практику суспільства, воно йде далі – перетворює мораль відповідно до естетичного ідеалу суспільства. В кіно минулих десятиліть було негаразд із цим ідеалом -

чесні фільми, які будили сумління, відверто говорили про ймовірні наслідки моральної глухоти, не приймалися, не мали допуску до глядача. Відверта тривога за наших дітей, які ростуть жорстокими й егоїстичними, які забувають батьків, прорвалася у «Криниці для спраглих». У фільмі показано душевну глухоту розкиданих по світу Сердюкових нащадків, котрі за власними клопотами не могли згадати ні про батька, ні про могилу матері.

Але тривогу, яка прозвучала у «Криниці для спраглих», вважали тоді недоречною, діагноз, поставлений кінодраматургом і режисером, просто зігнорували. Проте не мине і кількох років, як проблеми, заявлені у фільмі, прозвучать у творчості представників так званої сільської прози — у романі «Дім» Ф. Абрамова, творах «Останній строк» та «Прощання з Матьорою» В. Распутіна. Автори «Криниці для спраглих» в образно-метафоричній формі виразили ідеї, які вже витали в повітрі й згодом, навіть досить скоро, знайшли втілення у творах суворо реалістичних і, можливо, завдяки цьому переконливіших. І сьогодні, збагачені художніми відкриттями цієї прози, ми бачимо, яким пророчим і далекоглядним був той перший сценарій І. Драча, перший фільм Ю. Іллєнка. І навіть у якихось сюжетних ходах можна знайти перегук. Скажімо, героїня повісті «Останній строк» має спільне у своїй долі з героєм «Криниці для спраглих». Левко Сердюк, хоч ще й відчуває в собі життєву силу, доживши до сімдесяти років, болісно переживає те, що жоден із його синів не згадав про нього в цей день. Не змирившись з цим, він викликає їх телеграмою. Літня жінка, яка ніколи нічого не вимагала від життя, відчуваючи, що жити їй залишилося лічені дні, дуже хоче востаннє побачити своїх дітей. Проте Левко, як і героїня «Останнього строку», не може не відчути їхньої душевної віддаленості й не бачить можливості, як наблизити їх. «Ми нерідко, — писав, формулюючи основну ідею картини, Ю. Іллєнко, — й іноді непомітно для себе втрачаємо якості, без яких не можна бути морально повноцінною особистістю. Втрачається якась моральна цінність. І процес цей, протікаючи непомітно, іноді виявляється загрозливо безболісним. Очевидно, людська моральність не завжди встигає пристосуватися до стрімко мінливих умов життя». Митець прагнув привернути увагу до цього тривожного процесу, розуміючи, що миритися з непомітністю не можна, адже так людина може розгубити людське. «Історію цю, — пояснював він своє творче завдання, — хотілося розповісти дуже пристрасно, врізати її у свідомість глядачів. Нам треба було працювати за принципом дорожнього знака: він змушує звернути на себе увагу різким, несподіваним контрастним поєднанням кольорів. Я вибрав піски, тому що загальноприйняте уявлення про українське село — це м'яка зелень, сади, тихі задумливі ставки і серед усього цього біленькі хати із солом'яними стріхами. Я вийняв ці стріхи із звичного тла і зняв їх на тлі, який кричав: «Увага — небезпека!»

І. Драч зізнавався, що коли вперше побачив фільм, був настільки приголомшений, настільки засмучений (фільм, здавалося, нічого спільного із сценарієм не мав), що в ту хвилину нікого так не ненавидів, як Ю. Іллєнка. Потрібен був якийсь час, щоб прийняти фільм, режисерське трактування, згодитися з його правом митця по-своєму тлумачити сценарій, з його правом на власне бачення. Якщо у І. Драча сімдесятилітній Левко Сердюк при усьому драматизмі свого становища («хоч би один сучий син навинувся») не позбавлений живого гумору — є в ньому щось, за визначенням самого автора, колабрюньйонівське — ота невситима жага життя, яка не дозволяє йому впасти в розпач. І якщо в сценарії прагнення дошукатися до суті сучасної людини часто пом'якшувалося гумором, то у фільмі від гумору не залишилося майже нічого, як не залишилося й окремих персонажів, скажімо, внучки

Оксани, що скрашувала дідову самотність. Навіть монологи баби Майорки – й ті сприймаєш у фільмі не як вибухи «сміхового» жанру, а скоріше як голосіння – вони не розряджають ситуації, а навпаки – ще більше її напружують. Зміни зрозумілі, адже сценарій потрапив до рук, хоч і дебютанта, але владного: кінематографіста, який мислив передусім чіткою пластикою екрана і в якого до того ж ще сильно відчувалося його операторське минуле. (До речі, треба сказати, що «Криниця для спраглих» нічим не нагадувала «Тіней забутих предків» – операторського тріумфу Ю. Іллєнка – ні буяння барв, ні багатства народних костюмів, ні краєвидів – своїм аскетизмом «Криниця» є немовби антиподом «Тіней»). У своєму режисерському дебюті Ю. Іллєнко проявив себе як художник, котрий уміє говорити відверто, гостро. Проте говорив він не як публіцист, а як митець, втілюючи соціальний досвід в образній формі. Метафорично-узагальнений погляд на дійсність потребував особливої кінематографічної мови, особливої художньої стилістики, смак до якої він якраз і відчув під час зйомок «Тіней забутих предків». Кінематографічне мислення Ю. Іллєнка опиралося не так на літературно-сюжетну, не так на акторську, як на екранно-пластичну логіку. «Багато речей, – вважає він, – дуже важко перекласти на мову слів, та зате їх дуже просто і яскраво можна виразити мовою пластики й живопису. Пластична концепція кожного фільму – це мій художній інструментарій у пошуках істини... Вища радість у тому, щоб емоційно пережити, усвідомити й передати думку суто кінематографічним способом».

Метафори фільму випливали із класичних символів: пісок – це символ забуття, час приносить забуття, яке, немов піском, затягує усе довкола. Криниця – джерело, символ народної моралі, народної пам'яті, які дають людині силу, зцілюють душу. Усе це й використав режисер, створюючи на їх основі власну образну систему, апелюючи, як і кожен поет, до здатності глядача мислити асоціативно. Бо кіно, як писав О. Довженко, «це пластичне, найбільш образне, поетичне бачення. Адже й поезія – це теж своєрідна проза, з якої викреслені всі зайві слова, через що залишені волею автора раптом постають перед нами в стрункіх і чистих рядках, з новим чарівним змістом». Скажімо, лейтмотив фільму – молода Левкова дружина Параска, яка з'являється йому у снах (Л. Кадочникова), підходить до криниці, набирає води, черпає її долонями, умивається. Оте, може, навіть буденне дійство, зняте так виразно, так посилене неодноразовим повторенням, що природно переростає у символ краси, краси, яка стає можливою тоді, коли людина зачерпне з криниці духовності, пам'яті й моралі.

Пластична виразність окремого кадру була необхідна, щоб досягти узагальнення. Чорно-біла лаконічна й водночас контрастна графіка «Криниці для спраглих» уже самим характером зображення випромінювала тривогу, нагадувала про неблагополучність. Звичайно, легше всього закрити очі й на криницю, і на спраглих, а фільм, та й сам жанр фільму-притчі оголосити нездатним відобразити реальну дійсність, що й було зроблено на сторінках журналу «Новини кіноекрану» (1971, № 4), де автор статті «Сучасність у кадрі й поза ним» С. Безклубенко позбавляв художника права на самостійну думку: «Тому, певно, всі, хто обрав собі нелегку працю – копати криниці для спраглих, мають дбати, аби пили люди з них чисту воду». Цей натяк на те, у чий город камінь. Ну а далі подавався вже сам камінь: «На екранах буржуазного Заходу дедалі частіше виходять фільми, у яких межі реальності розпливчасті, і фантазія митця свавільно виграє у невиразному просторі, де сон, галюцинації та реальні події тісно сплітаються в один клубок». Автор не пояснює, – де, в яких творах сни й галюцінації сплітаються і в чому він вбачає

ДЛЯ СП

небезпеку від такої форми — тут важливо, що це відбувається «на екранах буржуазного Заходу» і що автори «Криниці для спраглих» також собі дозволили зображення снів героя... ну а далі йде висновок: «Поетика такої абстрактної сучасності, як і абстрактного гуманізму — чужа ідеологічним засадам художнього освоєння світу робітничим класом». Автор статті не завдав собі клопоту подумати, що «художнє освоєння світу» — все-таки місія митців, а не робітничого класу. Та річ навіть не в підміні понять, не в навішуванні ярликів. Шкідливість таких виступів у тому, що вони творили атмосферу, в якій цінувалася не чесність, не громадянська і мистецька суверенність, а «правильність», уміння тримати ніс за вітром, сліпо вгадувати волю тих, хто вище стоїть.

Чи варто сьогодні піднімати із забуття ту демагогічну статтю? Варто, тому що в тих, хто забороняв фільм, були прізвища. Тому що заборона митцям працювати за законами розуму й моралі, як узагалі забуття моральних першооснов, мстить за себе. Якщо в людини не буде потреби черпати з криниці, з якої пили батьки, то вона задовольнятиметься сурогатами справді чужої культури, про що свідчить помітне обмеження мистецьких запитів нашої молоді.

Одне з поширених звинувачень на адресу поетики Ю. Іллєнка полягало в тому, що не приймалася ускладненість, через яку фільми були нібито незрозумілі глядачеві. Фільмові закидали відірваність від життя, актуальних проблем. «Читач, звиклий до розважливої, сюжетно дисциплінованої і розміреної позиції, не завжди був готовий перебудуватися і витримати значно побільшений тиск експресії на кожен квадрат свого інтелекту». Ці слова Б. Олійника про поезію І. Драча цілком слушні й щодо фільму Ю. Іллєнка. Та частіше виходило, що «тиск експресії» трактували як «захоплення формальною видовищністю, оскільки... головна увага була зосереджена не на соціальному змістові, а на вирішеннях суто зображальних» (А. Путинцев. «Искусство кино», 1978, № 4).

Не все вдавалося і режисерам поетичного кіно, скажімо, у тій же «Криниці для спраглих», зокрема, в епізоді з пам'ятником, як на мій погляд, затягнутому. Тим цінніший факт, що режисер не боявся про свої прорахунки говорити вголос: «Нам потрібна була сцена, яка відбувається в селі, де в центрі відкривають пам'ятник полеглим у Великій Вітчизняній війні. Я ризикнув створити ілюзію справжності. Людям по радіо оголосили, аби прийшли на відкриття в неділю. А ми вирішили репортажно знімати, як усе відбувається, зауважу — для людей насправді. Незабутня це була урочистість, емоційно напружена до краю. Спочатку я склеїв 800 метрів плівки в такому ж порядку, як знімав. Ці, здавалося б, хаотично відзняті кадри були об'єднані однією силою людського горя. Вони пульсували. Коли ж я зробив з цього сюжет, то все загубилося, і я не міг відновити попереднього. Залишився хороший епізод, але зникло обпалююче душу горе людей». («Молодь України», 1981, 27 грудня).

«Криниця для спраглих» потребує чутливого сприйняття. Якоюсь мірою це був експеримент, перевірка готовності засобів, якими надалі користуватиметься митець. З іншого боку — це було прощання з операторським минулим. Як подовгу — аж до нав'язливого повторення кадрів — «кружляє» камера довкола криниці. Обігрується сам зовнішній вигляд криниці, корба, відро з водою, цямрини. Зображення переростає у символ. Але чи досить самого зображення — у цьому разі зовнішнього вигляду криниці без конкретних смислових зв'язків? Вразливість картини в тому, що авторам не завжди вдається досягти поетичної символіки самим лише зображенням предмета,

предметного середовища, викресати поетичну іскру, створити «ауру», «енергетичне поле» довкола того чи іншого зображення. Надалі, надто в «Білому птахові...», Ю. Іллєнко наповнює екран багатогранністю — життя речей і життя людське — усе нерозривне і повнокровне.

Звичайно, у лаконізмі «Криниці для спраглих» є своя принадність. З особливою силою звучить заключний епізод, в якому Сердюк долає піщаний простір, несучи на плечі викопану з корінням яблуню — й тишу порушує тільки гупання спілих яблук, які падають з дерева на пісок. Заключний акорд песимістичний, але раптом із невісткою Сердюка з'являється надія: молода жінка дасть життя новій людині і разом з яблуками передасть життєву силу діда Левка, селянина, який, віддавши новому життю свої плоди, доживає віку в самотині. Яблук із дерева життя, як і воду з криниці, не можна знищити — вони вічні.



Дмитро Мілютенко — Левко Сердюк у фільмі «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Іллєнко. 1966.





«Ве



Робочий момент фільму «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

Лариса Кадочникова — Пидорка у фільмі «Вечір на Івана Купала».

До стор. 76 — 77. Борис Хмельницький — Петро у фільмі «Вечір на Івана Купала».

чір на Івана Купала»

Іван Драч

Коли художник щедрий

Фільм починається, як вертепна казка. Показується з-за пагорба журавель, який стоїть на іграшковій хаті, хату тримає в руці традиційний український дядько у вишитій сорочці і шароварах.

Нам пропонують дивитись фільм саме з такого і гоголівського, і казкового кінокадру — хочете вірте, хочете ні, а ось подивіться, що було насправді. Тільки рудий пасічник Панько, хитрун і балагур, полежить собі та люльку покурить, а ви подивіться. Та уважно дивіться, а то дячок ...ської церкви, що сидить біля вас, раптом візьме і схопить вас за руку:

— Постривайте! Наперед скажіть мені, що це ви дивитесь?

— Як що дивлюсь, Хомо Григоровичу? Вашу билицю, ваші власні слова, екранною мовою переказані.

І Хома Григорович не вилається, це найголовніше. Він хитро здивується, він просто буде ошелешений, а може, іноді й пригнічений таким буянням майже невгамовної фантазії, з якою і його фантазія делікатно переплавлена, такою несамовитістю барв, такою надзвичайною соковитістю деталей, такою пристрасністю кіновикладу, що доведеться Хомі Григоровичу розсідлати свій ніс від окулярів і вимовити, не поспішаючи:

— Хто вам сказав, що це мої слова? Це мої слова, але не тільки мої, багато слів ніби не моїх, але всі вони немовби моїм словам брати — не те, щоб з однієї бурси, ні, всі вони з одного дідівського переказу, з одних вуст. І чим більше я дивлюсь на ці мої слова, тим більше здається мені, що переказані вони хоч і на новий манер та в старому доброму дусі, і добрим чоловіком переказані, який і вигадник, і про сумління піклується...

Юрій Іллєнко зняв фільм «Вечір на Івана Купала» за власним сценарієм за мотивами однойменної повісті Гоголя та українських народних казок. Це не екранізація в буквальному сенсі слова. Це радше варіації на гоголівські теми, варіації на фольклорні мотиви.

Вражає розмах режисерської фантазії — химерної, винахідливої в кожному кадрі. Якщо фільм класифікувати — це режисерський фільм, зроблений масштабно, щедро, вищукано, винахідливо. Вулкан вивергає і попіл, і золото. Цілі золоті глиби. Багато піску, але в ньому виблискують смарагди. У всьому видно велич, у всьому відчувається жорсткий темперамент справжнього

«Экран. 1968 — 1969». М., 1969.

майстра, навіть мимовільні і неминучі помилки він уже в багатьох випадках вміє обертати на перемоги, обертати на знахідки.

Маленькі іграшкові вітряки, крила яких слухняно піддаються людському дмуханню, – вусаті, сиві дядьки – дмуть щедро і натхненно. Петрові мелють муку, мука пахне кров'ю, а він все ніяк не може збагнути, що ж відбулось насправді, де і коли він загубив свою душу за золото. Майже марсіанський пейзаж з величезним страшним яром дихає чимось рідним і знайомим. Чим? Таємничим Гоголем? Вітряними млинами дитинства? Тією стародавньою Україною, яку неможливо відтворити і яка таїться в глибині серця митця і так боїться необережного дотику?

Порита ярами земля, далека в об'єктиві і часі – знаменитий гоголівський пейзаж, уже кінопейзаж. І якщо пасторальна ідилія першої частини вимагала присутності розкішної зелені, Дніпра, неба, – то жорсткі фантастичні акорди наступних частин відтворюють трагічний кіносвіт, споріднений духом з Ієронімом Босхом.

Відчувається, що режисер знається в малярстві, світ казки в інтер'єрі поруч з бенкетом барв сучасних народних майстрів. Божевілля Петра, раки зі свічками на спинах, золота заметіль не то листя, не то золотих монет – все це відбувається на тлі яскравих, кров'ю прописаних кольорів і дерев. Іноді з'являються цитати – циган з розмальованими коровами чимось близький уже Марку Шагалу. Цитати не вростають в органічну тканину самобутньої речі.

«Створюючи на екрані свій особливий образний світ, цей режисер більше слухає голос своєї фантазії, яка вільно вислизає за куліси повсякденного побуту. Іллєнко розв'язує руки уяві, надає їй ширші права. (...) Ця фантазія накидає барвисте фольклорне покривало на буденний прозаїзм сюжетних колізій, розфарбовує їх примхливими візерунками суто декоративних ефектів, розгортає на екрані буйний бенкет найяскравіших і найсвятковіших барв». Валерий Фомин. Пересечение параллельных. М., «Искусство», 1976. С. 57).

З яким операторським і режисерським блиском вибудовано сцену вбивства Івася! Цей епізод зроблено уже так за Гоголем, що найсуворіші гоголезнавці мають тільки дивуватись майстерному перенесенню духу літератури на екран. Чудовий цей триптих спогадів Петра з маленькими чорними церковками й маленькими ченцями, немов чорними мурахами в чорних клобуках (ось у що обертається у хворих видіннях героя єдиносущний отець Афанасій!).

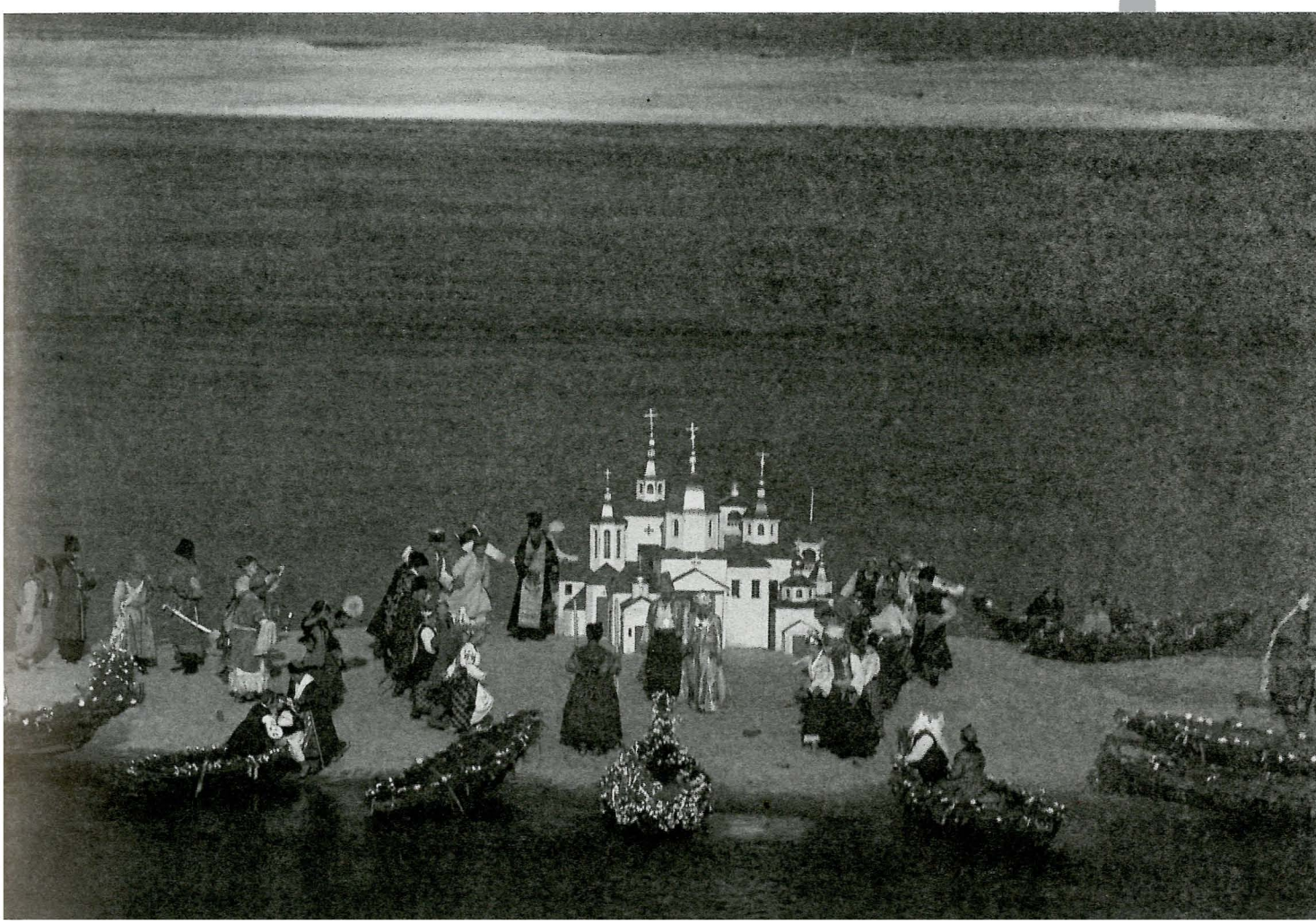
Після дивної, казкової смерті Петра фільм перетворюється з казки у притчу. У строгу притчу розплати за содіяне зло – хрест несе тепер тільки Пидорка (Л. Кадочникова в цій ролі відкрилась як воістину талановита актриса). Пидорка несе прах у Печерську лавру, вона вірить у сльозу Богородиці, яка може воскресити її чоловіка до життя. Пидорку заганяють татари на чудових дніпровських луках, не доганяють, а саме перетворюють у зовсім змучену, загнану, майже вже не людську істоту. В одному з татар ми пізнаємо хитру, підступну пику диявола Басаврюка. «Сатана тут править бал».

Ще раз перед розтерзаною Пидоркою з'являються прекрасні видіння їхнього з Петром нездійсненого щастя. Чисті акварельні тони, чудова кольорова гама, пастуша ідилія.

Позачасовий, позасоціальний Басаврюк раптом прив'язується мертвою хваткою художника до епізоду потьомкінського села – образ його поглиблюється, зло з його одиничної сутності, розплату за яку замість Петруся несе його кохана, стане загальним соціальним лихом. Імператрицю Катерину II, яка свого часу називалась Великою, зухвалістю Ю. Іллєнка перетворено в напудрену і розчепурену... карлицю, яка говорить з німецьким акцентом - її на руці тримає... всесильний одноокий Потьомкін. Сміливість кіногротеску виправдана, гротеск і казка тут повністю нерозривні. Пидорка, уже не як грішниця, а як великомучениця, сідає на порозі декоративної хати і стражденним жестом виймає персо, заколисуючи своє єдине дитя, яке залишилось у неї, – сокиру. Ту сокиру, якою вона розрубає канат свого життя, своєї муки і звільниться...

Юрій Іллєнко справді дуже щедрий. Ощадливі майстри могли б пробавлятись метафоричними знахідками одного цього фільму у своїх розріджених десяти. Деяке різноголосся першої половини фільму теж спричинене щедрістю. Іллєнко щедрий як оператор, як режисер, як художник. З часом прийде майстерність витонченішої, раціоналізованішої вишуканості, пред'явить свої права апробований на багатьох кінодослідах більш прискіпливий смак, але художник завжди буде оглядатись на свій «Вечір на Івана Купала» як на свято щедрості, що його посилає людині тільки молодість.

«Вечір

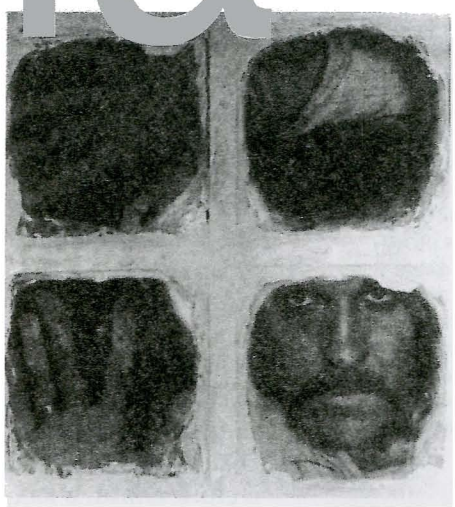


Кадр з фільму «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.



Лариса Кадочникова — Пидорка у фільмі «Вечір на івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

Купала»



Саулюс Мацайтіс

Жива вода

На якийсь час хочеться забути, що на екрані показували любов, смерть, що на ньому безліч разів мерехтіли ранкові барви і вечірні тіні. Наче нічого й не було — лише величезне широкоекранне полотно і на ньому старовинним стилізованим шрифтом — назва: «Вечір на Івана Купала».

На жаль, тільки-но спалахнуло світло в залі, розум почав нашіптувати, що ця взаємна любов — між кіно і нами — існує вже давно, але вона трохи знебарвлена буднями кінематографії. І потрібне сильне художнє враження, — отаке, яке справив «Вечір», щоб вона знову ожила у своїй колишній чарівності. Десь потроху напливають паралелі. Позбутися їх — справа безнадійна: чорним по білому написано, що цю чудову картину створила та ж Київська кіностудія імені О. Довженка, яка подарувала глядачам «Тіні забутих предків»: що в обох фільмах головну роль виконує Лариса Кадочникова: що оператор «Тіней» Юрій Іллєнко є режисером «Вечора» Нарешті, в обох фільмах, хоч один з них пов'язаний з іменем Коцюбинського, а другий з іменем Гоголя, звучить мотив загубленої любові.

Традиція безумовна. Перед нами — новий, надзвичайно цікавий, поетичною логікою керований твір, який своєю експресією перевершив навіть стихійні «Тіні забутих предків»...

Пластика «Вечора на Івана Купала» ще чекає на своїх дослідників. Після першого враження важко сказати, як все те зроблено, чому не ріжуть око метаморфози екрану — від яскравих барв народного лубка до мотивів, що нагадують графіку Доре або Біоклена і часом з'являються в одному й тому ж кадрі. Думаю, що ці питання зацікавлять не лише фахівців кіно, а й мистецтвознавців.

Ну, а глядач? Чи осягне він розумом ту багатющу мову фільмів, де слова — чи не найменш важливий компонент? Чи не викличе у нього опору безмежно багата фантазія, яка на екрані огортає нескладну фабулу стосунків між Пидоркою, Петрусем та Басаврюком? А безліч символів-натяків — чи не залишаться вони у свідомості багатьох глядачів лише химерами, дивними примхами авторів? Чи не полінується аудиторія пояснити собі, скажімо, ті зміни масштабів, що відбуваються у кадрі безперервно (Петрусь, який трагічно блукає у лабіринтах провини, і пігмеї-попи, що женуться за ним

«Literatura un maksla», Рига. Друкується за журналом **«Новини кіноекрану»**, №10, 1969.

Борис Хмельницький — Петро у фільмі «Вечір на Івана Купала».

«В основу нашого підходу до екранізації було покладено таке міркування: досить прочитати перше слово, першу фразу великого письменника, як ти входиш у незвичайний й стрункий світ — творіння розуму генія, а фільм — результат зустрічей у цьому світі».
Юрій Іллєнко. Про «Вечір на Івана Купала». («Новини кіноекрану, 1969, №7).

(людина і релігія)? А несподівані появи червонолицього Басаврюка — на сільському святі, в шинку, за дверима «потьомкінських хат»? Будуть вони пояснені як ідея живучості поганого чи лише безпосередньо? Нарешті, чи знайде справжній відгук кульмінація фіналу, коли натовп безруких і безносих палко благає чуда, а цим чудом стає звичайний людяний жест: сільська мадонна Пидорка, — осміяна земними масками, згвалтована татарами, та, що персами годувала сокиру, — обв'язує голову знедоленого, вкриту виразками.

Краса фільму — непідробна, а фантазія — справді нестримна. Вона, до речі, набирає силу не одразу. На початку епічні українські краєвиди та ліричні епізоди дихають спокоєм, який порушується то Басаврюком верхи на свині, то прив'язаним за ногу лелекою. Хвилі безтурботного сміху у величезному залі кінотеатру «Литва» потроху стихають, а в сцені з квіткою папороті змінюються цілковитою тишею. Справді, таких сцен бачити ще не доводилось. Чи не вперше в кіно так сміливо використовується техніка соляризації, прекрасно відома майстрам фото. Крізь мертву сіру плівку в кадрі раптом вимальовується пружність оголеного тіла, яке, до речі, відразу і зникає в сірій плямі: в кадрах спокушення екран затоплює одноманітний млосний золотий тон...

Ілюзії не потрібні. Тиша в залі, ясна річ, неоднорідна. Поруч з чудесним захопленням відчувається в ній і німий опір. Діалектика мистецтва була б неможливою без конфлікту і цих емоцій. Фільмові складних асоціацій, де використано мотиви казок, які звичайно відстрашують велику частину дорослих глядачів. Фільмові, якому шлях до дитячої аудиторії перепиняють неминуче брутальні й еротичні сцени, судилася нелегка доля.

Автори це знали. Одначе вони не могли творити фільм інакше, — так їм веліло художнє чуття. Народився твір, який збагатив мову кіномистецтва, а разом з тим повернув нас до його народних першоджерел — прозорих, як обшир початкового кадру цієї стрічки.



Борис Хмельницький — Петро у фільмі «Вечір на івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

«Вечір

Надія Мірошниченко

«Вечір на Івана Купала»

«Кіно-Театр», №1, 1996.

Я хочу назвати фільм Юрія Іллєнка «Вечір на Івана Купала» найхимернішою квіткою на терені українського кінематографа. Химерність тут означає не просто образ, а й близькість до літературних творів з подібною назвою чи стилістикою: «химерний роман» В.Шевчука, В.Дрозда, «київська поетична школа», латино-американський міфологічний роман тощо. Під химерністю я також розумію створення авторського метасвіту, але не довільно, а з елементів, піднятих з глибин підсвідомості, з використанням міфологічної пам'яті, символічного розмаїття, первісної синкретичності й естетичної вишуканості...

Безперечно, цей схвальний шквал не призначається виключно згаданому фільму, оскільки він не є найдосконалішим, але якоюсь мірою найпрезентативнішим (в контексті тодішньої мистецької ситуації).

Перш за все варто окреслити ту особливу нішу, яку займає цей фільм. Час його створення – 1968 рік – час відносної свободи постхрущовської відлиги, час світових «студентських революцій». І, здавалося, мистецьке піднесення мало бути закономірним. Проте, навіть «андеґраундне» кіно, що виникає як альтернатива соцреалізму, позначене його клеймом: 60-ті роки – це хвиля «розгримованого» кінематографа, своєрідного «соцнатуралізму», коли художники йдуть в науку до документалістів. Це мало свої причини: псевдоміфічна реальність соцарту могла викликати відразу до будь-якої неправди, навіть якщо ця неправда – мистецька правда. Слова А. Михалкова-Кончаловського виражають квінтесенцію цього кіно: «Хочеться, щоб кожен кадр сприймався як шматок живої, зафіксованої документалістом дійсності». Сповідували це і ветеран радянського кіно М. Ромм, і згаданий режисер, і А. Тарковський. Хоч останній творив власний метасвіт, але з документальноподібних шматків. Тому на тлі цієї тенденції особливо вирізняється картина, в якій навіть дерева і траву перефарбовують, тобто умовність доводиться майже до абсолюту. Можна припустити, що картина Ю. Іллєнка вписується в українське «поетичне кіно» (яке, на мою думку, точніше було б назвати «міфологічним»), проте цією назвою охоплювали різні й за стилем, і за тематикою стрічки. Якщо прискіпливіше порівняти,

скажімо, «Камінний хрест» Л. Осики чи «Тіні забутих предків» С. Параджанова з фільмом «Вечір на Івана Купала», то помітимо принципову відмінність. У перших майже притчева реальність твориться з точно підібраних, узятих із життя деталей (зокрема, в другому знімаються реальні селяни, місцевий побут тощо). Поетичні узагальнення — можливо, але не умовність. Все-таки цей тип кіно близький до лінії А. Тарковського, співзвучний йому, але замішаний на іншому культурному ґрунті. Певно, близькі до цього роботи П.П. Пазоліні, грузинська кіношкола. Картина ж Ю. Іллєнка існує за законами скорше живопису, ніж фото, хоч і він не нехтує натурою, але принцип побудови — інший. Сам автор зауважує, що спочатку виникає певний образ (стосовно цього фільму — «болото»), а вже образ визначає пошук натури, яка залишається допоміжним засобом.

Чому умовність, відверта гра, зашифрованість, у яких звинувачували автора і від яких він поступово відмовлявся, не мають права на існування? Можливо, навпаки, те, що називали його невдачею, є його досягненням. Якоюсь мірою це ставить його в один ряд із фільмами Шльондорфа, пізнього Фелліні (за принципом існування, але без їхнього гумору). Щоправда, фільм хибує на композиційну та художню нерівність: перенасичення, декоративність акторської гри, смислові повтори, затягнутий фінал. На думку критика В. Фоміна, фільми Іллєнка збудовані не за драматичним принципом, а за епічним (але ж закони сприйняття від цього не міняються). Можливо, йому притаманна первісна родова синкретичність і тому формальна аморфність? Все це залишається довільними припущеннями, якщо не зупинитися на аналізі картини.

Кадр з фільму «Вечір на івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

В основі фільму, знятого за мотивами Гоголя, лежить майже міфологічний сюжет — народна легенда: незаможний юнак Петро заради одруження з коханою Пидоркою здобуває багатство нечесним шляхом — йде на змову з Басаврюком (різновид місцевого диявола) ціною вбивства дитини — братика Пидорки. Проте скарб не приносить щастя: втрата пам'яті й часткове божевілля, відсутність дітей, проща Пидорки до Києво-Печерської Лаври — ось подальші події стрічки, які можна об'єднати словом «спокута». Фактично, це одна з інтерпретацій мандрівного сюжету про продаж душі дияволові. Версії його зустрічаємо на різних рівнях — від середньовічних фарсів до «Фауста» Гете. Цей же мотив — у «Воскресінні з мертвих» Г. Кониського і в «Камінному серці» Гофмана. В чому особливості саме гоголівсько-іллєнківської інтерпретації? Світ «Вечора на Івана Купала» — це світ великих пристрастей, світ, де все доходить до крайньої межі: біль, божевілля, зло, спокута. Світ, де сни-мрії та дійсність, рай та пекло співіснують. На відміну від згаданих версій, вибір, перед необхідністю якого постав герой, — це відсутність вибору. Втрата коханої рівноцінна смерті чи втраті душі. Це фатальна приреченість. Титанічність образу Петра підкреслює епізод: у шаленому розпачі він січе хвилі, нагадуючи те, як воював із морем Калігула. Фатум тут зображений як гіперболізоване лихо в особі Басаврюка та його численних посіпак. Це не підступний біблійний змій чи вкрадливий Мефістофель і не жалюгідний чортик українських інтермедій, а всемогутня сила, вагоміша за силу молитви, церкви (згадаймо, як Басаврюк і компанія заганяють безпорадного дяка на дерево і примушують кувати, згадаймо іграшкові церкви на схилах урвища). Прислів'я каже: коли Бог хоче покарати людину, він відбирає їй розум. Але ще раніше у Петра відбирають пам'ять (він не може згадати події тієї страшної ночі). Втрата пам'яті — втрата власної ідентифікації, духовна руйнація особистості. Відсутність дітей і натомість загорнута в пелюшки сокира символізують, напевно, приреченість

на івана

Надія Мірошниченко. «Вечір на Івана Купала»



Купала»

майбутнього «щастя», збудованого на злочині.
Поступово трагедія однієї сім'ї виростає до трагедії цілої нації: за Пидоркою, що йде на прощу, полюють і кочівники, і солдати Катерини II, і сам Басаврюк. Вочевидь, цей історичний колаж випадає із загальної естетики картини, де все завуальованіше. Можливо, це інтерпретація метафізичних і фізичних причин занепаду у нехтуванні моральністю, у платі братської крові заради особистого щастя й добробуту – причини довготривалого поневолення України. Але я не претендую на адекватне тлумачення авторського задуму, а просто пропоную свою версію.
У Лаврі, у християнському серці столиці, Пидорка не знаходить спасіння – віра фетишизується. У зображальному ряді це показано епізодом, в якому прочани розривають «пелюшки». В одному з перших варіантів фіналу, що не ввійшов до фільму, герої тягнуть човен, на якому регочуть, кривляються Басаврюк, Катерина, Потьомкін та інші, своєрідне втілення дияволізму. Проте в остаточному фіналі немає крапки над «і»: герої розрубують мотузку, що прив'язувала до них весь непосильний тягар гріха, і закохані наче повертаються у первісний догріховний світ радості та мрії. Та чи можливе таке вирішення? Автор навмисне не дає однозначної відповіді, й цей несправжній «хеппі-енд», вимучений та ірреальний навіть для реальності картини, залишає смутний осад, тривогу, а не звільнення. Розрядкою стає «Бог у машині», але сам діяч метаморфози відсутній, і ця відсутність породжує сумнів.
Втім, наведене тлумачення лише одне з можливих для цього примхливого дивовижного світу образів, символів, напівтонів, саме в цій багатозначності – принадність картини.
Варто відзначити яскраву карнавальну стихію кінострічки. Фактично кожен кадр може бути самоцінною живописною картиною, багато сцен вирізняються театральністю (у хорошому розумінні цього слова, театральністю, як пошуком-творенням іншої реальності). Ось що говорить сам режисер: «Зображення і є драматургією кінематографа. Колір же має два аспекти: символічний, закріплений за ним історично, та емоційний, що майже ніколи не збігається з символічним. Їхня невідповідність і дає можливість створювати нову поліфонію». Зауважимо, що зображальна мова фільму створювалась у діалозі двох митців: оператора В. Іллєнка і режисера Ю. Іллєнка, що також мав операторський фах.
На нашу думку, після наступної роботи – «Білий птах з чорною ознакою» – Ю.Іллєнко поступово «згортає крила» своєї образності, символічності, зображального свята – до натуралізації, побутовості, психологічної вмотивованості, чому, певно, сприяла й зміна ситуації в країні 1973 року, коли було накладено табу на «поетичне» кіно. Чи було це щирими пошуками нового стилю, чи вимушеним відступом – питання глибоко особисте. Може, й сам автор не може дати однозначної відповіді.
Роботу митця «Лебедине озеро. Зона» (1991) чимало критиків вважають нарешті щасливим поєднанням його колишньої поетичної мови і реалістично-психологічного підґрунтя. Я вважаю, що фільм вторинний за своєю сутністю, бо внаслідок «фільтрації» документалізацією Ю. Іллєнко прийшов приблизно до того ж самого, чим займався А. Тарковський, але пізніше, неорганічно, на нижчому рівні. Унікальна оригінальність «раннього» Іллєнка втрачена. За умов вільного розвитку митець міг би досягти більшого успіху, але це вже зі сфери припущень.
На завершення хочу навести міркування В. Мейєрхольда про сприйняття того чи іншого мистецького твору (не дослівно): якщо його хвалять, – це,

Нова Ера

«Вечір Купала»

напевно, погана річ, якщо лають, — можливо, там щось є цінне, якщо ж одні хвалять, а інші лають, — то, напевно, вдалий твір. «Вечір на Івана Купала» — одна з найсуперечливіших картин на терені українського мистецтва, і, можливо, у цьому її найбільша вартість.



Кадр з фільму «Вечір на івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.





«Кам



Робочий момент фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.

Данило Ільченко — Іван Дідух у фільмі «Камінний хрест».

До стор. 90 — 91. Фото до фільму «Камінний хрест»: жителі села Белелуя (Івано-Франківська область), де знімався фільм.

Януш Ґазда

Три фільми з Києва

Перебуваючи в Києві, знову подивився три фільми — «Тіні забутих предків» Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Іллєнка, «Камінний хрест» Осики. Це не випадково. Ці фільми хочеться дивитися знову і знову, повертатися до них через якийсь час. Чи часто таке трапляється з творами кіно?

Фільми переглядають у спеціальних закладах. Треба вибратись у кінотеатр, а в кінотеатрі мусить іти власне той, а не інший фільм. Керівник кінотеатру має взяти в прокатній конторі копію, а щоб це зробити, він мусить бути певний, що люди захочуть цей фільм дивитись. А насамперед, мусить існувати копія придатна для демонстрування.

Інакше з літературою. Досить простягнути руку до полиці або піти до книгарні чи зрештою в бібліотеку. Але чи справді так часто ми повторно звертаємося до певного літературного твору? Хоча вони й легкодоступні. Здається, що в літературі тільки поезія вимагає, аби до неї поверталися. Повість можна прочитати раз і вертатися до неї в спогадах, заглядати до певних фрагментів. Твір поетичний функціонує тільки тоді, коли його читаєш неодноразово. Функціонує тільки тоді, коли його читаємо чи повторюємо напам'ять, але тоді треба повторювати дослівно. Так само з музикою і малярством. Любителі музики слухають обрані твори неодноразово; музика живе в уяві тоді, коли є можливість її слухати. Так само слід вертатися до зображень, знову оглядаючи їх в музеї чи бодай у хороших репродукціях. Невипадково винайдено репродукції і платівки.

Такі фільми, як «Тіні забутих предків», «Вечір на Івана Купала» та «Камінний хрест», треба дивитися кілька разів, треба до них повертатися. З тієї причини, з якої повертаємося до гарної поезії, гарної музики, гарного малярства. І це не випадково. Адже якщо у будь-якому фільмі можна знайти елементи цих мистецтв, то в цих трьох відкриваємо щось, що є спільне для поезії, малярства і музики. Чудова візуальність, зображення, які не тільки споглядаєш, а й передовсім відчуваєш, ритмізований рух зображень і звуків: синтез — властивий виключно кіно — цінностей малярських і музичних, з яких в результаті народжується автентична поезія. Ці фільми є адаптацією літературних творів (Коцюбинського, Гоголя, Стефаника). Але найменше в них власне літератури.

«Ekran», № 34, 29, VIII. 1970. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

«Камінний хрест»

Три різні твори різних авторів. Параджанов — найбільш гармонійний, поєднує стриманість з буйністю, сюрреалізм з класичним каноном композиції. Іллєнко невгамовний у своїх почуттях, непокірний сюрреаліст, диригент величезного оркестру, що складається з величезної кількості дивовижних інструментів. Осика звертається до камерності, він найбільш стриманий, стишений, ніби грає на єдиному інструменті за допомогою лише кількох струн, осягаючи багату композицію.

При усіх відмінностях є щось таке, що їх об'єднує. Звернення до народної, а також до національної традиції. Маніфестуючи в цей спосіб національну своєрідність, їхні автори є співцями української землі й української традиції, а водночас в національних формах намагаються осягнути істинність людської долі, людського досвіду, трагедії, страждання, мрій і радості. Шукаючи натуральну гармонію, природний лад у найскладніших поворотах людської долі. І шукаючи цю гармонію, знаходять красу. Слово «краса» рідко з'являється у творах кіно. Воно властиве насамперед для поезії, малярства і музики. Три кінематографісти з Києва реалізують свої естетичні ідеали, свої ідеали краси. Своїми фільмами прагнуть нам це маніфестаційно повідомити.

Два з тих фільмів — «Тіні забутих предків» і «Камінний хрест» — польські глядачі мали змогу подивитись. Третій фільм — «Вечір на Івана Купала» — досі в Польщу не потрапив. Незабаром у центрі кожного воєводства буде кінотеатр, який демонструватиме фільми на 70-міліметровій плівці. В цих кінотеатрах демонструватимуться комікси. Чи не час зробити виняток і закупити «Вечір на Івана Купала». Схоже, це поки що єдиний видатний мистецький твір, реалізований на 70-міліметровій плівці.



Народні типажі — учасники зйомок фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.

ИЙ



«Новини кіноекрану», №9, 1968.

Микола Бажан

Три фільми довженківців

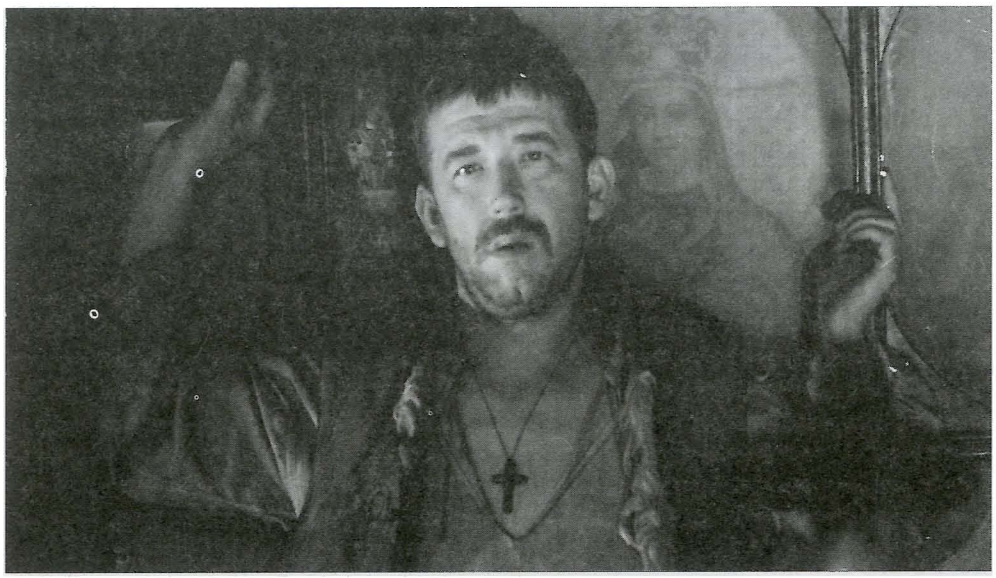
Це — три таких різних, таких несхожих один на одного фільми, що об'єднати їх може тільки дві обставини. Перша: місце створення всіх трьох картин. Київська кіностудія імені О. П. Довженка не дуже часто, на жаль, радує глядачів своїми творами. Обставина друга: всі три фільми є екранізаціями творів класиків, російських і українських. Мова йде про картину «Камінний хрест», створену за новелами В. Стефаника, про фільм «З нудьги» — за одним із ранніх оповідань М. Горького і, нарешті, про феєричну і романтичну повість — про «Вечір на Івана Купала», яку так чудово колись розповів нам незабутній дячок Хома Григорович. Є ще одна обставина (мабуть, — найважливіша), що об'єднує ці фільми. Хоч не однакові ці аспекти, з яких кожен із них розглядає проблеми людинознавства, як і не схожі шляхи, якими кожен із них хоче увійти в світ людського духу минулих, давніх і недавніх років, але ці аспекти в них — нові, але ці шляхи — сміливі.

Скупо, з належною трагічним обставинам суворістю і стриманістю, відкидаючи прикрашання, багатослів'я, резонерське тлумачення, — так передають режисер Л. Осика, сценарист І. Драч, оператор В. Квас, композитор В. Губа глибокий зміст двох новел великого українського письменника В. Стефаника «Камінний хрест» і «Злодій», що тісно злиті тут в одному фільмі. Автори фільму намагались показати особливості творчості Стефаника, так чудово охарактеризовані М. Горьким ще в 1908 році: «Як коротко, сильно і страшно пише ця людина». Весь страх і жах того злиденного, безнадійного, безвихідного життя західноукраїнського селянина-бідняка, яке закінчилось для Західної України двадцять дев'ять років тому, вклав автор новели «Камінний хрест», — а за ним і творці фільму, — перш за все в образ Івана Дідуха, змушеного кинути свою рідну хату на рідній, але пограбованій і відчуженій землі, щоб шукати щастя за океаном, у далекій Канаді.

Фільм знімався в Прикарпатті, на тих його горбах, серед яких був і шматок убогої земельки, удобреної колись виснажливою працею хворого, замученого, але впертого і прямого бідняка Івана. Крім дев'яти-десяти акторів, всіх інших дійових осіб фільму грають жителі села, де картина знімалась. Її творці прагнули до найбільшої автентичності, наближення до правди минулого, що з вражаючою силою відтворена в коротких і страшних новелах.

СТ»

Часто кадри фільму видаються майже хронікою і, лише вгледівшись у них, бачиш, завдяки якій продуманості і рафінованості художнього мислення створюється це враження простоти і безпосередності. Чорно-білий тон фільму настільки тут органічний і достатній, що картину навіть не можна уявити собі кольоровою. Строгість, аскетичність, уникнення будь-яких засобів зовнішньої надто «щедрої» кінематографічності саме і стали вірним шляхом для передачі в кінематографічних образах глибокого людського змісту новел Стефаника. Особливо в цьому розумінні вірно відображена друга новела — «Злодій», яка вставлена в основну розповідь, що розвиває образ Івана Дідуха. У карпатських горців був свій адат. Його породила жорстокість селянського життя, понівеченого потворністю власницьких спонукань і заповітів, одночасно і жалюгідних, і відчайдушних, і нещадних. Злодія треба було вбивати без осудження його вчинків, без пошуків причини. Цьому адату підкорився і Іван Дідух, спіймавши вночі на своєму дворі злодія, такого ж бідняка, як і сам Іван, який так само мріє про рятівний виїзд «за океан» (цього мотиву в новелі нема, він доречно внесений сценаристом і допомагає пов'язати в сценарії дві новели). Трагічне протиріччя між вовчою примусовою силою, власницькою «мораллю» і людською сутністю тих, що їй підкоряються, темних і невинних саме із-за своєї темноти і покірності, — це протиріччя, відтворене в новелі лаконічно і суворо, набуло свого сильного втілення і в фільмі. Артист Б. Брондуков знайшов ту міру, яка об'єднала в художнє ціле суміш протилежних почуттів молодого, жадібного до життя, зовсім непоганого чоловіка, якому судилося вмерти в п'яному, глухому нічному самосуді. Як блудний син, він раптом потягнувся до старого, що осудив його на смерть. У новелі це не зовсім так. Там ще більш витончено показано підсвідомі імпульси, які штовхнули нещасного до найбільш людяного із трьох вершителів розправи. Проте в сценарії майже сердечні стосунки, що несподівано виникли між старим господарем і молодим безіменним злодієм, поглиблюють образ старого Івана, збагачують розуміння його доброї душі, яка криється під виродженою захисною корою вірності дикунським звичаям і заповітам. Актор Д. Ільченко, що виконує основну роль, — роль Івана Дідуха, нічим не погрішив проти глибокого змісту, що вкладений і автором новели, і її екранізаторами в образ старого прикарпатського «ґазди» селянина. Одначе мені здається, що і сміливих злетів акторського натхнення, які збагачують найбільш досконалі образи найбільш великих драматургів, — цих злетів артист не відчув. Пригадуєш виняткову гру Амвросія Бучми у драмі І. Франка «Украдене щастя» і думаєш, що виконання А. Бучмою ролі такого ж, як і Дідух, старого прикарпатського селянина Миколи Задорожнього, залишилось і тепер недосяжним зразком артистизму. Не хочу цим нагадуванням принизити художність образу, створеного Д. Ільченком. Він хороший, хоча міг би бути й кращим. І не можна тут звинувачувати молодого режисера Леоніда Осику, який створив по суті свій перший повнометражний фільм. Він створив фільм, не піддавшись спокусі будь-що «показати себе». Строгість, смак і вимогливість до себе молодий художник виявив переконливо, хоча не без деяких захоплень і перебільшень. Убозтво селянського життя у феодально-буржуазних умовах Австро-Угорської імперії, так сильно відображене Василем Стефаником, зовсім не означає, що його необхідно в усьому підкреслювати, вишукувати, обігрувати. Автори фільму піддались такому захопленню. Ох, ці фламандці, ох, цей Брейгель! Зовсім не треба було б своє справедливе захоплення перед його «Сліпцями» виявляти в надмірному захопленні показом людських потвор, нещасних і жалюгідних сліпців-музикантів, хворих і хворобливих типів се-



Борислав Брондуков — злодій у фільмі «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.



Василь Симчич, Костянтин Степанков, Данило Ільченко, Борислав Брондуков у фільмі.

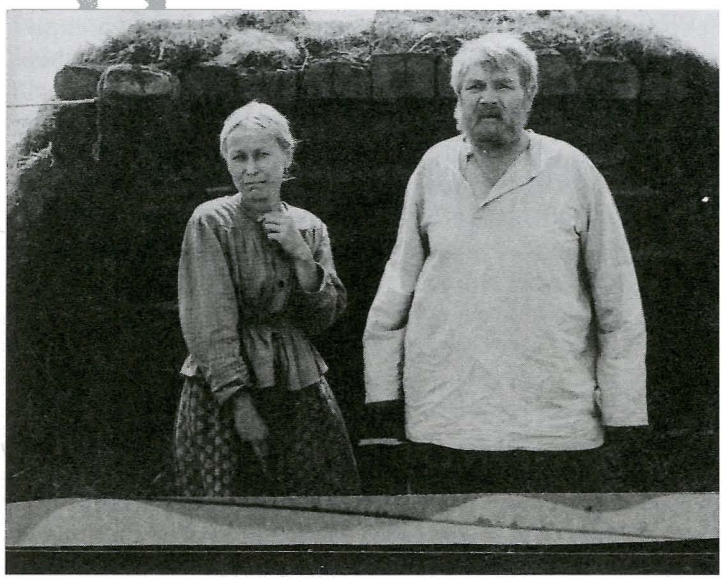
«З НУДЬГ

ред селянської маси, що гідно і навіть величаво проводжає в далеку дорогу бідняка Івана Дідуха і його родину, яка залишає рідну землю заради сумнівних надій на «заокеанське щастя». Адже кидають Дідухи не жалюгідних виродків, а красивий, здоровий, добрий народ. В його майбутнє щастя пристрасно і пророче вірив творець таких образів бідняцького, пригніченого селянства, рівних яким за експресивністю, силою і виразністю мало є у світовій літературі.

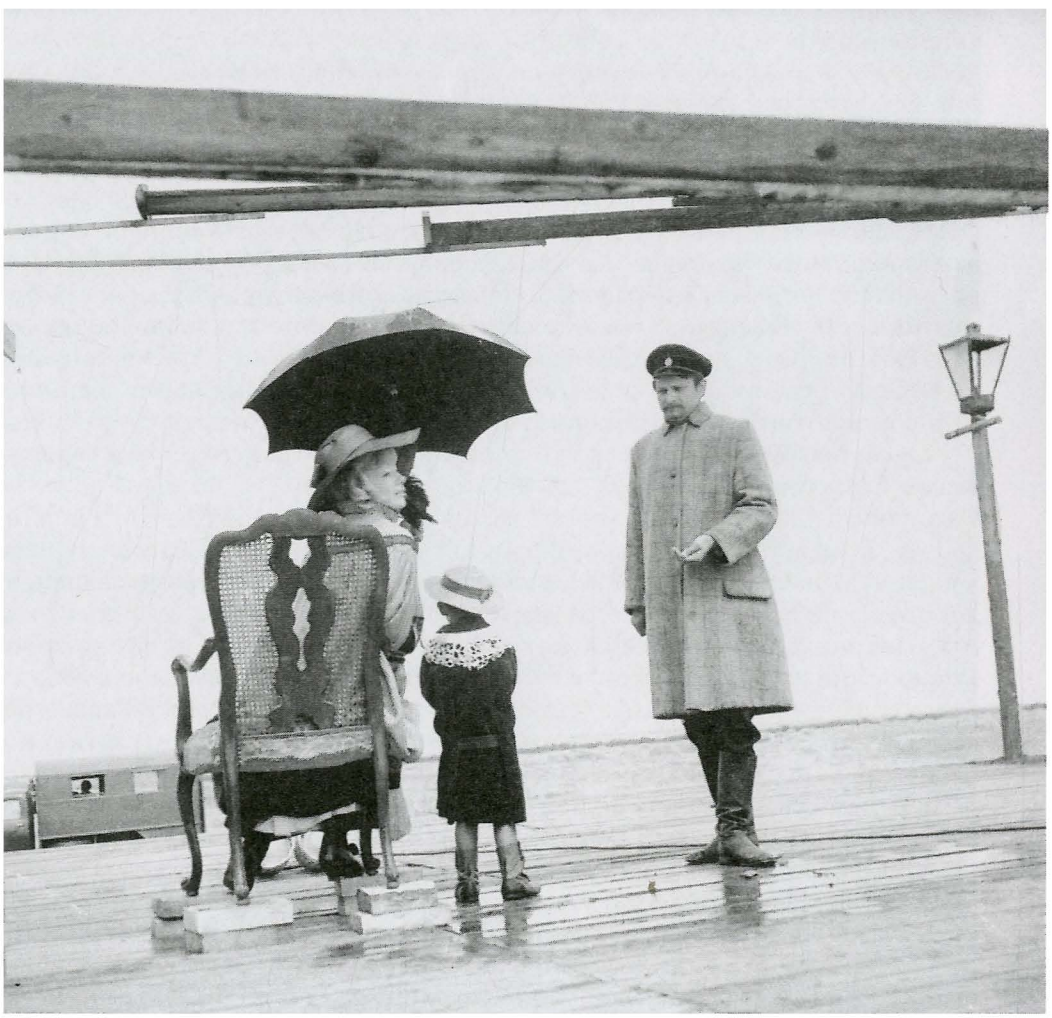
М. Горький високо цінив творчість В. Стефаника. Про це свідчить і його вище наведений відзив, і його постійне піклування про російські видання оповідань Стефаника. Йому була близька їхня сувора, мужня людяність. Він сам був такий. Серед найбільш ранніх його оповідань багато є новел суворих, небагатослівних, сповнених гіркотою гострого відчуття несправедливості і нелюдяності світу, який оточував тоді письменника. Такою гіркотою насичене і його оповідання «З нудьги», написане в 1897 році, тобто майже тоді ж, коли В. Стефаник писав свого «Камінного хреста». Якщо Дідухи від безвиході й відчаю кидаються шукати щастя за океаном, то безталанна Орина шукає його у випадковій, ненадійній, випроханій близькості до зголоднілого без жінок, грубого і підлого мужчини, що ставиться до своєї некрасивої коханки зі зневагою, а то й з огидою. Нема людей навколо неї. Серед степу, на глухому полустанку, серед цієї групи із семи людських істот, нема жодної людини, яка могла б зрозуміти, підтримати, заспокоїти іншу людину в її самотності, безталанності, бурлацтві. Маленький степовий мікросвіт відображає великий жорстокий світ Росії кінця XIX століття. Дивно, як зумів великий художник відобразити у маленькому світі степового полустанку соціальні перегородки і протиріччя тодішнього часу. Зневажливо, кількома ударами сатиричного пензля змальовує він буржуазного краснобая, помічника начальника станції Миколу Петровича, який хизується своїм «ідеалізмом», а на ділі — бездушного і обмеженого міщанина, що знаходить насолоду і розвагу в кепкуванні над нещасною жінкою. Більш простий і наївний, менш розв'язний і балакучий його начальник — Матвій Єгорович, але разом вони і очолили, розіграли знущальницьке видовище, що розвіяло їхню нудьгу і загнало Орину в петлю. М. Горький стриманий у змалюванні Орини, але нестримний він у своїй людяності, у гніві і нетерпимості до всякого хамства, бездушності, жорстокості по відношенню до беззахисної, самотньої, зацькованої людської істоти. Тим і значне, тим і глибоке невеличке оповідання М. Горького, екранізоване тепер на Київський кіностудії.

Фільм «З нудьги» поставив режисер А. Войтецький. Це його вже не перша робота. Досвід допоміг режисеру створити картину дуже витриману, стрункy і продуману за стилем. У ній немає тієї експресивності і трагічності, яка заповнила собою образи картини «Камінний хрест», але відсутність перебільшень, кінематографічних «нарочитостей», жонглювання засобами, — не менш характерна риса і цієї картини. Постановники картини, як і акторський ансамбль (М. Булгакова в ролі Орини, В. Санаєв — Гомозов, Ю. Мажуга — Матвій Єгорович, В. Сергачов — Микола Петрович), зберегли у своєму творі стиль, створений ще великим вчителем реалістичного театрального мистецтва К. Станіславським, який дав людству незабутні сценічні втілення горьківських образів. Мабуть, це відчувається в деякій театральності окремих моментів, проте сторицею окупається загальною витриманістю, стильністю, не вражаючою, але впевненою майстерністю картини.

М. Горький талановито розповів історію кохання і смерті знедоленої селянської жінки в нелюдському, жорстокому світі царської Росії. Українські



М.Булгакова — Орина, В.Санаєв — Гомозов у фільмі «З нудьги». Режисер Артур Войтецький. 1967.



Кадр з фільму «З нудьги».

кінематографісти дбайливо, уважно перенесли його оповідання на екран. Але чи слід було це робити? Чи слід було розповідати нашому глядачеві, віддаленому від долі Орини і Івана Дідуха не тільки сімома десятками років, але й історичним рубежем людства, здійсненим п'ятдесят років тому — чи слід було розповідати йому про те, як боролись, зневірялись, гинули ці нещасні люди, навіть не бунтарі, не протестанти, не борці, а бідні шукачі своєї маленької жалюгідної радості, що так її і не знайшли? Звичайно, не можна забувати ні цих, створених великими письменниками образів, ні їхньої долі, ні вкладеного у них значення. Не лише тому, що в багатьох країнах світу ще надривно плачуть, прощаючись з рідними людьми і рідними домами, люди-диваки, емігранти, шукачі, якщо не щастя, то хоча б роботи і хліба. Та не тільки тому. Виховання комуністичної людини, її моралі не може йти без порівняння з минулим, що назавжди відійшло і пережито. Воно прожите, але хіба остаточно пережите? Хіба не огидні його пережитки, що зберігаються ще в людських душах? Хіба перестало хамство бути хамством, хай і не здатне воно у нас навіть слабких людей довести до згуби? Хіба зовсім уже вивелись у нас Миколи Петровичі, декламатори модних цитат і любителі при зручному випадку порозважатися приниженням більш слабких? І хіба не треба говорити про те, якою драмою була і є для людей розлука з рідною землею? Хай згадають про це і ті (а таких у нас в країні мільйони на західних землях України і Білорусії, в республіках Прибалтики), які самі тридцять років тому були Іванами Дідухами, — хай згадають і розкажуть молодшим, яка тяжка правда минулого промовляє нам образами екранізованих Стефаникових новел, спонукаючи ще більш глибоко і сильно цінити, розуміти, утверджувати наше сьогодні.

Тема тяжкої правди минулого прихована і під феєричним, казковим, пишним, багатобарвним покровом фільму, створеного як варіації на тему гоголівського «Вечора на Івана Купала», і близьких до цього чудового оповідання народних українських легенд. Сценарист і режисер Ю. Іллєнко, спираючись на допомогу оператора В. Іллєнка, композитора Л. Грабовського, художника В. Левенталя, створив картину незвичайну. Я говорив на початку статті, які різні, різноманітні всі три фільми, згадувані тут. «Вечір на Івана Купала» особливо не схожий на інші. Він відрізняється навіть від попередньої роботи Ю. Іллєнка, від картини «Тіні забутих предків», створеної Ю. Іллєнком як оператором разом з режисером С. Параджановим і художником Г. Якутовичем.

Фільм про зловісні і забавні чудеса, що відбувалися колись на хуторі біля Диканьки, фантастичний, казковий і романтичний. Проте ця фантастичність зовсім не означає, що фільм Ю. Іллєнка — поза широкою і багатобарвною дорогою нашого реалістичного мистецтва. Він не виключає, мені здається, і романтичних перебільшень, феєричних неправдоподібностей, казкової метафоричності. Та ще й мова йде про інтерпретацію, — хай і своєрідну, хай і примхливу, — твору класика, що об'єднав у своїй творчості і розквіт, і реалістичне перетворення романтизму. Багато з того, що глядач у картині побачить, він в оповіданні Гоголя не знайде, а багато дечого розгорнуто із короткого опису, натяку, репліки письменника. І все ж основна тема, провідний мотив картини — гоголівський. Він і Гоголем взятий із невичерпної, прадавньої скарбниці народних переказів, де тема про закляту владу золота, грошей, багатства в тисячах образів і метафор розвивається з того часу, коли вперше багатій наступив на горло бідному, коли золото вперше здалося людям можливістю замінити щастя. Ю. Іллєнко знайшов для цієї віковічної теми втілення, що одночасно спирається і на образи та прийоми

народної казкової традиції, і на новаторські, сучасні засоби кіномистецтва. Кадри біжать, задихаючись і стикаючись в гарячкових, жахливих видовищах нещасного Петруся Безрідного, що продав духовний світ і щастя чортовому Басаврюку за два мішки золотих. Разом із Петрусем страждає його вірна кохана Пидорка. Своєрідний стиль картини – романтичний, що переливається з образу в образ, багатозначний і іноді досить ускладнений, – ставив перед акторами дуже складне завдання: бути барвистими, як персонажі фантастичної казки, і нести в собі велику людську суть цієї кінопоеми, що пристрасно розповідає про щастя і відчай, про гріх і катарсис очищення, про справжню і хибну втіху людей. В таких важких умовах і Л. Кадочникова в ролі Пидорки, і Б. Хмельницький в ролі Петруся створили зворушливі, досить виразні образи. Виразний і Є. Фрідман, що грає Басаврюка, цього чорта, що, сміючись, заліз в сите тіло злого червонопикого «козарлюги».

Щедро розгортають творці фільму його барвисту стрічку, яка світиться всіма кольорами райдуги, – то багряним, як полум'я, то сліпучим, як промінь, то прозоро-голубим, як дніпровська далина, то дзвінко-золотим, як полтавська осінь. Буйність вимислу, щедрість фантазії така, що б'є іноді че-



Євген Фрідман у фільмі «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

рез край, створюючи зайвий раз примхливу зміну образів, асоціацій, сцен. Змінюються настрої, тембри, барви фільму. Є епізоди похмурі і страшні. Сатанинське золото вбиває Петруся, робить його божевільним і старим. Жахливе, диявольське старіння стрункого, красивого, закоханого молодця. Є епізоди розважальні, ніби втішна народна іграшка, скажімо, сцени в корчмі. Є епізоди, що дивують своєю парадоксальністю, своєю гострою сатиричністю, як, наприклад, епізод з карлицею-імператрицею. Є епізоди і ніжно-ліричні, і глибоко трагічні. Любов і щастя нелегко даються людям, і все ж могутня влада кохання веде Пидорку крізь усі випробування, рятує і від вогню, і від води, і від татарського полону, і від влади релігійного мракобісся. Любов нелегка, вона для Пидорки важка, як той безкінечний бурлацький канат, який вперто тягне жінка, аж поки доброю мужицькою сокирою не перерубає всі диявольські пута, поки знову не повернеться до неї стрункий, красивий, закоханий молодець, її Петрусь, і поки в танцювальному кружлянні урочистого кохання не розкриється перед ними прекрасний і сонячний світ їхньої землі, їхнього Дніпра, їхньої України.

Радісним акордом надії і кохання завершується ця картина, у якій є і сум, і гострота сатири, і усмішка народного гумору, і захоплення красою світу і в якій все це зливається у складну, не одразу доступну розумінню, що вимагає і уваги, і роздуму, симфонію, новаторську і традиційну одночасно. Вона буде дискусійною? Так, картина Ю. Іллєнка буде дискусійною, як у свій час викликала гарячі суперечки і «Звенигора» О. Довженка. Творче багатство цієї картини, що давно вже стала класикою українського кіномистецтва, багато дало творцям «Вечора на Івана Купала», підтримавши своїм прикладом їхні дерзання.

Такі три нові фільми української кінематографії. Художня значимість їх, різноманітність і неповторність їх — безсумнівні. Та не можна не сказати і про те, що обмеженням своїх творчих перспектив, применшенням сили впливу свого мистецтва може стати для майстрів нашої кінематографії зосередження їхньої художньої уваги переважно на екранізації творів минулого, творів класиків світової літератури. Хоча за такою поважною спиною класиків почуваєш себе спокійно, але це не може стати для художника улюбленою позицією. Звичайно, творча сміливість, осмисленість інтерпретації, глибина ідейної позиції інтерпретатора виявляються і в роботі над матеріалами минулого, над творами, що стали вже цінностями класичними. Проте особливо виявляється така сміливість, глибина, почуття новаторське в роботі над матеріалом сучасним, осяяним промінням майбутнього. Саме тут — головні траси пошуків. Тут — новизна і неповторність тем.



Кадр з фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.

Антоніна Лефтій, Борис Савченко, Іван Миколайчук, Данило Ільченко, Катерина Матеїк, Олекса Атаманюк у фільмі «Камінний хрест».









«С

Режисер Володимир Денисенко зі студентами під час зйомок фільму «Совість». 1968.

Кадр з фільму «Совість».

До стор. 104 — 105. Кадр з фільму «Совість».

ОВІСТЬ»

Лариса Брюховецька

Незнищенна «Совість»

«Київ», №3, 1992.
Фрагмент статті.

В українському кіно трапляються незбагненні речі, коли без особливої вражаючої драматургії, завдяки малим, а часом вкрай мізерним коштам з'являється справжній витвір. Саме таке трапилося з фільмом В. Денисенка «Совість» (сценарій Василя Земляка), який було створено на поганій плівці, силами студентів його майстерні 1968 року. Тоді той фільм не випустили на екран і багато років він вважався втраченим.

Зусиллями дружини В. Денисенка Наталії Наум та його синів фільм було віднайдено, реставровано і показано 1990 року. Але побачило його мало глядачів, тому поява «Совісті» на Першому Всеукраїнському кінофестивалі (1991) була свого роду відкриттям, і цілком заслужено фільм було удостоєно одного з головних призів.

Якщо порівнювати «Совість» з усіма забороненими в часи СРСР фільмами, то він для заборони мав найбільше підстав. По-перше, тому, що не відповідав вимогам офіційної ідеології, по-друге, торкався проблеми вини за невинно загублені під час війни життя людей, а цієї теми, хоч би ми передивилися всі радянські фільми про війну, не знайдемо – це почуття вини не допускалося, трактувалося як абстрактний гуманізм.

Фільм принципово безколірний, як і світ, у ньому зображений. Його неможливо уявити в кольорі, як і фільми неореалізму. Але стиль, в якому фільм поставлено, не належить ні до реалізму, ні до неореалізму. Це є та узагальнююча піднесеність над реальністю, яка разом з тим з реальністю не пориває. Це є та відстороненість від реальних подій, яку зумовив час, що від тих подій минув. Це є та позачасовість, яка реальний факт перетворює на всеохопне, всеоб'ємне діяння. На притчу.

Картину можна назвати твором напруженого мовчання. Майже немає потреби розмовляти. Автори фільму досягають неймовірної напруженості й титанічної внутрішньої боротьби. Двоє сільських юнаків убили німецького коменданта – у них не було іншого виходу, якби вони не вбили його, їх би самих знищили. Вони втекли і змушені переховуватись. Гітлерівці розстрілюють півсела, пообіцявши, що наступного дня розстріляють і решту, якщо люди не видадуть юнаків. Їх ніхто не видав, але совість змушує одного із хлопців піти і здатися в комендатуру. Однак помилування не було,

розстріляли усіх жителів разом із тим, хто здався. Хлопцеві не вдалося врятувати людей, але жити з усвідомленням, що вони загинули через нього, він також не міг. Суть фільму в тому, що в умовах жорстокої війни переміг закон совісті. Вона продиктувала юнакові вчинок – спробувати порятувати тих людей, які рятували його. Трагічна колізія, знайшовши талановите кінематографічне втілення, дала неперебутній фільм

Фільм створено в період творчого піднесення українського кіно, і саме цим пояснюється його стиль, його довговічність. Фільм Денисенка несе творчий заряд свого часу, його творчих пошуків. До речі, заборона «Совісті» вплинула на подальшу творчість її автора – він відмовився від знайденої поетики, і в його наступних фільмах уже немає такої лаконічності, напруженості.

Під час зйомок фільму «Совість». Режисер Володимир Денисенко. 1968.



ОВІСТЬ»

Даніеле Гальяноне

«Совість»

Під час переходу двоє партизанів натрапили на німецький патруль. У перестрілці одного нацистського офіцера було вбито. Партизани знайшли прихисток у сусідньому селищі, де один із двох поранених помирає. Нацисти погрожують жорстокою розправою: якщо їм не видадуть винуватця смерті офіцера, вони розстріляють мирних жителів селища. Партизан має зробити драматичний вибір: уникнути помсти чи врятувати селян, арештованих німцями. Перед початком розправи він вирішує здатися, але жертва виявляється марною — масовий розстріл селян все ж таки відбувся.

«Совість» — фільм, який було знято 1968 року, а побачив світ лише у восьмидесятих, має складну долю, про яку важко розповісти у кількох словах. Фінансовану з особистих коштів режисера-сценариста за участю деяких членів Київського кінофакультету, кінострічку було відразу ж заборонено радянськими властями, і демонструвалася вона тільки як навчальний матеріал на операторських заняттях на факультеті. Денисенко помер у 1984 році, а через два роки Спілка кінематографістів організувала демонстрацію єдиної копії «Совісті», що залишилась на той час і зберігалась у сім'ї автора. За загадкових обставин копія зникла і, незважаючи на постійні пошуки, здавалося, що її остаточно втрачено. Але 1989 року невідомими серйозно пошкоджену плівку було повернуто сім'ї. Переглянути якимось чином цей фільм практично було неможливо, хоча б тому, що не було проведено ніяких відновлюваних робіт.

«Совість» — незвичайний фільм з багатьох точок зору. Жахлива історія, яку розповів Денисенко, бідна на події: одна перестрілка, загроза розправи і, нарешті, сама розправа. Але якраз у цьому, сповненому смертельної бездіяльності очікуванні, і криється уся сила фільму. Завдяки самій галюцинаторній і похмурій зйомці (чорно-біле перетримане зображення, яке доводить до спазмів), особливому використанню кіноапарата, який віддає перевагу панорамним переміщенням по горизонталі на тлі безлюдного пейзажу і низько-дисонантним звукам, атмосфера у «Совісті» набуває ірреальності і згущується до кошмару, на повну силу відтворюючи тривожне напруження перед трагедією, яка невблаганно наближається, подібно до ледве вловимого гулу перед землетрусом. Драма партизана, змушеного робити свій

«Невідома Європа». Каталог фестивалю «Кіно і рух опору. Нацистська окупація». З італійської переклала Інна Мокровольська. Друкується за журналом **«Кіно-Театр»**, №5, 1996.

болісний вибір, розкривається у проблемному плані, далекому від маніхейського трактування, з огляду на яке ми ризикуємо цілком віддатися гнівному засудженню подібних розправ, тоді як у фільмі, навпаки, нацистське насильство розкривається як абсолютно неприпустиме саме завдяки холодному і відстороненому його зображенню.

«Со



Кадр з фільму «Совість». Режисер Володимир Денисенко. 1968.

ВІСТЬ»

В'ячеслав Криштофович

Історія, можна сказати, документальна...

«Кіно-Театр», №1, 2000.

«Совість» – це, мабуть, кращий фільм В.Денисенка, бо у цьому фільмі він був абсолютно вільний, розкріпачений, незалежний від офіційної ідеології. На нього ніхто не тиснув. Це вражаючва історія, розказана Земляком. Василь Земляк був автором сценарію, і це була історія з його життя, можна сказати документальна. Фінансово – це фільм, знятий без грошей. Інститут дав згоду на нього як на дипломну роботу студентів-акторів (і режисерів). Випускники були асистентами і, звичайно, всі знімалися, були акторами. Кожен другий німець на другому плані – це я...* Інститут дав кінокамеру, плівку і цю плівку обробляв. Студія дала костюми, зброю. Ми жили і знімали в селі Копилові Макарівського району, в колишньому маєтку фон Мекк, біля якого розкинувся старий запущений парк. Першим секретарем Макарівського райкому був Вацик, брат Василя Земляка. Він і влаштував, щоб ми там жили безкоштовно. Він дозволив, щоб ми по сільських клубах грали наші студентські вистави, таким чином заробляючи собі якісь копійки на життя, щоб було що їсти. Крім того, з колгоспу нам привозили щодня бідон молока і хліб. Все, більше ніяких грошей не було. Ніхто не одержував гонорару – ні оператор, ні сам Денисенко.

Денисенко хотів, щоб фільм «Совість» купило Держкіно України, але фільм не взяли для прокату, сказали: «А де керівна роль партії, комсомолу? Такого не могло бути, бо такого не могло бути ніколи». Тож фільм і лежав девадцять років, аж поки син Денисенка Олександр не реставрував його, і фільм показали публіці, зокрема в рамках 1 Всеукраїнського кінофестивалю.

Фільм чорно-білий, жорстке зображення. Цілісний. До речі, польський дослідник Януш Газда, який на той час був головним редактором польського журналу «Екран», як яскравий приклад українського поетичного кіно назвав «Совість». Він був у захваті від фільму.

*В.Криштофович був тоді студентом режисерського курсу Володимира Денисенка.





«Іду до т



Алла Демидова — Леся Українка у фільмі «Іду до тебе». Режисер Микола Мащенко. 1971.

Микола Мащенко — режисер.

До стор. 112 — 113. Алла Демидова та Микола Олялін у фільмі «Іду до тебе».



ебе»

Януш Ґазда

«Іду до тебе»

«Ekran», №7. 13. II. 1972. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

Ще не так давно про Київську кіностудію, яка носить ім'я великого поета екрану – Олександра Довженка, говорилося в Радянському Союзі, що вона одна з найгірших. Незважаючи на те, скільки в цій оцінці було перебільшення, кіностудія та славилась страхітливою кількістю фільмів невдалих, наївних, застарілих, примітивних. Врешті стався вибух талантів. Про них почали голосно говорити не тільки в Києві, не тільки в Радянському Союзі, а також за рубежем – про велику індивідуальність, якою виявився Сергій Параджанов («Тіні забутих предків»). Значного розголосу набули також Леонід Осика («Камінний хрест») і Юрій Іллєнко («Вечір на Івана Купала»). З'явилися визначення «українська школа поетичного кіно», «школа Параджанова».

Постав певний пункт опертя, довкола якого почалося щось діятися, заіснував певний розумовий і художній фермент. Планку було поставлено дуже високо, збуджуючи уяву та амбіції інших. Водночас українське кіно стало більш різноманітним. Воно реалізовувало основні програмні обов'язки типу політичних, але разом з тим створювало можливість для спроб більш ризикованих у плані художніх відкриттів. З'явилися також зроблені з розмахом і культурою фільми, призначені для масового глядача (хоча б «Аннічка» і «Олеся» Бориса Івченка). Навіть за деякими творами, які визнано невдалими, приховувалися небанальні амбіції та пошуки («Важкий колос» і «Осяяння» Володимира Денисенка). Розширилось коло авторів амбітних, творчих. І в цій ситуації золота медаль, вручена на останньому міжнародному фестивалі в Москві Юрію Іллєнку за фільм «Білий птах з чорною ознакою», означала не тільки індивідуальний успіх Іллєнка, а також офіційну реабілітацію студії. Вона була похвалою мудрій програмній політиці керівництва студії, яке зробило ставку на різноманітність.

Розширилось коло амбітних авторів... Згадаємо сьогодні про двох режисерів – про Артура Войтецького та Миколу Мащенка, які досі творили ніби в тіні своїх більш знаних колег, насправді ж логічно входили у світ істинного мистецтва.

Артур Войтецький відомий в Польщі як автор фільму «З нудьги» (1968) – адаптації однойменного оповідання Горького. Виявився тут майстром побу-

«ІДУ ДО

дови атмосфери, побудови власного, замкнутого світу, опираючись на кілька елементів. Мала російська станційка, через яку проїжджає два поїзди на день, кілька осіб — героїв драми. І це якимось чином запрограмоване тим, що є підсвідоме, приховане, не сконкретизоване, відчуте тільки подумки, в спосіб мало вловимий. Кінообраз матеріалізує все це, що є мало вловиме, що не входить до порядку денного, що взагалі не зауважується. Це фільм поетичний, адже інтенсифікує переживання світу, інтенсифікує кожну, навіть найменшу хвилю.

Це є версія поетичного кіно, яка відрізняється від репрезентованої Параджановим та Іллєнком. Їхнє мистецтво є мистецтвом великого спектаклю, інсценізаційного розмаху, багатства пластичних ефектів. Воно є різновидом великого кіноживопису. Фільми Войтецького набагато аскетичніші, звернені до камерності. Поруч фільмів Параджанова чи Іллєнка вони ніби зіграні на скрипці у порівнянні з цілим симфонічним оркестром. Подібний характер має також творчість Миколи Мащенка. Вона також тяжіє до камерності.

Мащенко є митцем неспокійним, пристрасним, надзвичайно емоційним. Промовляє в нього передовсім почуття, щирість, прихильність до справ, про які хоче говорити. Здається, що та емоційна напруга іноді буває сильнішою від дисципліни художньої та інтелектуальної. Так було, наприклад, в його попередньому фільмі «Комісари».

Він перейнявся насамперед пафосом слова «комуніст». Хотів цьому поняттю надати властивих йому значення і рангу. На прикладі подій часів непу демонстрував своє прагнення окреслити активну, заанґажовану, сповнену пристрасті й відданості справі революції позицію. Демонстрував свою ненависть до будь-якої підлості, корисливості, фальші, несправедливості, корупції, які вкрадаються в партійні ряди. В результаті постав передовсім фільм добрих бажань. Емоційна піднесеність перетворилась у словесну. Сучасне послання виявилось дещо наївним, оскільки пафос давніх років не збігався із сучасними настроями. Замість аналізу фактів одержали ми піднесений крик. «Комісари» не стали вдалим фільмом.

У своєму новому фільмі — «Іду до тебе», не втрачаючи емоційної напруги, Мащенко підкорився водночас певній дисципліні. Дисципліна та була закладена в певнім сенсі в поезії Лесі Українки, великої української поетеси. Словесний шар, що був даний, створював певні рамки, поза які не можна було вискочити. Водночас усвідомлення, що це фільм про поета, впливало на певний природний наслідок. Кіно залишається кіном, а отже мистецтвом зображення. Якщо основним елементом фільму є вірші, а отже слово, то тим паче належить пам'ятати про зображення, наповнюючи його інтенсивною матерією, підпорядкованою виразному порядку, оскільки впорядковувало і слова.

В цих умовах виявися справжній талант Мащенка. Фільм «Іду до тебе» є ніби різновидом майстерно виконаної мозаїки, в якій органічно сплавились слово і зображення. Мащенко разом зі своїм співсценаристом поетом Іваном Драчем як основний конструкційний мотив фільму вибрав мотив кохання Лесі Українки і Сергія Мержинського, кохання трагічного, яке закінчилося передчасною смертю Мержинського. Фільм є ніби подорожжю поетеси до свого коханого, подорожжю в дослівному і метафоричному значенні водночас. Він сконструйований зі спогадів, уривчастих епізодів, часто контрастних настроїв, які переплітаються між собою, взаємодоповнюючись, творячи кришталево чисту ліричну мініатюру.

Зображення завжди камерне, воно не намагається ілюструвати поезію ро-

«Ігор Грабовський ризикував, починаючи зйомки фільму «Леся Українка» на Українській студії хронікально-документальних фільмів. Щоб склеїти із шматочків розкиданого документального матеріалу цільний, єдиний емоційний образ геніальної поетеси, потрібен той особливий художній такт, який диктується не стільки навіть професійною майстерністю, скільки великою любов'ю до предмету, що відтворюватиметься.»
Микола Мащенко, Людмила Лємешева. З думою про майбутнє. (Альманах «Наука і культура», 1972. — не надруковано).

змахом живописної інсценізації. Це відчуття, відтворене передовсім в особливих, незначних жестах, порухах, споглядяннях. Фільм багатий на крупні плани облич, рук, деталей. Все це організовано за допомогою точного монтажу, підпорядковане поетичному ритмові. Зображення плинуть, перетікають, немов слова у вірші. Іноді неначе не вистачає деталей або точності в їх організації. Тоді зображення стає менш інтенсивним, менш сугестивним і ми починаємо натикатися на банальність, чуємо ніби фальшиву ноту, емоція автора не знаходить адекватного естетичного відображення. Але навіть тоді маємо знамениту Аллу Демидову, яка грає роль Лесі Українки.

Фільм «Іду до тебе» став важливою подією в інтелектуальному житті України. Адже він є не тільки любовною лірикою. Він нагадує про постать видатної поетеси, а також про її пристрасті, її любов до України, до рідної мови, яка, за її словами, що цитуються у фільмі, становить «душу народу», він нагадує її боротьбу за існування України, нагадує її позицію як революційну, так і національну.

Фільми Войтецького і Мащенка, належачи в загальному сенсі до течії поетичної, що її репрезентують Параджанов, Іллєнко й Осика, демонструють водночас власну своєрідність, розширюючи зацікавлення й амбіції українського мистецтва. Їхня своєрідність заявляє себе не тільки в площині естетичній (відхід від кіно живописного), а також у площині традиції, до якої ці фільми тяжіють. Творчість Параджанова, Осики, Іллєнка надихається передусім народною традицією, давнім селянським фольклором. Войтецького цікавить передусім те, що народжує сучасність, цивілізація. Мащенко відгукується до давньої традиції української інтелігенції. Це цікаві спроби. Передовсім з огляду на їхні перспективи та «інтелектуальність».



Микола Олялін — Сергій Мержинський, Алла Демидова — Леся Українка у фільмі «Іду до тебе». Режисер Микола Мащенко. 1971.





«Білий пта



Іван Миколайчук — Петро, Богдан Ступка — Орест, Юрій Миколайчук — Богдан у фільмі «Білий птах з чорною ознакою». Режисер Юрій Іллєнко. 1971. Фото Андрія Владимирова.

Учасники фільму «Білий птах з чорною ознакою».

До стор. 118 — 119.
Кадр із фільму «Білий птах ». Фото Андпія Владимирова.



Марк Донській

Поезія боротьби

З висот радянського кіпематографа 70-х років, що розвиває традиції великих попередників – С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, О. Довженка, братів Васильєвих, І. Савченка, мені здається, молодим бачаться ще ширші перспективи розвитку кіно, його нові горизонти. Ось чому, я думаю, пошуки молодих радянських кінематографістів – явище закономірне. Воно пов'язане з прагненням глибоко розкрити зміст життя, поетично осмислити його, знайти нові засоби і форми вираження величі наших гуманістичних ідей.

Серед імен молодих художників, чия творчість заслуговує найпильнішої уваги, я б насамперед назвав ім'я Юрія Іллєнка, чий фільм «Білий птах з чорною ознакою» гідно представив радянське кіномистецтво на VII Міжнародному кінофестивалі в Москві. Багато істинних художників кіно могли б підписатись під кадрами цього фільму. І насамперед – Олександр Довженко, з творчості якого бере свої джерельні витоки поетичний талант Іллєнка, і, звичайно ж, Сергій Параджанов, з яким колись починав молодий майстер свій шлях у фільмі «Тіні забутих предків». І ці слова сказані не в докір режисерові, а, навпаки, щоб показати, що не на порожньому місці, не з нічого виріс чудовий молодий художник-поет у нашому кіно, що він іде від коренів своїх учителів, і вони дадуть немалий притік сил новим паростям.

Фільм «Білий птах з чорною ознакою» – глибоко своєрідний і поетичний твір у нашому кінематографі. Чудово, що створений він на Київській студії імені О. Довженка, майстри якої виховані на поетичній культурі Лесі Українки, Франка, Коцюбинського, на поетичній режисурі І. Савченка, на операторських відкриттях Д. Демуцького, на традиціях глибоко реалістичного мистецтва, овіяного романтичним баченням світу.

Його своєрідність – навіть у складній побудові. Якщо у звичайному кіно режисер ніби «піднімається за сюжетом» з кадру в кадр, як по східцях, то тут сюжет, як бурхлива гірська річка – з бистринами й перепадами, з примхливими часовими згинами й поворотами. Режисер дає нам яскраві кадри часових зрізів, в яких іноді, не зупиняючись на побутових деталях і дрібницях, випукло показує головне в поетичних метафорах, у живописній образній стилістиці. Не пунктуальна й прозаїчна описовість притаманна його манері, а вирішення соціальних і моральних конфліктів часу узагальнюючими

«Экран. Обозрение киногода 1971 – 1972». М., 1972. Переклад з російської.

«Білий пта

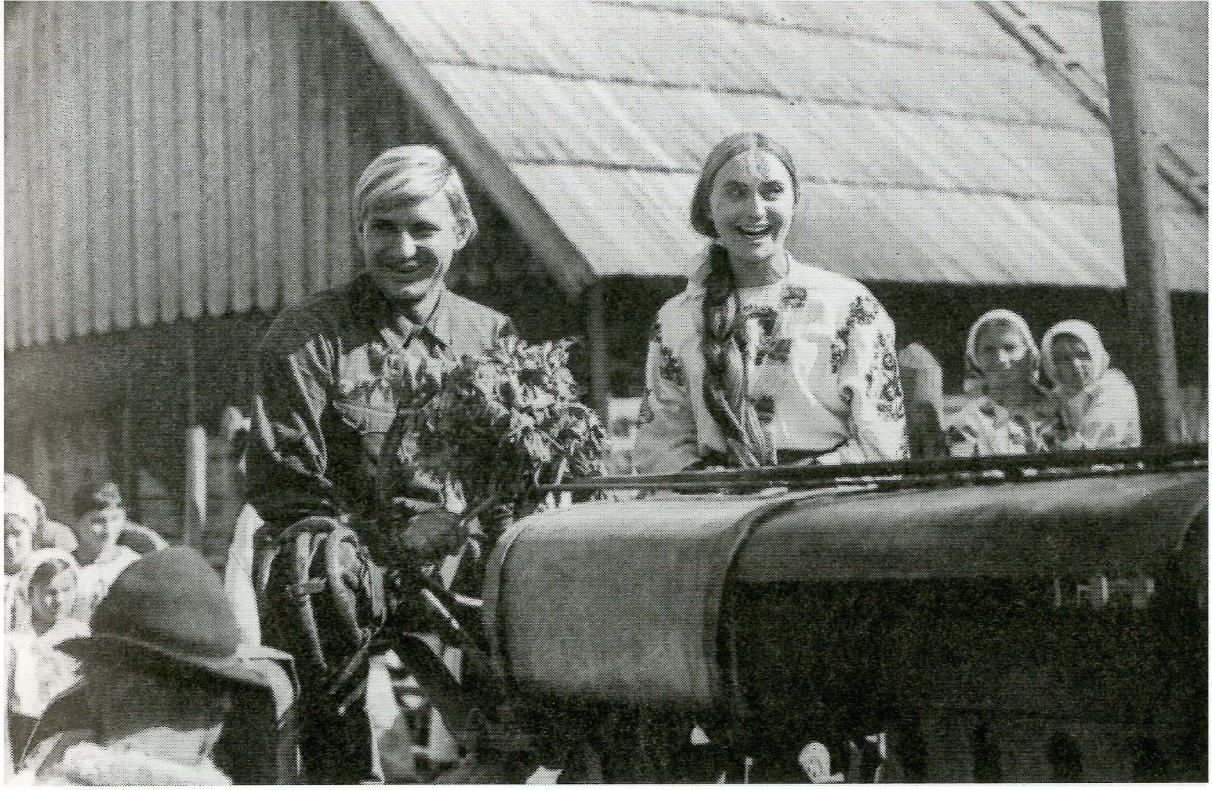
засобами. Тут не екзотичний колорит етнографії, а народна стихія. Народні традиції — музика, пісні, обряди, етнографічні прикмети — заплідюють фільм.

І небайдужа природа розкривається в поетичному баченні режисера, оператора і художників. Гине, рятуючи від вогню російського солдата, гуцул Петро, і гаряче, трагічне полум'я перетворюється в образ — символ багряно-золотистої берізки. В ущелинах, темних гірських прірвах шукає сховища від розплати за бандитизм Орест, смерть від рук земляків наздоганяє його - і тоне обличчя Ореста в глухій чорноті кадру. А гори Карпат, високі, чисті, з прозорим повітрям, напоєним лісовим ароматом, а гірська річка, в середину якої було вбито прикордонний стовп, що розділяє старий і новий світ, а хата бідного сільського музиканта Дзвонаря, що горить у нічній темряві як закличне багаття... Все це поетичні образи-символи.

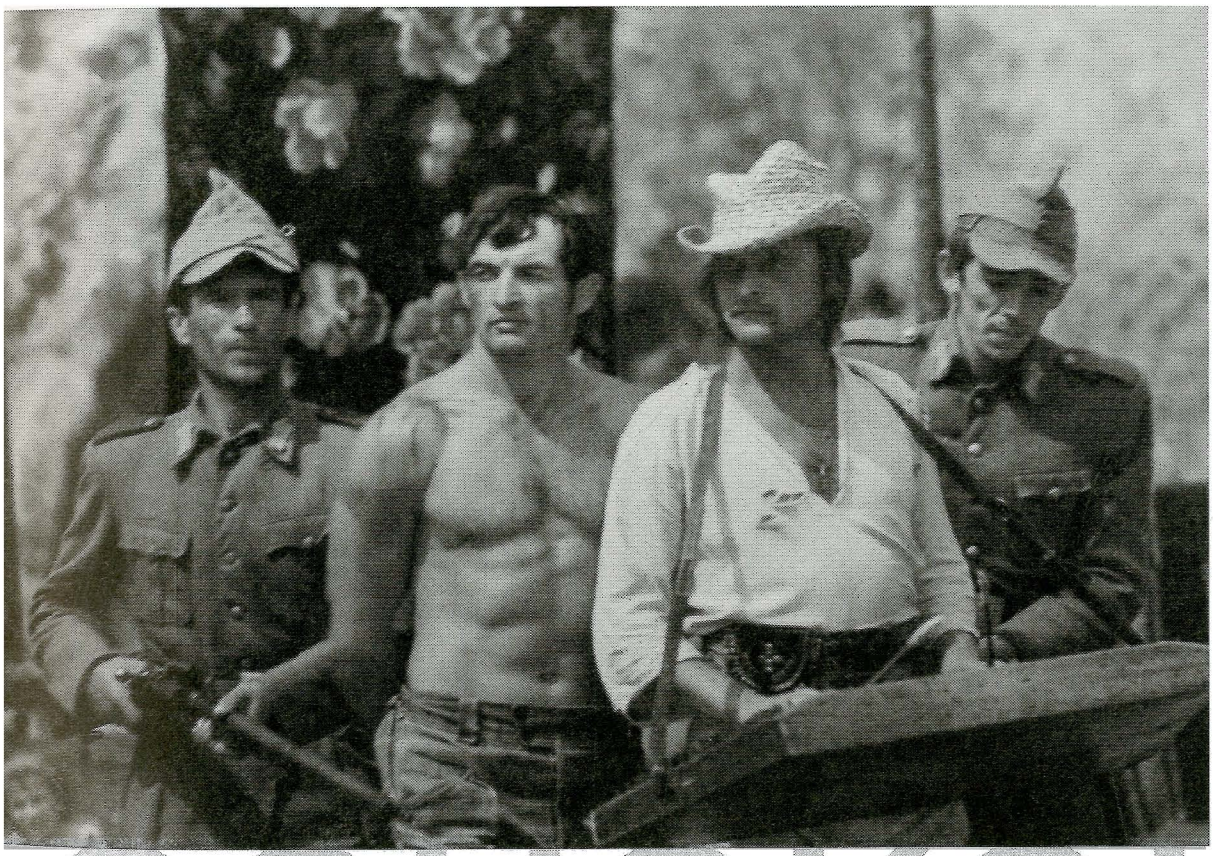
А хіба можна забути «весільний» танок Дани (Л. Кадочникова) і Ореста (Б. Ступка), який дано у двох часових зрізах! Це не дивертисмент, не розвага, він повний драматичного змісту. Владний, відчайдушний, сповнений надій на початку, танок знову з'являється у фільмі, в гіркому акомпанементі безнадійності. Як виклик землякам, Орест кидає сільському оркестру закривавлені пачки грошей, замовляючи музику танцю, — кидає своє прокляте життя. І як вдова, в чорній одежі залишається сама Дана, зі своїм грішним коханням, яке не може дати радості щастя.

Якщо фільм можна назвати поетичним, то його драматургію можна вважати винахідливою драматургією, оскільки всі режисерські метафори знайдено і втілено в живописно-пластичному вираженні. Вони перегукуються з колористичним і образним ладом полотен реаліста Нестерова, казковою екзотикою Білібіна та багатьох інших живописців (оператор В. Калюта, художник А. Мамонтов, художник по костюмах Л. Байкова). Нелегкий для сприйняття фільм вимагає і від глядача уміння проникнутись його живописною логікою. Весь зображально-виражальний лад фільму — і пейзажі, і декорації, і костюми, і музика з народними піснями — пронизаний, напоєний соками драматизму і в загальних планах, і в кадрах-портретах. Настає розплата, гине Орест, падає ікона з рук старої гуцулки у прозорі води, і відносить її бистрина: так падає віра в абстрактне добро, торжествує поняття добра, народжене в найгострішій класовій сутичці, яка не мине долі окремої родини. Мудрі говорили, що справжнє мистецтво творять несамовиті. Мабуть, тільки в ремісника не буває помилок, але і справжнього мистецтва в нього теж немає. Я б сказав, недоліки фільму Ю. Іллєнка — продовження його достоїнств, наслідок його захоплення глобальним вирішенням тем, зображальністю. Режисер іноді немов би кидає акторів «на призволяще долі», що не завжди йде на користь фільмові. Але я вірю, що це вміння обмежувати своє шаленство в ім'я глибини розкриття цілого прийде до талановитого художника у подальших пошуках.

з чорною



Леонід Бакшиєв та Лариса Кадочникова у фільмі «Білий птах з чорною ознакою». Режисер Юрій Іллєнко. 1971.



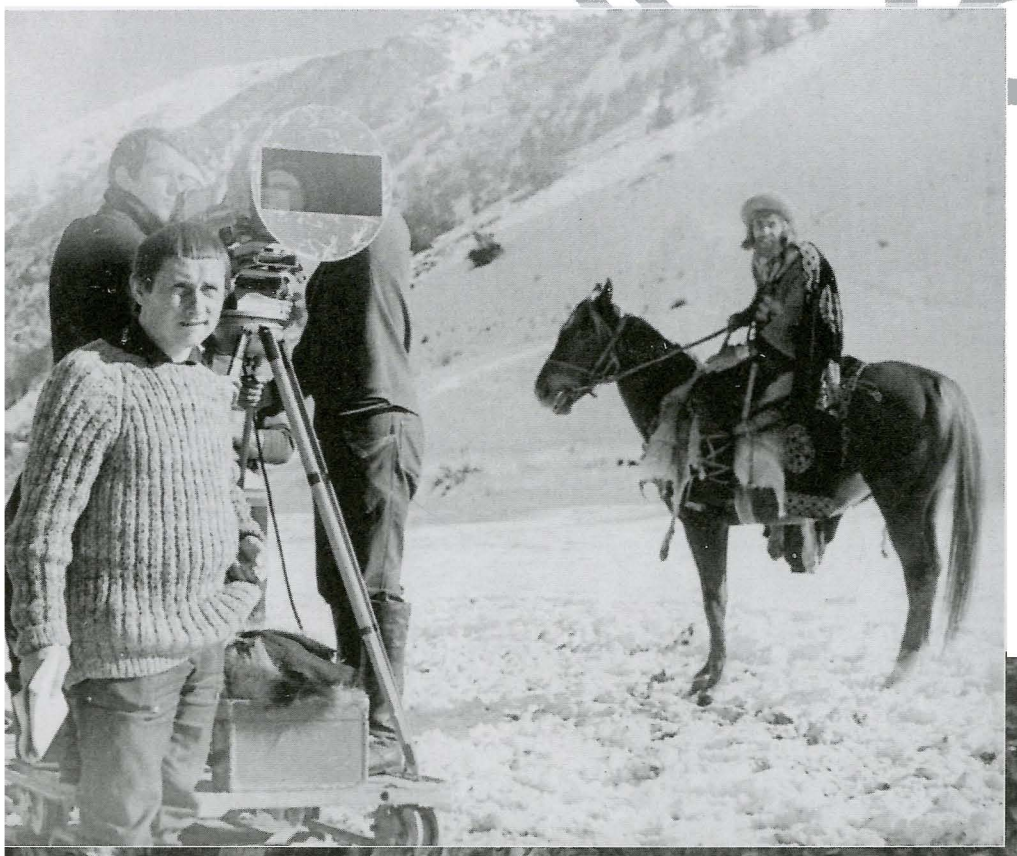
Кадр з фільму «Білий птах з чорною ознакою». Фото Андрія Владимирова.

ознакою»





«Заха



Леонід Осика та оператор Валерій Квас у Киргизії під час зйомок фільму «Захар Беркут».

Іван Миколайчук — Любомир у фільмі «Захар Беркут». Режисер Леонід Осика. Художник по костюмах — Людмила Семикіна. 1971.

До стор. 124 — 125. Татаромонгольське військо — кадр з фільму «Захар Беркут».

р Беркут»

Люція Матулевич

«Захар Беркут»

«Ekran», 20.II.1972, №8. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

Що роблять три найбільш відомі режисери з Києва – Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко і Леонід Осика?

Сергій Параджанов, автор гучних «Тіней забутих предків», кілька років тому реалізував у Вірменії фільм «Колір граната» (інша назва – «Саят-Нова»). З тої пори написав кілька сценаріїв (один із них – «Сповідь» – було надруковано у польському місячнику «Kino»), але не розпочав реалізовувати жодного. Нещодавно затверджено Параджанову сценарій «Інтермеццо», що спирається на мотиви біографії класика української літератури Михайла Коцюбинського. Триває підготовча робота, підготовлено сценарій, над яким Параджанов працює разом із оператором фільму Олександром Антипенком.

Юрій Іллєнко, який, як пам'ятаємо, одержав золоту медаль на останньому міжнародному кінофестивалі в Москві за фільм «Білий птах з чорною ознакою» (вже закуплений на наші екрани) перебуває в Югославії. Нещодавно, власне, закінчив він там зйомки свого нового фільму, в основі якого – мотиви багатого фольклору Чорногорії. Фільм – це югославсько-радянська співпродукція. Партнером з радянського боку є кіностудія імені О. Довженка в Києві.

Тим часом незабаром на екрани Києва вийде найновіший фільм Леоніда Осики, автора відомого і в Польщі «Камінного хреста». Фільм називається «Захар Беркут», це екранізація повісті Івана Франка, і він реалізований у кольорі, на широкій плівці (70 мм). Осика, режисер тендітний, вразливий, чутливий до психологічних деталей, режисер, який виявив свій видатний талант у камерному «Камінному хресті», сполучаючи делікатний ліризм із суворістю, пластичну вразливість із уважним оком документаліста – цього разу вторгся на терени великого історичного видовища. «Захар Беркут» – це найбільш представницький і найдорожчий фільм, який створено на Київській кіностудії.

Дія відбувається у XIII столітті, тлом подій є татарська навала на Карпатську Русь, а передовсім – боротьба, яку ведуть мешканці тухольської громади. Осика воскрешає на екрані давні події, пригадує традиції, до яких можуть

«Валерій Квас продовжує працювати з Леонідом Осикою над історичним фільмом «Захар Беркут». Він говорить, що його основна мета в тому, щоб досягти гармонії між фабульними подіями і батальними сценами, людськими пристрастями і пластичною формою, яка набула б рангу поетичного, ліричного й водночас була синтезом національної традиції».
Януш Ґазда. Магія фотографії.
(«Ekran», 1970. 22. XI).

відгукнутися українці в пошуках своєї історичної генерації. Він зачарований цією давньою народною спільнотою тухольців, що зберігає свої звичаї, поганську релігію (культ Сонця), а понад усе — почуття демократії, свободи і незалежності.

У фільмі стикаються два світи, дві системи суспільної організації. Татари — це світ тоталітаризму, безоглядної диктатури та ієрархії, татарський вождь вирішує всі справи, спираючись на залізну дисципліну. Світ тухольців — це світ вільного суспільства, організованого на демократичних принципах; провідник громади — Захар Беркут — обраний громадою; найважливіші рішення приймаються на зборах усієї громади.

Це зіставлення двох світів має пластичне відтворення. У сценах із татарами, як правило, переважають темні, похмурі кольори; тісні інтер'єри з низькими стелями; зйомки на природі — без видимої лінії горизонту, позбавлені простору, сконденсовані в обмежених рамках. У сценах із тухольцями переважають ясні кольори, багаті відтінками, у зображенні природи відчувається простір, повітря, широчінь. Не завжди цей принцип вирішальний, але ця зображальна відмінність досить відчутна.

Фільм пропонує сцени красиві, чудові (оператором фільму є Валерій Квас — автор зйомок «Камінного хреста»). Особливо виразна сцена, коли тухольці залишають своє село — це чудові живописні композиції, у яких рух людських мас підпорядкований пластичному ритму й загальній колористиці. Там, де Осиці вдалося вийти за фабульну оповідь, там, де йому вдалося увійти в царину поезії, дати пластичний синтез звичаїв, підпорядкованих певним ритуальним формам, там відчуваємо подих великого мистецтва, пізнаємо талант автора «Камінного хреста».

Проте, на жаль, дуже часто режисер хибує на ілюстративність, що іноді межує з банальністю, обмежується розповіддю фабульної історійки. Не завжди дає раду з мотивами індивідуальними, не знаходить постійного, мистецького виразу чи психологічного для емоцій, які охоплюють героїв. Особливо у сценах, які повинні показати людські пристрасті й драми — Осиці бракує цієї чутливості, яка була сильною стороною «Камінного хреста». А проте, незважаючи на це, фільм «Захар Беркут» можна вважати успішним. Насамперед — успіхом української кінематографії, яка не має значних традицій у великому видовищному історичному кіно з мистецькими амбіціями. У Києві передбачається, що «Захар Беркут» матиме також великий фінансовий успіх, що матиме велику популярність, не тільки серед української публіки.

У фільмі знялося багато чудових українських акторів: Василь Симчич (Захар Беркут), Костянтин Степанков (Тугар Вовк), Антоніна Лефтій (Мирослава), Іван Миколайчук (Любомир), Борислав Брондуков (вождь татарів), Іван Ґаврилюк (Максим).



Леонід Осика з учасниками фільму «Захар Беркут».



Сергій Параджанов

Сходження до майстерності

«Советский экран», 1971. Переклад з російської.

Леонід Осика під час зйомок фільму «Захар Беркут».

Останній рік приніс кіностудії імені О. П. Довженка немало приємних подій — золоту медаль Московського кінофестивалю за фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою», перехідний червоний прапор Комітету з кінематографії СРСР і ЦК профспілки працівників культури, який, здається, вперше за всі роки побував у Києві. Це радісно. Це обнадіює на майбутнє. І якщо подумати про причини успіхів, то вони, по-моєму, насамперед в тому, що студія дала проявити себе молодим і талановитим людям — кінорежисерам, операторам, сценаристам, акторам.

Мені хочеться поділитись думками про їхні недавні роботи.

* * *

Юрій Іллєнко незмінно говорить про успіх свого «Білого птаха» як успіх усієї студії. Мені дорогі його скромність і великодушність, але все-таки це насамперед перемога самого Іллєнка, доля якого на студії була зовсім не гладенькою і не простою. Іноді в нього не вистачало сил переконати в правоті своїх задумів, іноді вони не доходили до екрану чи ж доходили в утрудненому для сприйняття вигляді. Навіть перші операторські роботи Іллєнка здавались багатьом надміру складними, різкими. Особисто для мене його прихід на студію був святом, я радий, що разом з ним працював над «Тінями забутих предків», картиною, яка принесла радість і мені, і Юрію, і всій нашій студії. Зараз нерідко говорять, що роботи Іллєнка — і «Вечір», і «Білий птах» — виросли з «Тіней». Прикро, що це начеб ставлять у докір Іллєнкові. Адже він не повторює вже зроблене, а продовжує розвивати ті принципи, які ми знайшли, працюючи разом.

«Білий птах з чорною ознакою» — фільм-епопея, не побоюсь сказати, Карпатська рапсодія. Історія однієї родини, трагічні долі братів, конфлікти, що їх розділили, суперечка людської і церковної правди - через усе це дано широку картину перемоги Радянської влади на Західній Україні.

І вся картина пронизана поезією, розчинена в дивовижній ніжності.

Іллєнко так випромінює талант, що конструкція й композиція фільму тріщать під натиском цього видовищного і смислового навантаження, яким від насичує кожен кадр. Все-таки, «Білий птах» треба було б знімати як дво-

серійний фільм. Тоді можна було б більш поглиблено розкрити і проблеми й образи, не вдаючись при цьому до драматургічних випадковостей, відчутних у картині Іллєнка.

Я вірю, що наступні роботи Іллєнка, чому б вони не були присвячені – сучасності чи давній Київській Русі, – стануть прикладом творчої, самостійної, принципової позиції в мистецтві.

* * *

«Захар Беркут» Леоніда Осики – картина благородна і чесна. Після «Камінного хреста» Осика тут вперше пробує себе в кольорі, широкому форматі, у великому постановочному полотні.

Він знову шукає себе і свій жанр у зовсім іншому, аніж раніше, матеріалі. А зустріч з новим завжди важка: адже для художника фільм – це завжди освідчення в любові предмету свого мистецтва.

Події історії давньої Русі, де змішані шари раннього християнства та поганства, боротьба з татарськими ордами, передані на екрані з епічною силою і красою. Гарний весь акторський ансамбль. Василь Симчич в ролі Захара Беркута грає не якесь ідеальне втілення народної правди і мудрості. Хоча він глава роду, старійшина, що спрямовує розум і волю свого племені, ні в його слові, ні в жесті не відчувається вождизму. В цьому, по-моєму, головна цінність образу. Навряд чи мають рацію ті, хто вважає, що зіграний К. Степанковим зрадник Тугар Вовк виявися на екрані яскравішою постаттю, аніж старий Захар. Адже перемога і історична, і моральна на боці Беркута, хоча він, як герой античної трагедії, повинен пожертвувати своїми дітьми.

Мені сподобався Іван Миколайчук в ролі Любомира. В його образі є і необхідна міра декоративності, і точно знайдений різкий пластичний малюнок, і жорстка внутрішня сила – одне слово, дивовижно точне потрапляння в жилу характеру. Своєрідно гарні й Іван Гаврилюк в ролі Максима Беркута, й Антоніна Лефтій – Мирослава.

Чудовий початок фільму – обряд посвячення у мисливці юного Максима, що відбувається на косі, яка врізалась у гладінь широкого озера, серед мовчазних, червоних від світанкового сонця гір. Незабутній фінал: дивовижна за красою та місткістю метафора – гори скидають траур.

Така ж первозданна могуть час від часу відчувається і в інших кадрах: вражаюче знято втечу Тугара та його доньки – двоє вершників, що скачуть серед безкінечного, відстороненого від усього, що відбувається, пейзажу засніжених гір.

Та все-таки іноді фільм Осики розчаровує. Іноді в ньому надто сильна декоративність і статуарність, які йдуть врозріз із головним завданням. Скажімо, герой пройшов десятки кілометрів з ярмом на шиї, він весь, здавалося б, повинен бути овіяний брудом, дощем, дорожним пилом. А на екрані він чистий і прилизаний.

Є оперність і в зображенні монгольського табору – іноді навіть здається, що ось-ось на екрані почнуться половецькі танці. І ще: надто вже багато режисер передовірив композиторові – екран заповнений асорті реальних та ірреальних звучань. Далеко не всі вони доречні.

Ну, скажімо, дзвін завжди вражає. Але якщо він органічний в «Борисі Годунові», то тут правомірнішим був би стук дерев'яних калатал. Невдалий хоровий спів – він неорганічний і, по-моєму, взагалі погано поєднується з широким форматом екрану. Мабуть, тут доречнішими були б простіші, жорсткіші, необхідніші звуки: тупіт череди, що віддаляється, ревіння гірського потоку, тріск вогню і тліючих вуглин. Мені шкода, що режисер іноді відходить від необхідної для епосу поетичної метафоричності до побутовізму.

Через це, наприклад, у любовній сцені молодих героїв не вистачає відчуття краси кохання. Очевидно, непіддатливим виявився й літературний матеріал – у сценарії немає пронизаності античним струменем, який міг би надати творові філософської глибини.

Можливо, я надто вимогливий до молодого режисера чи взагалі переоцінюю можливості кіно – все сказане говорилось з позиції режисури максимально активної, яка вимагає ідеальної структури, яка передає глядачеві авторське світовідчуття.

* * *

Про «Живу воду» говорити непросто.

Цей фільм – дебют. Точніше, відразу три дебюти: сценаристки Тамари Шевченко, режисера Григорія Кохана (дебют в ігровому кінематографі), оператора Олександра Антипенка (дебют у галузі кольору).

Найцікавішим з усіх трьох мені здається дебют Тамари Шевченко, випускниці Вищих сценарних курсів. Тема, до якої вона звернулась, для нашого кіно вже не нова. Щось схоже було у «Поверненні Василя Бортникова», в інших фільмах. Але коли подібні конфлікти, родинні й громадські (у сценарії дві основні теми – збереження лісу й доля жінки, яка залишилась без



Іван Миколайчук — Любомир, Костянтин Степанков — Тугар Вовк у фільмі «Захар Беркут». Режисер Леонід Осика. 1971.

«ЖИВОЇ ВОДИ»

чоловіка), спроектовані на неповторне тло гуцульського життя, річ набуває особливого виміру, особливої психологічної глибини й трагізму. Сценарій був сильний якраз не точністю своєї композиційної конструкції, не завершеною зробленістю, а бажанням філософськи підійти до матеріалу, поглянути на нього з висоти великих узагальнень. Він відкривав можливість для створення кінороману. Кінороману не вийшло. Вийшла картина, що хвилює гостротою порушених у ній суспільних та особистих проблем, поезією карпатської природи і красою її людей, що змушують задуматись над бідою, яку корисливість, егоїзм, споживацтво несуть і природі, і людям.

У Зінаїди Кирієнко, яка грає головну роль, красива, я б сказав, класична зовнішність.

Точна і природна, хоча, можливо, й однозначніше виглядає на екрані в невеликій ролі Наталя Наум, яка сама вийшла з тих місць. Але акторам у фільмі явно не вистачає режисерської уваги,їі Іванові Гаврилюку — старшому братові, й Олександру Биструшкіну — молодшому. Нехай вже, він не сам грає, а тільки, стоячи спиною, імітує гру на скрипці. Але і скрипка в нього не гуцульська, і тримає він її не по-гуцульськи — гуцули притискають скрипку не до підборіддя, а до серця. Пропадає істинність, починається театр.

Досадно, що молодий режисер, який цікаво проявив себе в документальному кіно, виявися таким невимогливим. Здавалось би, як документаліст, він повинен був би здивувати глядачів істинністю фактур, характерів, психологічних характеристик.

Я спокійний за долю Тамари Шевченко. Сподіваюсь, що з часом вона знову повернеться до теми «Живої води», відштовхнувшись від сценарію, напише повість чи роман.

Я спокійний за долю Олександра Антипенка, який зняв з Тенгізом Абуладзе «Благання» і вразив усі покоління операторів своїм мистецтвом, своїм тремтливим ставленням до краси Грузії, злиттям з поезією Важа Пшавели. І нехай у «Живій воді» за красою кадру не завжди відчувається проникнення в глибину життєвого матеріалу, я надіюсь, знімаючи свій наступний фільм, працювати з Антипенком — художником зухвалим, тривожним, шукаючим, новатором за складом самого свого характеру.

Я ніколи не роз'єднував в кіно роботу режисерську від операторської, але, говорячи про «Живу воду», мені доводиться це робити, тому що не вийшло того сплаву, який міг би дати чудовий дзвін і сповістити світові про народження великого твору мистецтва. Шляхи оператора й режисера тут розійшлися, принципи їхнього підходу до матеріалу виявились неспівмірними, і тому залишились нереалізованими ті можливості філософського осмислення проблеми, які були закладені в кіносценарії.

Доля Григорія Кохана у його власних руках. Вже сцена на базарі і гуцульський ліжник, що палахкотить червоною плямою, немов серце Данко, — талановита режисерська знахідка. І таких знахідок у фільмі немало. Але мене все ж турбує те, як складається доля молодого режисера. Його роботою задоволені, він увійшов у основний кістяк режисерів-виробничників студії. Але мені хотілось би побажати йому в наступних фільмах більшої філософської глибини, сміливості в пошуках, вищого класу роботи з акторами.

* * *

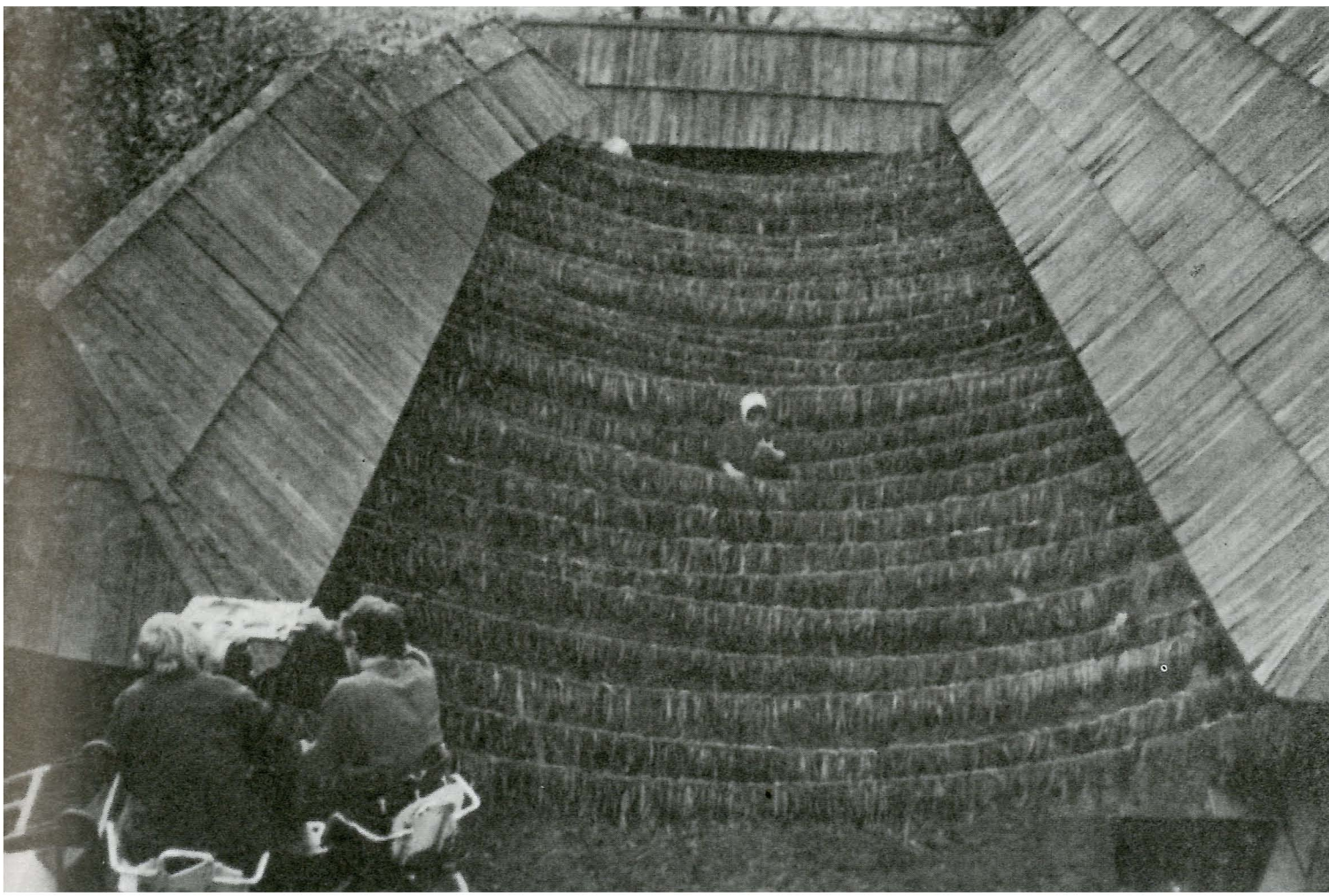
Я говорив про роботи молодих режисерів. Роботи ці нерівні. Це природно: така властивість молодості, як гарячковість, нерідко призводить до поспішності, відсутність досвіду іноді обертається претензійністю. Значить, тим більш турботливо треба ставитись до молодих.

«В поетиці оператора Антипенка простежуються дві теми. Перша — прагнення до земної гармонії; друга — драматизація натури. Отже, витоками творчості митця, гадаю, є стихія народного мистецтва. Десь непомітно ці джерела зливаються, перетворюються в єдиний сучасний художній стиль. Оператор намагається пояснити суть того чи іншого явища через поетичне узагальнення або асоціативне переосмислення оточення.»
Роман Корогодський. Олександр Антипенко. («Новини кіноекрану», 1973, №7).

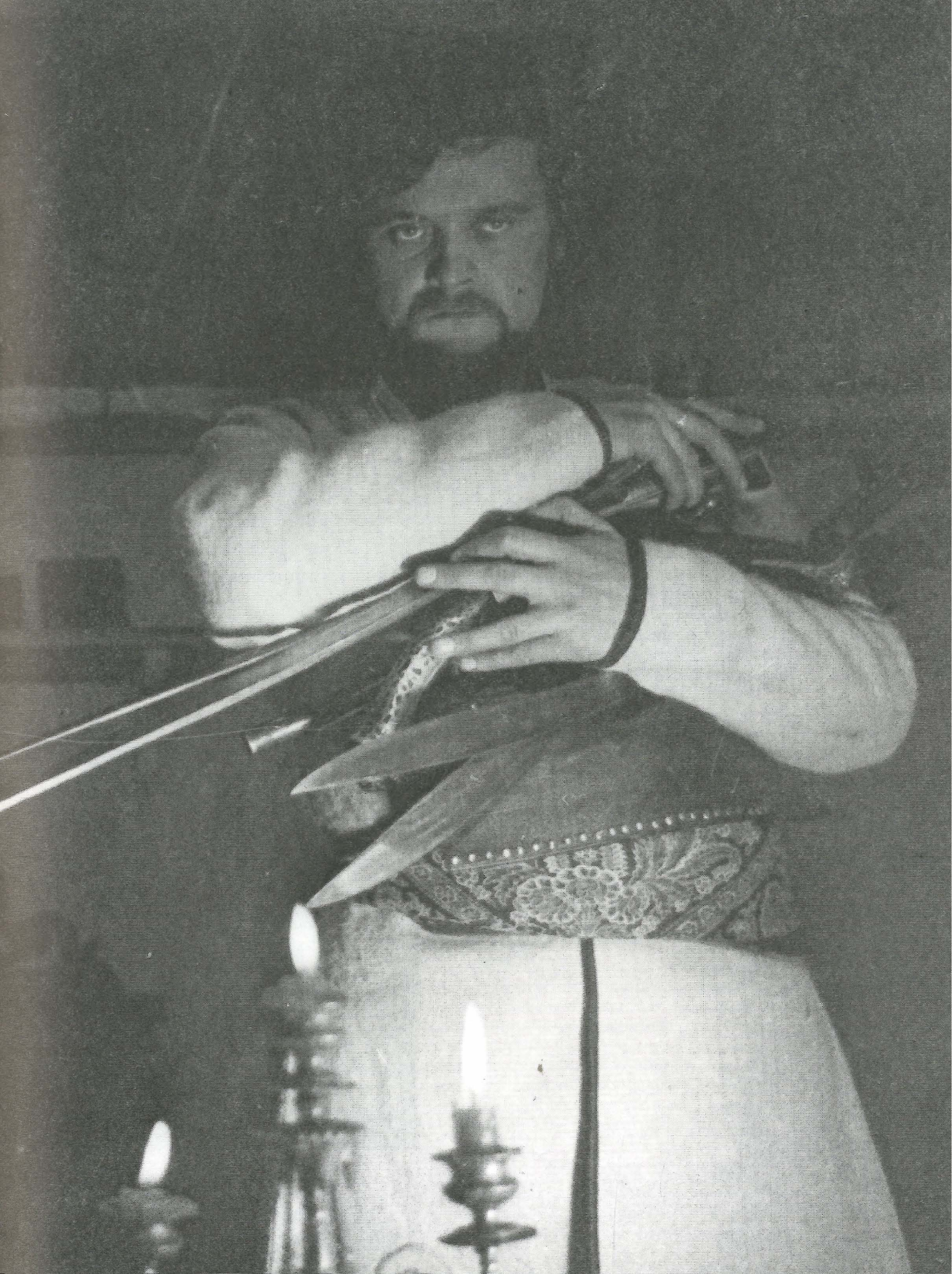
Тут є чому повчитися в майстрів старшого покоління. В Сергія Герасимова, наприклад, який незмінно стежить за роботою молодих: його поради — взірець педагогічності, людського такту і вимогливості, вони допомагають його учням долати нові сходинки на шляху сходження до майстерності. Ту ж турботу про долю молодих завжди чути у більш гарячих і різких висловлюваннях Марка Донського. Хотілось би, щоб і на нашій студії імені Довженка молодих оточувала б така ж турбота, принципове, вимогливе, але завжди доброзичливе ставлення до їхніх пошуків.

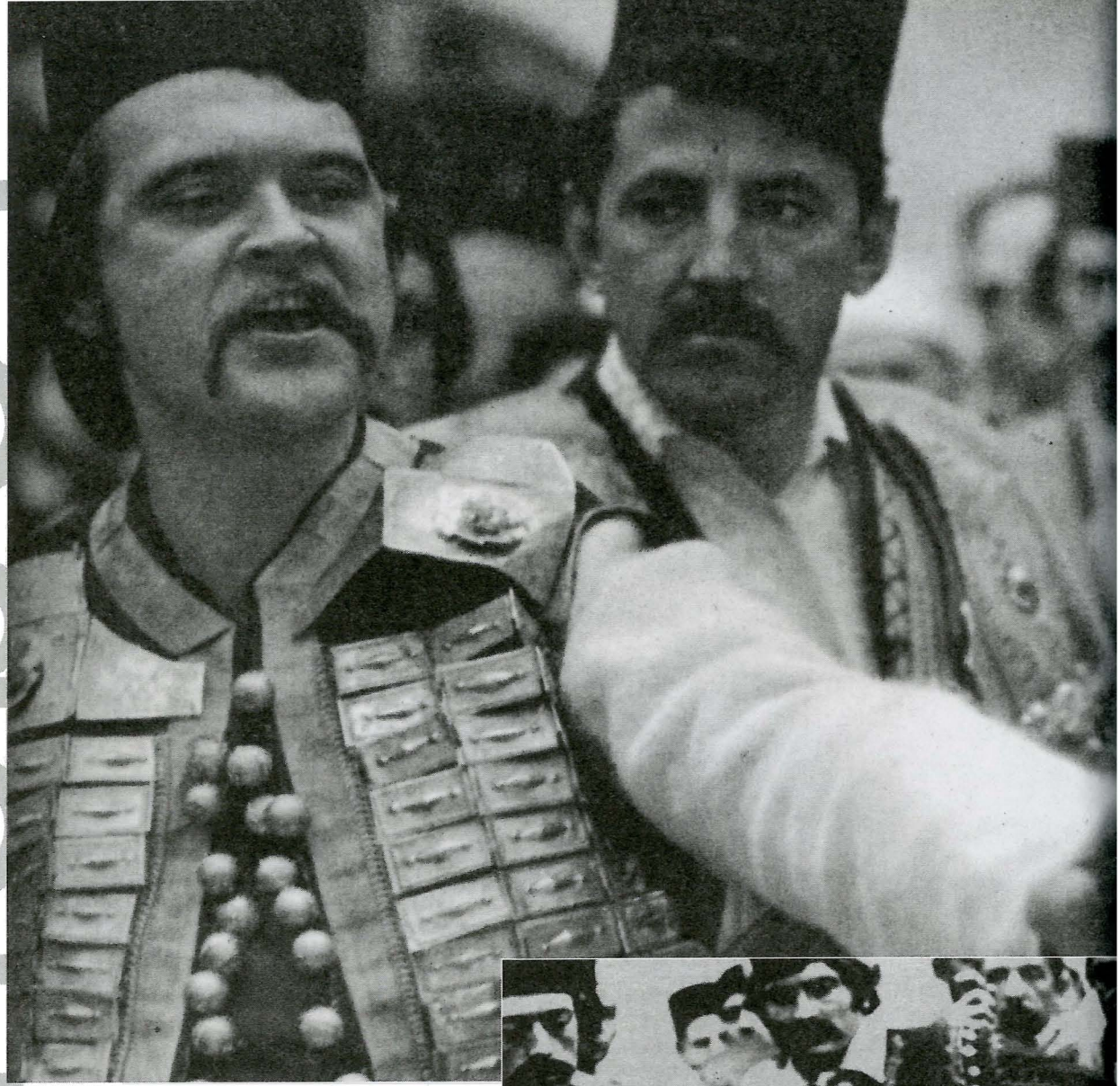
І, звичайно, дуже важливим є розуміння їхніх прагнень критикою. А те, що той спосіб художнього мислення, до якого з таким побоюванням ставились деякі критики, здатний знайти шлях до більшої аудиторії, захопити її думки і почуття, доводить хоча б недавній успіх Юрія Іллєнка. Я кажу не тільки про одержану ним золоту медаль. Мене тішить насамперед реакція залу Кремлівського палацу з'їздів, який вибухнув бурею оплесків, піднявшись з місць після фестивального перегляду «Білого птаха з чорною ознакою». У цьому гарячому відгуку глядачів я бачу запоруку успіху майбутніх робіт молодих режисерів студії імені Довженка, які шукають свій шлях у мистецтві, свою поетичну мову і світ.

«Жива вода». Режисер Григорій Кохан. 1971. Робочий момент.











Іван Миколайчук — Йока у фільмі «Всупереч усьому».

Юрій Іллєнко на зйомках фільму «Всупереч усьому». 1972.

До стор. 134 — 135. Іван Миколайчук у фільмі «Всупереч усьому».

усьому»

Юрій Щербак

«Всупереч усьому»

«Літературна Україна».
15 . 08. 1972.

І знову входимо в дивний і суворий світ нової кінострічки Юрія Іллєнка. Знову вгадуємо тверду і точну руку режисера, визнаного тепер майстра українського кінематографа. Так, ми майже звикли вже до .цього незвичного стилю: до волаючої мовчазності .людей, до багатозначності поглядів 1 жестів, до голосіння й речитативу старих жінок, що оглушливо лунає на фонограмі, до пронизливої пишноти барв, яка раптово змінюється аскетичною нерухомістю всього сущого в фільмі. До сприйняття всіх цих речей нас привчив Юрій Ілленко своїми попередніми фільмами — «Вечором на Івана Купала» та «Білим птахом». І все ж, незважаючи на це, в кожному новому фільмі цього режисера знаходимо нові художні якості, особливості його філософського й образного мислення.

Кінофільм «Всупереч усьому» створено спільними зусиллями Київської кіностудії їм. О. Довженка та югославської «Філмскі студіо» (м.Тітоград). Сценарій написав театральний режисер чорногорець Нікола Вавич, якого захопила ідея створення кінофільму про одного з найвидатніших діячів Чорногорії — владику Петра І Негоша. Нагадаю, що рід Негошів правив Чорногорією протягом 1700 — 1918 років. Петро І (1747 — І830), який поєднував духовну митрополичу владу з владою світською, зібрав навколо себе розпорошені сили маленького племені чорногорців для боротьби проти могутнього сусіда-поневолювача — оттоманської імпегрії. Він уславився як великий просвітитель та їсторик, як мудрий реформатор і державний діяч, котрий послідовно проводив політику співробітництва з Росією.

Перед творцями фільму стояла певна небезпека: вони могли зробити ще один костюмований фільм «на історичну тему» з усіма неодмінними атрибутами стрічок цього ґатунку — хитромудро сплетеною інтригою, великими батальними сценами та іншими «залізними» прийомами, що сотні разів уже були експлуатовані кінематографіями різних країн. Небезпека полягала ще й у тому, що йшлося» про особу, ім'я якої святе для кожного чорногорця. А давно відомо, що немає нудніших людей і нудніших кіногероїв, ніж офіційно проголошені святі, житіє яких у канонічних переказах становить єдину нескінченну цноту, без щонайменших людських слабостей, похибок,

«Всупе

сумнівів, непослідовностей, коструватостей. Нелегкі кайдани іконографічної «святості» героя фільму певною мірою сковували рухи як сценариста Ніколи Вавича, так і виконавця цієї ролі актора Владо Поповича. Режисер Ю.Ілленко, якого югослави особисто запросили для зйомок фільму, виявив гідну подиву твердість характеру, вірність власним мистецьким переконанням і створив фільм, що виходить поза межі так званих «біографічних» чи «історичних» фільмів, наближаючись скоріше до жанру народної трагедії – високого й монументального жанру, започаткованого стародавніми греками. У фільмі «Всупереч усьому» наявні всі суверенні озна-ки трагедії – призабутого нині жанру, кордони якого розми-то хвилями мелодрами і сюжетно-карколомної масової продукції, розрахованої на невибагливі смаки певної частини споживачів. Кожен м'яз фільму «Всупереч усьому» оголений і напружений до того вищого ступеня правди, при якому смішними і дрібними здаються ті маленькі побутові «правдинки», й «мідяки правд», завдяки яким дехто з сучасних кінематографістів так вміло імітує життя, залишаючись на його поверхні, не досліджуючи глибинних його явищ.

Як і в кожній справжній трагедії, у фільмі бурхають великі пристрасті, настільки великі, що тягар їхній подеколи здається надлюдським. Як і в кожній справжній трагедії, в стрічці «Всупереч усьому» герої розплачуються за вчинки свої не дешевими словами, а всією повноцінністю життя і смерті.

...Чорні жінки, наче потомлені чорні птиці, повзають по сивих .скелях, видряпуючи пальцями зі щілин жменьки землі. Ті крихти землі, знесені докупи, мусять родити хліб: жінкам треба нагодувати голодних дітей, голодний народ Чорної Гори. Такими похмурими і величними акордами починається фільм про долю маленького, відчайдушно наполегливого народу, який у гордині своїй зайшов так далеко, що кинув виклик не тільки туркам, австрійцям, Наполеону, але й, здається, самій природі: безживним скелям, «мертвому камінню». Чорні жінки ще кілька разів з'являються на екрані. Вони – немовби хор давньогрецької трагедії, їхній спів, зойки, речитативи звернені до неба і до серця кожного, хто сидить у кінозалі. Їхня розпука межує з істерією. Чорні жінки-вдови оточують мовчазний дзвін, який залишився на місці зруйнованого храму, і, наче знайшовши винуватця всіх своїх нещасть, проклинають дзвін і обкидають його камінням. І – о диво! – лунає серед гір радісна музика прийдешніх перемог народу. Ми чуємо в середині фільму ту переможну музику дзвонів, якої немає в фіналі, коли владика Петро з усіх сил калатає в дзвін. Перемозі, здобутій такою ціною, вже не треба гучних дзвонів. Їй потрібно тиші. Тиші, що надовго залишається з нами після того, як згасає світло на екрані.

Наче в музиці Баха, все у фільмі строго підпорядковане кількох внутрішнім мелодіям, кількох ритмам, які то випливають на поверхню так, як знаки вогню (підпалення зачумлених хат, вогнище і смолоскипи в печері, пожежа Йокової домівки), то залишаються майже непоміченими, прихованими від неуважного ока, так, як знаки майбутньої весни (обличчя дітей, котрі спостерігають за жорстоким і незрозумілим життям дорослих). Жінки звертаються до неба, а владика Петро стоїть на вершині гори, розпростерши руки, й біля ніг його купчаться хмари, як смиренні овечки.

Дивний це митрополит, химерний владика, нетиповий святий, що не вкладається ні в які канони, не піддається жодній муміфікації. Замість того, щоб вчити народ добропорядності й цноті, як це личить главі церковної ієрархії, він з юнацькою пристрастю кидається в гріховні обійми Бояни (ак-

триса Лариса Кадочникова), нареченої Никанора (актор Борис Хмельницький). Замість того, щоб зміцнювати свою світську владу і будувати тюрми, як радить, йому брат Саво (актор Боря Бегович), він жебракує, ходить від хати до хати, збираючи злиденні гроші у вдів на побудову нового собору, і цим зміцнює свою єдино реальну владу — владу свого слова, свого морального єства. Замість того, щоб зберігати й примножувати церковні скарби, владика Петро вирішує продати їх, аби на виручені гроші купити хліба й врятувати паству від голодної смерті. Замість того, щоб смиренно підкоритись рішенню святого сино да, який оголошує Петра єретиком, богохульником і віровідступником, владика шаблею розрубує навпіл честолюбного політикана Йока (актор Іван Миколайчук) і веде свій народ на битву з турками... Життя цієї людини сплітається в складні й суперечливі вузли, далекі від схематизму позитивного історичного героя в уявленні шкільних підручників історії.

Проте в образі Петра І є одна домінанта, одну просту і ясну Істину сповідує герой фільму впродовж свого півторагодинного екранного життя: бути завжди зі своїм народом. Це не означає бути таким, як і всі. Це означає йти попереду всіх, вести народ за собою. Для владики Петра це означає йти вперед всупереч усьому, долаючи страх і ненависть, провінційну обмеженість, нерозуміння з боку навіть найближчих людей, долаючи забобони й внутрішні чвари. Владика Петро до кінця відданий одній ідеї — ідеї об'єднання всіх чорногорців у їхній боротьбі проти турецьких загарбників. Владика обрав нелегкий шлях, його, наче той дзвін, обкидають камінням, над ним знущаються, з нього насміхаються, в нього стріляють скритовбивці. Куля влучає в карту Чорногорії, що висить над його головою. І владика Петро, вказуючи пальцем на пропалену дірку від кулі, спокійно пояснює російському солдатові Федору (Ф. Панасенко): «Оце і є Чорногорія. Тут знаходимось ми». Петро І Негош згуртовує, збирає навколо себе весь свій народ, так, як збирали жменьками землю чорні жінки в пролозі фільму.

У фільмі «Всупереч усьому» є ряд блискучих кадрів, хочеться назвати їх картинами. Біблійно чистими постають перед нами гори — невимовна мертва краса цих пейзажів наштовхує на думку яро кратери Місяця. Треба віддати тут належне операторові-постановнику фільму Вілену Калюті та художнику-постановнику Анатолію Мамонтову. Лиш пильне око справжніх художників може помітити мінливу гру тіней на білосніжних стінах собору. Лиш справжні художники можуть створити такі вражаючі картини поля бою після січі: мертві чорногорці, мов суцільна застигла магма, полеглі сини народу, який здобув перемогу. Білий седяиський одяг, сірі свитки, червона кров.

Чи означає все, сказане мною, що перед нами — досконалий фільм, фільм, якому вготоване довге й легке екранне життя, фільм, що матиме якнайширшого глядача? Ні. Не хочу пророчити легкої долі цьому фільмові, і далеко не всі серця зворушить історія владики Петра, знята і змонтована у такій складній манері. Говорячи про новий фільм Ю. Іллєнка, не можна не сказати бодай кількох слів про особливості поетики цього режисера. Саме ці особливості й визначають усі перемоги і всі поразки його фільмів, — а мені здається, як не парадоксальною, буде ця думка, — що чим більші перемоги здобуває режисер в плані зоровому, мальовничому, у плані блискучих малярських вигадок і містифікацій, тим більші поразки несе він у кінозалі.

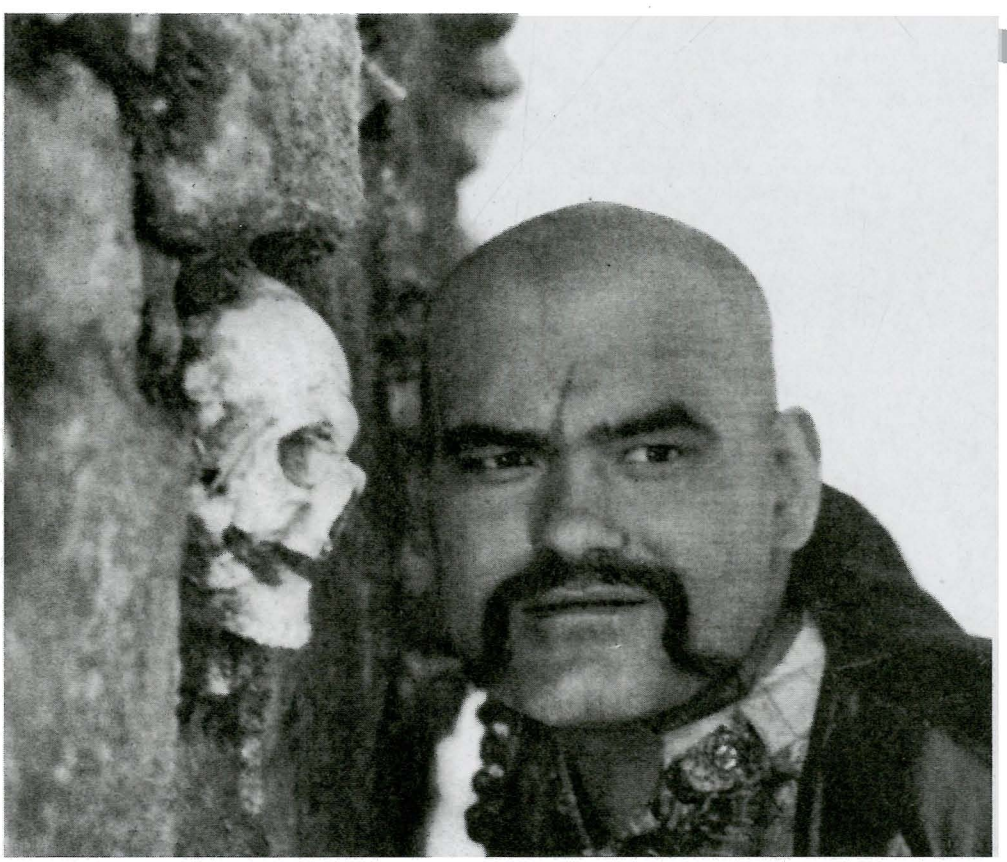
Але дослухаймось до слів самого режисера, в яких лежить ключ до розуміння його поетики. Якось, читаючи лекцію студентам Київського театрального інституту, Ю. Іллєнко так відповів на запитання слухачів: що таке, власне,

кіно? «Уявіть собі, — сказав він, — що раптом на землі зникли всі засоби спілкування — слово, звук, книжки, радіоприймачі. У ваших руках залишилась тільки кінокамера. І вам треба за її допомогою розповісти про всі складності життя, про ваше розуміння світу. Мовою кіно є зображення на екрані, так само, як мовою живопису є фарби на полотні». В цих словах — творче кредо режисера. Ю. Іллєнко оберігається від літературщини, зневажає «фільми-спектаклі», де в потоці слів губиться зоровий ряд, а зображення стає сірим і нудним, немовби підпорядкованим тексту. Такі фільми можна дивитися, заплющивши очі, надто вже нагадують вони радіокомпозиції.
Можна шанувати режисера за те, що він знайшов таку містку метафору для визначення кінематографа, але чи можна з нею цілком погоджуватись? Категоричними, й догматичними здаються мені ці погляди Іллєнка. Бо ми знаємо фільми інших великих майстрів сучасного світового кіно, які не є «фільмами-спектаклями», не є кволими «радіокомнозиціями», але які засобами простими й величними відкривають для нас людину в усій її складності й неповторності, людину і світ, в якому вона живе. Згадаймо Бондарчука, Бунюеля, Вісконті, Бергмана, Понтекорво — митців, які розуміють силу слова 1 які знають, що людина, її внутрішній світ неподільно пов'язані зі словом, а через слово — з літературою. Справжньою, високою літературою.
У фільмах Ю. Іллєнка глядача майже приголомшує потік інформації. Часом хочеться крикнути — зачекайте! Не поспішайте змінювати кадр! Ми ще не встигли надивитись... Але приходить новий кадр, і знову ми, як зачаровані, не можемо відірвати поглядів від екрану. Але ввечері, коли аналізуємо свої враження, виявляється, що цього замало. У калейдоскопі невимовне талановитих, яскравих картин є щось холодне і відчужене. А нам хочеться тепла, трохи тепла і любові до людини.
Метод, якого так твердо і послідовно дотримується Ю. Іллєнко, метод, зазначимо, на сьогоднішній день унікальний у світовому кінематографі, має свої чітко окреслені межі й можливості. Цей блискучий сам по собі метод (а краще сказати — ціла й послідовна методологія) прекрасно «працює» в певних ситуаціях, проте час од часу виглядає як безпорадний — тоді, коли режисер порушує, закони, встановлені ним самим. Подеколи застосування в чистому вигляді Іллєнкової поетики не дає бажаних наслідків. Окремі епізоди фільму ніби позичені напрокат з інших «криваво-історичних» стрічок, що їх так зневажає режисер. Це стосується розмови Никанора з пашею або епізоду з принесенням до храму відрубаної голови цього паші. Це нагадало мені нещодавно бачений італійський фільм «Беатріче Ченчія», який за кількістю крові на душу кіногероїв перевершив, здається, всі європейські норми.
Не хочу, не маю права повчати Ю. Ілленка — як і які робити йому фільми в майбутньому. Але хочу застерегти: якщо він і надалі дотримуватиметься такої творчої манери, ні в чому не вдосконалюючи її, то він мусить дуже обережно вибирати для себе сценарії й теми наступних фільмів, аби досягти повної узгодженості між матеріалом і методом, між ідеями та їхнім втіленням.
Та не будемо заглядати в майбутнє, а придивімось краще до героїв фільму «Всупереч усьому», спробуймо зрозуміти їхнє нелегке життя, спробуймо осягнути і прийняти всю непросту структуру цієї стрічки.
Принцип, за яким створювався фільм, вимагав повної, віддачі сил не тільки від режисера, оператора і художника, а й від акторів. Справжнім відкриттям є акторська робота Владо Поповича. В сумних очах його героя світиться добро і розум — якості, так потрібні народові у важкі часи розбрату і зневіри.

Попри всі складності своєї долі й свого характеру, Петро Негош постає перед нами в кінцевому підсумку як праведник – у цьому переконує нас актор. Гідним партнером Владо Поповича виявилася Лариса Кадочникова, яка органічно вписалася в ансамбль югославських акторів, що її оточують, створивши яскравий образ Бояни, гордої дівчини-горянки.

...В екстатичному танку стрибають над свіжо викопаною могилою Петро і Бояна. Знесилений, викопав для себе цю Могилу владика Петро. Але стоїть перед вим Бояна, вистрибує і вигукує: «ЖивиІ Будуй! Люби!» Вона охоплена жагою життя і кохання – і її почуття передаються грішному владиці. Ці слова – живи! будуй! кохай! – стали життєствердкуючим рефреном фільму, вони перекреслюють все горе, кров і сум, що оточує цих людей.

усьому»



Кадр з фільму «Всупереч усьому». Режисер Юрій Іллєнко. 1972.





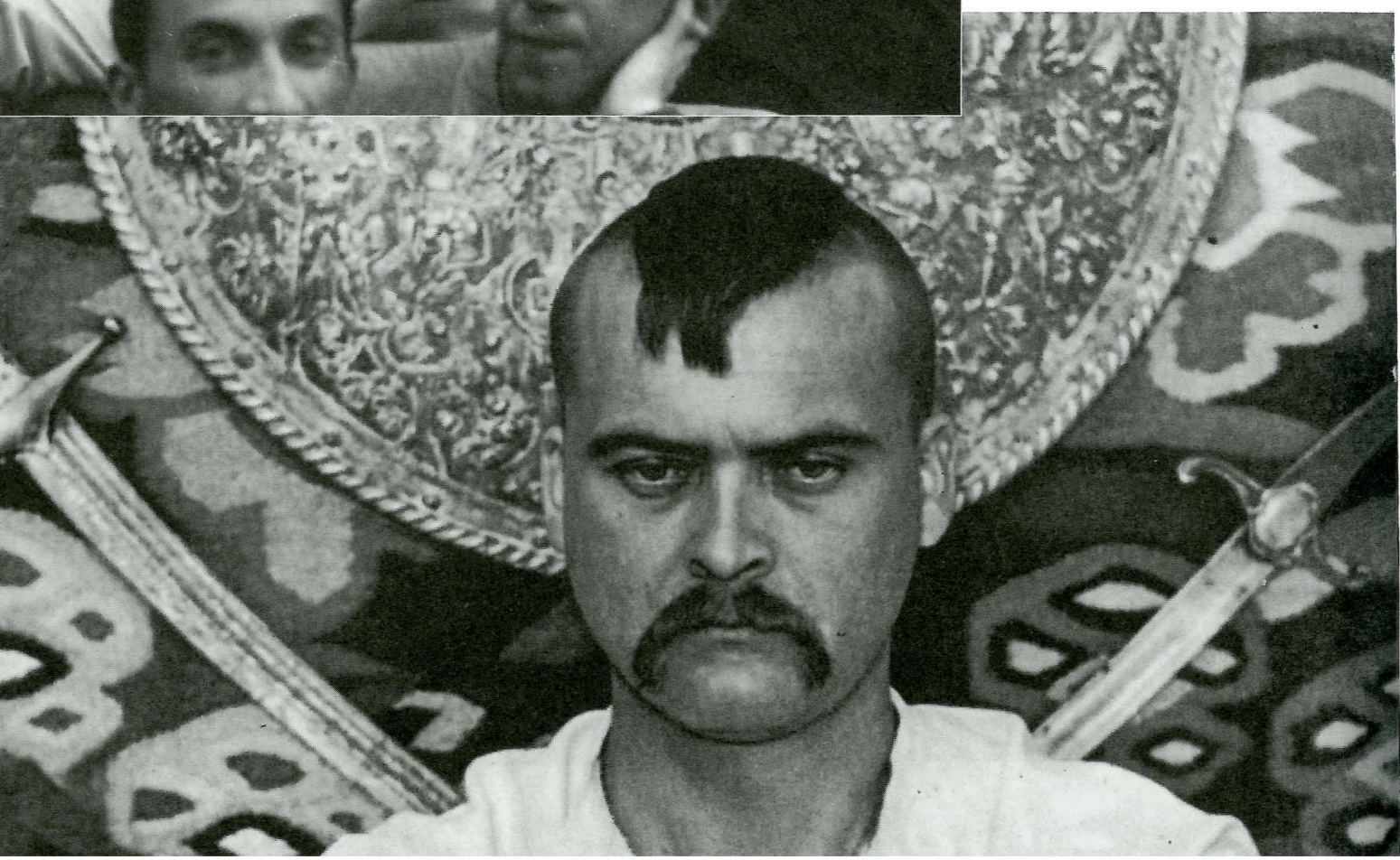
«Пропала гр



Іван Миколайчук, Іван Гаврилюк, Борислав Брондуков, Борис Івченко.

Іван Миколайчук — козак Василь у фільмі «Пропала грамота». Режисер Борис Івченко. 1973.

До стор. 142 — 143. Іван Миколайчук та Федір Стригун у фільмі «Пропала грамота».





Віталій Юрченко

«Пропала грамота»

«На студії фільм прийняли прекрасно, але вже в Держкіно УРСР почалося: от цього не треба і це заміниь. Ми стояли, як танки. Нарешті махнули рукою — везіть в Москву. Іван поїхав з нами… Сидимо в залі. Кіно іде. Великий сміх, аж до епізоду «У цариці». Сміх як обірвало… Так і пропала наша «Пропала грамота» майже на п'ятнадцять літ».

Борис Івченко. З книги «Білий птах з чорною ознакою». К.: 1991.— С.142.

Спеціально для збірника «Поетичне кіно: заборонена школа».

Іван Миколайчук та Федір Стригун у фільмі «Пропала грамота».

Даремно намагатися визначити з академічною однозначністю, що означає термін «школа». Мається на увазі школа в мистецтві. Хто там знає, чим відрізняється «школа» від «напрямку», а «напрямок» від «течії». Можливо, є такі фахівці, що, жартуючи, знайдуть схожість або відмінність між першим, другим та третім. Але це не для простих людей. Без вагань можна стверджувати тільки те, що школа виникає як реакція на певний збіг обставин – історичних, соціальних, естетичних – і що вона обов'язково видає певний мистецький результат, а коли обставини зникають, перетворюється на історичний факт. Так виникали і щезали «неореалізм», «нова хвиля», «сердиті молоді люди». Скажімо, «польська школа», що об'єднала зовсім різних за своїми поглядами режисерів під гаслом «розрахунків з минулим», виникла внаслідок реакції на зміну соціально-політичних обставин у Польщі на початку 1950-х. Обставини змінилися, дещо новітнє перетворилося на норму, і «польська школа» відійшла в минуле, залишивши по собі визначні фільми і талановитих митців. Але стимулу для об'єднання вже не було. Гасло себе вичерпало.

Якщо все ж таки погодитись з вищенаведеними ознаками «школи», то українське поетичне кіно має всі підстави також вважатися школою. Бо виникло воно як реакція на зміну обставин, політичних та естетичних одночасно. Українське кіно, як і все радянське, до речі, долало відстань до світового кінематографу, що вирвався вперед, поки його соціалістична частина ховалася за залізною завісою. Українське поетичне кіно досягло визначних результатів, а закінчило своє існування трохи передчасно і не зовсім з власної волі. Тут, як кажуть, допомогли «добрі» люди.

УПК, як і будь-яка школа, об'єднувала, звичайно, не всіх. Якщо її існування в часі визначити досить просто – 1964–1981, – то кордони її території не такі чіткі. Є фільми, що за своїми стильовими ознаками нібито відповідають стилю поетич-

амота»

ного кіно, але принципово відрізняються за змістом, в інших випадках є тематична схожість, та поетика зовсім інша.

Коротше кажучи, щоб проаналізувати або дослідити тут щось притаманне всій школі на матеріалі окремих фільмів, можна запропонувати п'ять назв п'яти фільмів: «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут» і «Така пізня, така тепла осінь». (Кожен має право з таким списком не погодитись і запропонувати свій). Та на мій погляд, саме ці п'ять можуть бути матеріалом для всебічного аналізу мистецьких досягнень УПК і взагалі дають найбільш повне уявлення про феномен, що об'єднав своїх авторів саме у цей час і саме на цій території. Дві речі уособлюють це об'єднання, цю школу: Карпати та Миколайчук.

Писати тут про Карпати, цю реальну і в той же час вигадану країну, значить починати аналіз поетики УПК (вибачте за тавтологію), а це тема окремої великої мистецтвознавчої чи культурологічної розмови, що не вміститься в межі невеликого фрагменту невеликого есе, що його тема – це лише згадка про минуле. Миколайчук. Він знімався в усіх вищезгаданих фільмах і, виходить, був одним з головних будівничих цієї школи. Але одночасно він нею і створений. Цікаво, що сталося б з Іваном Миколайчуком, якби не було отого подвійного дебюту у «Тінях» та «Сні». Переконання, що таланти не пропадають і займають призначене їм місце в історії, на жаль, хибне. Пропадають та ще й як. Закінчив би Іван інститут, поїхав би у рідні Чернівці та грав би у театрі ім. Ольги Кобилянської, згадуючи прекрасні, молоді, студентські роки. І ця гіпотеза ненайгірша. Ну, так чи не так, але Сергій Параджанов вирішив знімати «Тіні забутих предків», і доля завагітніла актором Миколайчуком. А в слушний час і в слушному місті він і народився.

Далеко не кожному випадає отримати від долі в подарунок такі найсприятливіші умови для навчання. З одного боку інститут, творча майстерня Віктора Іларіоновича Івченка, з іншого – головні ролі одразу у двох фільмах. Такі вчителі, як Параджанов, Кадочникова, Іллєнко в «Тінях» чи Денисенко та Степанков у «Сні». (Вчителів, безперечно, набагато більше, та у великому переліку можна когось і забути). Можливість перевірити отримані на інститутській лаві знання на практиці одразу разом з можливістю корегувати отримані на інститутській лаві знання практикою такого високого ґатунку — кому ще випадало таке? Майже одночасно закінчилися зйомки та навчання, і українське кіно отримало актора, що тільки починав свій творчий шлях, але для якого вже не залишилося таємниць у обраній професії.

Щастило йому з дебютами. Попри вже згадані акторські, сценарний дебют – «Білий птах з чорною ознакою» (разом з Іллєнком), режисерський – «Вавилон XX».

Але от – «Пропала грамота». Режисер Борис Івченко. Головна роль, козак Василь — Іван Миколайчук. Роль дуже важлива у його творчості. Ця важливість не вираховується умоглядно, вона просто відчувається. Але що таке оце відчуття? Були ж уже головні ролі, були й епізодичні. Завжди доводилось застосовувати увесь набутий арсенал акторської майстерності. І результат, як правило, задовольняв усіх. Тут, нібито, той самий випадок. Екранізація. Ніяких Карпат. І Борис Івченко – це зовсім не поетичне кіно.

Але вони разом навчалися у одній творчій майстерні, і були не просто однокурсниками, а дуже близькими друзями. Значить були довіра та повага. На цьому ґрунті виникла ситуація, в інших випадках, мабуть, неможлива. Кожний з них запропонував власне бачення майбутнього фільму. Незважаючи на різницю між двома концепціями, було знайдено компромісний варіант. І от перед нами той рідкісний випадок, такий варіант авторського фільму, коли його творцями мож-

Пропала грамота

на вважати обох – режисера і актора. Хоча, само собою, під час зйомок кожен робив свою справу: режисер – режисерську, а актор – акторську. І це також своєрідний дебют для Миколайчука.

Та не все, на жаль, сталося, як гадалося, хоча Миколайчук був певний, що задум було втілено так, як треба, і фільм вийшов.

Перш за все фільм не було сприйнято багатьма шанувальниками, до яких, на жаль, належав і автор цих рядків. Про своє несприйняття авторові було сказано відверто. Миколайчук уважно вислухав усі докази такого негативного ставлення до фільму, не погодився з ними і тим обмежився, не бажаючи витрачати час на суперечки. Нема потреби й бажання згадувати всі ті докази, бо зараз вони не мають ніякого значення. Одне треба зауважити, що в основі такого ставлення була незвичність екранної інтерпретації твору Гоголя. Було сподівання на зустріч із старим знайомим, а побачення вийшло з кимось іншим.

Як не дивно, але інстанціям, що приймали фільм та вирішували його подальшу долю, фільм також не сподобався. Шанувальники та друзі з одного боку, а інстанції з іншого, це, як кажуть в Одесі, дві великі різниці. У тих одні уподобання, а в тих – протилежні. І от такий рідкісний випадок. Ну. само собою, були там якісь прискіпування, пошуки чогось націоналістичного, невдоволення невідомо чим. Інстанції без цього не можуть. Але врешті-решт доля фільму склалася таким дивним чином, що годі й було зрозуміти що до чого. «Пропалу грамоту» було прийнято після якихось там поправок, дали йому другу категорію, як давали більшості фільмів, і ніде не демонстрували. Один знайомий казав, що бачив цей фільм у Середній Азії, та ніхто не йняв йому віри.

А потім, як кажуть у таких випадках, пройшли роки. Нині роль козака Василя чи не найпопулярніша з усіх, що він їх зіграв. Принаймні, нове глядацьке покоління знає Миколайчука насамперед завдяки цій ролі. Колишні несприймаючі поміняли свою точку зору на протилежну. І зробили це абсолютно щиро. Інстанцій вже нема, принаймні, таких, як були. Хоча, хто його знає. Але ж звідки і чому ці зміни? Чому цей його герой сприймається нарівні з героями таких його фільмів, як «Тіні забутих предків» Параджанова, «Сон» Денисенка, «Комісари» Мащенка, «Вавилон XX» самого ж таки Миколайчука.

Відповідь проста. Час, що ніколи не помиляється, усе поставив на свої місця. Час скасував протиріччя між фантастичною Україною Гоголя і тим, як побачили її автори фільму. Взагалі багатьом фільмам Миколайчука притаманна така властивість, що з часом їх привабливість для глядача не зникає, а навпаки зростає. Пояснити цей феномен з допомогою самої логіки неможливо. Але у мистецтва своя логіка. І за цією логікою глядач завжди правий. Рано чи пізно він розбереться що краще, а що гірше; краще залишить собі, а гірше викине на смітник. І змінити цю логіку не може ніхто, яких би зусиль не докладав, до яких би засобів не вдавався.



Володимир Глухий — чорт у фільмі «Пропала грамота». Режисер Борис Івченко. 1973.



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі



1744 –

Збагнувши духовну вбогість царедворців
Й О А Н Н А С
імператорський хор з Санкт-Петербурзі

«Відкрий



Майбутні лауреати Шевченківської премії після чергової невдалої здачі фільму у Держкіно: режисер Ролан Сергієнко між двома авторами сценарію Миколою Шудрею і Володимиром Костенком (праворуч) і оператор Олександр Коваль. Пів години тому їх примушували докорінно змінити концепцію фільму «Відкрий себе». Квітень, 1972 року, біля Золотих Воріт.

До стор. 148 — 149. Фрагменти єдиної врятованої копії фільму «Відкрий себе». Режисер Ролан Сергієнко. 1973.

себе»

Леонід Череватенко

«Від тебе початок»

Авторський коментар. «Культура і життя». 3. 07. 1988.

Пропоновану статтю написано було — сказати страшно — шістнадцять років тому. Писалася вона під враженням переглядів навесні — на початку літа 1972 року (ще до офіційного прийому), безпосередньо на студії документальних фільмів, у монтажній, а влаштовував їх (у вихідні, «неробочі» дні) кінорежисер Ролан Сергієнко для вузького кола друзів і однодумців. Щоб разом поміркувати, порадитися. Було незвично тихо на студії, незвично безлюдно, і в тиші цій, в цьому безлюдді стежити за тим, як фільм поступово набуває структурної стрункості, як — ще німий — обростає він словесною і музичною плоттю, — хвилююче то було видовище. Враження від отих переглядів — дуже, повторюю, сильне — і спричинило написання статті. Вона, мушу додати, обійшла кілька редакцій, і повсюдно події розгорталися ніби за одним (і досить одноманітним) сценарієм. Спершу — жвавий, підвищений якийсь інтерес. Далі — непевна пауза. І закінчувалося все — після консультації у вищих сферах — категоричною відмовою.

Стороння людина, читаючи сьогодні цю статтю, мабуть, і не збагне, що ж викликало таке невдоволення. Адже нічого крамольного чи «анти» в ній не висловлено, скоріше навпаки, — звідки ж тоді ця неадекватна реакція?

Розгадка нехитра: фільм «Відкрий себе» був підданий жорстокій перевірці й нагінці ще на стадії монтування і тонування. Ну, а здача фільму розтяглася на кілька місяців. Від авторів вимагали все нових і нових переробок, перезйомок, змін, скорочень. Творчій групі довелося піти на деякі поступки, прийняти і виконати деякі вимоги. Але — тільки деякі. В результаті фільм було оголошено творчою й ідейною помилкою, після чого — відправлено «на полицю». На таку, додам, високу і глуху «полицю», що ні слуху, ні духу від нього не було протягом отакого тривалого часу. В чому справа? Чим, запитаємо, живилося роздратування тодішнього керівництва (передусім С.Д. Безклубенка, на тоді — завідуючого сектором кіно ЦК КП України)?

Нині можемо відповісти на це запитання відверто. Заборона документального фільму «Відкрий себе» можливою стала тільки на хвилі цькування і заборони «так званого поетичного кіно». Що було, як ми здогадуємося, спробою заперечити саме існування українського кіно взагалі (українського не за місцем виникнення, а за суттю). Спроба ця настільки була волюнтаристською, наскільки й безглуздою, але вона на тому історичному етапі мала певний успіх і породила

свої страшні й сумні плоди, що їхній гіркий, отруйний смак ми й досі відчуваємо.

Але ось інші настали часи, і документальний фільм про Г.С. Сковороду, хоча і з великим запізненням, виходить на екрани. Побачить його широкий глядач, побачать і належно поцінують критики і — вже! — історики українського кіно. Він, поза сумнівом, заслуговує на пильний розгляд і аналіз. Безперечно, через шістнадцять років можна зізнатися, що фільм потребує ґрунтовнішої, докладнішої статті, аніж оця, що нині пропонується читачам. Бо, навіть не з'явившись на екранах (чи, може, саме тому), виявився він певною віхою в українському кінематографі. Передовсім через те, що це був перший неігровий фільм про Г.С. Сковороду з таким-от (філософським) підходом до його життя і творчості. По-друге, він залишив непроминущий слід у житті й творчості його авторів. Треба визнати як доконаний факт, що фільм «Відкрий себе» якоюсь мірою сформував їхні долі. І долю сценаристів В. Костенка та М. Шудрі. І долю режисера Р. Сергієнка, творця голосної кінокартини «Дзвін Чорнобиля». І долю оператора О. Коваля, що невдовзі сам почав займатися кінорежисурою і досяг тут неабияких вершин, адже виріс на одного з найбільших майстрів української кінодокументалістики. І долю К. Степанкова, якому саме в кіно судилося стати видатним актором. Нарешті скажу і про І. Миколайчука, який разом із К. Степанковим читає (ні, грає!) тексти Г.С. Сковороди. Саме ця робота, як виявилося, на І. Миколайчука визначальний справила вплив, саме на сковородинських текстах пізнавав і виховував він себе, саме Г.С. Сковорода йому допоміг остаточно викшталтувати свою мистецьку і людську філософію, визначити подальший свій шлях у кінематографі.

Саме під цим кутом зору наважується автор запропонувати давню свою, мабуть, поверхову рецензію. Проте, визнаючи це, скажу, що я і тепер, і сьогодні вважаю, що фільм «Відкрий себе» вад і недосконалостей не позбавлений. Як тоді, так і зараз, у мене найбільше (і найбільших) претензій до коментування сковородинських філософських положень. Що — своєю чергою — зовсім не перекреслює значення цього неординарного кінотвору. Фільм «Відкрий себе» вартий нашої уваги і поваги, вартий професійного сумлінного дослідження. Мета ж цієї публікації — ознайомлення громадськості з багатостраждальним фільмом (що було актуальним тоді й залишається актуальним ще й нині).

«ВЖЕ 250 РОКІВ минає від дня твого народження...

Два з половиною століття буремного суспільного життя, великих соціальних змін і перетворювань...

Та твоє ім'я і твої думи — вічно у пам'яті народу. Колись у надвечір'ї, серед розквітлого саду тобі здалося, ніби ти торкаєшся головою зірок. То було у тиху хвилину твого мовчання».

Цими словами розпочинається створена на «Укркінохроніці» документально-публіцистична картина (жанр визначають самі автори) «Відкрий себе» (сценаристи В. Костенко та М. Шудря, режисер Р. Сергієнко).

Годі й казати, яку відповідальність перебирають на себе ті, хто наважується через кінематограф, мистецтво швидкоплинне і в основі своїй візуальне, пропагувати серед широкого загалу бодай загальні засади своєрідного вчення Г.С. Сковороди.

Навколо Г.С. Сковороди неодноразово ламалися списи незгод і критичних баталій. Деякі з його положень активно заперечувалися, інші — підносилися як прапор. Звичайно ж, матеріалістами бувши, ми не мусимо сприймати їх позаісторично, як доґми, інакше не зуміємо ніякого дати ладу своїм емоціям. Як, припустімо, бути із сковородинською проповіддю «природної людини»? Що це — визнання власного безсилля у боротьбі з класовим суспільством, намагання

втекти від його проблем? І взагалі — це самостійний висновок Г.С. Сковороди чи, бува, ні? Адже такого ж погляду дотримувалися і французькі просвітники, і — пізніше — Лев Толстой. Мало цього, знамените «Мир ловил меня, но не поймал» має попередника, котрий жив за дві тисячі років до українського філософа. Йдеться про знаменитого скіфського мудреця Анахарсіса. «Мені за одяг править скіфський плащ, — писав він у листі до Аннона, — взуттям — шкіра моїх ніг, ложем — уся земля, обідом і сніданком — молоко, сир і смажене м'ясо, питвом — вода...»

Втім, як слушно зауважив Б. Брехт: до речі мовлене слово за всяких умов лишається винаходом. А в похмуру добу абсолютистської сваволі, майже тотального покріпачення, соціального, національного і духовного гніту, нечуваного приниження і поневаження людей, народів і людства в цілому — думка про природність, необхідність і неминучість звичайного людського щастя була не просто сміливою — була революційною. Сковорода не тільки зважився відстоювати природні людські права, він таки відстояв їх, захистив одвічне право людини на свободу і незалежність, прикладом особистого життя переконливо довів, що внутрішньо розкайданену людину, власне, і неможливо поневолити. В цьому — революційність його філософії, в цьому він випередив свою добу принаймні на кілька століть. Як там не шаленіли царські посіпаки, як не стогнав забитий у тяжкі пута люд, а знайшлася особистість, яка спокійно і твердо заявила: «Істинна людина і Бог — одне й те саме».

Цей відступ був необхідний, щоб наочно показати: геть кожна концепція Г.С. Сковороди містить у собі значну кількість обертонів, і якщо їх непросто вловити при читанні, то неважко уявити собі становище тих, хто робить спробу перенести ці думки на екран. І не просто переказати, як в учбовому посібнику, — а перетворити усе це на образну систему, що, зберігаючи своє пізнавальне значення, здатна була б на глядача впливати як самостійна мистецька сила, як твір художній.

Потрібні були неабиякий хист і фахова вправність, аби сполучити в межах сорокахвилинної стрічки такі різні й різнозначимі за художньою сутністю потоки, як чисто документальні зйомки і зорові символи, оригінальні тексти великого філософа і авторський коментар, синхронні репортажі з далекими нащадками Г.С. Сковороди і показ тих місць, місцевостей і шляхів, що пов'язані з іменем Григорія Савича.

На честь авторів фільму «Відкрий себе» можна відзначити, що загалом вони успішно справилися із надзвичайної складності завданням. Безперечно, і сценаристів, і режисера осяяла щаслива ідея: відтворити життя Г.С. Сковороди як процес і через процес відливання пам'ятника. Точніше — оновлення, переведення в бронзу пам'ятника роботи І.П. Кавалерідзе, спорудженого в Лохвиці ще 1922 року згідно з ленінським планом монументальної пропаганди. Самий цей процес (бронзові бруски розтоплюються у плавильній печі, і гоготить, вирвавшись у небо, яскраве полум'я; заливка розжареної до золотого блиску бронзи у форму, і знову в небо бухають вогняні протуберанці; вивільнення скульптури від металевого каркасу, гіпсу і нарешті остаточна зачистка пам'ятника) дає змогу, не впадаючи в вульгарність дешевого моралізаторства, показати болісну, але прекрасну путь становлення видатної особистості. Крізь усі стихії світу (земля, вода, вогонь, повітря) — до незалежності. Крізь небуття — до вічності. Крізь неусталеність і аморфність — до гармонії і досконалості форми. Ненав'язлива, цілком у дусі Г.С. Сковороди метафора, либонь, кращої й не знайдеш. Бо виявляється, нічого пишного, театрально-красивого немає в цьому процесі вилюднення з непам'яті: він важкий, тривалий, вимагає великих зусиль, у тому числі й фізичних.

Конкретна точність зйомок, переконлива і незаперечна за своїми фактурами, водночас дає такий необхідний у мистецтві, такий важкоздобуваний в кіно ефект відстороненості, що дозволяє сприймати всі етапи виникнення пам'ятника без іронії, з довірою — як розгорнутий символ. До того ж виникає можливість провести низку образних перетворень, примусити хронікальні кадри зазвучати поетично неоднозначно, покладаючись на їхній запас міцності, на їхню незаперечну для глядача достовірність. Наприклад, зчорнілі бронзові бруски монтажно римуються зі зчорнілими стріхами селянських хат, що саме по собі є точним і суто кінематографічним проникненням у суть сковородинівської філософії: лише з народом і заради народу можна і варто жити («Кожен мусить пізнати свій народ і в народі себе»). Момент отверзання уст — з допомогою зубила — вражає і закарбовується в пам'яті назавжди.

І коли на цей переконливий образний ряд накладаються ще й глибокі, свіжі думки Григорія Сковороди, утворюється такий складний, трепетний, але чітко продуманий режисерський контрапункт, що мимоволі хочеться заплескати в долоні. Повторимо, цей хід ми вважаємо неабиякою знахідкою творців фільму, знахідкою, що примушує пригадати найкраще з баченого нами в цьому напрямку на світовому екрані (скажімо, ранні, біографічні стрічки Алена Рене).

На жаль, автори не втрималися до кінця на висоті свого відкриття, і в картині немає чистоти стилю. Тут віддано певну данину кінематографічному штампові, яким є, на наш погляд, педантичний авторський коментар мало не до кожної думки Сковороди. Кепсько не те, що думка коментується, а те, що вона коментується прямолінійно, нехудожньо. А який, справді, вдалий прийом: подати сковородинські ідеї не розводненими, не закаламученими наївними роз'ясненнями, котрі швидше затуманюють, аніж розвиднюють, — яке це справді справляє пронизуюче враження щирої і довірливої розмови з великим мудрецем — розмови віч-на-віч!

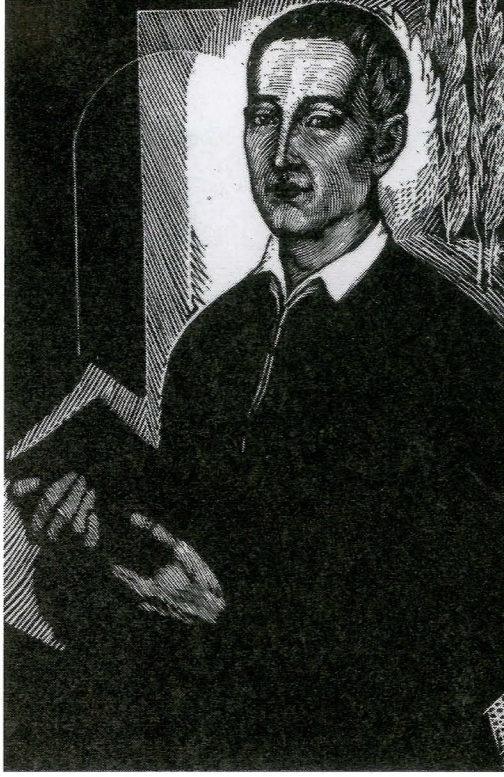
Можна було б відшукати ще якісь огріхи в картині, проте не будемо штрикати в очі людям, що стільки вміння, енергії і любові вклали у свою спільну працю. Адже: «Хіба не любов усе поєднує, будує, творить, подібно до того, як ворожість руйнує?.. Що дає основу? — Любов. Що творить? — Любов. Що зберігає? — Любов. Що дає насолоду? — Любов. Любов початок, середина і кінець, альфа і омега. Завершу коротко: від тебе початок, у тобі же і кінець».

І ще казав Г.С. Сковорода: «Природа прекрасного така, що чим більше на шляху до нього трапляється перешкод, тим більше воно вабить, на зразок того найшляхетнішого і найтвердішого металу, який чим більше треться, тим прекрасніше виблискує».

Отож, відзначимо ще раз і майстерність сценаристів В. Костенка та М. Шудрі, і високий рівень режисури Р. Сергієнка, і гарну роботу оператора О. Коваля, і вдале музичне оформлення І. Карабиця.

«Відкрий себе» — цікавий і, поза сумнівом, сковородинівський фільм.

1972 .



Лариса Брюховецька

Він бачив крізь століття

«Культура і життя». 5. 02. 1989.

Григорій Сковорода (1722 — 1794). Художник В. Чебаник..

Говорити про фільм «Відкрий себе» — це вести мову про Григорія Сковороду, знову і знову задумуватися над його феноменом. Чим же неповторний цей філософ? Чим цікавий сьогодні? Чим привертатиме увагу у всі часи? Насамперед незалежністю і вільнолюбством, які успадкував від запорозьких козаків. Хоч у той час, коли він жив, уже не існувало Запорозької Січі — її було знищено одним розчерком пера Катерини II, але вільнолюбний дух його лишився незламним. Справді, такий мудрець, музикант, педагог, знавець мов, така особистість могла з'явитися тільки в той переломний період, коли людина, яка досі жила в злагоді з природою, гуртувала свій дух у боях за незалежність, відчула на собі пута самодержавства. Те, як відстоював особисту незалежність Сковорода, можна розуміти як реакцію на закріпачення. Син козака Григорій, маючи гострий розум, блискучі знання, відмовився від життєвих благ. Він залишає Києво-Могилянську академію задля подорожі за кордон, а згодом у Переяславі, Харкові, Москві відмовляється від зручностей професорства заради злиденного, але вільного життя мандрівного філософа.

Г. Сковорода ніс людям слово, яким прагнув звеличити їхні душі. У центрі його вчення — теорії «трьох світів» і «двох натур» — внутрішній світ людини. Сковорода утверджував «нові ідеї європейської філософії та етики, ті самі ідеї рівності людей, простоти і натуральних їх взаємних відносин, котрі у Франції проповідував Руссо» (І.Франко). І водночас невтомно нагадував про душу, яку можна занедбати, клопочучись тільки потребами тіла. Ось уривок з його листа: «Ми, зануривши все наше серце в надбання світу і в море тілесних потреб, не маємо часу вникнути всередину себе, очистити і полікувати саму пані тіла нашого, душу нашу... Вона в нас розслаблена, сумна, своєвільна, полохлива, заздрісна, жадібна, нічим не задоволена, сама на себе гнівна, худа, бліда, точно така, як пацієнт лазарету...»

Шукаючи сьогодні пояснення, чому фільм Р. Сергієнка про Г. Сковороду, знятий ще 1972 року, не вийшов тоді на екрани, усвідомлюєш, що значною мірою «винні» в цьому тексти філософа, щедро подані в картині. У застійний період «крамолою» звучали роздуми про XVIII століття — час, коли було зроблено замах на свободу, завойовану українським народом у національно-визвольній війні

під проводом Б. Хмельницького. Погодьтеся, це не могло не відлякувати чиновників від мистецтва. Хоч, якщо вдуматися, заборона була дещо дивною в рік святкування 250-річчя дня народження Г. Сковороди. До ювілею приурочувалося багато заходів. Це і відкриття поновленого в бронзі пам'ятника Г. Сковороді роботи І. Кавалерідзе, спорудженого ще 1922 року в Лохвиці, згідно з ленінським планом монументальної пропаганди (до речі, саме виготовлення цього пам'ятника у бронзі стало основою фільму). Це і вихід у світ більше десятка наукових досліджень, художніх творів, присвячених світочу української культури, і видання двотомного зібрання Г. Сковороди. А ось стрічка Української кіностудії хронікально-документальних фільмів — така потрібна і своєчасна — опинилася на полиці.

У чому ж річ? Можна здогадатися: причина була і в тому, що фільм належить до... творів мистецтва. Як і «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Іллєнка, незадовго перед цим увінчаного призом Міжнародного московського кінофестивалю, як мультиплікаційна картина «Слово про Ігорів похід» Ніни Василенко (нагорода в Берні), він творився на піднесенні, яке переживало тоді українське кіно. Фільм Р. Сергієнка, як і ці стрічки, мав чітко виявлену національну приналежність.

Але пригадаймо 1972 рік — важкий для українського кіно. Уже давалися взнаки наслідки сумнозвісної статті М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?», що прирікала поетичне кіно на загибель, уже з'явилися її бліді копії в пресі республіканській, де навперебій переконували нас, що нагороди на кінофестивалях нічого не означають, бо українські режисери — лауреати цих нагород — не показують сучасності, та й взагалі треба придивитися до їх ідеологічної благонадійності...

Сьогодні фільм «Відкрий себе» переживає друге народження. Постановники його - і це добре відчувається — керувалися тими ж духовними імперативами, що і творці кіно поетичного. Суть їхніх прагнень — передати на екрані внутрішній світ людини, її душу, побачити навколишнє в барвах драматичних, напружених, а не в ідилічних і солодких, зрештою, художньо осмислити світогляд українського народу, витоки його і коріння. Як фільм біографічний, «Відкрий себе» доповнює прекрасну галерею документальних стрічок про діячів української культури — Марію Приймаченко, Олеся Гончара, Івана Козловського...

Р. Сергієнко зібрав для роботи над стрічкою прекрасний колектив: автори сценарію — В. Костенко і М. Шудря, оператор — О. Коваль, звукооператор — Г. Стремовський, композитор — І. Карабиць, науковий консультант - член-кореспондент АН УРСР В. Шинкарук, дикторський текст читають І. Миколайчук і К. Степанков. Перед творчою групою стояли непрості завдання, адже не доводилося розраховувати бодай на якийсь іконографічний матеріал (сьогодні музеї Г. Сковороди експонують переважно посмертні видання його праць і книжки про нього). Очевидно, саме тому постановник вдався до спеціального художнього прийому — показу того, як поступово відливався в бронзі пам'ятник філософу. Цей трудомісткий процес і становить основу зорового ряду. «Накладаючись» на уривки з творів та листів Г. Сковороди, що звучать за кадром, він набуває символічного значення, особливо з огляду на ідею самовдосконалення людини.

У дикторському тексті, до речі, — жодного слова про пам'ятник. Між зображенням і звучанням (в тому числі й музики, написаної самим Сковородою) виникає цікавий контрапункт, який свідчить про багатство художніх засобів, використаних у фільмі, про те, що автори всебічно охопили видатну особистість.

Слова, проникливо прочитані І. Миколайчуком та К. Степанковим, виявляються співзвучними сьогоднішнім передовим думкам і поглядам. Візьмемо хоча б один аспект фільму — втручання людини в природу (вона тут одна з активних

«Відкри

«дійових осіб»), відповідальність за це, необхідність пам'ятати про гуманістичні ідеали: «Боже мій, що ми тільки вміємо, що ми можемо! Але при всьому цьому, здається чогось найбільшого не вистачає. Я наук не ганю і найдрібніше ремесло хвалю. Одне те ганебно, коли, покладаючись на них, зневажають найбільшу науку, до якої відчинені двері для кожного століття, країни й звання, статі і віку. І такого, крім неї, про жодну з наук указати не можна, бо щастя потрібне всім без винятку».

Але як досягти щастя в світі, схарактеризованому Г. Сковородою як «країна вражених жахливою моровицею, захисток розлючених левів, в'язниця для всіх, торжисько розпутників...»? У фільмі наголошується, що філософ не приймав суспільства, в якому жив, але можливість змінити існуючий лад вбачав тільки в моральному самовдосконаленні людини. Дослідники тлумачили ці погляди як утопічні. Втім, нагадування про моральне самовдосконалення – нині надзвичайно своєчасне. Осмислюючи наше історичне минуле, відкриваючи все нові «білі плями», ми ще і ще пересвідчуємося, до чого можуть призвести найреволюційніші перетворення світу, коли занедбано душу. Сьогодні всі ми задумуємось над тим, як могло статися, що після переможної пролетарської революції практично одна людина узурпувала владу. Аналізуємо розстановку сил, економічні умови. Але іноді забуваємо, що узурпування якраз і стає можливим тоді, коли морально-етичні норми приносяться в жертву соціально-економічним цілям.

Багато вже написано про Г. Сковороду. Зокрема таке: «Його слухали, з ним погоджувалися, ним захоплювалися. Але ніхто слідом за ним не пішов «у народ», не пожертвував своїми маєтностями принаймні так, як жертвували маєтності для церкви.

Він прагнув навчити людей цінувати справжні, а не уявні радощі життя. Та не сила було йому довести людям, що безодню потреб можна вгамувати лише духовною безоднею. Несила було розірвати соціальні зв'язки і дискредитувати минущі соціальні цінності»

Та хіба Г. Сковорода прагнув, щоб наслідували його? Щастя він вбачав у тому, щоб людина реалізувала своє покликання. Проповідував «споріднену працю», розуміючи її як натхнення, насолоду, а «неспорідненість» вважав отрутою. «Учителю, іду за тобою» – зверталися до нього. А він відповідав: «Іди краще ори землю або носи зброю. Роби те, для чого народжений...»

Якщо ж говорити про те, чи робили представники імущих верств пожертви на розвиток культури. науки, то тут – величезне поле для дослідження. Як зазначав Г. Данилевський, без проповідницької, просвітницької діяльності Г. Сковороди не з'явився б 1805 року перший в Україні університет у Харкові. На його створення було зібрано 650 тисяч сріблом. Жертвували ж переважно учні, знайомі, друзі філософа.

Отже, як довів Г. Сковорода, слово – це теж діло, особливо, коли підкріплене праведним життям проповідника. Філософ створював своєрідне «енергетичне поле» добрих вчинків, пробуджуючи благородні порухи в душах людей.

До таких роздумів спонукав фільм Р. Сергієнка – актуальний у час, коли ми переглянувши вузькі класові інтереси, повертаємося до цінностей загальнолюдських, відкриваємо себе. Так, Г. Сковорода справді бачив крізь століття. У його творах не одне покоління шукатиме відповіді на важливі питання життя духовного.

й себе»





«Вави



Іван Миколайчук та оператор Юрій Гармаш під час зйомок фільму «Вавилон XX».

Кадр з фільму «Вавилон XX». Режисер Іван Миколайчук. 1979.

До стор. 158 — 159.
Іван Миколайчук — Фабіян у фільмі «Вавилон XX».

ЛОН XX»

Людмила Мельвіль

Одвічні закони землі обітованої («Вавилон XX»)

«Экран» 1979 — 1980. М., 1982. Переклад з російської.

Назва фільму Івана Миколайчука «Вавилон XX» незвичайна — вона поєднує пам'ять, образ давнього міфологічного минулого «Вавилон» — з ніби прямою вказівкою, що розриває її зсередини, ознакою сучасності — «XX століття». Давно минуле, старовина, неспішний, розмірений у своїй внутрішній цілісності і зосередженості плин часу, з одного боку, і напливаюче нове, новизна, що приходить ззовні, збоку, але яка набирає силу свою і життєвість у глибоко вкорінених традиціях, — з іншого. Внутрішньою напруженістю цих двох нероздільних начал «живе» «Вавилон XX».

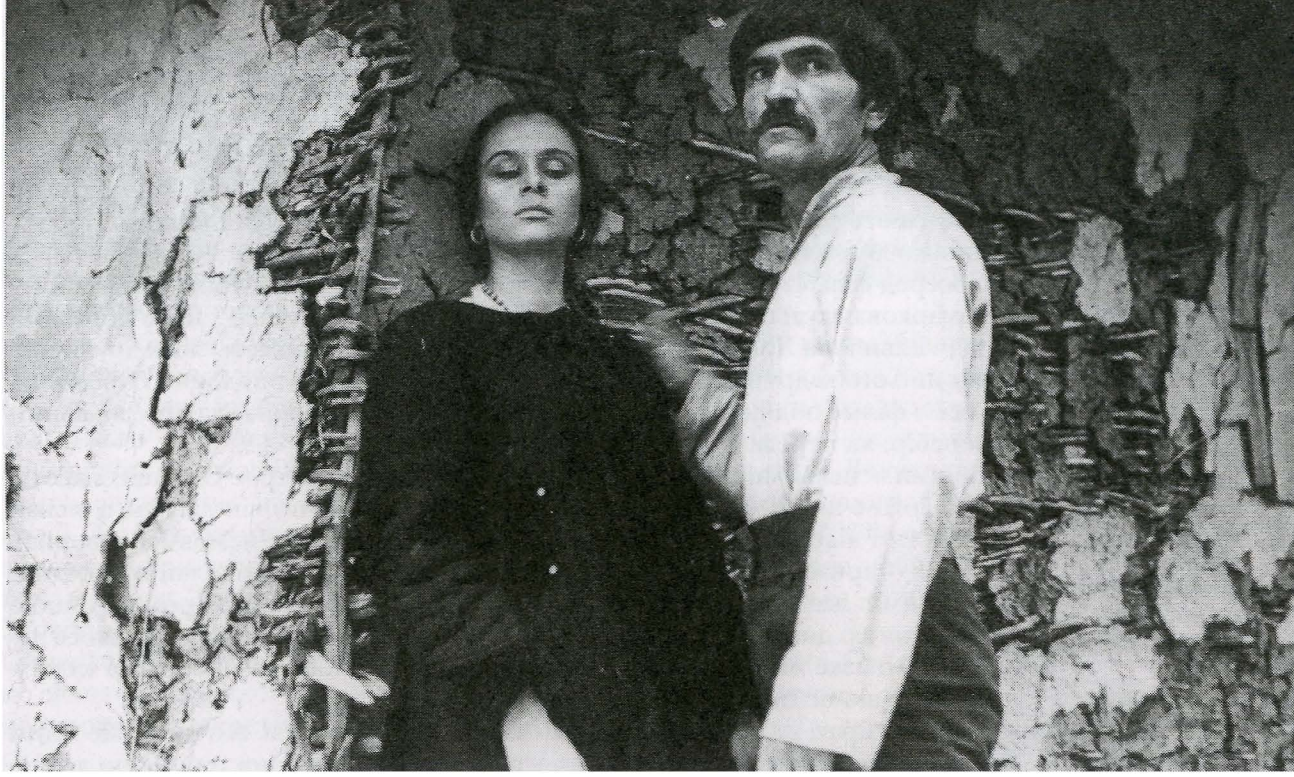
Фільм створено за мотивами роману Василя Земляка «Лебедина зграя», першої частини його дилогії про долю українського села, в якій розповідається про складне і сповнене драматизму становлення нового життя на селі, пробудження самосвідомості народу. Село на півдні України з назвою Вавилон, що невідь звідки з'явилась, яке розкинулось на берегах річки Чебрець, притоки Південного Бугу, і стало тим місцем, де зійшлось і зіткнулось нове і старе.

Час дії — 20-ті роки, кінець непу і початок колективізації. Це історія того, як у покинутому поміщицькому маєтку виникла перша сільськогосподарська комуна, історія стосунків між селом і комунарами. Час важкий, неспокійний, період гострої і напруженої класової боротьби. Різкий вододіл, проведений історією і в суспільних умовах і в свідомості, душі селянській. Одне слово, час, інтерес до якого не гасне у нашій літературі та мистецтві. Його романтична чарівність і суспільне значення постійно притягають.

Історико-революційна тема знайшла у «Вавилоні XX» самобутнє поетичне втілення. Революційно-романтична лінія тут якось по-новому поєднується з традиціями українського поетичного кінематографа — від «Землі» до «Тіней забутих предків». У чому ж це нове?

Побачене нами на екрані, масштабні розломи народних і людських доль — все це ніби загорнуте в невловиму пелену переказів й водночас емоційно, чуттєво достовірно, закликає до нашої співучасті. На 20-ті роки, час для нас уже давній, ми дивимося крізь призму — не вигадки, а легенди, народних переказів. Говорить Миколайчук: «Адже це ніби бувальщина-небилиця, оскільки з розповіді, із відтворюваної матерії життя пішов її прямий

соціальний зміст. Пам'ятається те, що пам'ятається. Як запам'яталось, так і передається, хочете вірте, хочете – ні. І це те, що залишилось не в якійсь суб'єктивній пам'яті – в пам'яті народу! Народ же запам'ятовує завжди по-своєму. І революція виявляється тут включеною у всезагальне коло буття».
Тому і жанр фільму самими його авторами означений - «народно-романтична небилиця». Своєрідна і стилістика фільму, вона йде від гоголівського ґротескного реалізму, традиції якого взагалі сильні в Україні, в українській літературі.
Яскрава своєрідність епічного ладу «Лебединої зграї» одержала у фільмі Миколайчука виразне пластичне вирішення. Режисер не пішов шляхом відтворення усіх сюжетних хитросплетінь роману. З численних мешканців Вавилона він вибирає кілька характерів. Своєю головною метою він бачить відтворення неповторного світу українського села 20-х років. Село Вавилон постає як земля обітована, як жива єдність зі своїми вічними законами, де примхливо поєднується добре і зле, простодушність і лукавство, любов і ворожнеча, але де все ж перевершує, перемагає добро і краса.
Перш, аніж познайомитися з літописом подій, які потрясли Вавилон, на початку фільму, на тлі титрів ми бачимо пожовклу фотографію, де поруч з історичними персонажами всі мешканці села виявились разом. Тут вавилонська красуня Мальва, незмінні українські парубки, нерозлучні брати-бобилі Лук'ян і Данько Соколюки у вишитих червоними півнями сорочках, середняк Явтушок зі своєю жінкою Прісею (він вічно і якось навіть приречено буде дошукуватись, кому зі своїх дітей приходиться батьком), куркулі Бубела і брати Раденькі. Тут і однорукий матрос, засновник комуни Клим Синиця, який вечорами читає трактати Шарля Фур'є, і опоясаний шаблею поет-комунар Володя, і сільський філософ, мудрець за покликанням, трунар за професією Фабіян.
Всі вони зібрані разом, один біля одного. Проте шумове багатоголосся музично-звукового супроводу нагадує: там, в товщі народного життя, йде нездоланне кипіння, нове зіткнулось зі старим. Звук наростає: від патріархальних дзвонів, через ремствування народне все виразніше чути «Інтернаціонал». Дивно: в цьому кадрі ми не бачимо, а чуємо, як революція ламає звичну течію, старий лад життя, проходить різкою межею по людських долях. Люди, які досі жили одне біля одного, враз стають різними, починають говорити різними мовами, не розуміють одне одного.
Режисера дедалі більше цікавлять ці прості люди. Тому у фільмі і зроблено куди більший, аніж в його літературній першооснові, наголос не на життя комуни, а на село, його мешканців, які ще тільки на шляху до нового.
Отже, фільм про протиборство нового зі старим в українському селі? Так, але точніше – фільм про те, як нове життя плечем до плеча з кращими, найдорожчими традиціями народної старовини виступає проти відсталого, потворного, того, що гальмує життя народу. Звідси – надзвичайно бережливе, що межує із замилуванням ставлення до традиційних форм народного побуту і народної культури. Вони губляться в глибині століть, в нероздільності, злитті народного життя. Фільм любить стихію народного життя, якою були зачаровані Гоголь, Шевченко, Квітка-Основ'яненко, яку несе нам наш сучасник Валентин Распутін, якою дихають твори латиноамериканської літератури – Миколайчук сам згадує Алехо Карпентьєра, Габріеля Гарсія Маркеса.
Для цієї емоційної тональності, що панує у фільмі, творці «Вавилона XX» знаходять яскраве зображальне вирішення. Ось комунари, молоді хлопці в білих сорочках, рухаються ритуальним кроком, плавно проходять через се-



Людмила Полішук — Мальва, Лесь Сердюк — Данько Соколюк у фільмі «Вавилон XX». Режисер Іван Миколайчук. 1979.

ло. Чи ще кадр, у фіналі: тут у сцені розправи над комунарами, яку готують куркулі і підкуркульники, розгорається народна совість, накочується маса селянська на вбивць, підминає їх. І не випадково, що сільський філософ Фабіян, який зі спокійною розсудливістю і всерозумінням дивиться на «тлін» світу, врешті решт виявляється біля комунарів і (на відміну від роману) гине від бандитської кулі.

Зображальна будова фільму на перший погляд може здивувати своєю розірваністю, уривчастістю, фрагментарністю. Але чим далі, тим більше ми бачимо, що його творцям вдається все ж донести, передати плавну внутрішню єдність, вічність життя і культури народної. Всепрощаючий погляд Фабіяна єднає в одне ціле ці окремі фольклорні фрагменти. З початкових кадрів фільму він стає духовним осердям оповіді, зі своїм нерозлучним супутником і німим співбесідником цапом-тезкою Фабіяном він проходить через фільм, будучи і свідком і учасником того, що відбувається.

У пролозі до «Вавилона XX» спершу ми чуємо важке, схоже на стогін зітхання, друге, третє, потім бачимо сільську жінку з дівчинкою, навантажених непомірними в'язанками соломи і хмизу, що бредуть похмурого ранку по сільській дорозі. Трохи віддалік плететься Фабіян зі своїм цапом. Важко дихати, болить серце, болить і в прямому сенсі й переносному — за народ, за його важку долю.

Але ось Фабіян підходить до озера, сідає на прихоплений з собою стілець, дістає з футляра скрипку. І з цієї миті все, що відбувається у Вавилоні, буде подано через бачення Фабіяна. Ми не почуємо його музики, але емоційний настрій фільму різко зміниться, тон оповіді стане піднесеним, святковим, карнавальним.

У кадрі виникає верба з прибитим до неї дзеркалом, ярмарковою вивіскою «Вавилон» і двома вказівними стрілками — «Нижній» і «Верхній». Клим Синиця, у матроському бушлаті й з дерев'яною валізкою з написом «Аврора», пританцьовуючи, йде по дорозі до Вавилону, минає вербу, заглядає в дзеркало. По мірі наближення до Вавилону матрос потрапляє у барвистий світ українського села, побачений у «небуденному світлі». Його життя постає в яскравому, грайливому, веселому вигляді. Поряд з церквою бігає за куркою мо-

«У числі найголовніших і тих, що найчастіше запускалися в дію, постулатів естетики Держкіно була неодмінна вимога «класового підходу». (...) Незмінні турботи про чіткість класових підходів, природно, підводили до боротьби з «підступами» ворогів і рецидивами проклятого минулого, з релігією, наприклад.
«У процесі зведення на одну плівку рекомендуємо відредагувати передфінальну розмову Фабіяна з комунарами, а також провести монтажні уточнення фіналу, забравши з нього надмірну релігійну символіку,» — наставляли режисера Івана Миколайчука (фільм «Вавилон XX»)»
Валерій Фомин. Все неразрешенное — запрещено. «Искусство кино», №5, 1989

нах, сяють чистотою розписані білі хати, вилізши на дах, брати Лук'ян і Данько дивляться на наближення Клима Синиці.
Посеред села стоїть лубочний, жахливий у своїй аляпуватості пам'ятник — ярмаркова скульптура «царя», «цариці» та «їхнього синка». Так в образний лад «Вавилона XX» входить поетика лубка. Вона збережеться аж до фіналу, останнього кадру з лебедем і лебідкою, що плавають в ополонці. Лубок принесе у фільм подих народного життя, але іноді все ж виглядатиме як явний перебір, як перевантаженість символом.
Такими ж незвичайними, як світ, у який потрапляє матрос Синиця, здаються і його вчинки — спершу. Акуратно, не поспішаючи, він дістане з валізи гранати і діловито зірве всі три постаті по черзі. Кадр немов би говорить нам: зі старим покінчено, починається нове життя. Так Миколайчук поєднує образний лад поетичного кінематографа з революційно-романтичною спадщиною довженківської «Землі». Але є в старому, в старовині і щось дороге, близьке людині, створене багатовіковим розвитком народної культури — те, що не повинно, не може зникнути.
«Ось це, брат, і є Вавилон. Ці вже ніколи не роз'їдуться. А з ними ще Клим Синиця хоче комуну збудувати...» — говорить Фабіян, спостерігаючи довкола нього стихію народного життя. Фабіян — сільський філософ, і його світогляд втілює спокій народної мудрості, її нетлінність, народне розуміння поганого і хорошого. У сприйнятті звичайного життя немає місця трагічному, тому «Вавилон XX» — це не трагікомедія. Фабіян — сільський трунар, він і труни робить у формі футляра для віолончелі чи конрабаса. Кожного дня він зіштовхується зі смертю, і вона для нього природна, як природна для людини зміна дня і ночі, чергування пір року, включеність в одвічний цикл буття. Сміх і горе, свято і смерть — поруч. Та й сама смерть — це ритуал, це поминки. Смерть у Вавилоні передбачають, як прихід зими чи вечора. Зарані замовляє собі труну у Фабіяна куркуль Бубела, немов передчуваючи свій швидкий кінець. «Сьогодні наша мама сказали, що помирати будуть», — говорить Данько своєму братові. Після похорону, діловито затоптавши вогонь довкола могили, все село на запрошення братів гуртом суне на поминки. «Що, всі йдуть?» — питає Лук'ян у брата. «Так, всі...» — відповідає той. «От, публіка», — бідкається старший Соколюк. А за ними уже біжить і Явтушок, спізнившись на похорони, він понад усе боїться не встигути на поминки.
Живучи поряд зі смертю, Фабіян через неї сприймає навколишнє життя як свято. Фабіян — філософ і блазень, а в блазнівській карнавальній традиції світ, як відомо, перевернутий, це «світ навпаки». Перевернутий глобус на столі у Фабіяна. «Дивна ти людина, у тебе навіть земна куля вверх ногами крутиться», — говорить йому Бубела. «Буває, що і земна куля догори ногами», — відповідає Фабіян.
Метафорою, поетичним образом свята і народного карнавалу стає вавилонська гойдалка. «Тут пили, дурили, літали над Вавилоном, а якщо хто й розбивався, то смерть на гойдалці не вважали за смерть в її звичному розумінні», — написано в романі у Василя Земляка. Тут панує вольниця, тут співають, танцюють, залицяються. Все дихає святковістю народного костюму і веселого, грайливого обряду. Український національний одяг: вишиті сорочки, квітчасті спідниці, яскраві хустки — все це створює барвистий образ свята. Адже запам'ятовується святкове, а не буденне.
Кожна пісня, кожен танець має тут своє приховане значення, таємний зміст. Сюди в розпал веселощів приходить від умираючого чоловіка і Мальва. Її поведінка природна для Фабіяна. Без сліз поховала вона свого чоловіка,

прийшла в комуну і знайшла там свою справжню любов. Для Фабіяна Мальва – це душа Вавилона, уособлення його вільної стихії. Мальва – найбільш поетичне, пісенне начало фільму. Епізоди зустрічей з поетом-комунаром Володею – найліричніші.

Фабіян любить Мальву, але він самотній у своєму почутті. Він взагалі більше спостерігач, аніж учасник подій, у крайньому разі аж до фінальних кадрів. Очима Фабіяна ми бачимо ніби естетичне, позачасове буття українського села, його прикмети, ретельно відтворені деталі побуту – костюми, внутрішній убір помешкання, народний орнамент, танці, пісні. Велике навантаження лягає на музичний супровід – він підкреслює «географію» подій. Звучать українські, молдавські, російські пісні та наспіви. У Вавилоні змішались три культури, кожна з них наклала відбиток на його побут, на його жителів. Звідси - і визначеність того, де все це відбувається – південь України.

Символом віри фільму стала образність, краса народного життя. Стилістично визначає «Вавилон XX» – естетичне начало народної культури, її морально-художній синкретизм. Красиве – завжди добре, а добре – по-своєму красиве.

У «перевернутому» світі Фабіяна панують свої правила і закони. Тут не засуджують і не виносять вироків, тут панує краса. Красуня Мальва, вавилонська блудниця, бачиться Фабіянові – і нам разом з ним – втіленням природної краси і добра. Фільм зберігає ці традиції.

Тому темні сили у Вавилоні, куркулі і їхні куркульські прихвосні, здаються чужорідним началом, які виламуються з народного життя, руйнуючи його ритм. Соціальна неминучість цього розлому не залишає вибору людині, точніше, вибір і стає неминучим. Тому в епізоді розстрілу комунарів Фабіян вперше і повстає проти того, що відбувається. «Я проклену вас з того світу. Ви чуєте! Я проклену вас!» – кричить він і приєднується до Мальви і Клима. І от здригнулися вже обрізи, опустились. А тут уже й сам народ пішов проти вбивць. Тільки єдина куля досягає Фабіяна, обриває його життя і на крові його замішує цемент, який з'єднає народ і революцію...



Людмила Полішук — Мальва, Іван Миколайчук — Фабіян у фільмі «Вавилон XX».





Розділ 2

Нездійснені задуми



«Київські



Сергій Параджанов, Софіко Чіаурелі під час кінопроб до фільму «Київські фрески», (нездійснений). 1965.

До стор. 166 — 167. Кінопроби до фільму «Київські фрески».

фрески»

Юрій Морозов

Історія нездійсненого задуму

Публікація документа Ю.Морозова. **«Київ»**, №1, 1990.

Сценарій фільму «Київські фрески» Сергій Параджанов написав по гарячих слідах приголомшливого успіху «Тіней забутих предків». І в своїй новій роботі режисер прагнув розвинути творчі принципи поетичного кіно. Звична кінематографічна дія в сценарії замінена рухом почуттів, виражених грою фактур, кольору, пластики. Сергій Параджанов сам став дійовою особою «Київських фресок», щоб показати, як з'єднуються реальність і фантазія. У хаосі випадковостей автор виявляє на київських вулицях закономірності, які пов'язують життя міста і людей. Для Параджанова це вічні мотиви любові і страждання, життя і смерті, невпинної круговерті часу і незмінних, прекрасних традицій. «Я давно мрію зняти фільм про Київ. Київ уже не раз був на екрані — історичний, пейзажний, архітектурний, індустріальний, зруйнований війною. Але майже ніхто не вдивлявся в душу Києва, не помічав його печалі й бажань, не помічав його людяності». Так пояснив свій задум режисер.

Одночасно «Київські фрески» були етапом ширшого процесу. Його межі В. Шкловський у листі до С. Параджанова окреслив так: «Місце створення нового мистецтва — Україна. Вже є учні. Країна велика. В ній Довженко, свій іконопис. Гоголь українізмами переінакшив велику російську мову. Треба тобі разом з українськими друзями писати сценарій на сьогоднішню тему. Люди, що йдуть на поклик, запам'ятовують поему. Мені здається, що віддалено нагадуватиме українська драматургія драматургію «Солодкого життя». Навесні 1965 року почалася робота над фільмом. Режисер Параджанов і оператор Антипенко зняли кінопроби, які самі по собі були закінченою мініатюрою, маленьким шедевром. Проте в резолюції Головного управління з кінематографії від 2 грудня 1965 року режисерові рекомендувалося переробити сценарій і провести нові кінопроби, що на той час означало заборону. Це був образливий і несправедливий акт недовір'я до художника зі світовим ім'ям.

Зйомки фільму не відбулися. Пізніше знайшли привід для того, щоб спалити кінопроби. Але герострати забули про те, що «не горять» рукописи. Ця обставина дає змогу нам сьогодні бодай у загальних рисах відновити задум Параджанова.



Кінопроби
до фільму
«Київські фрески».

Державний комітет Ради Міністрів СРСР з кінематографії
Головне управління художньої кінематографії

м.Москва. М.Гнєздниковський пр., буд.7 2 грудня 1965

Голові Державного комітету
Ради Міністрів Української РСР
з кінематографії тов. Іванову С.П.
Копія: Директору Київської кіностудії
ім. О.П. Довженка тов. Цвіркунову В.В.

Головне управління художньої кінематографії переглянуло розширені проби до фільму С.Й. Параджанова «Київські фрески».
На наш погляд, ця робота, що має по суті експериментальний характер, свідчить про цікаві пошуки своєрідної зображальної мови кінематографа, в якому органічно зливаються пластична виразність, пантоміма, живопис, музика, фактура деталей.
Проте поки що важко судити про цілісність усього твору, оскільки ні сценарій, ні переглянуті проби (які, до речі, не мають прямого стосунку до сюжету) не дають достатніх підстав для цього.
Головне управління вважає доцільним рекомендувати продовжити роботу над фільмом «Київські фрески». Для успішного завершення цієї роботи необхідно прикріпити до роботи над режисерським сценарієм літератора, який розуміє задум і стилістику режисера. Після завершення роботи над сценарієм слід надати С.Й. Параджанову можливість провести нові акторські проби, займаючи акторів у сценах, що мають місце в сценарії.
Начальник Головного управління (Ю. Єгоров)

Олександр Антипенко: «Його девіз був — віддавати»

Бесіду веде Тетяна Ганжара

«Искусство кино», 1990, №12. Переклад з російської

Т .Ганжара. Олександре Івановичу, ви повинні були знімати «Київські фрески». Яким задумувався фільм і чому він був закритий? Але спочатку — про те, як ви познайомились з Сергієм Йосиповичем, коли ви його для себе відкрили?

О. Антипенко. Я познайомився з Параджановим 1957 року в Києві. Він ставив фільм «Квітка на камені», а я працював фотографом знімальної групи. Весь виробничий процес — з дня у день — проходив перед моїми очима. Параджанов не належав до режисерів, які стараються нікого зі сторонніх не впускати у свою творчу лабораторію. Його лабораторія завжди була відкрита, як і його життя.

Т. Ганжара. А ваше перше враження?

О. Антипенко. Він відразу вражав. Причому нічого спеціально для цього не робив. Просто завжди був самим собою — феноменально обдарованою, аристократичною натурою, яка не вміщалась ні в які рамки. Вражало все, що він говорив і робив.

Т. Ганжара. Що вас вразило найбільше в Параджанові?

О. Антипенко. Енергія. Він випромінював її безперервно. Це була неймовірна енергія творчості, притому багатоманітної. Нею були наповнені буквально всі прояви його духовного життя. Творчість була змістом самого існування цієї людини, в тому числі й побутового, звичайного існування. Він саму свою повсякденність перетворював у витвір мистецтва.

Т. Ганжара. Про «Квітку на камені» говорили, що фільм невдалий...

О. Антипенко. Звичайно. Сергій Йосипович не помилявся щодо сценарію, погодитись на цю постановку його змусили обставини... Параджанов рятував студію і фільм Слісаренка (на зйомках якого згоріла актриса Бурдученко). За переробленим сценарієм, на залишки грошей Параджанова вмовили зняти цей фільм. Вже тоді він намагався шукати своє, експериментувати, але його не розуміли і не підтримували, його вимоги не виконувались, нові художні завдання, які він перед групою ставив, вважались дивацтвом. Якщо коротко, фільмом він був дуже незадоволений. Адже Параджанов завжди усьому знав ціну, в тому числі й своїм роботам...

Т. Ганжара. За яких обставин ви зустрілися знову?

О. Антипенко. Відслуживши в армії, я вирішив вступати на операторський факультет ВДІКу. Вступив і на першу свою навчальну практику приїхав до Києва. І от везіння — проходив практику на «Тінях забутих предків». Чи треба говорити про те, яка це була школа? І виробнича, і професійна, і школа людських стосунків теж. Знімав картину молодий тоді оператор Юрій Іллєнко. Те, що запросили його, свідчило: режисер мав намір продовжити пошуки нової мови кіно, створювати свою екранну поетику. Іллєнко показав себе оператором сміливим, який шукає і не бажає працювати по-старому. Параджанов і Іллєнко потрібні були одне одному, хоча їхні стосунки складались іноді важко і не завжди були безхмарними. Одного разу назрів серйозний конфлікт, Юрій Герасимович навіть збирався йти з картини з виконавицею головної ролі актрисою Ларисою Кадочниковою. Але все обійшлось, група вмовила Параджанова зберегти вдалий альянс. «Тіні» сьогодні бачаться у світлі світового успіху, одначе їхня прокатна доля не була дуже щасливою, для широкого глядача фільм виявився незвичним, складним. Професіонали його оцінили дуже високо, проте і серед них були такі, які картину не прийняли, що можна пояснити: надто вже різко вона виділялася з системи побутового кінематографа. Втім скоро картина дістала світове визнання. Параджанов став готуватись до нової роботи, а Іллєнко вирішив спробувати себе в режисурі і взявся за постановку сценарію Івана Драча «Криниця для спраглих» — фільм пролежав на полиці 20 років.

«Фільм було закрито. Параджанов переніс удар мужньо. Як завжди, говорив про начальство, а заодно і про власть імущих все, що про них думає. І показував усім бажаючим — а їх було багато — дивовижно зняті Олександром Антипенком проби — фільм в мініатюрі, поки їх таємно не спалили за наказом нового директора студії Альберта Григоровича Путінцева» Сергей Параджанов: «...чтобы не молчать, берусь за перо». Публікація Юрія Морозова. («Искусство кино», 1990, №12).

Т. Ганжара. «Тіні забутих предків» багато разів показували за кордоном на кінофестивалях, але режисера так і не випустили з картиною?

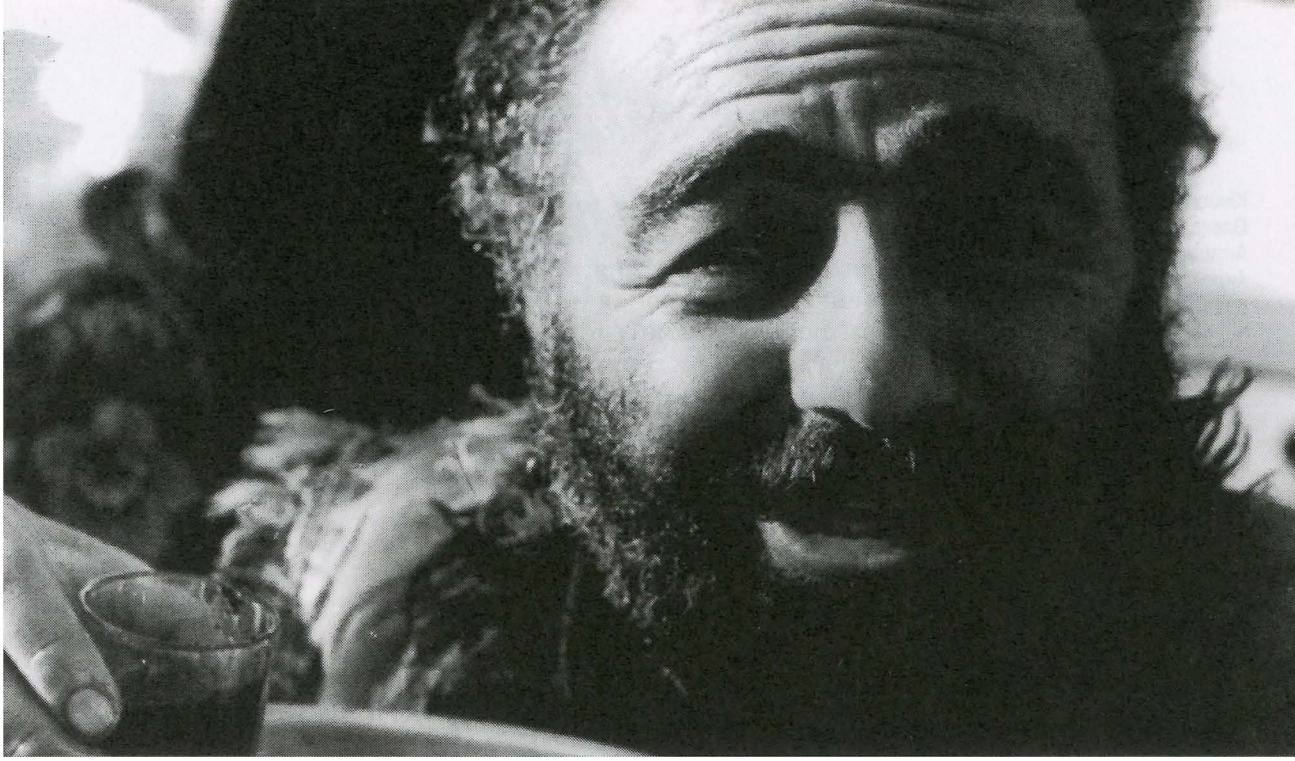
О. Антипенко. Так. Одного разу, коли в Держкіно вели розмову про його поїздку, Параджанов жартома запропонував взяти йому квиток в один кінець — цього було достатньо. З країни його не випускали. Боялись, що він там щось не те скаже? Чи залишиться? Це виключалось! Сергій Йосипович не міг емігрувати ні за яких обставин, він був нерозривно пов'язаний з Грузією, з Вірменією, з Україною.

Т. Ганжара. Як почалась ваша спільна робота над «Київськими фресками»?

О. Антипенко. Ще тоді, коли я був практикантом на «Тінях», Параджанов сказав, що хоче робити зі мною наступну свою картину. Зрозуміло, як я до цього поставився, але тут 1965 року, ще до «Київських фресок», мене запросив Сергій Аполлінарійович Герасимов другим оператором на фільм «Журналіст». Я поїхав до Москви, почалась робота — і раптом одержую телеграму від Параджанова: приїжджай. Я все пояснив Герасимову, і він відпустив мене, розуміючи, якою важливою й цікавою для початкуючого оператора є зйомка фільму, який ставить режисер, так захоплений вирішенням зображальних пластичних завдань.

Режисерський сценарій вийшов незвичайний (сценарій «Фресок» написали Параджанов та відомий український письменник Павло Загребельний, редактором був Іван Драч). Він складався з кількох новел.

Підготовчий етап вівся дуже серйозно. Ми довго вибирали натуру, знайшли місце зйомки кожного епізоду і надрукували великі фотографії — на зразок ескізів, що, як правило, не робиться. Кожна новела повинна була починатись спалахом салюту над Києвом, потрібен був вертоліт. Для кінопроб було вибудувано павільйон: біла стіна і дерев'яна підлога під нахилом. У цьому умовному метафоричному просторі ми розіграли невеликі епізоди, які дають досить повне уявлення про фільм. В акторських пробах брали участь Вія Артмане, Михайло Глузський та інші відомі актори. Те, що ми робили, було шоком для студії. Церковні обряди і оголена натура в 1965 році сприймались більш ніж незвично. Працювали захоплено, фільм обіцяв бути цікавим.



Сергій Параджанов.

Директор студії Василь Васильович Цвіркунов спершу не погоджувався утверджувати мене, людину без диплома, імені й досвіду, головним оператором такого складного фільму, але Параджанов наполіг на своєму. Під час першого перегляду матеріалу проб Параджанов, на здивування всіх, не дочекавшись кінця, вирвав з кінопроектора шматок плівки і помчався з ним у кабінет Цвіркунова: показуючи відзняті кадри, він говорив, що одержав саме те, що хотів. Працюючи зі мною, початкуючим оператором, режисер міг вільно ставити нові, експериментальні завдання...

Те, що ми почали робити, було незвичним. В той час багато хто працював під Урусевського — методом рухливої камери. У нас все інакше: статичні композиції, умовне світло, умовні декорації. Велике місце відводилось роботі з акторами і з кольором. Все це мені імпонувало. З кожним актором, який пробувався, ми знімали один і той же шматок по-різному. Коли все змонтували, вийшов самостійний фільм — про художника і його духовний світ, про те, як він бачить, сприймає навколишнє.

Т. Ганжара. Чим пояснювалось закриття картини?

О. Антипенко. Дирекція студії подивилась проби. Висловлювали різні думки, багато хто був просто шокований. Але студія все ж прийняла проби, після чого їх представили в Держкіно України. Ми з надією поїхали туди, взявши з собою всі фотографії-ескізи. Але після перегляду проб серйозного обговорення не було. До пуття нам нічого не сказали. Спершу — ні так, ні ні. Потім — ні. Причини? Не було названо жодної суттєвої. «Незрозуміло», «формалізм». Фільм було закрито.

Т. Ганжара. Очевидно, «Київські фрески» не минули для режисера безслідно?

О. Антипенко. Недовга робота над цією картиною поклала початок тому, що робив Параджанов пізніше: «Колір граната», «Легенда про Сурамську фортецю», «Ашик-Керіб». Поетика цих картин вийшла із наших проб. Коли 1972 року з'явився «Рим» Фелліні, я пізнав у ньому багато з того, що Параджанов хотів зробити 1965 року в «Київських фресках».

Т. Ганжара. Чи збереглись ці проби?

О. Антипенко. Проби могли змити. Тоді я написав листа у ВДІК, щоб мені дозволили захищати їх як диплом. Було надруковано три копії.
Т. Ганжара. І останнє питання: ким був для вас Параджанов?
О. Антипенко. Якби не він, я не вибрав би професію оператора. У спілкуванні з ним формувався мій світогляд. Коли його посадили в тюрму, було дуже важко від немолодості виправити це... У моєму домі багато його подарунків, малюнків, фотографій. Його девіз був – віддавати: «Чим більше віддаєш – тим більше одержуєш».



Кінооператор Олександр Антипенко. Фото Андрія Владимирова.

«КИЇВСЬК

фрески»

Лист Святослава Іванова Петру Шелесту

Документ із архіву кіносценариста Тамари Шевченко, вдови Святослава Іванова. У листі Святослава Іванова Петру Шелесту Голова українського Держкіно намагається захистити опального митця перед найвищою партійною владою.

Вельмишановний Петре Юхимовичу!
В розмові, яка відбулася два тижні тому, Федір Данилович Овчаренко передав мені Вашу вказівку про те, щоб кінорежисеру С.Й. Параджанову не давати постановку фільмів і щоб він взагалі краще виїхав з України.
Вважаю за свій обов'язок більш докладно проінформувати Вас про ситуацію, яка створилася навколо Параджанова.
С. Параджанов – учень видатного українського режисера Ігоря Савченка і його колишній асистент – працює на студії ім.О.П. Довженка 22 роки. Поставив 8 фільмів. Його останній фільм «Тіні забутих предків» (1963 рік) після довгої перерви знову вивів українську кінематографію на міжнародний екран, одержавши багато призів на фестивалях, був проданий більш як в 30 країн.
Радянська і світова преса вважає фільм «Тіні забутих предків» визначним явищем і називає й досі ім'я Параджанова поряд з іменами видатних режисерів світу.
Спроба Параджанова поставити новий фільм «Київські фрески» виявилась невдалою і фільм не був запущений у виробництво. На запрошення «Вірменфільму» він поставив у Єревані фільм «Сік граната» (Правильна назва – «Колір граната» – *ред.*) про поета-просвітителя Саят-Нову. Це фільм складний, зв'язаний з вірменським побутом і звичаями, і не всі його приймають, проте, такі кінематографісти як С. Бондарчук, Г. Козинцев. С. Герасимов, С. Юткевич, художник М. Сар'ян і ряд інших оцінюють цього дуже високо. У Вірменії він пройшов з успіхом.
С. Параджанов працює в ключі поетичного кіно, його фільми відзначаються яскравою самобутністю, він прекрасно знає культуру і побут України.
Обдарованість і його творчі можливості як митця не викликають сумнівів. Правда у нього нелегкий характер і в мистецтві він іде складними шляхами. Але це вже справа роботи з ним в процесі зйомок фільмів. Не менші складнощі були з Ю. Іллєнком, але в результаті Україна одержала значний фільм. Параджанов мав знімати в цьому році фільм «Інтермеццо» за новелою М. Коцюбинського. Після великої роботи Кінокомітет схвалив сценарій, але відділ культури ЦК КП України заперечує проти цього сценарію і проти дальшої роботи Параджанова.



Святослав Іванов завжди опікувався обдарованими режисерами — між Леонідом Осикою (ліворуч) та Михайлом Бєліковим (праворуч).

Параджанов вже 6 років не ставить фільми на студії ім.О.П. Довженка, де він перебуває в штаті, не одержує зарплати. Серед кінематографістів як митець він користується великим авторитетом, багатьом з них абсолютно безкорисливо допомагає в роботі над їх фільмами, і громадськість студії гостро ставить питання про нетерпимість і трагічність його становища, тим більше, що зараз він почав хворіти — втрачати зір на одне око.

В нашій розмові Ф.Д. Овчаренко говорив про неправильну поведінку С. Параджанова. Так, він людина неврівноважена, іноді допускає неправильні висловлювання і вчинки, нерозбірливий і в контактах з людьми і за це заслуговує серйозної критики. Але у великій мірі цьому сприяє його становище «безробітного режисера з світовим іменем».

Дальше перебування його в такому становищі, відмови в постановці фільмів, на мій погляд, може викликати дуже небажану реакцію громадськості, особливо інтелігенції, що буде використано закордонною пресою і радіо, і ми загубимо талановитого режисера, потрібного для українського кіно, для якого він зробив багато хорошого.

Прошу ваших вказівок з цього приводу.

Голова Комітету по кінематографії
при Раді Міністрів УРСР
С. Іванов

Боротьба за «Інтермеццо»

Із щоденників Святослава Іванова

Святослав Іванов не вів постійного щоденника. Він звертався до чистого аркуша паперу тоді, коли доводили до краю образа і несправедливість. Тоді він хапав зошит, блокнот — що траплялося під руку, і скидав тягар з душі, звільняв її від кривди.
Цей запис Святослава я знайшла несподівано у блокноті, заповненому уривками з творів Фелліні, Лелюша та інших режисерів, — а всередині — розповідь про те, як він разом із Параджановим ходив до відділу культури ЦК, а потім із Сергієм Бондарчуком до Петра Шелеста. Написано це без особистого ставлення, без емоцій, але за кожним рядком постають приховані думки Іванова, їх гіркота, біль.

13 жовтня 1971р. Вернувся із Москви і дізнався, що на понеділок, на 10-ту ранку, Овчаренко викликає Параджанова. С.Й. був учора ввечері в мене. Розглянули всі можливі варіанти розмови:
1. Запропонують працювати.
2. Будуть лаяти за «небезпечні зв'язки», балаканину і погану поведінку.
3. Будуть розбиратися в історії з іконостасом з Космачівської церкви.
За першим варіантом, я запитав: «Що, поклавши руку на серце, Ви хотіли б поставити?»
— А хто питає?
— Господь Бог.
— Тоді «Intermezzo».
Домовилися, що в розмові будемо вести цю лінію. С.Й. дуже схвильований, розмови боїться.
— Найкраще було б, якби ви приліпили бороду й пішли замість мене.
Разом пішли на іменини Наталі[1], де до нього причепилась якась хмільна дівчина, розвінчувачка авторитетів, і він швидко щез. Зранку мені зателефонували, щоб я був також о 10-тій у Овчаренка.
Зібрались Овчаренко, Федченко, Безклубенко, Параджанов і я. Раптом з'явився Кучер**, і я зрозумів, що ця розмова продиктована зверху. Овчаренко відразу взяв фальшиву ноту.
— Ви писали в ЦК (це було 1,5 роки тому), послали телеграму тов. Шелесту (це було три-чотири місяці тому), ми вас запросили, щоб дізнатися про ваші претензії.
П. на початку розмови дуже хвилювався, але говорив сильно:

«Кіно-Театр», 1998, №5.
Публікація Тамари Шевченко. Продовженням листа С. Іванова Петру Шелесту, написаного 1970 року з приводу Сергія Параджанова, якому не давали ставити фільмів, стала зустріч із Петром Шелестом через півтора року, про яку і йдеться у щоденнику С. Іванова.

[1] Наталя Климівна Петрова, кіносценарист Київської кіностудії науково-популярних фільмів. До неї та її чоловіка, полярника, С.Й.дуже добре ставився. Була біля дверей, коли судили Параджанова.

[2] Помічник Шелеста.

– Я шість років не працюю. Мої сценарії відкидаються. «Intermezzo» було запущено, але зупинено в ЦК. Мені зараз пропонують ставити «Демона» в Москві, і Вірменія теж пропонує ставити фільм. Але я весь на Україні, тут я живу 22 роки, тут мій син, я знаю і люблю Україну. А там Віктор Шкловський, світське життя і «Мосфільм», якого я не люблю.

Овчаренко: Хто закрив «Intermezzo»? Це Комітет. Ми не втручаємося.

Я: Я стояв і стою за постановку «Intermezzo», вважаю, що останній варіант сценарію цілком підходить як основа фільму. Комітет не закривав «Intermezzo».

– А хто закрив «Київські фрески»?

– Це зробив я, оскільки сценарій і проби показали, що фільм ставити не можна.

Параджанов також почав наполягати на постановці «Int». Овчаренко, відмахуючись від «Int», у загальних фразах почав говорити, що треба подумати над сучасною темою і т.д. Як завжди з П., розмова розтікалася багатьма струмками. Він захоплено відгукнувся про «Ватерлоо» і поклявся, що був несправедливим до Сергія Федоровича. За активної підтримки Овчаренка, сказав, що Бонд. сильний в тих фільмах, де сам знімається. Овч. відразу перевів розмову на улюблену тему, щоб не знімали жінок. Знову виплив Івченко з Мишковою. І тут Овчаренко напав на Комітет, який дозволяє таке неподобство. Я розсердився, що знову починають цю безтактну розмову і сказав:

– Добре, ми не дозволимо в наступному фільмі Івченкові знімати Мишкову, і я подивлюся, що скажете Ви, коли Івченко прибіжить до вас.

Перейшли на акторів. Говорили знову про те, що наші режисери не знімають наших акторів. Знову Овч. зробив випад на адресу Лисенка й Ольги, яка нібито зіпсувала «В'язнів Бомона». Сергій хвалив Голубовича. Сергій спробував похвалити Тамару Шевченко у зв'язку з «Золотим обрізом». Сказав, що це дуже талановитий сценарист, і нехай С.П. з нею розлучається, якщо це заважає. Ця розмова не була підтримана. Всі сиділи з пісними замкнутими фізіономіями. Було дано довгу чергу по Леваді. Сергій навіть пророк свою улюблену фразу, що людина з обличчям Павла I не може керувати мистецтвом.

Знову повернулися до «Int». Я сказав, що це питання треба вирішувати тут. Овчаренко говорив, що він не читав сценарію. Федченко теж відмовився. А Безклубенко, головний обвинувач цього сценарію в сюрреалізмі, мовчав, мертво поблискуючи окулярами. Домовились, що я пришлю сценарій. Потім знову загальні слова про сучасну тему і старе вовтузіння з іконостасом. Коли вийшли всі, крім Кучера, я сказав Овчаренкові, щоб він не робив з мене дурника, Параджанов знає, хто заборонив «Int».

– Звичайно, якщо ви йому розповідаєте, що говорять у ЦК.

– Говорити нічого не треба було. Комітет і я особисто затвердили сценарій і передали до Москви. Як же міг я через тиждень сказати, що ми проти сценарію. Кожному зрозуміло, що сценарій відхилив не Комітет, а відділ ЦК. Відносини наші вже на межі. Він робить дурниці і хоче, щоб я це брав на себе. Не вийде. Кучер попросив мене і Параджанова зайти до нього.

Знайшов Параджанова у Федченка. Там розбиралася справа про іконостас. Сергій, напевне, в чомусь винуватий, але справу цю роздувають. У Кучера розмова була в іншій тональності. Він дуже гаряче говорив про фільм, про сучасного хлібороба і запалив Параджанова. Навіть, коли він говорив примітивні речі, і я хотів зупинити потік, Сергій мені не дав. Його це захоплювало. Потім він сказав, що Кучер був прекрасним у своєму примітивізмі, як Піросмані. Сергій прийняв замовлення. Він сказав, що через 10 днів за-

пропонує авторів сценарію. Запитав, чи немає заперечень проти Драча. Кучер сказав, що Драч не викликає ніяких заперечень і взагалі «ми довіряємо вам і погоджуємося на будь-яких авторів, яких ви вважаєте потрібними».

Перераховували видатних представників колгоспів, і Сергій вимагав додатково жінок. Кучер спочатку радив відкласти «Int.», Сергій наполягав.

– Зрозумій, що плід дозрів і має бути народженим. Тільки тоді Параджанов зможе працювати над новим фільмом.

Кучер погодився з цим варіантом.

У двох кабінетах відбувалася розмова. В першому сиділи байдужі люди, викручувались і фарисействували, а в душі проклинали Параджанова за те, що він талановитий, індивідуальний і зневажає їх (це вони, звичайно, відчувають). В іншому кабінеті була людина без інтелігентних дефініцій, але яка не розтратила душі і якогось ентузіазму, навіть пропрацювавши двадцять років помічником Назаренка, Червоненка, Скаби, Підгорного, Шелеста. Це й підкорило Параджанова. Вже наступного дня С.П. почав діяти. Він веде переговори з Загребельним і Драчем. Запропонував участь Тамарі.

– Якщо я обіцяв – я людина слова, через 10 днів повинен бути план. А 18-го, в суботу, ми сиділи у мене в кабінеті з ним і Драчем, і я розповідав Драчеві задум. Сергій сидів мовчки, потім раптом встав:

– Ось сталося диво. В мене щойно народився задум сценарію. Іване, ти, може, мені вділиш часу? І вони пішли.

12. 11. 71р.

Приїхав Сергій Бондарчук з приводу «Тараса Бульби». Він пропонує ставити спільно з «Мосфільмом» і Діно де Лаурентісом. «Мосфільм» мене не дуже влаштовував. Він буде тіснити нас, і може статися, що фільм виявиться фільмом мосфільмовським. Діно де Л. потрібен для отримання кодаківської плівки, апаратури, гримів. Сергій Федорович уже звик до міжнародного розмаху, до хорошої плівки і до хорошої техніки. Він сконцентрований і сміливо веде розмову на практичні теми, хоча, здається, що в них він не повинен тямити. Оця діловитість якимось дивним чином поєднується з нездатністю до елементарних практичних справ. Зовнішня серйозність і замкнутість раптом розквітає дитячою усмішкою. Приїхав він без будь-яких документів, і треба провести його в ЦК.

Зустрічаємося з Овчаренком. Розмова фактично світська. Він обіцяє вирішити всі проблеми з фільмом, і кінноту, і армію і т.д. На 47 мільйонів. «Ми зателефонуємо Гречку, ми забезпечимо.» Йому теж неприємний «Мосфільм», але прямо він боїться це сказати. Цвіркунов десь ображений недовір'ям Бондарчука до можливостей студії ім. Довженка, але разом з тим боїться йти в бій без «Мосфільму». Сергій, на моє прохання, порушує питання про Параджанова. Говорить про його видатний талант, про «Саят-Нову» і нестерпність його безробіття. Овчаренко іронізує з приводу його фільму «Земля, ще раз земля», а на словах підтримує, що потрібно йому працювати. Тоді різко порушуємо питання про «Intermezzo». Овчаренко спочатку рішуче проти – це не Коцюбинський і т.ін. Потім починає викручуватися. Ідемо з Бондарчуком до Шелеста. В приймальні продовжуємо атакувати Овчаренка з приводу «Intermezzo».

Шелест, втомлений і брезклий, зустрічає Бондарчука привітно, звертається на «ти».

– Все-таки тягне тебе в Україну.

Щодо «Тараса» приймає пропозицію робити з «Мосфільмом» і з Діно. Сценарій О.П. Довженка, з яким недавно познайомився, відкидає.

Нездійснені задуми

— Там нічого немає. Та й Солнцева проти, як говорив мені Овчаренко.
Річ у тому, що він читав режисерський сценарій, а я давно впевнився, що начальству ніколи не можна давати ні режисерських сценаріїв, ні лібретто, не показувати матеріалів.
Бондарчук і так уже давно вирішив робити свій сценарій прямо за Гоголем.
Сергія питає Шелест про «Білого птаха».
— Скажіть вашу думку, тільки щиро.
Він говорить, що фільм дуже талановитий, красивий зображально, але він психологічну лінію вирішував би інакше. Говорить гарно і з пошаною про Іллєнка. І тут же влучає мить сказати про П-ва: «Сєрьожка — дуже сильний режисер, чому ж він не працює?»
— Як не працює? Ми зараз йому дали зробити великий фільм про хліборобів.
І Шелест починає згадувати про класову боротьбу на селі. Про те, як їх закрили куркулі в хаті і підпалили... Питаю, чи він читав план. Не читав. Немає в нього на те часу. говоримо про те, що до цього фільму Параджанову потрібно працювати. Овчаренко каже, що це питання ми залагодимо. Словом, практично основу «Тараса» закладено.



Сергій Параджанов.

Вийшовши від Шелеста, знову атакуємо Овчаренка з приводу «Intermezzo». Він знову викручується. Йому так хочеться, щоб Параджанов куди-небуть подівся до дідька. Адже він недавно говорив мені про це прямо. Він і сьогодні вхопився за ідею «Демона» на «Мосфільмі». Цвіркунова Овчаренко до Шелеста не взяв. Сказав: «Почекайте отут,» — і навіть не вибачився.

Їдемо всі до Параджанова, він уже давно чекає. Заїжджаю за Тамарою, Сергій за Іриною. Ірина зблякла, але ще непогана. Сергій піднімає тост за Бондарчука, за «Ватерлоо». Фільм вважає дивовижним, але не проминув сказати, що «Війна і мир» йому не сподобалась. Без подарунка Параджанов не може. Його асистенти вносять ящик із яблуками.

В машині Бондарчук говорить про «Захара Беркута». Він його хвалив у Шелеста й Овчаренка. Він не любить красивого кадру і всього, що заважає емоційному потоку сприйняття. Красивий кадр зупиняє на собі увагу і руйнує цілісність сприйняття. Класики завжди прості. Я викидаю кожен красивий сам по собі кадр, якщо він не працює на головне. Через те його хвилює оператор на «Тараса». Мені картинки не потрібні.

Згадується кадр у Іллєнка у «Вечорі», коли Пидорка голосить над попелом Петра.

20.11. З Віталієм і Аллою[3] дивились в Ко(коміте)ті в суботній день заруб'ежний фільм. Раптом з'ясувалось, що мене викликає Шелест. Він зустрів привітно, почав розпитувати, що нового в кіно. (Я) доповів про нові фільми. Виокремив про Лесю Українку. Розповів, що це був дуже важкий фільм, але закінчений з успіхом. Потім про «17-тий трансатлантичний». Думаю, що це буде хороший фільм. Мова зайшла на партизанську тему і про війну між партизанами, яка не закінчується до цих пір. Він з роздратуванням говорив про це, згадуючи, як партизанів відчитували на Політбюро. З іронією говорив про колишнього секретаря підпільного Вінницького обкому, який написав кляузу з приводу фільму «Підполковник Шиманський» — «Чого він скаржиться, хоче щоб про нього зробили фільм. А потім офіційно і серйозно:

— Товаришу Іванов, ви не звертайте увагу ні на які кляузи, робіть те, що вважаєте за потрібне відповідно до історичної правди. Фільм «Шиманський» йому сподобався.

Про «Родину Коцюбинських» сказав: «Тема, звичайно, хороша і потрібна, але, між нами кажучи, фільм слабенький». Потім розмова про Параджанова. Він багато чув про нього позитивного і про талант, і про добрту, і про щедрість. Знає і його норовливість і нерозбірливість у зв'язках з людьми. Ставиться доброзичливо. Я до дрібниць розповів про Сергія і поставив питання про «Intermezzo». Адже для роботи над «Землею» необхідна практика. Сергій Йосипович не знімав шість років і боїться камери. Я розповів коротко сценарій «Intermezzo».

— А чому відділ проти?

— Не знаю, цього я зрозуміти не можу.

[3] Віталій — син Петра Шелеста, фізик-науковець, Алла — дружина Віталія.





Януш Ґазда

Українська школа поетичного кіно

«Ekran», №9. 1. III. 1970. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

В кіно, як і в літературі, існує проза і поезія. Проте поезії в кіно живеться важче, вона там рідкість. Кінематографія українська, як кожна кінематографія світу, є передовсім кінематографією прози. На Київській кіностудії виходять щороку близько двадцяти фільмів. Вони назагал вправні профе-сійно, репрезентують більше, аніж пристойний технічний стандарт, торкаючись різних тем – революційних, воєнних. Проте рідко вони здатні вражати як художні твори, найчастіше вони є творами виразно ілюстративними.

А водночас у тій кінематографії з'явився несподіваний напрям поетичного кіно. З'явилися фільми, екранне життя яких було дуже коротким, деякі з них взагалі не дійшли до глядача, окремі були реалізовані в місцевій театрально-кінематографічній школі. А проте вони існують, виражаючи певний стан духу, амбіцію і прагнення, маніфестуючи замилування красою і поезією. Існують, як перли на дні. Є маргінезом нормальної кінематографічної продукції, але маргінезом настільки значним, що варто на них звернути увагу. Тим більше, що говоримо про кінематографію, яка колись дала твори Довженка.

До стор. 182 — 183. «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964. Знаменитий кадр «Червоні коні», який дав назву цьому фільму у французькому прокаті.

У попередніх кореспонденціях я згадував про «Тіні забутих предків» Параджанова, фільм, який був початком явища, дав поштовх і стимул для інших творців. Ширше писав також про «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка. Це фільми найвидатніші, але поруч з ними є інші, які також заслуговують на увагу.

Леонід Осика

Цей тридцятирічний режисер відомий також у Польщі як автор «Камінного хреста», фільм, який у нас показували як у кіноклубах, так і в кінотеатрах студійних. Як і Параджанов у «Тінях», так Осика в «Камінному хресті» зацікавився гуцульщиною. Фільм Параджанова був дуже живописний, фільм Осики можна окреслити як графічний. Він є зрештою фільмом чорно-білим. «Тіні» були фільмом-легендою, при автентизмі фольклорних та звичаєвих деталей, вводили нас у світ значною мірою казковий. У «Камінному хресті» стилізація межує з натуралізмом, поезія й ліризм не виключають жорстокості й суворості.

Це історія старого чоловіка, який на початку століття вибирається з усією родиною на заробітки до Канади. Осика ліричний, коли в ритмічній тривалості прекрасно компонованих образів, знятих нерухомою камерою (серед яких кадри, зняті згори), показує, як змучений старий оре кам'янисте поле. Врешті сідає, виймає шматок хліба, але через утому не може їсти. В небі співає птах. Старий мовить до нього: «Якщо твій Бог є такий сильний, нехай мене не висилає до Канади».

Осика зумів з суворістю показати брутальність життя, жорстокість міжлюдських стосунків, жорстокість своїх героїв. Зокрема у сцені піймання злодія. Вбивство злодія є заплановане з холодною зумисністю, докладно висловлене, зрештою з участю самого злочинця. Слова виважені, ощадливі, значною мірою ритуальні, вимовлені з цілковитою байдужістю. Три ґазди сидять за столом. П'ють, їдять квашену капусту, говорять, як треба вбивати пана, а як селянина («...аби під ноги, потім потоптати зо дві хвилини і він готовий»). Злодій багато випив: «вбивайте, я вже готовий». Вони: «почекай, ти випив п'ять разів, ми по разу, ми ще не готові».

А потім настає прощання родини з сільською громадою, сцени, вибудувані як ритуальний обряд, які за настроєм нагадують похорони, поминки. Осика виявляє тут пристрасть документаліста, настільки він вірний реаліям, деталям. А водночас є поетом, який вірить в зображення, в його проникливість, емоційну й інтелектуальну наповненість. Конкретне в нього виростає до рангу узагальнень про людську долю на проклятій кам'янистій землі.

Я бачив також у Києві перший, дипломний фільм Осики. Короткометражний кольоровий поетичний етюд, який називається «Та, що входить в море». Мала дівчинка, море, пляж. І на тих мотивах розвивається рух поетичних образів, що дають естетичну сатисфакцію своїм прекрасним виглядом, сюрреалістичними асоціаціями. Ліричний світ уяви.

Бачив також інший фільм Осики, реалізований перед «Камінним хрестом» — «Хто повернеться — долюбить». Воєнна балада. Про хлопців, які йдуть на війну, про війну, про тих, які з війни не повертаються, і про тих, хто вертається і може любити далі своїх матерів, сестер, дружин і наречених. Знову поетичний тон, багато статичних кадрів, фольклорних елементів. Все стає знову ніби ритуалом. І те, як хлопці ідуть на війну. Як воюють. Як хлопець знайомиться з дівчиною і як дівчина миє пораненого хлопця. Найбільш реалістичні сцени набирають метафоричного сенсу. Ось партизани атакують німецький транспорт. Стрілянина. Падають убиті. Поїзд здобутий. Партизани відкривають вагони: сиплеться з них земля (німці в часи війни вивозили з України чорнозем, але у фільмі ця сцена набирає символічного значення).

Володимир Денисенко

Режисер середнього покоління, сьогодні йому сорок років. Поставив уже кілька фільмів, в тому числі «Сон» — про Тараса Шевченка. Були то фільми, у найкращому разі, пересічні. Аж врешті постала «Совість». Дивний фільм. Поставлений як диплом студентів Київського інституту театрального мистецтва, де Денисенко викладає.Він сам написав сценарій і сам його поставив. Група одержала плівку, камеру, освітлювачі. Всі інші кошти студенти покрили самі, передовсім з сум, які одержали за художні виступи в навколишніх селах, де проводили зйомки. Фільм знімали на натурі і в натуральних інтер'єрах. Під час канікул.

Це історія двох молодих партизан, які здійснюють замах на німецького коменданта. Втікаючи від переслідування німців, однин із хлопців був поранений. Вони кружляють по селу та по його околицях. Німці збирають всіх

мешканців села. Наказують видати партизанів. Мовчання. Німці вибирають групу осіб. Розстрілюють їх. Погрожують, що так само розстріляють усе село. У схватці один з партизанів гине. Другий блукає далі. Заходить до деяких хат. Мовчазні зустрічі. Також з тими, хто втратив своїх близьких. Врешті хлопець здається німцям. Допит. Розстріл усіх жителів села. Поруч з екзекуцією в кріслі сидить молода вдова німецького коменданта. Останнім гине молодий партизан.

Вже саме це коротке страшне передає тональність, відмінну від тої, з якою зустрічаємось найчастіше в радянських воєнних фільмах. Все завершується без екзальтації, без високих слів. Режисер займає позицію, з якої він докладно, суворо стежить за своїми героями. Довгі стеження камери, яка біжить разом з утікачами. Безперервний біг, втеча. Неважливі тут відчуття. Важливим є змученість, важке дихання, стікаючий піт, камінь, об який можна спіткнутись, пилюка на дорозі, поспішні ковтки води з колодязя.

І самотність, атмосфера тотальної загрози і безрадості, внутрішнього страху. І все це в межах одного села, в атмосфері сусідських стосунків, в сільському пейзажі з маками і худобою, яка пасеться. На полі селяни працюють біля снопів, а поруч гине людина. Триває полювання на людей. А один з переслідувачів (український поліцай) є давнім, ще зі шкільної лави, приятелем переслідуваного.

Інші

Його ім'я Роман Балаян. Вірменин. Закінчив у Києві відділ кінорежисури місцевого театрального інституту. Я бачив його фільм «Злодій». Шестихвилинний поетичний етюд, який, подібно до «Тіней забутих предків» і «Камінного хреста», звернувся до багатого гуцульського фольклору.

Балаян не розповідає анекдоту. Дає метафоричну оповідь, багату на символи, дивні асоціації, лапідарні фрагменти. Ось маленький хлопчина у білих штанцях лежить на сіні. Яблуня. З яблуні падають яблука, немов дощ. За хвилину з неї падають діти. Господар за столом перед хатою обідає, жінки йому прислуговують – цілий ритуал. Він дає хлопцеві трохи каші. Спів: «Якби знала, моя мамо, як без тебе трудно жити». Хлопця підозрюють в крадіжці яблук. Проганяють його. Хапають. Б'ють. Сцена нереальна. Немов пекло з громадженням тіл. Відходять. Хлопець розіп'ятий, наче Христос, лежить. Піднімає його старець. Обмиває його. Яблука, багато яблук. Хлопець і старий лежать в яблуках.

Пропоную деякі образи того фільму, аби збагнути його незвичність. Балаян зумів у лапідарній формі виразити складні й тендітні відчуття. Варто запам'яти це ім'я. Можливо, почуємо його ще не раз. Адже в Києві починають проростати традиції Довженка. Немає змоги згадати тут усіх. Але варто зазначити принаймні «День як день» – цікавий твір про балетну школу чи теж відомі «Білі хмари» Ролана Сергієнка. Не виключено, що невдовзі «київська школа» набуде розголосу.

Адже існує вже певний напрям, який можна окреслити як «українська школа поетичного кіно» з її захопленням давньою народною традицією, із захопленням фольклором. З її прагненням до того, аби елементи фольклору й народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм. З її схильністю до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту. З її культом прекрасних предметів, в яких криються людські й народні драми. З її суворістю й жорстокістю, але водночас і ліризмом. З її естетичною рафінованістю й вірою в силу образів фільму – в мистецтво мислячого зображення.

Михайло Блейман

Архаїсти чи новатори?

«Искусство кино», №7, 1970. Переклад з російської.

Був час, коли теоретичні маніфести передували майже будь-якій кінематографічній новації. «Монтаж атракціонів» було написано режисером, який ще не поставив «Броненосця «Потьомкіна». Програмні пошуки Л. Кулешова, декларації групи ФЕКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг) чи КЕМ (Ф. Ермлер, Е. Йогансон) було опубліковано до того, як їхні автори поставили свої перші, справді новаторські фільми.

Тепер пошуки реалізують без декларацій. Проте це не значить, що поетика новаторських творів випадкова і безсистемна. Невисловлена теорія не перестає бути теорією, хоча вона реалізується тільки в творчій практиці. Просто її важко виявити.

Так от? у нашому мистецтві виник новий творчий напрям, чи, якщо хочете, «школа». Вона існує, хоча між її прихильниками немає ні організаційних, ні навіть територіальних зв'язків. Вона існує, незважаючи на те, що в них немає «вождя», який повніше і послідовніше за інших реалізував би спільні погляди. «Школа» існує, так би мовити, «анонімно», без назви, без формули творчих принципів. Існує, і все.

Про цю «школу» я й хочу написати. Про її поетику, про погляд її учасників на природу мистецтва.

Слід сказати, що сперечатись з талановитими людьми не тільки цікаво, а й приємно. Картини, поставлені прибічниками школи, нехай не всі, і серйозні, і своєрідні. І, звичайно, я зовсім не збираюсь учити їхніх авторів ставити «правильні» фільми. Не повторюватиму твердження, яке вже стало трюїзмом, що художник має право на пошук, що він завжди щось «відкриває» в мистецтві і тим самим створює мистецтво «неправильне», хоча б тому, що воно «нове». Але це зовсім не означає, що критика повинна бути всеїдною і обмежуватись тільки розпізнаванням цієї новизни. Справа не в її констатації, а у визначенні її удач чи невдач, у визначенні перспективи. А це вже зобов'язує до суперечки – про характер пошуку, про стиль, про поетику, про принципи реалізації кінематографічного образу.

Для цього насамперед необхідно проаналізувати фільми. Треба виявити в них не тільки відмінності, що неважко, коли мова йде про роботи людей з

творчими індивідуальностями, які вже склалися, але й подібність, риси єдиної поетики, які дають право, згрупувавши певні явища, назвати їх напрямом, «школою».

Кілька років тому наша критика була буквально приголомшена появою дуже талановитої картини С. Параджанова і Ю. Іллєнка «Тіні забутих предків».

Нагадаю її лаконічний сюжет. В гуцульському селі ростуть хлопчик і дівчинка. Вони ніби призначені одне для одного. Дитяча прив'язаність переростає в юнацьке кохання. Буде весілля. Але напередодні шлюбу дівчина гине. Юнак страждає. Покидає рідне село, поневіряється, приходить назад. Здавалося б, знаходить щастя з іншою. Але забути загиблу наречену він не в силах. Нова дружина виявляється невірною йому. Він не витримує нещастя і помирає. От і все.

Незважаючи на те, що фабула ця локальна, камерна, інтимна, вона виявилась на диво місткою. Відповідно до задуму М. Коцюбинського, повість якого послужила літературною основою картини, її автори зосередили увагу не на перипетіях історії персонажів, не на дослідженні їх психології, а на демонстрації середовища, в якому відбувається дія. У центрі фільму не любовна катастрофа, не трагічна загибель героїв, а образ життєлюбного, талановитого народу, який зберіг національну своєрідність, всупереч жорстоким історичним обставинам, всупереч віковому гнобленню австрійських колонізаторів. Зосередивши увагу на дивовижних звичаях гуцулів, на їхніх віруваннях, святах і обрядах, С. Параджанов і Ю. Іллєнко створили дорогоцінний образ народного безсмертя. При зовнішній простоті цей образ виник із складного контрапункту — фабула фільму трагічна, загальний його характер яскравий і життєлюбний.

Щедра барвистість (на жаль, не завжди правильного смаку), пристрасть до соковитої етнографічної деталі в цьому фільмі не самоціль. Те, що в ньому свідомо позбавлені глибини характеристики персонажів, свідомо спрощений сюжет, було необхідно для задуму. Доля героїв стала тільки приводом, тільки причиною для створення образу народного життя в найяскравіших, у найбільш «карнавальних», як сказав би М. Бахтін, формах.

Підкреслена «пластичність» фільму, зосередження на видовищних характеристиках також були органічними для задуму. Саме тому автори «Тіней забутих предків» наче «обминули» мовний, діалогічний компонент фільму. Справа не в тому, що герої мовчазні, і не в тому, що ситуації прозоро ясні й не вимагають інформаційного коментаря. Автори фільму видалили мову як смисловий компонент, зробивши з неї тільки елемент поведінки персонажів. Мова виявилася покликаною в ліпшому разі підкреслити тільки ритми «німої» дії, створити її звукове середовище. Характерно, що відповідно до задуму режисури діалог не було перекладено, хоча він і переповнений діалектизмами, незрозумілими іноді навіть українському глядачеві.

Сказане вище зовсім не запізніла рецензія на вже «старий» фільм. Мені потрібно визначити основні принципи побудови «Тіней забутих предків», визначити своєрідні риси поетики цієї картини.

Вона у лаконізмі сюжету, в усіченні психологічних характеристик, у виділенні етнографічних, фольклорних, екзотичних мотивів, в концентрації основної уваги на видовищних компонентах кінематографа, у нехтуванні діалогом і взагалі мовною виразністю.

Зауважимо, що у фільмі постають деякі риси поетики притчі з її лаконізмом, повчальністю, визначеністю моралі. Правда, тут я дещо забігаю наперед. Поетика ця виникає в «Тінях забутих предків» тільки в початковому стані; знаючи майбутній розвиток стилю, наявність її ще важко припус-

«Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився. Худий, зчорнілий, багато старший од своїх літ, але спокійний». Ці рядки письменника перетворилися в одну з найбільш досконалих і довершених новел — «Самостійність». Після кольорової зливи, після тривожних палаючих факелів в епізоді пошуків Марічки, що загинула (актриса Л. Кадочникова, яка вжилась у свою роль абсолютно природно), чорно-білий екран майже фізично пригнічує. Іван то на заробітках, то на старовинному засніженому кладовищі з чорною фактурою прямокутних надгробків, то в каплиці, коли Ісус не може не зняти з своєї голови німб - на звичайну людську нужду, і німб го-

тити. І все ж вона є, і це важливо підкреслити.
Можливо, «Тіні забутих предків» виявились джерелом творчого напряму «школи»? Заманливо думати, що це так, хоча історія примхлива, і причини і наслідки ніколи не вибудовуються в потилицю одне одному. У кожному разі, принципи побудови цього фільму знайшли своїх послідовників.
Дипломний сценарій слухача Вищих сценарних курсів В. Говяди «Зайвий хліб», сповнений спостережливості, істинного ліризму, уваги до живих людських почуттів, був поставлений самим автором. Режисерський дебют виявився невдалим. Сталося це не тільки тому, що авторові фільму не вистачило живописної культури й режисерської майстерності. Невдача була зумовлена методом втілення сценарного задуму.
Анекдот сценарію простий. Українське село. Хлопець і дівчина люблять одне одного. Він запізнюється на побачення, вона його шукає і виявляє, що він розвантажує біля своєї хати мішки з зерном. Вона запитує, звідки хліб. Він — колгоспний шофер — відмовляється, що не встиг здати хліб на базу. Вона пропонує зробити це негайно і вирішує їхати разом з ним. В дорозі з'ясовується, що це хліб не колгоспний, що він «зайвий» (звідси назва фільму), що він не врахований і, отже, нікому не належить. Дівчина не може повірити в можливість існування «зайвого» хліба, звинувачує нареченого в злочині, вимагає, щоб він у ньому зізнався. Конфлікт поступово розростається, стає драмою, суть якої в тому, що любов несумісна з недовір'ям до коханої людини. Дівчина починає розуміти, що кохання більше немає.
Навіть із схематичного викладу ясно, що інтерес сценарію не в парадоксальній ситуації, не у фабульних перипетіях. Образ героїні, а разом з ним образ фільму в цілому могли вирости тільки з уваги до душевного життя персонажів, з детальної фіксації наростання внутрішнього конфлікту, зі скрупульозного накопичення деталей еволюції, руху почуттів. Саме в динаміці почуттів суть задуму цього фільму.
Але режисер В. Говяда вибрав інший стиль, іншу манеру для втілення свого ж сценарного задуму. Він звів «рух характерів» до «станів персонажів», які виникали в результаті сюжетних перипетій. Автори повинні були зафіксувати уже визначені стани, грати не переходи від однієї якості до іншої, а зображати даність. Сюжет, таким чином, немовби віддалявся від характерів, виявляється поза ними. Режисер, очевидно, думав, що завдяки цьому персонажі фільму стануть крупнішими й виразнішими, що конкретна історія однієї дівчини й одного хлопця стане проявом таких, скажімо, понять, як чесність і безчесність, більше того — проявом добра і зла.
Здавалося б, проти цього не можна заперечувати. Але протистояння моральних категорій обертається трюїзмом, якщо не буде розкрито в життєвій, конкретній, неповторній ситуації, в боротьбі характерів, а не в боротьбі абстракцій.
Вільно чи мимовільно режисер звів живу реалістичну драматургію до абстрактної поетики притчі. Через історію живих людських доль прозирнула моральна схема. І от абстрактна драматургія потягла за собою і нерухомість зображального стилю.
Режисер не врахував того, що динаміку почуттів, прояву якої вимагав сценарій, не здатні передати ні абстрактна символіка, ні однозначна, нехай сама по собі і вражаюча, «картинність». Живопис, гравюра, рисунок можуть зафіксувати будь-яке почуття, будь-який стан, але тільки в один, тільки в ізольований момент. Порив у живопису — це застиглий порив, і рух може бути зафіксований тільки в одному, нехай і крайньому, драматичному вираженні — такий, наприклад, рух Іуди, що перекидає сільничку, в «Тайній вечері, зігріваючи затверділі на морозі руки гуцула...
Не можна не звернути уваги на нову функцію слова в цій же новелі. С. Параджанов пропонує для кожного епізоду ще невідомий в кінематографі спосіб звукового супроводу. Це не дикторський текст, це і не авторський голос, це чиїсь невідомі голоси, звичайно, гуцулів, тих людей, що так досконало знають про страждання Івана, «дев'ятнадцятої дитини» із гуцульського роду Палійчуків. Заповнення магнітної стрічки заекранними то скорботно-жіночими, то замисленочоловічими голосами дивовижно просто розширює можливості кіно — найоб'єктивніше із мистецтв стає ще більш переконливим і виповненим. І, здається, якби навіть таке відкриття було у фільмі єдиним, воно б значно збагатило практику режисерів майбутніх картин. Іван Драч. Одержимість відкриттів. (Режисери і фільми. Київ. 1969).

чері». Але динаміка почуттів, наростання страху Іуди, який почув слова Ісуса про зрадника серед апостолів, недоступні для зображення в живопису, навіть такому досконалому, як мистецтво Леонардо да Вінчі.

В. Говяда-режисер не зрозумів В. Говяду-сценариста. На екрані виявились статичні картини – іноді майстерні, а іноді й невиразні. Рух образів зник.

Якщо в «Тінях забутих предків» система побудови образу відповідала задуму, то в «Зайвому хлібові» різко суперечила йому. Лаконічний сюжет останнього фільму вимагав не алегоризму, не символізації, не настанов і сухої прямоти притчі, а занурення в реальне життя, в його конфлікти, динаміку, яку ніколи не вдається звести до формули без втрат.

Ось чому «Зайвий хліб» став поразкою талановитого автора. Біда в тому, що він не знайшов у собі сил збагатити стиль, поетику школи. В його фільмі мистецтво тільки відтворює чужі задуми, чужу манеру. Стиль, який здобув перемогу в «Тінях забутих предках», виявився неспроможним у «Зайвому хлібі». Так буває завжди, коли автор звертається до чужого методу, не шукаючи власних шляхів, яких вимагав задум. І невдачу не виправдовує, якщо можна так сказати, її добросовісність, початковий авторський пошук.

Кожен естетичний рух накопичує не тільки успіхи, але й невдачі і навіть курйози.

Фільм С. Самсонова і В. Капітановського «Арена», звичайно, було задумано і поставлено самостійно, хоча в ньому і можна знайти безперечну спільність з принципами стилю, знайденого С. Параджановим. Це виявляється і в лаконізмі сюжетної схеми, і в тому, що картина позбавлена діалогу, нарешті, в тому, що поставлена вона з розрахунком на вражаючу видовищну виразність.

Нагадаємо зміст фільму. Арена цирку в прикордонному місті. Вистава. Несподіваний вибух фугасної бомби. Це війна. Ошалілі від страху прекрасні коні виносять дресирувальницю з-під уламків споруди, мчать по місту, несуться полями. Коней та їх господарку схоплюють фашистські солдати і повертають в цирк, куди окупанти звозять артистів з усіх країн Європи. Коней віддають дресирувальниці-німкені; їхню господиню змушують працювати в конюшні. Готується циркова вистава. Але коні відмовляються слухатися нову дресирувальницю, вони слухають тільки свою господиню. Та показує цирковий номер, в кінці якого розгортає червоний прапор. І її, і коней вбивають фашисти.

Неважко виявити, що в цьому сюжеті відсутній будь-який задум. Правда, в розробці окремих ситуацій виникає то тема інтернаціональної солідарності, то антифашистські мотиви. Але в загальній сюжетній концепції немає такої думки, яка добре чи погано, вела авторів «Тіней забутих предків», «Зайвого хліба». Мабуть, тому сюжет фільму (який до того ж дивовижно неправдоподібний) сприймається як пародія.

Зорова виразність трактується авторами «Арени» як зібрання атракціонів. Але це зовсім не ті «атракціони», які свого часу були принципом поетики Ейзенштейна. С. Самсонов і В. Капітановський просто вибудували фільм як накопичення ефектних сцен. В їхньому фільмі все підпорядковано цим ефектам – ефектна циркова вистава, ефектні кінські перегони, ефектний розстріл артистів на цирковій арені, ефектні коні, що збунтувались.

Відсутність тексту у фільмі мотивовано різномовністю персонажів. Циркові актори з різних країн змушені спілкуватися знаками.

«Арені» зовсім не властиві аскетизм і самообмеження фільму В. Говяди, осмислена закоханість у барвисту етнографію С. Параджанова. Фільм еклектичний, і в ньому не порушено бодай трохи нових проблем нової для кіне-

матографа поетики. Розглядаючи фільми «школи», його можна було б обійти. Але цього робити не треба. Яким би не було ставлення до невдачі С.Самсонова, картина якоюсь мірою відповідає потребі утвердження нового стилю, і її виникнення не випадкове. Крім того, у фільмі є одне, хоча й не виправдане творчою практикою її авторів, відкриття. Фільм «Арена» названо його авторами фрескою. Нехай це визначення здається претензійним і навіть безглуздим, нехай фільм ніскільки не схожий ні на фрески античності, ні на фрески епохи Відродження, ні на могутнє, розквітле мистецтво Ороско, Сікейроса, Рівейри, одначе слово «фреска» сказано авторами фільму. Вони не здійснили свого наміру. Але його здійснили інші, пізніше й краще.

Здавалось би, принципи «школи» зазнали невдачі. Однієї значної картини мало, щоб утвердити принципи нової поетики. Її прихильники могли переконатися, що ця поетика неспроможна.

Але от як ніби всупереч логіці майже одночасно поставлено фільми «Вечір на Івана Купала» І. Драча та Ю Іллєнка, «Благання» А. Квеселави і Т. Абуладзе, «Камінний хрест» Л. Осики і «Колір граната» С. Параджанова.

Мені, критикові, важко аналізувати ці фільми по суті, я не компетентний судити про їхню літературну, живописну і навіть історичну достовірність.

Щоб оцінити вартість і недоліки «Камінного хреста» Л. Осики, в основу якого покладено вільну композицію новел українського класика В. Стефаника, треба було б вивчити стиль письменника, знати, в чому етнографічна та історична своєрідність зображеного ним життя українського села.

Важко судити і про «Вечір на Івана Купала» І. Драча та Ю. Іллєнка, хоча фільм і поставлено на основі повісті Гоголя, яку знає кожна освічена людина. Але фільм зовсім не проста екранізація, не «переклад» повісті на мову кінематографа, а, якщо хочете, реконструкція повісті, втілення мотивів українського фольклору, які використав Гоголь.

Щоб вести суперечку з авторами фільму чи встановити їхнє право на розширене тлумачення Гоголя, треба добре знати матеріали фольклору, використані в картині.

«Благання» А. Квеселави і Т. Абуладзе — екранізація поем великого грузинського поета Важа Пшавели. Ми знаємо його вірші за відмінними перекладами Б. Пастернака та М. Заболоцького. Та хіба можна судити за перекладами про особливості стилю Пшавели? До того ж ми зовсім не знайомі з життям загублених в горах племен, що їх зображає поет.

«Колір граната» С. Параджанова створює нову версію біографії поета. Про Саят-Нову складено багато легенд, і треба знати їх усі, щоб оцінити достовірність, поетичну правду трактування С. Параджанова. Мало того, треба знати не тільки біографію Саят-Нови, але й давнє мистецтво Вірменії, мотиви якого втілені у фільмі.

На початку я говорив, що моє завдання не в критиці фільмів, і аналіз потрібен тільки для того, щоб встановити естетичні принципи творчої «школи», яка виникла в нас. Мені важко показати, що перераховані картини, різні за характером таланту їхніх авторів, різні за змістом, належать до одного напрямку. Аналізуючи їх, я обмежусь розглядом принципів загальної для них поетики.

Адже те, що «школа» справді існує, треба ще довести.

Сюжет «Камінного хреста» простий, але думка, яку він втілює, зовсім не елементарна. На перший погляд може здатися, що поєднання у фільмі двох новел В. Стефаника тільки формальне і що зв'язок між ними тільки в єдності героя.

Проте це не так.
Перша новела фільму розповідає про те, що в селі спіймали злодія. За старовинним звичаєм судити його повинні односельці і насамперед ті, кого він обікрав. Згідно з тими ж звичаями, він заслуговує смерті. У хаті старого, який більше за інших постраждав і тому виконує обов'язки головного судді, збираються люди. Злочин доведено, залишається визначити кару. Але суддя несподівано вагається, несподівано відмовляється винести вирок. Йому дорікають в порушенні закону, в порушенні давніх, святих звичаїв. Інші судді не погоджуються з ним. Злочинця суворо покарано.
Друга новела оповідає про інший епізод з життя старого. Він більше не може й не хоче доглядати кам'янисту і безплідну землю й вирішує виїхати до Америки. Він приймає рішення не легко. Він відданий цій землі, її людям, могилам предків. Він гірко й урочисто прощається з односельцями і все-таки їде.
Справді, зв'язку між новелами ніби й немає. Але він існує, і це глибинний зв'язок. Старий зрадив землі батьків, звичаям і звичкам рідної давнини, але не всім звичаям, а тільки тим, які несуть справедливість і добро. Він любить свою жорстоку землю, але засуджує жорстокість. Ось чому, від'їжджаючи, він плаче, хоча недавно сам порушив давній звичай.
У фільмі утверджуються не тільки любов до батьківщини, а й витоки цієї любові, не тільки життєздатність народу, але й витоки цієї життєздатності. Витоки ці — народна мораль.
Виражена ця думка строго, лаконічно і лапідарно. Я вже говорив про пристрасть авторів «школи» до притчі, з її принциповим антипсихологізмом, з увагою до деталізації, з її статичним героєм, який не розвивається. Ця пристрасть проявляється і в «Камінному хресті».
Автор фільму не розмірковує разом з героєм, не показує його хитання, його сумніви, конфлікт між сліпою відданістю старовині і свідомою мораллю. Героя дано немовби в «готовому» стані. Його дії не мотивовані. Ми так і не дізнаємося про хід роздумів героя, про те, як дозрівали його рішення. Він нерухомий. Ми бачимо не вчинки, а реакції, тому що вчинки — результат складного руху думки.
Образ героя повинен виникнути у фільмі не з руху, а із зіставлення вчинків. Із цього ж зіставлення ситуацій повинна вирости і думка фільму, її основний образ.
Лаконізм ситуацій, алегорична нерухомість героїв проявляється і в їхній «мовній поведінці». Справа не тільки в тому, що діалог короткий і оповідає тільки про основний конфлікт, — це не біда фільму, а його перевага. Але спосіб використання діалогу подібний до його функції в «Тінях забутих предків». Він покликаний стати тільки нехай і яскравою, але барвою в характеристиці підкреслено архаїзованого, екзотичного життя. Він майже не забарвлений психологічно, хоча й характерний. Це виразність мовних есенцій, якоюсь мірою схожа на розмовну мову персонажів Лєскова, в якого вона служила не стільки для характеристики персонажів, скільки для забарвлення оповіді вцілому.
Емоційність віддано зображальності. Пристрастю, якщо хочете, психологічними переживаннями насичені портрети і пейзажі. Л. Осика детально й уважно показує географічне, побутове середовище, етнографічні його прикмети. Емоційні реакції героїв лаконічні, пейзажі щедрі. Вони показані ніби очима героя, і в тому, як він їх бачить, є все — любов і печаль, радість пізнавання, вдячна пам'ять.
Найпростіше сказати, що в стилі «Камінного хреста» відчувається вплив

«Тіней забутих предків». Але це нічого не пояснює. Якщо згадати про принципи поетики С. Параджанова, стане ясно, що наявний не тільки вплив, а й єдність творчої, естетичної позиції.

Треба сказати, фільм Ю. Іллєнка й І. Драча «Вечір на Івана Купала» яскравий нітрохи не менше, а можливо, й більше, ніж «Тіні забутих предків». Краса нерухомого кадру в «Зайвому хлібі» та «Камінному хресті» тут поступається фантастичному буянню динамічної барвистості. У фільмі зафіксовано не лише застиглий, а й живий рух, а це вимагало монтажної пластики, відмови від картинної нерухомості. Але все це тільки відмова від крайностей стилю, а не від його суті.

А суть ось у чому. Гоголь написав казку, що виблискувала народним гумором, в якій проявилось основна якість його манери — зіткнення різних стилістичних шарів і насамперед зіткнення в єдиному образі смішного і страшного.

Історія про те, як чорт Басаврюк обдаровує золотом простодушного сільського хлопця і взамін змушує його пролити чужу кров, у Гоголя не трагічна. Письменник милується народним гумором, домашнім ставленням до потойбічного — до нечистої сили — й водночас стверджує здорову народну мораль. Тому історія звaби й загибелі хоча й страшна, повість загалом на цьому страхові не наполягає. Гоголь був письменником моральним, але не моралістом і створив образ народного життя, в якому поєднуються різні - і реальні, і фантастичні — шари.

І справа не в тому, що І. Драч і Ю. Іллєнко розширили межі дії повісті, як вважає Т. Іванова у своїй цікавій статті «Важко» — «ще важче» — «зовсім важко» («Советский экран», 1969, № 24). Автори фільму, «причепившись» до однієї фрази Гоголя про те, що Пидорка пішла на богомілля, розгорнули широку картину історичного життя, в якій перед глядачем постає ледь не вся доля України — і середньовічний Київ, і татарська навала, і подорож по українській землі Катерини II та Потьомкіна. Занурivши казку в історичну реальність, автори фільму, насиченого фантастикою, позбавили казковості його зміст. Більше того — домашнього, сільського, українського чорта, якого в іншій повісті Гоголя коваль Вакула тягає за хвіст, І. Драч і Ю. Іллєнко перетворили в символічний образ всесвітнього зла. Звідси і виникає символічна сокира, яку носить з собою Пидорка. Недаремно у фіналі фільму вона обрубує цією сокирою канат, який зв'язує її народ з чужорідним йому великим, світовим злом.

Так казка перетворюється в притчу. Вона набуває значного моралізаторства, у ній проявляються риси високої трагедії. І з фільму йде гумор. Інакше й бути не могло, хоча, можливо, автори цього й не хотіли. Гумор завжди реалістичний, завжди динамічний і спостережливий, а притча відтворює не життя, а моральну тезу й наполягає на символічності, алегоризмі зображуваної дії.

Алегоричні й герої притчі, покликані втілити моральну тезу. Персонажі втрачають реальну своєрідність. Петро вже не простодушний український хлопець, що через наївність потрапляє в сіті чорта Басаврюка, а приречений на загибель, що піддався злу, трагічний герой. Сповнена дівочої привабливості Пидорка виростає в алегоричний образ героїні, яка перемагає світове зло. А Басаврюк з домашнього чорта, що осідлав задом наперед свиню, стає зловісним Мефістофелем.

Читач чекає, що я скажу про те, що з фільму «пішли» й мовні характеристики персонажів, сповнені в Гоголя і гумору і реалістичної довіри до героїв. Я і скажу. Адже притча не знає характерності й тому повинна відмовитись і від

Іллєнко трактує вічну тему в класичному ключі. Драма Петра — психологічна колізія, вже перевірена людським історичним досвідом. Цю історію Іллєнко розробляє в складному конрапунктному ряду. Вічна тема відразу в кількох напрямах: соціальному, філософському, історичному, морально-етичному, психологічному. Найбільш істотно розробленим і змістовно багатим у фільмі виявився історичний «штрек». Зовні такий поворот теми може здатися свавільною забаганкою автора, мовляв, підміна Гоголя власними медитаціями на історичну тему. Якщо глибше заглянути в сутність речей, то виявиться, що Іллєнко йде від Гоголя і за Гоголем (у статті «Погляд на склад Малоросії» Гоголь вперто шукав місця у світовому історичному процесі для свого народу). (...) Серед суцільного 200-річного народного прокльону на адресу цариці глумливий сатиричний сміх Іллєнка має свій голос.
Роман Корогодський. Глибокий екран режисера Іллєнка. («Жовтень», 1970, №2).

характерності мовної.

Якщо у фільмі і є гумор, він видовищний. Це гумор живописного «жанру» чи народного лубка. Втім, для авторів «Вечора на Івана Купала» він усього тільки барва оповіді. Вони воліють зображення страшного, незвичайного, фантастичного в повній відповідності з безіменними авторами іконопису, які зображали «Страсті», «Страшний суд», «Хресні страждання».

Після всього сказаного, думається, немає потреби повторювати, що у «Вечорі на Івана Купала» розвинуті основні принципи поетики «школи». Помоєму, це ясно і без набридливого перераховування схожих ознак. Вони очевидні.

Але не тільки цими ознаками визначена невдача «Вечора на Івана Купала», а невдача ця незаперечна. Втім, я не хочу зупинятися на якості втілення задуму — це справа рецензентів, які могли б відзначити неміч акторського виконання чи різностильовість і нерозбірливу строкатість візуальних компонентів фільму. Треба тільки сказати, що навіть якби актори грали відмінно, а кадрів, що свідчать про недостатній смак, не було, фільм не став би від цього кращим. Помилка тут насамперед у характері мислення авторів картини. Через прагнення символізувати кожну деталь, зробити алегорією кожну реальну ситуацію образ народного життя, образ народної історії, створення якого ніби й було завданням фільму, стає образом стилізаторським і, якщо можна так сказати, декоративним. Зміст перетворено в декорацію, а декорація стає змістом. Виникла суперечність між літературним першоджерелом і способом його втілення. Розрив між задумом Гоголя і намірами авторів фільму нічим не заповнений, та й не міг бути подоланий. Поетика притчі, розрахунок тільки на зображальні компоненти, алегоризм і символізм виявились немічними у порівнянні з великим реалізмом першоджерела. Автори фільму повинні були перемогти Гоголя, а вони його тільки спотворили.

Майже одночасно з Ю. Іллєнком і І. Драчем в іншій нашій республіці на основі інших національних традицій Т. Абуладзе і А. Квеселава створювали «Благання» — фільм за поемами Важа Пшавели.

Як і інші фільми «школи», це не безхитрісна екранізація. «Благання» вибудуване складно, з перетину і зіставлення різних мотивів. Тут і доля великого поета, що пішов від розтлінної цивілізації в далекі гори, тут і його роздуми про вічну боротьбу добра і зла, тут, зрештою, опис життя, звичаїв, духовного складу маленького народу, турботи і радощі якого добровільно розділив Пшавела.

У картину введено дві сконденсовані, зведені до елементарних сюжетів новели. Підкреслена їхня однотемність — розвиток їх строго симетричний. Їх символічне значення виникає із зіставлень. Але цього авторам фільму замало. Тому новели об'єднує поетичний коментар самого Пшавели — в новелу про «кровну» помсту включається поема про добро і зло, поема про демона, «діву» і «світлу діву». Нарешті, в загальний задум входить новела про «похорони», алегорична розповідь про марність земних зусиль людини.

Повторюю, новели елементарні. Обидві присвячені згубній для людей племінній ворожнечі, родовій племінній помсті. У першій розказано про те, як люди племені вистежують «кровника», що з'явився поблизу їхнього села і вбивають його, незважаючи на те, що він їм незнайомий, незважаючи на те, що вони не відчувають до нього особистої ворожості, — просто так велить давній, не ними вигаданий звичай. У другій новелі мисливець, що заблукав у горах, приходить в село, де живуть родичі вбитого людьми його племені чоловіка. Пришельця судять і прирікають на смерть. Зіставлення

І от в той самий момент, коли достовірність того, що відбувається на екрані, цінується над усе, коли боготвориться мистецтво точної передачі життєвої фактури, Юрій Іллєнко всупереч цим устремлінням вступає в бій з натуральністю зображуваних фактур і буквально своїми руками «перетворює» світ реального — перефарбовує землю, міняє природний колір трави, дерев, каміння. І цей зсув від природного кольорового забарвлення до кольору суто умовного, метафоричного не тільки характеризує роботу Іллєнка над кольоровою палітрою фільму — цей же принцип він поширює і на багато інших важливих ділянок своєї роботи.

Валерий Фомин. Пересечение параллельных. М., «Искусство», 1976. С. 57).

цих новел повинно привести до думки про своєрідну «ланцюгову реакцію» зла, про вічність ворожнечі, яка розділяє людей. Ця думка спростовується в новелі про диявола, який символізує зло, тьму, невігластво, смерть. Диявол оволодіває «світлою дівою», яка втілює добро, істину, красу. Але діва загинути не може, вона приречена на вічне відродження. Алегоризм цих образів змінюється конкретністю — автори фільму показують похорони, тобто смерть.

Але в тому-то й справа, що смерть несе загибель тільки злому в людині, його суєтності, його дрібним інтересам, але не безсмертним — істині й добру.

Новели фільму спрямовують глядача від конкретних явищ до абстракцій, до боротьби вічних категорій. Тому навіть прості, конкретні образи набувають символічного звучання. Це не «випадки з життя», а «приклади», покликані втілити «сенс» цього життя. У другій новелі автори фільму показують дівчинку, яка жаліє приреченого на смерть мисливця. Але це не просте, не конкретне втілення людяності цієї, саме цієї дівчинки. Її поведінка набуває також алегоричного змісту — вона наче земне втілення «світлої діви», її іпостась.

Характеристики персонажів у «Благанні» тільки візуальні. Про суть людини ми дізнаємось не з її дій, а з її портрета. Атмосфера, матеріальне середовище, не в приклад фільмам С. Параджанова, Л. Осики, Ю. Іллєнка, позбавлена етнографічної строкатості, не індивідуалізована. Відповідно до задуму вона вкрай, я б сказав, по-біблійному сувора і проста. Вона покликана не стільки схарактеризувати конкретність часу, конкретність дії, скільки вічну і абстрактну їхню повторюваність.

Такий задум «Благання» і таке його втілення, можливо, майже досконале для його стилю.

Ясно, що драматургія «Благання» — драматургія зіставлень, а не втілення рухів, дій, характерів, подій. Думку передано в простих антиномія — життя і смерть, добро і зло, любов і ворожнеча. Вчинки персонажів нітрохи не індивідуалізовані, а означені як прояв ворогуючих категорій. Тому герої фільму внутрішньо нерухомі. Автори фільму обмежують своє завдання фіксацією їхніх станів. (Згадаймо «Зайвий хліб»).

Це призводить до домінування видовищних компонентів. Портретні характеристики замінюють глибину психології, відшкодовують рух почуттів, рух думок. Портрети людей покликані їх повністю охарактеризувати. Пейзажі так само живописні, як і портрети (згадаймо «Камінний хрест»), вони виразні самі по собі. Тому фільм вимагає розгляду кожного мальовничо завершеного кадру, споглядання його, проникнення в глибину його автономного змісту. Тільки зіставлення портретів і пейзажів у кожній замкнутій в самій собі ситуації може створити відчуття відсутньої дії, руху подій, руху характерів, руху їх психології.

Я не боюсь хвалити те, що заслуговує похвали. «Благання» знято дивовижно. Робота молодого оператора О. Антипенка — це висока, натхненна майстерність. Кожен кадр захоплює своєю живописною вишуканістю. Графіка фільму виразна і точна. Більше — дуже красива. Красиві переходи білих і чорних тонів, красиві засніжені гори з розсипаним на їхньому тлі пунктиром старовинних веж, красиві черепичні дахи, красиві люди, красиве все.

Краса ця не самоцільна, вона виразна і складається в якесь алегоричне видовище. Світло стає благом і добром. Темрява — злом і ворожнечею. Алегоризм проникає не тільки в сюжет, не тільки в трактування персонажів, а й в зображальний лад.

Краса кожного кадру, його самостійність призводять до відмови від монта-

жу. Кожен кадр являє собою закінчену за рівновагою частин композицію. Звичайний кінематографічний кадр, який би він не був красивий, передбачає рух, монтажний хід, поєднання із сусідніми кадрами. Т. Абуладзе перетворює кадр в картину. У нього кадр, навіть якщо й має внутрішній рух, ніби «застигає» у своїй графічній виразності. Він знятий у розрахунку на нерухомість, їх розглядання.

Рух сюжету виникає не в динаміці, не в перегляді кадрів, які на екрані переходять один в один, зіштовхуються, «тривають», а також у зіставленні окремих картин. Монтаж тут не потрібний, він зайвий. Більше того, в «Благанні» навіть внутрікадровий рух відчувається як щось чужорідне і незакономірне. Найменший порух людини в кадрі руйнує досконалу в своїй статуарності композицію. Вона перестає бути виразною і перетворюється усього лише в декорацію. Рух здається натуралістичною і прикрою випадковістю. У «Благанні» із кінематографа зникає рух.

Разом із ним зникає мова. Втім, це неточно. Порівняно з іншими фільмами «школи» тут вона набуває іншої функції. Весь фільм супроводжується читанням віршів Пшавели. В кадрах, де бере участь поет, вірші читають від його імені. В усіх інших — це текст-коментар. І ось цей текст, який, здавалось би, повинен сприяти сплаву зорових образів, повинен творити єдність звукозорових вражень, творити рух думки, її тривалість, тільки руйнує цю єдність. Справа не в тому, що мова не співпадає з екранним зображенням. Вона співпадає, але співпадання робить фільм зібранням, нехай і прекрасних, та все ж ілюстрацій до тексту. Вірші Пшавели, свідомо відділені, від'єднані від екрана, сприймаються як коментар до екранної дії, чи навпаки, екранна дія сприймається як ілюстрація до тексту — все одно.

Це не окремий недолік цікавого і талановитого фільму. Це здійснений до кінця принцип «школи», результат її поетики.

Те, що це так, засвідчує і фільм С. Параджанова «Колір граната».

Нова робота режисера так само талановита, як і «Тіні забутих предків», більше того — демонструє зростання його пластичної майстерності. Деякі епізоди фільму просто-таки вражають живописною образністю. Фільм спирається, очевидно, на відмінне знання старовинного мистецтва Вірменії, на відмінне розуміння принципів живопису взагалі, мистецтва Відродження зокрема. І якщо у «Благанні» можна захоплюватись чудовою графікою, то «Колір граната» постає перед глядачем в іноді вишуканих кольорових вирішеннях. Втім, тут немає нічого дивного. Розвиваючись, «школа» дедалі більше вдосконалює свою живописну техніку.

«Колір граната» присвячений життю Саят-Нови, великого вірменського поета кінця XVIII століття. Трактування поетичної теми ніби зовсім несхоже з її трактуванням у «Благанні». Ту картину було присвячено поемам Пшавели. «Колір граната» — фільм про життя, про долю поета. Звичайно, це не біографічний фільм. Реальні обставини життя Саят-Нови якщо і є, то відсунуті чи абстраговані. Реальне історичне тло, історичні обставини не названо, не позначено. Те, що життя поета розгорталось у Вірменії, яка стогнала під перським пануванням, виявляється тільки в тому, що деякі кадри фільму витримано в стилі перської мініатюри. Біографія Саят-Нови використана для створення вільної версії «поеми про поета», і зв'язок цієї поеми з реальним Саят-Новою хіба що в тому, що у фільмі звучать його вірші.

Фільм являє собою притчу про поета. (Знову притча? Так, знову.) Народжується дитя. Перші враження буття — природа, плодоносність, одвічна праця — килимарство, ріст, тобто життя. Дитя росте і його життя, природно, наповнюють нові враження, і виникає прагнення їх зрозуміти і відтво-

рити. І ще — приходить кохання. Потім в його існування входять книги і зберігачі мудрості - ченці. Поет іде в монастир, пізнає життя з книжок, з богослужіння, з мистецтва. Але й там він не знаходить розгадки буття. Він повертається у звичайне життя, яке виявляється складнішим, трагічнішим, страшнішим, ніж здавалось йому в дитинстві. Його переслідує те саме недосяжне кохання. І от настає старість і смерть. Життя вичерпане, і разом з тим воно триває, триває вічно, у віршах.

Сюжет фільму епічно простий і, якщо хочете, епічно величний. Як і в інших фільмах «школи» він вирішений візуально, і автор «Кольору граната» нітрохи не стурбований тим, щоб виник образ реального Саят-Нови. Повторюю, про те, що це фільм про Саят-Нову, повідомляють тільки вірші. С. Параджанов створює образ поета. Поета — з великої літери, поета взагалі. Його поет — мудрець, і це проявляється у віршах, його поет і сміливий, і дотепний, і добрий, але все це тільки в поезії, не в дії, не в психології героя.

Фільм розпадається на низку ілюстрацій, які навіть не прикидаються діями. Звичайно — кожен кадр — картина, картина мальовнича, багатофігурна, складна, така, які писали майстри Високого Відродження — Веронезе, Тінторетто. Відповідно до живописного принципу, іноді кадр деталізується, але немовби зсередини. Монтажна схема більшості епізодів проста. На відміну від Т. Абуладзе, який демонструє картину-гравюру, вважаючи, що в її композиції сказано все і глядачеві залишається її розглядати, щоб зрозуміти, С. Параджанов іноді деталізує свій кадр-картину, виділяючи з майже завжди нерухомого загального плану такі ж нерухомі великі. Він деталізує картину в просторі, але ніколи — в русі, в часовій композиції. Великий план вирізняє деталь, але деталь не продовжується, не рухається. Все одно картина замикається у своїй живописній єдності.

Іноді художник (не знаю, чи можна його називати тут режисером) вдається до іншого засобу, але знову-таки засобу живописного. Тут можна згадати, що автор «Арени» С. Самсонов обмовився терміном «фреска». Саме фресковий принцип, спробу передати рух у низці зображень використовує автор «Кольору граната».

Ось не єдиний, але, мабуть, найвиразніший приклад.

На екрані три симетричні арки. В обмеженому просторі кожної з них в однакових позах сидять троє напівголих людей. До ніг усіх трьох схилились однакові ченці. Однаковими рухами ченці миють їм ноги. Потім три ченці однаковими рухами піднімають усіх трьох напівголих людей і виносять. Кадр змінюється. У тій же композиції замість арок стоять три колосальних чани. І в кожному з тих чанів стоїть напівголий чоловік і синхронно з іншими людьми щойно вимитими босими ногами мне виноград. Так у фільмі показано стародавній процес виробництва вина. В цьому епізоді немає ніякої нарочитості, ніякої фантастики. Він цілком реальний і разом з тим навдивовиж незвичайний. Незвичайність полягає в тому, що глядача змушують сприймати одне мистецтво способом сприйняття іншого. Глядач приходить дивитися фільм — йому пропонують розглядати фрески. Те, що у фільмах інших майстрів «школи» тільки вгадується, тільки передбачається, доведено тут до межі. Зв'язок окремих кадрів-картин може здійснитися тільки в глядацькій свідомості, а не в реальному рухові сюжету. Глядач повинен зіставити окремі картини, і тільки тоді виявляться їх зв'язок, їх спільність, єдність зображуваного процесу. Так у Пергамському фризі були показано античні міфи. Так сприймались фрески Помпеї. Так вибудовується образ монументального живопису Ороско, Рівейри, Сікейроса. Візуальна виразність у фільмах «школи» звернена до її живописних витоків.

Очевидно Параджанов не розповідає історії поета, на основі розгортання фабульної інтриги. Якщо фільм Параджанова можна віднести до жанру біографічних творів, то разом з тим він немає нічого спільного з традицією того розряду. Нарратив не полягає на розповіді фабульних перипетій. Це наратив поетичний — цикл образів, мініатюр, які поєднуються між собою так, як поєднуються строфи писаної поеми. Януш Ґазда. Саят-Нова. (Ekran, 1970, 1970. 15. 02).

Характерно те, що С. Параджанов зіштовхується з тією ж проблемою суперечності між завершеністю зображальної композиції і внутрікадровим рухом, що й Т. Абуладзе у своєму «Благанні». Зовсім не випадково серед титрів «Кольору граната» ми знаходимо дивний, який, мабуть, ще не зустрічався у кінематографі, а тут необхідний напис. Він засвідчує, що С. Параджанов не тільки автор сценарію і режисер цього фільму, а й постановник його пантомім. Внутрікадровий рух у фільмі трактується умовно, як пантоміма чи танець. Реальний рух людини в кадрі суперечить живописному принципу.

Як і в «Благанні», нерухома дія коментує, веде, створює текст. В старовину іконописці іноді не довіряли тому, що відповідно за каноном зображені святі будуть добре зрозумілими глядачеві. Тому вони вводили у свої живописні композиції пояснювальний текст. Прочитавши його, глядач повинен був переконатись, що на іконі зображений св. Павло, а не св. Микола. І поетичний, і прозовий текст у «Кольорі граната» виконує роль таких пояснювальних написів. Ілюстративність цього мистецтва, по суті, нездоланна. Вона органічно притаманна йому.

Думаю, що зроблене мною дослідження не було марним. Єдність поетики у проаналізованих фільмах, по-моєму, безсумнівна. До вже перерахованих ознак «школи» мені залишається додати ще тільки одну. Поетика ніколи не буває формальною, вона змістовна. Вона встановлює не тільки принципи побудови образу, але й тематичні інтереси й навіть їхні кордони. Справа не в тому, що серед фільмів «школи» тільки два присвячені сучасності й обидва не вдались. Вони й не могли «відбутися», тому що створення образу не під силу тій поетиці, яка тяжіє до етнографізму, до рідкісного, екзотичного матеріалу, до своєрідно зрозумілого історизму.

Втім, констатація факту ще нічого не дає. Назвати явище не достатньо, треба його пояснити.

І виникає питання, як і чому група талановитих художників кіно, до того ж художників різних, прийшла незалежно один від одного до єдиної поетики, яка різко відрізняється від загальної лінії розвитку мистецтва. Очевидно, витоки цього явища слід шукати не тільки в індивідуальних смаках, але в якійсь потребі самого мистецтва.

Поширене визначення кінематографії свідчить, що вона — синтетичне мистецтво. Цей термін, що нічого не визначає, повинен означати те, що в побудові кінематографічного образу рівноправні елементи літератури, драматургії, образотворчого мистецтва, театру, в звуковому кіно — музики. Одне слово, всі старі музи уважно пестять одне й те ж немовля, віддаючи йому краще, з того, що мають. Виходить strunko, але, на жаль, реальна історія суперечить цій естетичній ідилії.

Впродовж розвитку кінематографа його начебто «рівноправні» елементи один одному протистояли, один з одним боролись. Кінематографія орієнтувалась то на «високі» літературно-театральні жанри, то на «бурлеск», пантоміму, цирк, з їх яскраво вираженою видовищною природою. Вона присвячувала всі свої зусилля відтворенню літературного образу, щоб тут же від нього зовсім відмовитись. Практика мистецтва полемізувала з приписаною йому теоретиками «синтетикою». Кінематограф намагався ствердити власну специфіку, то розшукуючи життєві явища, які здатне відтворити тільки кіно, то відгороджуючи свою специфічну ділянку в явищах, доступних, здавалося б, й іншому мистецтву. Згадаймо про «фотогенію» Луї Деллюка, який орієнтувався на зображальні, нелітературні жанри. Згадаймо Б. Балаша, який стверджував, що мистецтво кінематографа здатне зафіксувати ті моменти поведінки людини, які недоступні ні театру, ні літературі.

Нехай в іншому вираженні, одначе ця боротьба триває і нині. Наприклад, італійський неореалізм з його прагненням відтворювати «натуральне» життя відзначався ледве не свідомим нехтуванням «вибудуваного» і тим самим «красивого» видовища. Неореалісти відтворювали немовби «випадкову» натуру. Неохайність зйомки вони утверджували як принцип. Майстри, які змінили неореалістів, від цієї неохайності відмовились. Варто порівняти хоча б «Рим — відкрите місто» із «Солодким життям» (я не кажу вже про фільм «Джульєтта і духи» Фелліні), щоб побачити, хто вчора переміг у цій боротьбі. Я не випадково сказав «учора», а не «сьогодні», тому що саме сьогодні Фелліні визнають вже «застарілим» і, топчучи вчорашнього вождя «авангарду», сьогоднішні «авангардисти» і завтрашні «архаїсти» вимагають «прямого кіно», «правди зображення», відмови від суб'єктивності, намагаються зробити мистецтвом кожний випадково знятий кадр, стверджуючи, що міра випадковості і є мірою якості.

Боротьба ця, втім, триває постійно. Йшла вона і в нашій кінематографії, одначе не в таких «екзотичних» формах. Згадайте підкреслено натуральне середовище фільмів Ермлера і зіставте його з наполегливими пошуками зорового образу О. Довженка чи І. Кавалерідзе («Коліївщина», «Прометей») — і ви виявите різні методи, різні принципи художньої творчості.

Та й сьогодні, смію стверджувати, ця боротьба, як мовиться, «має місце». Звичайно, було б заманливо сказати, що фільми «школи» є реакцією на «натуральні» фільми, які ще недавно панували на нашому екрані. Можна було б ефектно зіштовхнути, наприклад, стиль С. Параджанова зі стилем М. Хуцієва, який своїми фільмами («Мені двадцять років», «Липневий дощ») утверджував поетику життєвості, натуральності, фіксації багатоманітності людської поведінки — і тільки. Зоровій байдужості фільмів М. Хуцієва, їх поетиці «непомітності» можна було б протиставити наполегливу яскравість фільмів С. Параджанова. Але навіть полемічні явища виникають у мистецтві не синхронно. І справа не в адресаті полеміки. Вона може належати і до явищ естетично не сконденсованих, розсіяних.

Ми знаємо в нашій кінематографії фільми, в яких цілковито ігнорується видовищна природа кінематографа. Це хороші й погані фільми, видатні й посередні. Незалежно від їхньої якості у них однаково зникає кінематограф як видовище. Фільми зводяться до сюжету, до відтворення ситуацій, розігруваних акторами. Створення візуального образу дійсності в таких фільмах навіть не передбачено.

Таких стрічок у нас багато, їх більшість. І природним є виникнення певного бунту видовищного кінематографа, прагнення протиставити фільму-п'єсі фільм-картину. Бунт цей до певної межі зрозумілий, хоча й неперспективний. І, звичайно, справа не в тому, що «школа» вимагає, щоб знімали «красиво». Завдання складніше — мистецтво не має права обмежуватись фіксацією людей і натурального середовища, в якому вони діють, воно не може обмежитись «зйомкою», а повинно створювати — саме створювати — зоровий образ.

«Школа» повертає кінематограф до витоків його природної видовищності. В цьому її певна новизна. Вона не тільки наполягає на використанні методів живопису в кіно, але й утверджує нову живописність.

І можна зрозуміти (не виправдати!) полемічну гостроту фільмів «школи», підкреслення зображальної природи мистецтва, що веде до свідомого нехтування його літературними елементами. Полеміка нерідко призводить до крайнощів.

Якими б не були ці крайнощі, досвід «школи» не мине безслідно. Так, досвід

напруженої значущості кожного кадру картини у фільмі Т. Абуладзе закликає до використання. Після знахідок С. Параджанова та Ю. Іллєнка у кольоровому кіно буде неможливим неосмислений, натуральний, не зведений до естетичної системи «кольоровий» фільм. Ще С. М. Ейзенштейн утверджував «значущість» кольору.

Ось чому не можна «з порога» заперечувати досвід «школи»: критикуючи, не слід закривати очі на її окремі завоювання. Мистецтво завжди в розвитку, і новаторство – умова його існування.

Але тут і починається головна суперечка.

Йдеться не про благорозумні поради. Звісно, прихильникам «школи» можна було б дорікнути в однобокості, можна було б пожартувати над ними, пославшись на Козьму Пруткова, який казав, що «спеціаліст нагадує флюс», можна було б їх покарати за неувагу до літературних компонентів кінематографа. Але я змушений нагадати вислів Нільса Бора, що став уже ходячим афоризмом, про те, що запропонована на розгляд теорія недостатньо безумна, щоб бути істинною. До мистецтва цю заяву можна застосовувати з не меншою підставою, ніж до науки.

Моє твердження, що «школа» відмовляється від літературної образності, було умовним. Коли її майстри і вдаються до літературних джерел, вони використовують найвищі зразки – Гоголя, Пшавелу, Саят-Нову, Коцюбинського. Біда в тому, що поетика «школи» ігнорує усю багатоманістність літературних жанрів і зводить їх всі до найпростіших епічних форм. Поетика «школи» орієнтована тільки на сказання, притчу.

Це не випадково. Можна навіть припустити, що ця пристрасть породжена тими ж причинами, що й орієнтація на «чисту» зображальність. Ця форма протесту проти відтворення на екрані простих випадків «з життя», проти неосмисленості натуралістичної всеїдності і випадковості; притча завжди осмислена, сюжет притчі завжди «не випадок», а «приклад»; вона завжди підкреслює логіку, ідею, мораль.

Авторові притчі про блудного сина зовсім не важливо, чому той покинув батьківський дім, де поневірявся, які пригоди зазнав. Йому важливо тільки те, що він пішов, постраждав, розкаявся, вернувся і був прощений. Згадаймо фільми, розглянуті в цій статті, і переконаємось, що демонстративно моральна не тільки позиція їхніх авторів, але й моральні, повчальні їхні сюжети.

Слід сказати, що тяжіння до форм притчі, байки, сказання характерне для сучасного мистецтва. Про це свідчить, наприклад, драматургія Брехта, Фріша, Дюренматта, нашого Володіна. Але з'ясовувати причини цього явища – не моя тема. Для мене важливе інше – і це вже я вкотре повторюю – притча зводить усю строкатість, всю суперечливість, усю багатоманітність життєдіяльності до морального екстракту, до моральної абстракції. Не треба її в цьому звинувачувати. На те вона й притча, щоб бути нездатною навіть прикинутись романом. У притчі будь-який простий і природний життєвий факт стає символічним і алегоричним. Оскільки притча виражає абстрактні поняття, вона служить їм.

Нічого гріховного тут немає. Є жанри і навіть види мистецтва, для яких алегоризм – умова існування. Так монументальна скульптура завжди репрезентує батьківщину як прекрасну жінку, працю – як чоловіка з молотом, серпом чи іншим знаряддям праці, думку – як замислену, спокійну людину. Ці зображення можуть бути цілком реалістичними, індивідуалізованими і деталізованими, але при всьому цьому будуть алегоричними. Це стосується і деяких видів та жанрів живопису. Стародавні іконописці (і в тому була їхня сила)

простодушно зображували як реальність життя Бога чи діяння святих. Вони стали з часом канонічними, тобто характер зображення став законом, стали обов'язковими окремі аксесуари і портретні характеристики. Так портрет звичайної людини, наділений відомими ознаками, ставав іконою, що зображала святого. Портрет став алегорією, алегорією став і сюжет картини.

Зображення групи людей, які сидять за святковим столом, завдяки деяким повторюваним ознакам ставало «бенкетом у Кані Галілейській».

Реальне, досконале в своїй чуттєвій принадності трактування релігійних сюжетів у живопису Відродження не знімає алегоризму. Рафаель створив портрет прекрасної, задумливої жінки з дитям на руках, але ця реальна жінка водночас Богоматір. Недаремно вона стоїть не на землі, а на хмарі, що підкреслює наявність у тій же композиції задумливих ангелів.

Художник Ренесансу трактує застиглий сюжет як живу реальність, всупереч схематизму іконопису. Але абстрактний сюжет залишається, є присутнім в картині. Тому реальні люди із земними обличчями, в сучасних художникові костюмах все-таки символізують образи святих.

Алегоризм релігійного живопису виражає ту саму систему мислення в мистецтві, ту саму естетику, що й відповідні їй в літературі жанри притчі і сказання.

Я вже говорив, що живопису підвладний майже будь-який об'єкт зображення. Він здатний виразити характер, розповісти сюжет, продемонструвати навіть рух у його вищому, гранично виразному вияві. Не може він одного — показати тривалість руху, його протікання. Це стосується і руху як форми існування і руху історії, сюжету.

Живописці завжди намагались подолати статичність свого мистецтва у різних формах, різними способами. Статичність сюжету долалась у графічних «серіях», у фресках, які зображали «піки» сюжету, в іконописних триптихах, складнях, які, наче фрески, викладали послідовність подій.

Саме так застиглий на полотні рух намагалися показати, розбивши його на фази і поєднавши в просторі одного твору. Так робили Пікассо, Леже, так робили наші «бубновалетники», зокрема А. Лентулов. Одначе живопису не судилося подолати цю обмеженість. Вона йому притаманна, вона для нього органічна. Якщо він і здатний передати рух — все одно, людини чи сюжету, — то тільки в одній його застиглій фазі чи в його символі.

Якщо врахувати, що абстракція зводить будь-яку конкретність до нечисленних, очищених від випадковості руху ознак, стане ясним зв'язок між алегоризмом і статуарністю.

Але повернімось до естетики «школи».

Я вже показав, що її майстри, орієнтуючись на образотворче мистецтво, на специфічні форми його виразності, вільно чи мимоволі створюють замість реального руху і вдаються до зіставлень окремих сюжетних ситуацій замість демонстрації їх руху.

Так, вони повертають своє мистецтво до витоків, але разом з тим повертають його і до нерухомої зображальності. В їхньому мистецтві кадр стає картиною з усіма ознаками цього виду мистецтва.

Більше того — спираючись на живописну традицію, вони вибудовують схематичні, алегоричні сюжети, в яких немає місця різноманітності життя, сюжети «прикладу». Повторюю, це органічно для живопису, який вимушено трактує сюжет як вищу точку протистояння, як крайній вираз конфлікту.

Але чи органічно це для кінематографа?

Абстрактність, а звідси і повчальність стародавнього мистецтва, його спро-

Ми збіднюємо себе, думаючи тільки кінематографічними категоріями. Тому я постійно берусь за пензель, тому я охочіше спілкуюся з художниками, композиторами, аніж зі своїми колегами по професії. Мені відкривається інша система мислення, інші способи сприйняття і відображення життя. От коли відчуваєш, що кіно - синтетичне мистецтво. Це одна з можливостей проникнути в себе, від своїх удач і помилок - відходити від стандарту, від устояного і звичного світу...
Сергій Параджанов. Вічний рух («Искусство кино», 1966, №1).

Кіно, здавалось, повинно перевернути всю зображальну культуру, і, звичайно, вона буде перекинута, коли будуть в кіно абстракціонери з новою плоттю свідомості, в протилежному разі ми будемо бачити ті самі передвижницькі картини, які пишуться поки світлописом, оскільки ще не розвинута чутливість кіноорганізму до кольору. В кіно залишається сутність живописця-кольорописця, який розвинув свій апарат до високої досконалості сприйняття і відображення світлокольорової природи на екрані. Але він не зміг дати своїм ликам ту рухливість, яку хотів передати; в дійсності його лики рухаються тільки в уяві глядача, в картині йому ж вдається встановити тільки привид наміру цього руху. Таким чином, мені здається, що за природою своєю кіно продовжує нерозривну живописну лінію, органічно пов'язану з художником-живописцем».
Казимир Малевич. Художник і кіно. («Киножурнал АРК», 1926, №2).

ба звести багатоманітність життя до закінченої і статичної єдності призвели до того, що воно оперує невеликою кількістю сюжетів, тих, які, здавалось, здатні втілити основні, суттєві, вирішальні антиномії. Анекдотичний теоретик, який намагався звести всю багатоманітність літератури не то до тридцяти двох, не то до тридцяти трьох сюжетів, можливо, мав би рацію, якщо б історія літератури була обмежена міфологічними чи житійними сюжетами. Але величезне відкриття мистецтва нового часу – це роман, покликаний не тільки замінити, а й витіснити епос з його сюжетною повторюваністю. Улюблена реалізмом форма літератури – роман – вводить в обіг численну кількість сюжетів, багатство варіантів, – одне слово, все життя в його великій багатоманітності. Замість «прикладу» притчі чи житія в літературу входить «випадок», загальний смисл якого проявляється кожного разу по-новому в розвитку, у своєрідності. Мораль існує не в застиглому стані, а в русі, в мотивах вчинків, в їхньому протіканні, в їхніх результатах.

До речі, цікаво те, що художники-»академісти» дорікали «передвижникам» за непритаманну цьому мистецтву «літературність». Проте вони самі писали картини на суто літературні – біблійні, євангельські й міфологічні сюжети. Звинувачення в «літературності» виникло тому, що сюжети «передвижників» не були канонічними, відтворювали реальну багатоманітність життя, тоді як в будь-якому «Молінні про чашу», в будь-якому «Жертвоприношенні Авраама» чи «Викраденні Європи» сюжет був заздалегідь відомий, роз'яснений, схематизований і вже не відчувався як явище літератури. Поняття літературності було умовним. Зіштовхувались не «літературність» і живописність, а різне розуміння мистецтва, різні принципи. «Передвижники» створювали образ реального світу, «академісти» звертались до все нових і нових варіантів вічних, схематизованих ситуацій.

Як це не парадоксально, новатори «школи» виступають як затяті «академісти» і, як і вони, зводять мистецтво до трактування моралізуючих «вічних» сюжетів, обминаючи їхню істинну реальність.

Те, в чому навіть ранні теоретики нашого мистецтва вбачали його силу, умову його існування, по суті, заперечується «школою». Їм здається несуттєвою віднайдена Деллюком «фотогенія» – вони впевнені, що завдання кінематографа, його виразність нагадують завдання живопису. Помічена ще Б. Балашем здатність кінематографа фіксувати найменші відтінки поведінки, мікроскопічні порухи душі не береться до уваги «школою», у фільмах якої образ людини підкреслено статуарний і непсихологічний. Зневажено й монтаж, який у розумінні С. Ейзенштейна давав можливість передати реальний рух часу, зрозуміти його як зіткнення, як діалектику. У фільмах «школи» монтаж – тільки зіставлення чи виділення статичної деталі.

Серед ознак «школи» було відзначено її пристрасть до етнографічного, екзотично-історичного матеріалу. Це теж не випадково.

Як давні майстри, прихильники «школи» оперують вже естетично визначеними сюжетами, характерами, матеріалом. А попри це, сучасність складна, неоднозначна, динамічна і її не звести до сюжетної абстракції. Створення її образу вимагає кожного разу нового дослідження характеру, ситуації, нової деталізації. А от історичне буття може бути продемонстровано в екстракті, в прямому борінні сил «добра» і «зла», як у «Благанні», «життя» і «смерті», як у «Кольорі граната». В таких сюжетах етнографія повинна замінити брак живих спостережень (вони не потрібні в цьому сюжеті), відсутність створеного художником цілісного образу світу. Етнографічна дійсність зручна хоча б тим, що вона вже існує у своїй естетичній та інтелектуальній завершеності, в єдності вірувань, звичаїв, мистецтва, що історич-

но виникли. Художник звільняється від створення нової естетичної реальності. Йому залишається перенести її в своє мистецтво з реальності історичної. Тому в етнографічному мистецтві образ не самостійний, він історичний.

До речі, вторинність естетичної реальності, її «позиченість», завжди були ознакою «архаїчної», яка ще не стала мистецтвом, кінематографії. Вона завжди відмовлялась від створення нового образу й завжди охоче використовувала образ уже існуючий, естетична ефективність якого була перевірена і закріплена. Ось чому на ранній стадії розвитку кіно було поставлено так багато «історичних» фільмів – для них не вимагалось створення візуального образу. Наприклад, у фільмі «Палац і фортеця» у самій назві передбачено все: і візуальний образ, і зміст фільму, що виникав з протиставлення понять. Не можна сказати, що в мистецтві «школи» зовсім немає справжнього життя. Але воно постає в архаїзованій, стилізованій формі.

І ще – у формі ілюстративній. Слід сказати, що ілюстративність – «первородний гріх» кінематографії. З моменту народження кінематографія була дивним мистецтвом, яке не створило своєї образності і використовувало чужу. Образність позичали. Перші фільми просто демонстрували рух, саме рух, а не події, як це робить сучасна хроніка. Фільми й не претендували на образність. На наступній стадії з'явився і образ, але, будучи рухомим, він, по суті, був статичним. Сюжет (тобто рух) був наявний у написах, а картинки ці написи ілюстрували. Так були побудовані всі фільми перших десятиліть – напис та його ілюстрація в кадрі, знову напис і знову ілюстрація. І потрібні були зусилля багатьох великих майстрів, від перших спроб подолати ілюстративність в «комічних» і «вестерні», від уже справжнього мистецтва Д. Гріффіта, Е. Штрогейма, Т. Інса до великих фільмів С. Ейзенштейна, щоб нарешті відкрити реальні можливості кінематографічної образності.

Фільми «школи» цей накопичений кінематографом досвід відкидають. Вони повертають мистецтво до ілюстративності. Вони використовують чужий, етнографічний матеріал для створення зорового образу картини. Для побудови її сюжету вони використовують принцип «кадр-напис». Нехай цей принцип і добре замаскований, нехай текст зовсім не інформаційний, нехай це не напис, а чудово прочитані прекрасні вірші – все одно. Якість інша – функція та сама.

І от, здавалось би, цілком виправдане розвитком мистецтва звертання до забутих способів візуальної виразності й новаторство, що виростає з цього звертання, дивним чином повертають кінематографію до архаїки, до обмеження її сюжетів тільки історичними та етнографічними мотивами, до ілюстративності, до схематизації. Мистецтво, що прагне стати новаторським, обертається стилізаторством.

Втім, стилізаторство не буває небезпечним для долі мистецтва, якщо воно не претендує на універсалізм.

Але в тому-то й справа, що «школа» на нього претендує, хоча при всій своїй пристрасті до архаїчної поетики прихильники «школи» – сучасні художники і, звичайно, не в силах втриматись в рамках стилізації. Стародавнім майстрам, які утверджували цю поетику, було легко – рівень їхнього розуміння світу, характер їх мислення знаходили повну відповідність у формах ними ж створеного мистецтва. Канонічні зображення канонічних сюжетів задовольняли і художника, і глядача. За канонічними ознаками не тільки «пізнавали» сюжет, але й осягали різне трактування, своєрідність майстра.

Мислення сучасного художника якісно інше. В його вжитку більше понять і уявлень, думка його вишуканіша, багаж його асоціацій багатший і різно-

манітніший. Прості ситуації притчі, жорсткий каркас, принцип зіставлень не вміщають багатство художнього задуму, затісні для образу, який прагне до втілення. Коротше – зміст фільмів багатший за їхню примусову форму.
Як же бути авторові фільму, який прагне втілити образ сучасної дійсності і разом з тим наполягає на каноні, на поетиці, не здатних цей образ втілити? Виникає суперечність, яку неможливо подолати, якщо не відмовитись від принципів «школи» чи не спробувати розвинути і ускладнити поетику алегорії і притчі, якщо не спробувати зірвати її зсередини.
У «Словнику іноземних слів» (М., 1964) алегорія визначена як один із з видів іномовлення, як «вираження абстрактного поняття за допомогою конкретного образу». У тому ж словнику сказано, що метафора – теж іномовлення, але у формі перенесення на один предмет характерних ознак іншого. Визначення ці в загальних рисах правильні, але недостатні. У них немає суттєвої ознаки алегорії, того, що вона має постійне значення. Якщо поняття правосуддя втілено в образі Феміди – жінки із зав'язаними очима, яка тримає в руках вагу (приклад із словника), – то це абстрактне поняття передають завжди в цій і тільки в цій конкретній формі. Іначе воно не буде «прочитане», сприйняте, усвідомлене. На цьому, зокрема, заснований живописний «канон». Наявність визначених, закріплених у свідомості ознак дозволяє «прочитати» абстракцію.
На відміну від алегорії метафора постійних ознак не має. Вона суб'єктивна і народжується кожного разу заново. Її призначення не в тому, щоб виразити абстракцію, а в тому, щоб відкрити нові властивості предмета. тому алегорія статична, метафора динамічна.
Ця коротка довідка потрібна для того, щоб охарактеризувати деякі риси поетики «школи». Зосередження на зображальності, прагнення передати весь зміст фільму в живописному, завжди статичному образі призводять до автономізації змісту кожного кадру, більше того – до перенапруження його значущості. Кожна деталь суттєва. Суттєве все, що зображено в кадрі, суттєва його композиція, колір, суттєве все. Оскільки подано безособовий, абстрактний зміст, кадр стає мимоволі алегоричним.
Якщо у звичайній композиції можна розташувати двох людей не в одній площині, а так, що один буде на підвищенні, а інший внизу, то їх розташування може бути тільки формальним і не буде нічого виражати. Не те в алегоричній композиції – тут неодмінно виникнуть значення верху і низу, той, що вгорі, матиме перевагу над тим, що внизу. Композиція означатиме нерівність, підпорядкування, владу.
Думаю, що алегоризм відображає певний, історично обмежений тип мислення. Але ця тема за межами статті. Тут треба сказати тільки одне – алегорія вимагає особливого сприйняття, мова її умовна й обмежена.
Коло роздумів, понять, уявлень сучасного художника є ширшим і більшим заснованих на традиціях, якщо не на реліктах, алегорій. Проте прихильники «школи» наполягають на принципах, які мимоволі народжують саме алегоризм. Їхня поетика вимагає іномовлень. Від інших способів мислення вони відмовляються. І от під тиском уявлень, асоціацій, понять, що не вміщаються в жорсткі рамки, в їхніх фільмах змінюється саме іномовлення.
Мова фільмів стає метафоричною, а іномовлення – мимовільними і не завжди зрозумілими.
Алегорія перестає бути собою, перетворюється в метафору. Мова фільмів стає шифром, ключ якого відомий тільки самому художникові.
Поясню це висловлювання прикладом, взятим з картини С. Параджанова. Фільм «Колір граната» починається з натюрморту. На білій скатертині ле-

жать кинджал і спливаючий соком гранат. Зображення це алегоричне. Його можна зрозуміти, хоча й з труднощами. Кинджал означає війну, смерть, ворожнечу, загибель. Гранатове яблуко символізує життя, ріст, плодючість. Сік граната – водночас і сік життя, і кров. Втім, значення крові теж подвійне. Кров – це життя і смерть. Таким чином, сусідство предметів не випадкове. Цей виражений у заставці фільму мотив повторюється в ньому неодноразово то в одному значенні – як символ життя, то в іншому – як алегорія смерті. Не тримаючи в пам'яті ці символи, не зрозуміти і зміст фінальної сцени «Кольору граната». Колосальний зал. На підлозі лежить Саят-Нова. Поряд симетрично розкладений чорний одяг. Саят-Нова одягнутий в біле, одяг – чорний і, очевидно, символізує саван. На підлозі горять свічки, їх незліченна кількість – тисячі. Прилітають безголові білі кури і своєю кров'ю скроплюють вогні свічок. Ті гаснуть. Темрява. Це – смерть. Тут багато алегорій: біле – це життя, чорне – це смерть. Вогонь – життя, його згасання – смерть. Кров у інших випадках – життя, тут – смерть.

Візуальному образу, створеному С. Параджановим в його знятому на плівку живописному полотні, не можна відмовити в силі. Композиція така експресивна, що їй, можливо, позаздрив би й сам М. Шагал. Але біда в тому, що складна метафора, запропонована режисером-живописцем, не «прочитується» до кінця. Так, незрозуміла поява білих (адже це символ життя) курей, до того ж ще й безголових. Глядач згадує, що вони вже фігурували у фільмі, але в іншому значенні. Зв'язку немає. Мотив крові, очевидно, призначений продемонструвати єдність життя і смерті, також незрозумілий. Алегорія прочитується з труднощами, і то не до кінця.

Це тільки один, причому не найскладніший, приклад. Що ж сказати, якщо такий весь фільм, що розпадається на низку автономних, живописних полотен. Сюжетної єдності немає; якщо вона виникає, автор сам руйнує її. А єдність метафор, що розвиваються, не сприймає свідомість глядача. Алегорія з її постійним значенням поступається місцем складній суб'єктивній метафорі, пізнавання якої ускладнюється тим, що ця метафора виникає всередині оповіді і народжується щоразу заново. Умови її сприйняття не продиктовані глядачеві автором, а зашифровані.

Щоб бути справедливим, повинен сказати, що так відбувається не завжди. Так, відносно зрозумілою є сильна сцена, що передує смерті Саят-Нови. Він спостерігає за каменярами, які будують храм. Для посилення акустики вони замуровують у кладку глиняні глеки (так робили в давнину). Каменяр пропонує Саят-Нові співати. Той читає вірші, а каменяр немовби замуровує звук цих віршів у глину глека. Вірші звучать і тоді, коли Саят-Нова замовкає. Тоді каменяр говорить: «Помри Саят-Нова». В результаті відносно незначного напруження цей епізод фільму можна збагнути. Це алегорія, що означає безсмертя. Звук, замурований у вічному камені, у вічній глині, житиме вічно. Поезія збережеться, коли носій цієї поезії помре.

Але багато чи мало в «Кольорі граната» таких епізодів, не важливо. Все одно єдність фільму зруйновано. Повторю – сюжетної композиції у фільмі немає, а метафорична композиція не сприймається глядачем, навіть найуважнішим.

Відсутність композиційної єдності характерна для всіх фільмів «школи». Поєднання новел у «Камінному хресті» чи в «Благанні» умоглядне. Вони з'єднані в зіставленнях. Так само й у «Вечорі на Івана Купала» – історія про загибель Петра не продовжується, не поєднується з історією Пидорки, з її боротьбою з вічним злом.

На шляхах розвитку поетику «школи» кожного разу наздоганяють одні й ті

ж біди.

Наша критика останнім часом стривожилась з приводу виникнення «важких» фільмів. Цій темі, зокрема, присвячено статтю Т. Іванової в «Советском экране», на яку я вже посилався. У статті схоплено — і схоплено влучно — багато суттєвих рис поетики «школи», зокрема її проповідницький характер: притча завжди форма проповіді. Але і в цій статті, як, втім, і в багатьох інших, «важкість» фільмів пояснюється модою на незрозумілість, свідомим шифруванням їхнього змісту, неприборканим новаторством, що веде кожного разу до створення нової художньої, невідомої глядачеві мови.

Ці пояснення, на мій погляд, несправедливі. Важко уявити, що автори фільму зумисне хочуть залишатися незрозумілими, важко передбачити, що вони свідомо зашифровують зміст своїх фільмів.

Я не повторюватиму загальновідомі істини, що мистецтво, яке відмовляється від комунікабельності, позбавлене сенсу й навіть неможливе, що сприйняття мистецтва, його доказовість, зрештою, співпереживання з ним — умови його існування. Думаю, це добре відомо й прихильникам «школи».

Вся моя стаття була присвячена доведенню того, що «важкість» сприйняття фільмів «школи» — результат принципів, результат поетики, результат характеру її образної системи.

Звичайно, не можна нормувати індивідуальний стиль, відданість художника тим чи іншим способам виразності. Але кожного разу, зіштовхуючись з новаторською поетикою, ми маємо право запитати: якою мірою це новаторство розширює і поглиблює можливості мистецтва, якою мірою воно збагачує його художню мову, збагачує його образні можливості?

Звичайно, відповісти на це запитання однозначно в цьому випадку неможливо. І я вже підкреслював, що довір'я «школи» до зображальних можливостей кінематографа і її полеміка з «некінематографічним» кінематографом зрозумілі.

Але не можна не сказати, що поетика «школи» безмежно звужує можливості кінематографічного мистецтва, робить його ілюстративним, нерухомим, алегоричним, тобто архаїчним за способом художнього мислення. Не можна не сказати, що ця поетика обмежує життєвий матеріал, який слід втілити, ігнорує людську психологію. Не можна не сказати, що «школа», по суті, знищує кінематографічну драматургію.

Безперечно — далеко не всі фільми «школи» невдалі. Навіть невдачі мають сильні епізоди, кадри, сповнені поезії, могутні своєю виразністю. Але ніяка — ні часткова, ні навіть цілковита — удача не здатна замінити те, що поетика «школи» ставить перед мистецтвом обмежувальні завдання, замикає його у вузькому колі абстракцій.

І от неминуче виникає питання про ставлення поетики «школи» до реалізму. Найлегше сказати, що її фільми нереалістичні, і тим самим відмовити їм у «праві на життя». Але зв'язки «школи» з реалізмом, як і її відштовхування від нього, зовсім не прості й вимагають розгляду.

Реалізм — і в цьому одне з його великих переваг перед усім попереднім художнім розвитком, — не замкнута естетична система, якою, наприклад, був класицизм з його примусовою обмежувальною поетикою. Це, звичайно, не означає, що реалізм «безмежний», як вважають деякі теоретики, які прагнуть урівняти його з модернізмом і нав'язати йому таку собі «естетичну всеїдність». Естетика реалізму твердо спирається на дійсність, прагне до створення правдивого її образу, і їй не властива спроба перетворити мистецтво у «міфотворчість» з його нестримним і довільним суб'єктивізмом. Але разом з тим в естетиці реалізму немає місця і простодушному переко-

«Першим враженням було відчуття спілкування з чимось безмежно прекрасним. Звучить це, можливо, дещо спрощено, наївно, навіть сентиментально, але ж так було: ми були вражені чимось, що найлапідарніше можна окреслити словом «прекрасно». (...) Було не тільки красою, досягнутою завдяки таким, а не іншим зусиллям естетичним, було також красою фотографованої реальності: пейзажу, інтер'єрів, предметів, людей. Дивлячись ці фільми, ми мали враження, що потрапили в якийсь особливий світ, в незнану досі країну, значною мірою ідилічну у своїм естетичнім виразі. У країну міфічну, ніби біблійний Едем чи Давньогрецька Аркадія. Тією країною виявилась, створена уявою авторів, давня Україна — насамперед Карпатська. «Тіні забутих предків» то пейзажі Гуцульщини, «Камінний хрест» — Покуття, «Білий птах з чорною ознакою» — Буковини. Тільки «Вечір на Івана Купала» зверталася до наддніпрянських пейзажів центральної України». Janush Gazda. Cienie zapomnianych przodkow. («Sztuka na wysokosci oczu. Film I antropologia». Polska Akademia Nauk).

нанню, що завданням мистецтва є всього лише правдоподібне зображення життєвих явищ у квазіепічних формах.

Класики реалізму вже знали, що правда і правдоподібність зовсім не ідентичні. Пошлюсь хоча б на Бальзака, який у «Прощеному Мельмоті» використав створений у «чорному» романі Метьюріна образ для того, щоб показати, як у сучасному суспільстві саме диво безсмертя стає усього лише об'єктом біржової гри. Правда сучасної Бальзакові дійсності була виражена в маленькій повісті безкомпромісно реалістично, хоча для цього і був використаний зовсім не реалістичний і навіть містичний образ. До речі, недаремно цю повість Бальзака, як і «Невідомий шедевр», так високо оцінював Енгельс.

Сила повісті Бальзака насамперед у тому, що її задум історичний. У «Прощеному Мельмоті» навіть абстрактна ідея безсмертя набуває нового смислу, нового значення, нової конкретної функції в нових історичних обставинах. Історизм – неодмінна умова реалістичного мистецтва, яке, зовсім не уникаючи абстрактних і «вічних» істин, показує їх у реальних зв'язках, в історичній конкретності. Ось чому мистецтво реалізму і не знає алегоричного, застиглого, абстрактного образу. Воно завжди виходить з нехай іноді неусвідомленого переконання в конкретності істини, в її історичній зумовленості, хоча не цурається ні іномовлення, ні метафоричності, ні навіть поетики притчі. Не можна відмовити в реалізмі політичним притчам Брехта тому, що вони історичні.

Проте поетика «школи» прагне звільнитися від історичної конкретності. З різною силою, з різним ступенем послідовності фільми «школи» прагнуть відірватися від реальних історичних обставин.

Важа Пшавела створив могутній образ маленького гірського племені, картину дивовижної його своєрідності, що вплинула на все його життя – в побуті, віруваннях, звичаях, у способі мислити. Т. Абуладзе, ставлячи свій фільм за поемами Пшавели, талановито відтворив і прикмети побуту, і пейзаж, і своєрідність звичаїв. Здавалось би, він зробив усе «за Пшавелою». Але в тому-то й справа – адже те, що для поета було конкретними ознаками життя його героїв, Т. Абуладзе універсалізував і зробив алегоричним образом людського існування взагалі. Ознаки побуту було відтворено як універсальну алегорію: історія стала долею, побут – життям. Внутрішня суперечність фільму в тому, що реалістичні обставини, уважно підглянуті життєві деталі, зовсім не умовна, а, навпаки, реалістично зображені обставини дії служать абстрактній і зовсім не реалістичній меті – створенню образу вічної антиномії добра і зла. От і в «Камінному хресті» режисера Л. Осики, уважно охарактеризований побут служить втіленню зовсім не реалістичних завдань.

Я вже говорив, що, продовжуючи і поглиблюючи поетику «школи», С. Параджанов відмовився від конкретності в характеристиці побутової атмосфери. Будь-яка реалістична деталь в його фільмі служить меті довільної метафоризації. Вибравши героєм Саят-Нову, який жив у конкретній історичній атмосфері, автор фільму свідомо відкидає історичні обставини, будь-які ознаки історичної конкретності. Історію Саят-Нови перетворено в притчу про життя поета, приреченого вічно поневірятися в пошуках істини, в пошуках відповіді на таємниці життя і смерті. Конкретний образ історії перетворюється в абстрактний образ «долі».

Відхід від реалізму, прагнення від нього відірватись – зовсім не результат особистих пристрастей чи антипатій майстрів «школи». Це неминучість. Їх приваблює до відмови від реалізму розвиток самої поетики «школи».

Ось чому «школа» перебуває в стані перманентної кризи. В її фільмах праг-

«В роки застою критика не насмілювалась робити широкі узагальнення, уникала говорити про напрямки і тенденції кінопроцесу. Це особливо помітно проявилось у висвітленні проблеми стилю. Новації в цій галузі воліли фіксувати на «крапковому» рівні, виділяючи окремі фільми та імена, але не намагаючись послідовно простежити якусь лінію розвитку. Якщо не помиляюсь, то останній раз її порушив 1970 року М.Ю. Блейман. Тоді на сторінках «ИК» з властивою йому ґрунтовністю критик виклав свої погляди на школу «живописного кіно». Він звинуватив школу в глибокому архаїзмі і передрік їй недовге життя. Так воно й вийшло. «Живописне кіно», яке красувалось у всіх на виду досить тривалий

нення окремих майстрів залишитися в «берегах» реалізму бореться з прагненням від реалізму відмовитись. Такі тенденції її поетики.

Пророцтво – не професія критика. Він покликаний констатувати і аналізувати естетичні явища. Але в цьому випадку мені важко відмовитись від передбачення. Фільм «Колір граната» при всій своїй незаперечній талановитості повергнув «школу» в критичний стан. В цьому фільмі – і це закономірно – сувора алегоричність притчі була зірвана зсередини нестримним і довільним суб'єктивізмом метафори. І це було не відмовою від принципів, а логічним їх завершенням.

Назва цієї статті – перефразування назви чудової книги Ю. Тинянова «Архаїсти і новатори». Він блискуче довів, що терміни ці умовні і що за певних історичних умов архаїчна поетика стає джерелом новаторства. Так сучасна поезія як би воскресила високий стиль державінської оди.

Але Ю. Тинянов зовсім не наполягав на «вічному поверненні» стилів і жанрів. Він розкривав життєздатні елементи поетики, що тільки здавались архаїчними. Я ж говорю про архаїчне мислення, не про стилізацію архаїки. А це не одне й те саме.

Мені здається, що в цій статті вдалося розкрити архаїчні корені поетики «школи», показати, що вона приречена на стилізаторство, показати, що внутрішні суперечності призвели її до перманентної кризи.

Мені здається, що навіть найпереконаніші послідовники «школи», якщо вони не хочуть виявитись вічними стилізаторами, не зможуть далі рухатися цим шляхом. Коло замкнулось – новаторство привело до архаїзму.

Стаття ця не вирок, а розмова, не засудження новаторства, а обговорення його принципів. Майстри «школи» – люди мислячі і талановиті. Але ніякий талант не гарантує від помилок.

Над цим їм необхідно замислитись.

час, раптом водночас і майже повсюди зникло, таємниче і незбагненно розчинилось у загальнокінематографічному потоці. Не будемо зараз говорити про те, чи згинула «школа» сама собою, чи «допомогли» їй у цьому могутні партійні функціонери (як в Україні, наприклад), чи такою міцною виявилась у досвідченого критика «рука». Але факт залишається фактом — з тої пам'ятного часу ніякий інших «шкіл» і напрямів вже не проголошувалось». В.Фомин. От человека к «человеческому фактору». («Искусство кино», 1989, №4).

Іван Дзюба

Відкриття чи закриття «школи»?

«Культура і життя». 1989 26. 03, 2. 04.

У час, коли йдеться про відродження українського кіно, коли робляться перші кроки для цього, дуже важливо осягати і його недавнє минуле, зокрема, зняту у 60-і роки низку талановитих фільмів, об'єднаних терміном «поетичне кіно». Як відомо, йому було завдано жорстокого удару, що призвело до фактичного закриття цілого творчого напрямку у мистецтві екрана. Він був зупинений на повному ході — багатий творчими силами і потенційними можливостями.

Сьогодні, говорячи про відродження українського кіно, корисно ще раз придивитися до того мистецького феномену. І це не лише погляд у минуле. Він важливий і для сьогоднішньої творчості.

У цьому зв'язку цікава, на думку редакції, стаття відомого критика Івана Дзюби, написана майже два десятиліття тому. Вона приходить до читача як слово і у давніх, і у нинішніх дискусіях про обличчя українського кіно. Автор докладно і доказово розглядає ряд найцікавіших явищ українського кінематографа (до речі, зазначимо, «Білого птаха з чорною ознакою» тоді ще не було знято, а «Криниця для спраглих», покладена «на полицю», не могла стати предметом дослідження). За оцінкою І. Дзюби, це були «найперспективніші шляхи розвитку» кінематографа. Тепер вони знову відкриті. Тож осягнення естетичних уроків минулого актуальне для продовження руху тими шляхами.

Від автора.

Стаття ця була написана у відповідь на виступ М. Блеймана в №7 «Искусства кино» за 1970 рік. Відомий і висококваліфікований кінодраматург і кінокритик, виражаючи своє суб'єктивне неприйняття ряду яскравих новаторських творів українського кіно 60-х років, очевидно, і не передбачав, що його думку буде використано для придушення талантів. Поки я працював над своєю статтею, ситуація на Україні набула такого характеру, що я вважав марним пропонувати її для публікації, тим більше, що моє ім'я на той час уже вважалося «незручним» для друку.

Статтю М. Блеймана «Архаїсти чи новатори» в №7 журналу «Искусство кино» (1970) без перебільшення можна назвати подією в сьогоднішній кінокритиці і в творчому житті нашої кінематографічної громадськості взагалі. Нарешті зроблено спробу серйозного аналізу і узагальнення досвіду, пошуків, які виразно окреслилися в останні роки у радянському кінематографі, і навіть мовлено, з приводу ряду нібито споріднених явищ, сакраментальне слово «школа», що давно побутувало в усних, правда, деклараціях і полеміках з цього приводу, але не мало офіційних повноважень. Нарешті, вголос висловлені, висловлені з глибоким умінням і яскраво, зведені у про-

думану систему побоювання, застереження, докори щодо цих явищ.
Водночас і автор статті, і сама редакція «Искусства кино», очевидно, чудово усвідомлювали, що така широка, складна і по-своєму делікатна тема не могла бути ні вичерпана, ні остаточно чи безпомилково витлумачена в одному виступі, хоч би яким він був серйозним, і розглядали його, мабуть, як початок дискусії, як «запрошення до суперечки» (під таким девізом і опубліковано статтю). Та ось минуло кілька місяців, з'явилися вже три наступні номери журналу, а ніякого продовження розмови немає. Невже ніхто з діячів кіно, його поцінувачів і шанувальників не захотів прийняти «запрошення»? Це тим більше дивно, що до суперечки спонукає не тільки тема і проблематика статті М. Блеймана, а й сама її сутність, її естетична логіка і характер стверджуваних у ній творчих принципів. Треба сподіватися, що така дискусія за участю авторитетів і фахівців все-таки відбудеться, а в очікуванні її нехай буде дозволено висловитися і нефахівцю, тобто просто дилетантові.
Нагадаємо про предмет статті М. Блеймана. Увагу маститого автора привернув ряд дещо незвичних фільмів, створених в останні роки на різних студіях країни. Він побачив у них щось спільне, що дозволило йому говорити про цілісну «школу», яка стоїть чи ставить себе осібно в радянському кіномистецтві. Серед творів «школи» М. Блейман знаходить неперечісні і деяким її творцям явно симпатизує, але, незважаючи на це, головне її творче спрямування вважає несхвальним, більш того, безперспективним і безплідним. Такий сенс публікації, яка з'явилася в «Искусстве кино».
Особисто в мене — скажу відразу — викликають заперечення і визначені М.Блейманом межі нової «школи» — коло її явищ, і дана ним характеристика її творчої сутності, і оцінка її місця в радянському кінематографі, а відповідно — її перспектив. Усі ці три групи питань тісно пов'язані між собою і взаємозумовлені, але починати, певно, слід із того, в чому вбачає М. Блейман творчу сутність, естетичне обличчя «школи» — адже від цього залежить і коло зарахованих до неї явищ, і уявлення про її можливості, шляхи і перспективи.
ОТЖЕ, у чому вбачає М. Блейман ті пошуки і ті естетичні принципи, що дають йому підставу об'єднати цілий ряд творів кіно останніх років, як такі, що начебто мають щось спільне, і говорити про них як про «школу»?
Власне, основним предметом розмови у Блеймана стали фільми С. Параджанова. Навряд чи це буде для когось несподіванкою. Зрештою усі більшменш невизначені балачки останніх років про нову «школу» були так чи інакше пов'язані з ім'ям Параджанова, а «шумування» серед молодих кінематографістів було безпосередньо викликане вибуховою силою його «Тіней забутих предків». І ними, «Тінями забутих предків», і датує М. Блейман народження нової «школи», з них насамперед виводить її творчі принципи. Але в такому разі все витлумачення сутності «школи» в нього вирішальним чином зумовлене тим, як він розуміє «Тіні». Подивимося як.
Послухаємо автора. «Мені треба, — пише він, — визначити основні принципи побудови «Тіней забутих предків», визначити своєрідні риси поетики цієї картини.
Вони — в лаконізмі сюжету, в утинанні психологічних характеристик, у виокремленні етнографічних, фольклорних, екзотичних мотивів, у концентрації основної уваги на видовищних компонентах кінематографа, у нехтуванні діалогом і взагалі мовною виразністю».
При всій вдумливості і доброзичливості цієї характеристики вона, мабуть, засмутить багатьох із тих, хто добре пам'ятає фільм «Тіні забутих предків» і кому він дорогий. Засмутить не тільки тим, що тут багато чого (і часом

найістотнішого) не сказано, а й тим, що сказане — не зовсім справедливе і не завжди точне.

«Лаконізм сюжету»? Похвала це, докір чи проста констатація об'єктивної естетичної ознаки певного твору? У вустах більшості теоретиків і практиків світового і вітчизняного кіно така оцінка звучала б високою похвалою, оскільки неодноразово і справедливо відзначено, що сюжетна перевантаженість, надмірна деталізація сюжету погано узгоджуються із специфічними художніми завданнями кінематографа, відволікають від його справжніх художніх можливостей. Але в устах автора обговорюваної статті «лаконізм сюжету» — хиба: почавши з такої ухильної характеристики, він поступово підмінює її іншими, вже осудливішими і врешті-решт категорично звинувачує і С. Параджанова, і «школу» в ігноруванні сюжету. А тому не зайвим буде уточнити справжні обставини справи. Для початку звернемося до самої статті М. Блеймана. У ній непогано переповідано «лаконічний сюжет» фільму, і на саме лише згадування тільки найважливіших епізодів цього сюжету авторові статті довелося витратити не так уже й мало рядків. І вже з цього навіть переказу видно, що сюжет фільму охоплює цілу історію людського життя, в його одвічні вирішальні моменти: дитинство, змужніння, кохання, розлука, самотність, смерть (в їх добротному сюжетному вияві і послідовності). Отже, мабуть, правомірніше було б говорити не про лаконізм сюжету в розумінні його «урізаності» або пунктирності, або невиявленості, або в розумінні зниження його ролі — а про лаконізм вираження сюжету: у розумінні особливого, концентрованого узагальненого способу його опрацювання і подання. Звернувшись до самого фільму, побачимо, що в ньому справді немає незмінно докладного і вичерпного показу всіх перипетій життєвого шляху героя і його взаємин з іншими людьми; зовнішню механічну описову сюжетність С. Параджанов справді не пошанував і не віддав їй належне. Замість цього він подбав про те, щоб у продуманому і внутрішньо складному зображальному ряді подати історію людської душі, людську долю в усій її цілісності і повноті, як вони виявляються в зримій «матерії» психофізичної поведінки людини. Це і є сюжет «Тіней забутих предків»: не перевантажений подробицями подійової біографії, але місткий і цілеспрямований в розкритті внутрішньої «біографії» душі. Сюжету белетристичному, «лінійному», який послідовно і поперемінно оповідає, знайдено еквівалент у сюжеті вибірково схоплюючому, вражаюче-експонуючому. Натуральний перебіг людського життя в ньому перетворений і втілений у реальність іншої якості та інших вимірів, у таку послідовність і плетиво кінематографічних вирішень, які розвиваються одне з одного, і в такий внутрішньо зумовлений плин екранного матеріалу, — що складаються у вичерпну чуттєво-образну цілісність і викликають «широке», естетично повноцінне і закінчене переживання.

Далі в статті йдеться про «утинання» психологічних характеристик. І з цим можна було б погодитись, якби мався на увазі особливий спосіб психологічної інтерпретації: адже кіномистецтву взагалі властиве «утинання» як художній принцип, прийом (частина замість цілого, інтенсивність замість екстенсивності). Але в контексті цих суджень М. Блеймана і у світлі трохи вище висловленої ним думки про те, що автори фільму, мовляв, «зосередили увагу не на перипетіях історії персонажів, не на дослідженні їх психології, а на демонструванні середовища, в якому відбувається дія», — ця формула набуває негативного забарвлення і повинна означати, очевидно, брак психологізму у «Тінях забутих предків». Утім, як і в першому випадку, автор недовго затримується на цій евфімістичній формулі і навіть дуже швидко

зісковзує до категоричного твердження про принциповий апсихологізм С. Параджанова і «школи» взагалі. А коли так, то й на цьому доводиться зупинятися.

Звичайно, у «Тінях забутих предків» немає — і відповідно до творчих принципів С. Параджанова не могло бути — самодостатнього «ігрового» психологізму або романічного, немає і не могло бути розгорнутих психологічних «характеристик», психологізуючих монологів, белетризованого викладу мотивів тих чи інших вчинків, скрупульозного простежування нюансів окремих переживань тощо. Психологічна інтрига не є тут пружиною руху кіноматеріалу... І все ж таки фільм глибоко психологічний. Він увесь — історія емоційних станів героїв, фіксування і «матеріалізація» цих станів мовою кінопластики. Людина, її пристрасті, її надії, її кохання, її горе, її внутрішня боротьба, її відчай — ось що живе на екрані, але не в побутовій чи театралізованій «натуральності», не в ілюзорній «справжності», а в поетичній експресії, у напруженій образності. Згадаймо, що навіть формальне членування фільму підпорядковане психологічному осягненню його головних героїв — розділи фільму називаються: «кохання», «самотність», «смерть» і т. д. Згадаймо, як вражаюче показано у фільмі кохання Івана та Марічки, як щемливо постали потім його самотність і неприкаяність, з яким співчуттям розкрита трагедія несамовитого і, на жаль, — безплідного пошуку героєм іншої рідної душі. А жахлива боротьба між новою пристрастю — до Палагни і пам'яттю про Марічку? А вражаюча суґестивність Іванових видінь — смілива і яскрава об'єктивізація складних і тонких психічних комплексів? Як же після цього можна говорити про неувагу до психології і долі героїв («У центрі фільму не любовна катастрофа, а трагічна загибель героїв...») і т. ін.

Ні, йтися могло про інше — про відмову від споживацького використання вироблених белетристикою і театром, пасивно сприйнятих «оповідним» кінематографом способів зображення психологічних станів і процесів та знаходження для цього власне кінематографічної мови. Становлення цієї мови триває вже кілька десятиліть. Багато великих митців кіно і теоретиків (і чи не першим С. Ейзенштейн) вважають, що, на відміну від інших мистецтв, йому доступне безпосереднє демонстрування картини свідомості. Кіно ніби може вилучати і закріплювати ззовні самий чуттєвий зміст душевних уявлень і процесів, говорити самими цими уявленнями та їх комбінаціями. Внутрішнє бачення героя, яке в літературі опосередковується через слово, а в театрі - через слово, рух і міміку, в кіно може бути безпосередньо об'єктивоване і незаперечно показане, може стати тканиною твору або його більш чи менш значним формо- і структуротворчим елементом. Це відкриває нові, ще порівняно мало використовувані можливості проникнення в механізм душевного життя людини. С. Параджанов — один із тих режисерів, які усвідомлюють хвилюючу глибину цієї проблеми. Він шукає в цьому напрямі, але й шукає по-своєму, по-параджанівському: його захоплює не натуралістичне експонування картини психічного процесу, а його поетична трансформація, його, так би мовити, мимовільна чи «вгадувана» метафорика: ті випадки, коли кадри свідомості героя, будучи «документальними» щодо змісту цієї свідомості, водночас метафоричні для нашого сприйняття цього змісту і в собі містять його ширший поетичний образ. Яскравий приклад — сцена в корчмі, коли камера починає дивитися очима смертельно пораненого Івана: у гарячковому ритмі, який дедалі прискорюється, кружляє світ, що дивно нахилився, гуде і водночас застиг, досягаючи у барвах, звуках, зміні обрисів — граничної емоційної напруги, і раптом

усе стихає і порожніє. І в цій містичній порожнечі і безмовності екраном повільно, заворожуючи, в один-два поштовхи пропливають потойбічно-двомірні густочервоні коні (вони нагадують тих, які уже з'являлися у сцені закляття Мольфара), аж поки і вони не розпливаються у кров... Тут безпосереднє зображення смерті стає одночасно поетичним образом смерті — тим, чого вимагав від кіно Ейзенштейн і над чим далеко не всі замислювалися.

Але поетична транскрипція цього чуттєвого змісту душі і душевних актів — не єдиний засіб психологічного розкриття і психологічних характеристик у С. Параджанова. Сюди можна було б додати і привнесену вже авторську інтерпретуючу метафорику, і звукомовні засоби творення настроїв, еквівалентних внутрішньому стану, і мімічну виразність, і глибоку емоціональну місткість пейзажів (а «психотлумачні» можливості пейзажу в кіно незрівнянно більші й органічніші, ніж у літературі). Усе це могло б стати предметом спеціального дослідження, але в цьому разі нам доводиться обмежуватися констатацією того, що твердження М. Блеймана про непсихологічність «Тіней забутих предків», про неувагу їх творців до душевного життя своїх героїв — цілком довільні й не враховують реального матеріалу і реальної специфіки фільму; що фільм саме цілеспрямовано психологічний. Уся творчість Параджанова — а тут про нього ще неодноразово доведеться говорити — підтверджує, що цього режисера якраз найбільше цікавить сфера душевного життя людини. Але психологізм С. Параджанова особливий: не стільки описовий, демонструючий і скрупульозно аналітичний, скільки, сказати б, узагальнено осягаючий, поетично сумарний. У фізично зримих, чуттєво невичерпних образах (а не абстрактно і скупо) він являє поглядові тілесному і духовному одночасно — найзагальніші й найстабільніші, за всієї своєї нібито винятковості — стани людської душі, кинутої у вир корінних питань буття і смерті. Так психологічність С. Параджанова нерозривно пов'язана з його філософічністю. Але про це йтиметься далі.

А поки що повернемося до наступного твердження М. Блеймана, який знаходить у поетиці «Тіней забутих предків» «виокремлення етнографічних, фольклорних, екзотичних мотивів». Тут ми дозволимо собі зовсім не погодитися з М. Блейманом. У «Тінях забутих предків», як, мабуть, у жодному творі радянської кінематографії досі, широко і щедро використані етнографічні, фольклорні мотиви і матеріал, але вони цілком підпорядковані завданню осмислення життя народу і розкриття долі героїв. Вони активно залучені до естетичної концепції авторів фільму і перетворені в ній. У цьому «Тіні забутих предків» якраз прямо і принципово протистоять фільмам екзотичним, фільмам, у яких етнографічні фольклорні елементи або навмисне «виокремлені» або просто відіграють декоративну і видовищну роль. Один із великих здобутків авторів «Тіней забутих предків» саме і полягає у тому, що вони на практиці показали: етнографічний матеріал і фольклорні мотиви не є чимось мертвим і зовнішнім для сучасного кінематографа, сучасний кінематограф може виростати — як із одного з найглибших і найплодотворніших своїх джерел — з національної образотворчої культури народу, з естетики його побуту, з випробуваних часом форм його художнього мислення, які втілилися в багатстві його матеріальної культури, у барвах і формах його фантазії, у поезії його звичаїв і обрядів. Звідси шлях і до високої та місткої умовності сучасного мистецтва, і до його глибинної, внутрішньої, неподільної національності. Проблеми, які тут виникають, звичайно ж, нічого спільного не мають з декоративним використанням чи, як каже М. Блейман, з «виокремленням етнографічних, фольклорних, екзотичних мотивів».

Далі однією з найважливіших рис поетики фільму «Тіні забутих предків» М. Блейман називає «концентрацію основної уваги на видовищних компонентах кінематографа». І тут необхідні уточнення. Видовищність вважається органічною якістю і достоїнством кінематографа. У всякому разі тією його можливістю, якою не слід нехтувати. Не кажучи вже про те, що багато майстрів світового кіно свідомо використовували принципи видовищних вистав і жанрів — цирку, фарсу, ревю, карнавалу, масових ритуальних та інших дійств тощо. У статті Блеймана видовищність розуміється спочатку трохи зневажливо, а потім і взагалі негативно. Тому варто звернути увагу на те, що видовищні компоненти в «Тінях забутих предків» не самодостатні, а покликані створювати настрій, ліпити образ, розвивати дію і внутрішню думку фільму — вони глибоко змістовні і, можливо, доречніше було б говорити не стільки про видовищність, скільки, наприклад, про картинність чи зображальність. Картина дерева, що падає на початку фільму, картина похорону старого Палійчука, сцена в церкві й рух Марічки на тлі іконостасу, ритуал вінчання з його символами, свята і «колядки», картини Мольфарового заклинання і бурі, своєрідне «покладення» в домовину і танець гуцулів у хаті, де лежить мертвий Іван, нарешті, заключні кадри фільму: німий ряд запитливих дитячих очей у квадратних віконцях — усе це, звичайно, найвищою мірою видовищно, але сказати, що це лише видовищно — означає нічого не сказати чи сказати щось недоречне. Адже всі ці та інші картини активно «беруть участь» у створенні образного ладу і емоціональної напруги фільму, всі вони не тільки показують щось, а й дають поетичний образ показуваного, у самих собі містять ключ до їх символічного, або метафоричного, або іншого ширшого прочитання, що і є властивістю високого кіномистецтва.

Зовсім не з «концентрації основної уваги» на видовищних компонентах кінематографа народилася чудова видовищність довженківських «Звенигори» і «Землі» — вона лише один із наслідків їх особливої кінометафорики, особливого поетичного складу мислення і уяви їх автора. Так само і видовищність «Тіней забутих предків» є похідним від їх образного ладу, від їх предметної і живописної насиченості і ще, мабуть, наочності та картинності авторської думки — від параджановського розуміння народного побуту як ритуальної і естетичної кристалізації народної історії, а особистості як величини, включеної в цю ритуальність і естетичність.

Сьогодні, коли минуло п'ять років, можна сказати, що фільм «Тіні забутих предків» хоч і здобув найвищі оцінки та визнання, хоч і поклав початок новим стильовим пошукам, з іншого боку, став жертвою традиціоналістського тлумачення, неглибоких похвал з боку прихильників усталених уявлень і шаблонів. Багато хто прочитав у ньому «красиву» легенду кохання, але не прочитав пристрасного роздуму про сенс життя; побачив фільм видовищно-етнографічний, побачив барвистість і фантазію, але не помітив ствердження певних принципів кіновиразності: композиційно і живописно осмисленої картинності, яка набуває ширшого, «примножувального» естетичного звучання і значення; утвердження кінометафори як самої тканини кіномови, а не як її епізодичної оздоби або гострої приправи; подолання натуралістичного екстенсивного використання кольору і звуку — побудови глибоко взаємодіючого кольоро-звуко-динаміко-композиційного кадрового комплексу як значущої одиниці кіномови.

Так само і національність «Тіней забутих предків» зводили до зовнішнього, до атрибутики та обрядовості, і, задовольнившись, за звичаєм, цим, недооцінювали внутрішню емоціональність поетики фільму (адже весь його об-

разний лад виріс із розгортання і «оживлення» народнопоетичної символіки), не помічали і національно значимого його змісту: адже весь фільм — дума про долю народу чи гілки народу (і цим Параджанов, за його неодноразовими висловлюваннями, особливо дорожить) і томління за його духовністю, сум за неповторними формами цієї духовності. І навіть до ліричної теми фільму критика виявилася неуважною. Усі критики швидко і дружно звели її до мотиву «гуцульських Ромео і Джульєтти», по змозі надавши такій констатації характеру похвали (у якій наївне замилування неминуче поєднувалося з наївною поблажливістю). І зовсім без відгуку залишилися принаймні два інші мотиви. Один — мотив неповторності, унікальності великого кохання, непоправності втрати ідеалу — мотив трагічний і щемно безвихідний. Він зароджується ще до смерті Марічки — він закладений у самому апофеозі кохання Марічки та Івана; він проймає весь фільм; він розгортається у зусиллях Івана відокремити себе від загиблої Марічки, звільнитися від пам'яті про неї, що тягне до смерті, і ствердити себе як особистість і без неї життєздатну; він розв'язується в смерті Івана, який відчув, що з Марічкою він втратив і самого себе, і світ. Другий мотив, друга тема — це колізія кохання ідеального, духовного — і любові плотської; любові «небесної» — і любові «земної», пристрасті одухотвореної і пристрасті тільки чуттєвої: Марічки і Палагни. Це вічна тема, яка іде від біблійних Марії та Марти (сам Параджанов визнає щось подібне, стверджуючи, що на задум ліричної лінії «Тіней» його наштовхнув Тіціан своїми «Двома жінками...»). Різні її варіації і розробки знайдемо в багатьох творах світової літератури — з тієї простої причини, що в ній змінено відобразилися протиборство і взаємодія двох великих і корінних сил людського єства. В українській літературі ця колізія особливо цікавила Лесю Українку і породила, крім мотивів її лірики і деяких біблійних драм, один із найдивовижніших творів драматургії — феєрію «Лісова пісня». До її протиставлення — Мавка — Килина, — мабуть, найближче параджановське протиставлення Марічка — Палагна (досить підкреслене і в самій повісті М. Коцюбинського). Якщо не помітити цього, зміст фільму можна значно збіднити.

Як бачимо, визначаючи характерні риси «основоположного» для «школи» фільму «Тіні забутих предків» з погляду його поетики і життєвого змісту, М. Блейман багато істотного випустив із уваги, а багато що витлумачив досить упереджено чи однобічно. Внаслідок цього «початкове уявлення» про «школу» виявилося дещо викривленим і, мабуть, дивним. Здивування наше посилюється, коли автор переходить до фільмів, у яких вбачає спробу розвинути принципи, втілені в «Тінях забутих предків», і в яких бачить, так би мовити, перший етап становлення «школи». І, на наш великий подив, називає два посередніх фільми, які зовсім не вимагали для своєї появи такої солідної передумови, як феномен «Тіней», фільми, подібних до яких чимало з'являлося і в допараджановський час. Це «Зайвий хліб» В. Говяди і «Арена» С. Самсонова та В. Капітановського. Чому їх зараховано до творів «школи», залишається таємницею. Ті ознаки, що у статті названі («абстрактна символіка», «абстрактна драматургія», «алегоризм» і «суха прямота притчі» — у «Зайвому хлібі»; скупчення «живописного», «історичного», «еклектизм» — в «Арені»), тільки через непорозуміння можуть бути пов'язані з «Тінями забутих предків». (А що далі ці ознаки поширюються на всю «школу», так і це не посилює логіки статті, а швидше сприймається як підганяння, відшукування раніше сформульованих ознак). Безпідставність такого дивного зіставлення абсолютно непорівнянних і різноякісних речей настільки очевидна, що М. Блейманові у випадку з «Ареною» довелося вдатися до такого

дивовижного логічного ходу: «Фільм еклектичний і в ньому не порушені хоча б якоюсь мірою нові проблеми нової для кінематографа поетики. При розгляді фільмів «школи» його можна було обминути . Але цього робити не треба (! - *І. Д.*). Хоч би яким було ставлення до невдачі С. Самсонова, картина якоюсь мірою відповідає потребі утвердження нового стилю, і її виникнення не випадкове». Як примирити першу і останню фразу цього пасажу: міркування, спочатку категорично відкинуте, потім помалу відновлюється у правах! (Скільки таких і гірших суперечностей у статті!). І чому будь-які вдалі й невдалі шукання свого стилю неодмінно «треба» пов'язувати саме з цією «школою»? Хіба тільки вона одна на весь радянський кінематограф шукає — зокрема, в галузі стилістики? І чи не можна такі пошуки, особливо ж неспроможні, віднести на рахунок власної відмінності і на власну відповідальність того чи іншого автора?

Але бажання М. Блеймана бачити «Арену» і «Зайвий хліб» у числі фільмів «школи» дуже велике. Доведеться «зважити» на нього. Тільки ж, якщо і за його словами «Арена» — «еклектична», а «Зайвий хліб» — «лише відтворює чужі задуми, чужу манеру», то чому за чийсь добровільний еклектизм, епігонство і наслідувальність повинен нести творчу відповідальність майстер, який іде своєю дорогою? Чому про певні творчі принципи треба судити з того, що є (у кращому разі) їх спотворенням, мимовільною пародією на них?

А тим часом М. Блейман, цілком справедливо і переконливо показавши неспроможність і малоцінність двох — чергових — невдалих фільмів, присуд проте виносить не їм, а «школі»: «Здавалося б, принципи «школи» зазнали невдачі. Однієї значної картини мало, щоб утвердити принципи нової поетики. Її прихильники могли переконатися в тому, що ця поетика неспроможна».

Боже, яке тут усе довільне і надумане. Такий важливий присуд був би якоюсь мірою доречний хіба що в тому випадку, коли б, скажімо, певна група діячів кіно висунула якусь свою естетичну програму, обстоювала її, але при спробах здійснити створювала б раз у раз лише недолугі речі. Нічого подібного у цьому випадку немає. Тут ще взагалі вся розмова попереду, ще треба довести саме існування і «школи», і «прихильників», і «поетики». Поки що у цьому місці статті М. Блеймана є тільки «Тіні забутих предків» — талановитий і своєрідний твір кіномистецтва. Його одного цілком досить для «утвердження» його власної поетики, як одного тільки «Броненосця «Потьомкіна» було цілком досить для утвердження поетики «Броненосця «Потьомкіна», одного тільки «Арсенала» було цілком досить для «утвердження» поетики «Арсенала» і. т. д... У новому фільмі, що ставить нові завдання, майстер утверджуватиме нову поетику. З чиїх і яких фільмів можна судити про «удачу» чи «невдачу» творчих принципів, втілених в окремих видатних творах, крім самих лише тих окремих видатних творів?

Висновки М. Блеймана настільки поспішні і, врешті-решт, нелогічні, що важко знайти їм інше пояснення, крім того, що критик захопився наперед вибудуваним сюжетом своєї думки і свою тезу загострив тільки наперед смакуючи свою ж антитезу. Адже слідом за процитованим пасажем іде такий: «Але ось ніби всупереч логіці (?! - *І. Д.*) майже одночасно були поставлені фільми, які наочно утверджували основні принципи «школи», їх силу і їх слабкість. Це фільми «Вечір на Івана Купала» І. Драча та Ю. Іллєнка, «Благання» А. Квесалави та Т. Абуладзе, «Камінний хрест» Л. Осики і «Колір граната» С. Параджанова».

Якщо абстрагуватися від тієї дрібниці, що принципи «школи» існували і бу-

ли відомі М. Блейману задовго до появи самої «школи» і тому вся її практика звелася до утвердження тих наперед відомих Блейману принципів у їх силі й слабкості (переважно все-таки в їх слабкості, правду кажучи), — то все вийшло ефектно і врешті-решт цікаво. Нібито питання було вже вичерпане, та раптом виявляється, що тільки тепер воно по-справжньому постає. Але одне не враховано: те, що «попередній вирок», винесений так передчасно і так категорично, віднині затьмарюватиме весь хід розгляду і невидимо впливатиме на нього, непомітно обмежуватиме «свободу маневрування» думки критика, нав'язуючи їй деякі випереджувальні орієнтири. Та й читачеві, мабуть, важко буде позбутися підозри, що «школі», так легко і красиво «посланій» у нокдаун уже в першому раунді, лише для того дозволено підвестися і навіть набути видимості припливу сил, щоб тим показовіше «нокаутувати» її в наступному раунді...

Втім, відкиньмо таку підозру.

У тій частині статті фронт «розмови» значно розширюється і набуває глибини і ґрунтовності, що викликає повагу. Автор усвідомлює складність порушених ним проблем, труднощі та небезпеки, які чатують на того, хто першим починає принципову, фахову розмову «на чистоту» про такі різні й незвичайні фільми.

«Щоб оцінити достоїнства і вади «Камінного хреста» Л. Осики, в основу якого покладена вільна композиція новел українського класика В. Стефаника, треба було б вивчити стиль письменника, знати, у чому етнографічна та історична своєрідність зображеного ним життя українського села».

«Важко судити і про «Вечір на Івана Купала». ...Фільм зовсім не проста екранізація... а, якщо хочете, реконструкція повісті, втілення мотивів українського фольклору, який використав Гоголь. Щоб вести суперечку з авторами фільму чи з'ясувати їх права на ширше тлумачення Гоголя, треба добре знати матеріали фольклору, використані у картині».

«Благання» А. Квесалави і Т. Абуладзе — екранізація поем великого грузинського поета Важа Пшавели. Тут треба знати «особливості стилю Пшавели» і «життя загублених у горах племен, яке зображує поет».

Нарешті, «Колір граната» С. Параджанова. Фільм «створює нову версію біографії поета. Про Саят-Нову складено багато легенд і треба знати їх усі, щоб оцінити вірогідність, поетичну правду трактування С. Параджанова. Мало того, треба знати не тільки біографію Саят-Нови, а й давнє мистецтво Вірменії, мотиви якого втілені у фільмі».

Мало коли у нашій критиці можна зустріти такий відповідальний, уважний і обережний підхід. І дуже шкода, що і в цьому разі він залишився великою мірою тільки декларацією. Адже про «Камінний хрест» (і «Колір граната») говориться зовсім без урахування окреслених самим М. Блейманом обставин і проблем, а в обговоренні «Благання» і «Вечора на Івана Купала» вони залучені лише почасти. Одразу ж за процитованими вище дуже привабливими методологічними міркуваннями знаходимо застереження, що позбавляють їх сенсу і знімають саме завдання. «Мені, критику, важко аналізувати ці фільми по суті, я не компетентний судити про їх літературну, живописну і навіть історичну вірогідність», — запевняє М. Блейман. Звичайно ж, це сказано зі скромності. І з нашого боку було б непристойно цю скромність піддавати випробовуванню, якби не те, що всупереч власній самообмежувальній заяві, М. Блейман судить про згадані речі. І дуже категорично. І кожен, хто читав його статтю, підтвердить, що не просто буде знайти компетентніший виступ у нашій кінокритиці. Отже, у тих випадках, коли в статті не враховано дуже суттєві обставини «літературного», «живописного», «історичного»

— та й «кінематографічного»! — порядку, то справа тут, звичайно ж, не в компетенції, а в цільовій установці автора. «Моє завдання не в критиці фільмів, і аналіз потрібен лише для того, щоб встановити естетичні принципи творчої «школи», що виникла у нас», — от як обмежує він рамки свого розгляду. І далі: «Мені важливо показати, що перелічені картини, різні за характером таланту їх авторів, різні за змістом, належать до одного напрямку. Аналізуючи їх, я обмежусь розглядом принципів спільної для них поетики».

Справді, завдання не з легких. Адже тут є внутрішня суперечність. Аналізуючи ряд різноякісних явищ в їх «самодостатності», можна і не виявити якихось спільних для них принципів, тобто не побачити чогось дуже важливого і загальнозначущого в кожному з них. Але аналізуючи кожне з них лише чи переважно з погляду «спільних принципів», можна спотворити не тільки ці явища, це ще півбіди, бо тут можна виправдатися застереженнями на зразок вищенаведених, — а й самі «спільні принципи». Адже виходить хибне коло: у ряді явищ будемо вважати істотними лише ті ознаки, які ми наперед вирішили вважати такими. Тоді не тільки реальна вага цих ознак, а й навіть їх зміст мало визначатимуться конкретним матеріалом явищ і не будуть ним збагачені й перетворені. Не випадково вже після попереднього суворого вироку «школі» М. Блейман, ніби раптом схаменувшись, повертається назад: «Адже те, що «школа» справді існує, треба ще довести».

У науці існують робочі гіпотези. Дослідження чи стверджують їх, чи спростовують, чи доповнюють, обмежують, вносять корективи до них. Але і в разі повного підтвердження робочої гіпотези її зміст незмірно збагачується і поглиблюється. Саме дослідження є процесом осягнення і «розгортання» істини. Проста відповідність вихідного і підсумкового моментів була б пустою тавтологією.

Наступна частина статті, яка являє собою розмову про згадані фільми, має одну дивну особливість, що впадає у вічі. У кожному випадку М. Блейман спочатку переповідає сюжет, розкриває зміст того чи іншого фільму, витлумачує його основні компоненти — і робить це об'єктивно, чутливо, з великим розумінням. І вже після того він, ніби згадавши про своє критичне «надзавдання», чинить суд, дуже, правда, доброзичливий за формою і приємний у всіх розуміннях, але суд над щойно витлумаченими фільмами, суд з погляду неодмінного виявлення в них рис і естетичних принципів, які інкримінуються «школі».

Оскільки автор статті ще перед аналізом більшості фільмів «школи» умовився вважати її визначальними прикметами алегоризм, притчевість, відсутність розвиненого реалістичного сюжету, «принциповий «апсихологізм», «неувагу до деталізації», «статичність» «героя, який не розвивається» тощо, то все це він знаходить у кожному фільмі, що потрапив до списку.

Здавалося б, найменше підпадає під таку характеристику «Камінний хрест» Л. Осики. В ньому є яскраво виражений сюжет, по-житейському простий і страшний, сюжет великої реалістичної історичної конкретності і водночас великої узагальнювальної сили (це «провина» В. Стефаника), сюжет, який прекрасно переказаний самим М. Блейманом. Фільм показує гострі соціальні і моральні колізії в старому покутському селі, розкриває тяжку драму селянина, якого невблаганне життя виганяє з рідної землі, але який не хоче її залишати (одна новела); внутрішню боротьбу людини, яку немилосердний звичай примушує жорстоко скарати злодія, але якій людяність, сердечна доброта не дозволяє цього зробити (інша вставна новела). Але послухаймо самого М. Блеймана: «Перша новела фільму розповідає про те, що в селі спіймано злодія... У хаті старого, який більше за всіх постраждав і тому ви-

конує обов'язки головного судді, збираються люди. Злочин доведений, залишається визначити кару. Але суддя несподівано вагається, несподівано відмовляється винести вирок. Йому дорікають за порушення закону, за порушення старих святих звичаїв. Інші судді не погоджуються з ним. Злочинця постигає сувора кара.

Друга новела оповідає про інший епізод з життя старого. Він більше не може і не хоче поратися на кам'янистій і безплідній землі і вирішує їхати до Америки. Він приймає це рішення нелегко. Він відданий цій землі, її людям, могилам предків. Він болісно і урочисто прощається з односельцями і все-таки від'їжджає».

Не все тут викладено точно, у повному обсязі соціальної і моральної проблеми фільму. Але і сказаного досить, щоб скласти про нього певне уявлення. І здивуватися: причому ж тут «статична нерухомість героїв»? Душевна статика? «Принциповий апсихологізм»? І т.ін. і т.ін. Адже зміст фільму викладено М. Блейманом у поняттях, що не узгоджуються з цими, виключають їх.

Або ось ще прекрасні слова із статі: «Пристрастю, якщо хочете, психологічними переживаннями насичені портрети і пейзажі. Емоційні реакції героїв лаконічні, щедрі пейзажі. Вони показані ніби очима героїв, і в тому, як він їх бачить, є все — і любов, і скорбота, радість пізнання, вдячна пам'ять». Це теж «принциповий апсихологізм»?

Через три абзаци після того, як було сказано про героя, що він «несподівано вагається», «несподівано відмовляється винести вирок», — стверджується цілком протилежне: «Автор фільму не розмірковує разом з героєм, не показує його вагання, його сумнівів».

Протягом усієї статті М. Блейман приписує «школі» алегоризм і пов'язану з ним нерухомість образу. Але ось йому треба звинуватити школу ще й у суб'єктивізмі і незрозумілості образу. З алегоричністю це не в'яжеться, бо за алегорією закріплене певне значення. І М.Блейман веде мову про те, що у фільмах «школи» алегорія під тиском уявлень і асоціацій, що не вміщуються в неї, перетворюється на складну суб'єктивну метафору. Саме собою спостереження про метафоричність фільмів справедливе (хоча думка про походження цієї метафоричності із зруйнованої алегорії може бути віднесена тільки до «Кольору гранату», та й то частково). Але як же бути в такому разі з нерухомістю образу (алегорією), з якою суб'єктивна метафора не може співіснувати, яку вона, за словами самого М. Блеймана, руйнує? Що ж є принципом поетики школи: алегоричність, суб'єктивна метафоричність чи, так би мовити, самий процес перетворення алегорії в суб'єктивну метафору? Якщо два принципи виключають один одного, то в межах однієї поетики панувати може тільки один із них. Якщо ж присутні обидва протилежні принципи, то в динаміці боротьби, взаємовитіснення чи ще в якомусь складному співвідношенні, що виключає зведення не тільки обох, а й одного з них у принцип, що визначився. Звичайно, спокусливо приписати одному і тому ж адресатові всі можливі гріхи. Але якщо, скажімо, марнотратство і скупість виключають один одного, то треба обирати щось одне.

М. Блейман неодноразово дорікає «школі» у прихильності до поетики притчі, не утруднюючи себе доказами і не конкретизуючи свою думку. Можливо, він зробить це у заключній, узагальнюючій і теоретичній частині своєї статті? І справді, тут знаходимо кілька разючих абзаців на цю тему. Але які приблизні і неточні судження автора, які поспішні його витончені теоретичні побудови, як явно суперечить він сам собі на кожному слові, як підводить його бажання будь-що підтримати апріорну схему!

Вчитаємось уважно в декілька його пасажів.
«Моє твердження, що «школа» відмовляється від літературної образності, було умовним (ось тобі й маєш! чому б не зазначити відразу? для чого було страхати нас протягом усієї статті? – *І.Д.*) Коли її майстри звертаються до літературних джерел, вони використовують найвищі зразки – Гоголя, Пшавелу, Саят-Нову, Коцюбинського. Біда у тому, що поетика «школи» ігнорує всю багатоманітність літературних жанрів і зводить їх до найпростіших епічних форм. Поетика «школи» орієнтована тільки на сказання, притчу».
Вибачте, тут не зовсім зведено кінці з кінцями. Не будемо говорити про «сказання» – воно, очевидно, згадане (двічі) про всяк випадок, по суті про нього в статті не йдеться. Поговоримо про притчу. Названі М.Блейманом літературні зразки, які використала «школа», до притчі мають відношення досить віддалене. Отже, висновок про біду, якої зазнала «школа», висновок, що іде після подібної констатації, з неї зовсім не випливає. Можливо, автори фільму викривили поетичний лад літературних першоджерел і трактували літературний матеріал не у тій манері, до якої він схиляв? Тоді це й варто було спеціально зазначити. Можливо, це зроблено в іншому місці? Хіба що з приводу «Вечора на Івана Купала» і лише частково – «Благання». А як з іншими фільмами? Адже нас запевняють, що йдеться не про стилістичні прийоми того чи іншого режисера, у тому чи іншому фільмі – йдеться про принципи поетики всієї «школи»! А для цього окремих «влучань» надто мало – вони можуть бути і випадковими.
Там же М. Блейман таким чином кваліфікує моралізаторський характер притчі у зв'язку із сутністю фільмів «школи».
«Автору притчі про блудного сина зовсім не важливо, чому той залишив батьківську домівку, де мандрував, яких пригод зазнав. Йому важливо тільки те, що він пішов, постраждав, розкаявся, повернувся і одержав прощення. Згадаймо фільми, які розглянуто у статті, і ми переконаємось, що демонстративно моральна не тільки позиція їх авторів, але і моральні, повчальні їхні сюжети».
Даруйте: чи справді авторові притчі про блудного сина «зовсім не важливо» і т.д.? Чи такий вже він затятий формаліст був, що його цікавила тільки абстрактна конструкція дійства: пішов, ходив, повернувся і т.д. ? І ніякої моральної філософії, ніякого морального і життєвого змісту, ніякого психологічного резону в мотивах залишення домівки, у враженнях мандрів, в акті повернення? Ніякого узагальнення важливого матеріалу життя, ніякої «відкритості» в особистий досвід мільйонів людей? І якщо «зовсім не важливо, чому...» – то звідки ж узялася мораль – яка ж повчальність в абстрактній конструкції? І що спільного з тими позбавленими мотивів конструкціями у розглянутих у цій статті фільмах: адже так чи інакше, краще чи гірше, але в них герої діють за певними спонуками, їхні вчинки чимось зумовлені і саме ця зумовленість і досліджується на екрані: у «Тінях забутих предків» герой страждає тому, що втратив кохану; у «Вечорі» поневіряння героя зумовлені тим, що він порушив народну моральну заборону; у «Камінному хресті» герой наважується їхати до Канади тому, що рідна земля не може його прогодувати; у «Благанні» моральна колізія зумовлена боротьбою між загальнолюдською мораллю і родовими заповітами і т.д. – тобто всюди маємо справу не з абстрактною схемою, механістичною конструкцією гріха і спокути, а з живим моральним пафосом, що випливає з конкретного соціального чи історичного матеріалу. І чому треба дорікати авторам за моральність їхніх позицій і їхніх сюжетів? Який зміст цього докору? Чи багато в мистецтві не моральних авторських позицій і не повчальних сюжетів? Можливо, йдеть-

ся про такий ступінь і таку якість моральності і повчальності, які не сумісні з художністю, не сумісні із завданнями мистецтва? Але тут уже потрібна спеціальна розмова, в якій критик повинен переконати нас раніше, ніж давати такі рішучі оцінки. А він це питання обминає, як обминає і питання про те, чому, власне, негоже розглядуваним авторам звертатися до поетики притчі (якщо вони справді до неї звертаються, чого він не довів, і що ми повинні, бачте, брати на віру!). Але ж він і сам визнає, що сучасне мистецтво в особі своїх визначних представників активно використовує цю поетику. А коли так, то не варто було збуватися кардинального в цьому випадку питання: чому сучасне мистецтво тяжіє до цих форм? – відпискою: не «важливо», «не моя тема». А що ж тоді «важливо»?

Не варто було б і змішувати дві абсолютно різні речі: притчу як таку, як певний фольклорний і літературний жанр - і використання теми чи прийому притчі в інших родах мистецтва. Одна річ – євангельська притча про блудного сина, а інша – рембрандтівське «Повернення блудного сина». Одна річ – притчі середньовічного збірника, інша – брехтівська притчевість. Не варто було і «вкотре повторювати» вельми спірну і неглибоку думку про те, ніби притча зводить все розмаїття життя до моральної абстракції (а раніше було: «притча відтворює не життя, а моральну тезу»).

В усякому разі, поетична картина, що міститься у притчі, значно багатша за будь-яку окрему моральну тезу чи абстрактну ідею, хоча водночас говорить про них, викладає їх, загострює, «емоціоналізує». Ось чому притча з успіхом використовувалася в агітаційній і політичній боротьбі ораторами, трибунами, релігійними проповідниками. Тим-то і художники, в яких сила наочного уявлення поєднується з тяжінням до глибокої філософічності, охоче зверталися до теми притчі, до форм притчі, мотивів притчі. Тому Рембрандт зміг на матеріалі притчі порушити найглибшу моральну проблему, втілити трагічний моральний конфлікт; «моралістичний» сюжет притчі зазвучав в нього цілою симфонією людських переживань, в яких милосердя і любов долають помилки і образи. Тому Брехт може, використовуючи мотиви і поетику притчі, активізувати мислення глядача і читача, націлюючи його на самостійне узагальнювальне осягання життя і додумування пропонованих автором ситуацій.

Через те довільними й необґрунтованими є докори М. Блеймана рядові талановитих митців кіно в тому, що вони звертаються до поетики притчі, а це, мовляв, призводить до апсихологізму, бідності життєвого змісту і відходу від реалізму.

Дивно, як багато в заключній, теоретичній частині статті М. Блеймана поспішних суджень, термінологічних неточностей і просто недбалості.

Ось він, скажімо, мимохідь іронізує з якогось «анекдотичного теоретика, який намагався звести все розмаїття літератури чи то до тридцяти чи то до тридцяти трьох сюжетів». Тим часом ідеться про фундаментальний напрямок у світовий науці і літературі, репрезентований цілим рядом блискучих імен; про спроби встановити сюжетотвірні константи літератури, елементарні «одиниці» сюжету. Якщо звернутися до більш популярного формулювання цієї ідеї, то й тоді до неї причетні такі не зовсім «анекдотичні» постаті, як, скажімо, Анатоль Франс, який стверджував, що в літературі існує лише декілька мотивів, і важливо не те, хто висловив їх першим, а – хто краще; або іще раніше Ґете, який у бесіді з Еккерманом називав, із посиланням на Гоцці, навіть точну цифру драматичних ситуацій, які фігурують у світовій літературі: «тридцять шість». «Шіллер чимало потрудився, щоб знайти їх більше, –додавав Ґете, – але не зміг нарахувати і стільки, скільки Гоцці».

Вже у XX столітті Жорж Польті присвятив цілу книжку доведенню цієї думки, розглянувши під цим кутом зору понад тисячу творів...
Зрозуміло, ми не збираємось повертатись до цих поглядів; ми тільки хочемо нагадати, що питання про наявність обмеженої кількості найзагальніших постійних сюжетних схем не таке просте та анекдотичне. І зрозуміло, не було б особливої потреби вступатися за честь «анекдотичного теоретика», наводячи цю довідку (її можна було б розширити), – якби справа не торкалася сутності одного з основних звинувачень М. Блеймана проти «школи», бо, на думку М. Блеймана, «новатори «школи»... зводять мистецтво до трактування моралістичних «вічних» сюжетів». Знову і знову повторює він докір в алегоризмі і повчальності, нібито властивих «школі» і нібито протипоказаних кіномистецтву.
Далі М.Блейман говорить, що в живопису поворот від канонічних до реальних життєвих сюжетів здійснили «передвижники», які постали проти «академістів», котрі, мовляв, «зверталися до все нових і нових варіантів споконвічних, схематизованих ситуацій», і звідси робить висновок, що «хоч як це парадоксально, новатори «школи» виступають як завзяті «академісти» і, подібно до них, зводять мистецтво до трактування моралістичних «вічних» сюжетів, минаючи їхню справжню реальність». На перший погляд, думка автора розвивається логічно і переконливо. Але це лише на перший погляд. Придивімося до цієї логіки уважніше. Піддаймо максимальній перевірці її теоретичні обґрунтування – і ми переконаємось в їх довільності і неточності. Насамперед відзначмо пряму суперечність: те, що на початку наведеного роздуму визнано «органічним» для живопису взагалі, після цього стає негожою властивістю одного з його напрямів. Далі нагадаймо, що трактування сюжету як «граничного вияву конфлікту» властиве не тільки живопису (чи алегоричному живопису), а й, скажімо, трагедії, взагалі патетичному мистецтву, у тому числі і творам кіно певного характеру (згадаймо відповідні судження С. Ейзенштейна). Далі, характер «виявлення» моралі зумовлюється зовсім не характером сюжету. Шахрайський роман дав «велику різноманітність» сюжетів «випадку», але мораль у ньому «виявляється в застиглому стані», навіть якщо це «зворотна» мораль. А от канонічні, «невласні» сюжети Шекспіра ніяк не обмежували його можливості щодо розкриття моралі «в русі». І Брехту сюжет «прикладу» не завадив аналізувати мотиви людських вчинків і реальний зміст моральних критеріїв глибше, ніж те могли зробити ті, в чиїх сюжетах значно більше «випадку» і «різноманітності життя». А поряд з картинами-притчами Рембрандта, Тиціана і Леонардо да Вінчі хіба не здадуться схоластично-повчальними багато «образів реального світу» найправдивіших жанристів? Так само і ступінь життєвої змістовності не визначається канонічністю чи не канонічністю сюжету. Більше того, в історії літератури неодноразово відзначені факти, коли могутні (реалістичні!) таланти уникали розробляти «свій» сюжет, сюжет «випадку», і свідомо звертались до «споконвічних», канонічних сюжетів: від Плавта і Теренція до Корнеля і Расіна, від Шекспіра і Лопе де Веги до Шоу і Брехта, Жіроду і Ануя! (Дещо інше місце посідають тут такі твори, як «Улісс» Джойса та «Кентавр» Апдайка).
М. Блейман, на мій погляд, даремно відносить до алегорії і тільки алегорії деякі загальнозначимі поетичні і композиційні прийоми. Наприклад, він пише: «Якщо у звичайній композиції можна розташувати двох людей не в одній площині, а так, що один буде на підвищенні, а другий внизу, то їх розташування може бути тільки формальним і не буде нічого виражати. Не те в алегоричній композиції – тут неодмінно виникнуть значення верху і низу,

той, хто перебуватиме наверху, матиме перевагу над тим, хто перебуває долу. Композиція означатиме нерівність, владу». Але ж описана М. Блейманом побудова ніколи не буває тільки формальною і незалежною до змісту, вона завжди значуща, завжди щось говорить про стосунки двох людей — навіть у композиціях натуралістичних і описових, не кажучи вже про експресивні й патетичні композиції, про поетичні вирішення взагалі. Зрозуміло, таке розташування постатей необов'язково повинно «означати нерівність, владу». Воно може нести значно складніше ідейне і емоціональне навантаження, розв'язувати духовні проблеми і зображальні завдання вищого порядку. Цікаво, що С. Ейзенштейн, який багато розмірковував про живопис Ель-Греко і багато з нього взяв для своїх композицій у кінокадри і для своєї «Кінопатетики», говорив, що з усіх творінь Ель-Греко не любить тільки одного — «Вигнання гендлярів з храму» і пояснював це тим, що, на його думку, «постать Христа ніяким чином не могла залишатися на одному і тому ж рівні висоти з іншими персонажами цієї сцени» і що вона «повинна була б підноситись над ними».

Можна стверджувати, що розкрита В. Пудовкіним, С. Ейзенштейном, О. Довженком зображальна сила ракурсу, яка стала могутньою зброєю в поетичному арсеналі кінематографа, генетично зв'язана з тими «ієрархічними» композиціями, про які говорить М. Блейман; в усякому разі вона може вирішувати подібні художні завдання (згадаймо хоча б «Кінець Санкт-Петербурга»). Звичайно, найпростіше віднести і всі подібні вирішення на рахунок алегоризму, але тоді алегорія розростається до обсягів поетичності взагалі. І тоді вже незрозуміло, чому вона негожа, якщо вона просто неминуча в мистецтві.

Взагалі треба бути дуже обачним при застосуванні в кіно естетичних категорій, вироблених в інших мистецтвах. Уникнути їх застосування, мабуть, неможливо (там, де кіноестетика не виробила власних) і, може, і не треба уникати, але доводиться пам'ятати, що їх зміст і значення в кіно істотно змінюються.

Вже говорилося про те, що навряд чи варто впевнено оперувати такими термінами, як «психологізм», «психологічний аналіз», «дія», «рух» та ін. — оскільки значення цих категорій в кіно і форми їх вияву не повністю вивчені і не повністю збігаються з тим, що мається на увазі, коли йдеться про традиційні мистецтва.

Ще більше це стосується образності кіномистецтва, його тропів. Кіноестетика і кінокритика змушені були скористатися термінами, запропонованими теорією літератури і живопису (в тому числі і обговорюваними тут алегорією, метафорою). Спочатку їх ввели умовно, потім вони прижилися, і тепер їх застосовують з такою ж визначеністю, як і в теорії літератури, не задумуючись над тим, чи справді така визначеність є.

Тим часом відомо, що образ, троп у кінематографі ґрунтується на зовсім іншому матеріальному субстраті, ніж у літературі і навіть у живопису, а тому й уся структура і «фактура» образного мислення у кіно будуть іншими. Механічне слідування у кіномисленні тим асоціативним і метафоричним ходам, які властиві літературно-поетичному мисленню, може привести до абсурду, а нерідко просто неможливе. Ще Рудольф Арнхейм відзначив, що коли в поетичному образі речі предметного світу присутні тільки окремими своїми рисами та якостями, то в образ кінематографічний вони входять усією своєю матеріальністю. У зв'язку з тим він вважав невдалою і неприродною сцену радості у «Матері» В.Пудовкіна, бо літературні асоціації набули в ній самодостатнього значення і не створюють цілісного образу. Можна,

звичайно, погоджуватися чи не погоджуватися з цим конкретним судженням, але загальна кіноестетична проблема, яка стоїть за ним, дуже серйозна і, на жаль, майже зовсім не розроблена.

...Однак повернімося до конкретних оцінок М. Блейманом фільмів «школи». Безліч суперечностей виявляється в його судженнях про «Камінний хрест». Скажімо, твердження про те, ніби автор фільму не розмірковує разом з героєм, суперечить попередньому аналізу самого М. Блеймана, в якому він показує, що Л. Осика не тільки стверджує моральні цінності в поведінці свого героя, а й розкриває її витоки, — тобто не тільки показує героя, а й розмірковує про героя! Так само суперечить аналізу долі героя твердження про його «нерухомість». Таких суперечностей можна навести багато. Але не в цьому лише річ. Адже таким шляхом ми ніколи не досягнемо головного — в чому джерело і причина такої кількості очевидних суперечностей. Це ж не простий недогляд. Але ще важливіше те, що М. Блейман постійно суперечить не тільки самому собі, а й матеріалу фільму, якості фільму! Він не знаходить у ньому якраз того, що в ньому саме і є, на чому він побудований. «Герой даний ніби у готовому стані, — пише М. Блейман. — Його дії не вмотивовані. Ми так і не дізнаємося про хід розмірковувань героя, про те, як визрівали його рішення. Він нерухомий. Ми бачимо не вчинки, а реакцію, бо вчинки — результат складного руху думки. Образ героя повинен виникнути у фільмі не з руху, а із зіставлення вчинків. З того ж зіставлення ситуацій повинна вирости й думка фільму, його основний образ».

Не будемо говорити про догматичність цих постулатів, які можуть поширюватись на фільми одного роду, але на фільми іншого роду — аніскільки, але річ у тому, що тут претензії безпідставні і з фактичного боку. Герой даний в «готовому стані»? Але ж він — не хлопчик, який починає життя, а шістдесятилітній старий, який не може не мати усталеного характеру, запасу «готового» в собі. Але ця «даність» є у фільмі тільки вихідним, чому суджена фатальна мінливість, злам. Про нерухомість героя (внутрішню, психологічну нерухомість) годі й говорити, бо він показаний саме у зламний момент своєї долі, цей злам у долі має не зовнішній характер, а зумовлений рішенням, прийнятим самим героєм. Внутрішня боротьба в душі героя, пов'язана з цим рішенням, і є темою фільму, предметом дослідження. Весь фільм є роздумом автора (разом з героєм) про те, що робити, як бути далі; є мотивуванням рішення з глибоким переживанням всіх «за» і «проти». Спочатку сувора панорама безплідної землі. Довго і повільно піднімається герой на свій жалюгідний клапоть ниви на крутій горі. Потім камера панорамує догори, в небо! Над загубленим і жалюгідним старим, на його загубленому і жалюгідному клаптику землі — безмежна і бездонна синь неба, і нібито споконвічний і нібито на все небо безтурботний спів жайворонка. Спів ллється і ллється, довго, невичерпно, прекрасний у своїй позачасовій нескінченності... Він «провокує» старого, він повинен вивести його з тупого забуття праці, примусити його відірватись від нескінченної борозни, що триває все життя, і глянути вгору, в небо, у простір, зіставити свою малість і свої муки з величчю і безпристрасністю природи; нескінченну людську суєту — з її спокійною самодостатністю; свій клаптик землі включити до безмежної матері-землі, світу. Він дорікає і мучить запитаннями: «Навіщо?», «Чому?», «Як довго?». Старий повільно піднімає голову вгору: «Дурний птах... Скажи своєму Богу, хай не посилає мені такого дурного птаха...» Але це не богохульство... Це крик душі, яка любить і цю землю , і людей, і Бога, — але позбавлена можливості дати вихід своїй любові, доведена до відчаю і на хвилину втрачає контроль над собою. І потім — заспокоєння, очищення. Старий повертається

додому у печальному умиротворенні: він переконується, що не обминути йому того, чому він усім своїм єством противиться — доведеться за прикладом багатьох своїх безземельних земляків емігрувати до Америки, поділити їхню долю...

Це лише експозиція фільму. Вірніше, наша спроба «своїми словами» відтворити частину зорово-емоційного змісту експозиції фільму, дещо з вражень від неї. Можуть заперечити, що в фільмі цього не сказано. Так, словами не сказано, у понятійних категоріях не зафіксовано. Але в зоровому матеріалі, кінематографічних образах сказано і це, і значно більше цього. Є тут і міркування автора про долю героя, і «хід роздумів» його, і «складний хід думки», і все інше, що відмовляється визнати за фільмом М. Блейман. Але є не в понятійно-словесній формі, не в деклараціях і коментарях, не в монологах чи «закадровому» голосі, а в самому зоровому матеріалі кадрів. Як, власне, і повинно бути в кіно, чи, принаймні, як теж може бути в ньому. Скажімо, Л. Осиці немає потреби говорити про те, як болісно Іванові Дідуху розлучатися з рідною землею; немає потреби і щось вкладати в його вуста з цього приводу. Він знаходить інші художні засоби, коли герой, нарешті, після довгих тих важких вагань (всупереч твердженню М. Блеймана про відсутність таких!) приймає остаточне рішення їхати до Америки і скликає на прощання все село — тут настає кульмінаційна сцена. Обійшовши з чаркою всіх гостей, Іван Дідух із сім' єю зникає в своїй хаті. Напружене мовчання і чекання. Всі погляди спрямовані на двері. Вони розчиняються, повільно виходять Іван Дідух і один по одному всі члени його родини. Натовп кам'яніє, хоча глядач не встиг ще зрозуміти, в чому річ. Нарешті глядач помічає: переселенці зняли свої звичайні народні строї і переодяглися в «панське», «американське» вбрання — в безособові чорні костюми. У них вони почувають себе так, ніби влізли в чужу шкіру. Їм соромно, і тяжко, і просто ніяково. І в їхніх позах, у виразах облич ще й зухвалість відчаю: якщо вже поривати, то одразу і демонстративно. Дивіться, люди добрі, до чого дійшла людина, що їй судилося! Люди дивляться і розуміють...

Ось якою мовою «розмовляє» з глядачем Л. Осика, якою мовою «міркує» він про долю свого героя і «разом з героєм». І чи його провина, що ця мова — власне мова кіно! — була дещо призабута після того, як пішли з нього Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко...

А втім, серед усіх віднесених М. Блейманом до «школи», саме Л. Осика менше за інших заперечує чи ігнорує і «чужу мову», щедро засвоєну кінематографом, скажімо, мову сценічного монолога чи полілога. Важко погодитись з М. Блейманом у тому, що нібито у «Камінному хресті» діалог «покликаний стати тільки, хоча і яскравою, але барвою у характеристиці підкреслено архаїзованого, екзотичного життя (до речі, у фільмі звичайна «історизація», а не архаїзація, а екзотичне це сільське життя не більшою мірою, ніж будь-яке історично і етнографічно вірогідне життя — *І.Д.*). Він майже не забарвлений психологічно, хоч і характерний. Ця виразність мовних есенцій, якою мірою подібна до переказової мови персонажів Лєскова, в якого вона служила не стільки характеристиці персонажів, скільки розцвічуванню оповіді в цілому».

Звернемо увагу на неточність і тому несправедливість оцінки «переказової мови персонажів Лєскова». І свідчення самого Лєскова, який охоче і ґрунтовно мотивував свої мовні принципи і пишався своїми «знахідками», і матеріали його художніх текстів говорять про щось інше: про те, що особлива мова героїв у нього породжена саме потребою характеризації персонажів, якщо не індивідуальної, то вже в усякому випадку прошаркової і фахо-

вої. Інша річ, що це специфічна характеризація — стилізаторська і не стільки індивідуалізуюча, скільки типізуюча. Але ж і такого роду «характеристика персонажів» і припустима в реалістичному мистецтві і пребуде в ньому! А стилізація, скажімо, є в самого Достоєвського.

...Вище ми описали експозицію фільму. І ось після тяжкого і сповненого тяжких роздумів трудового дня Іван Дідух повертається додому. Настає ніч. Вона нібито перекреслює, заступає собою все, що буде вдень, всю невблаганну реальність. Вона несе відпочинок, забуття, оновлення, можливість іншого життя та інших душевних станів. Змінюється вся тональність фільму. Зникають жорстокість, суворість, драматизм. Барви і звуки стають м'якими, загадковими, плинними. Світ розпросторюється і добрішає. Він хоче належати людині, хоче приголубити її і привласнити її собі, втягти її в себе, у свою споконвічну природність — подолати відчуження. Але це — тільки кілька хвилин, навіть секунд. І ось знелюднююча реальність завойовує і цей нічний світ, руйнуючи його ілюзії. Знову зростає тривога, спочатку незрозуміла. Ритм фільму стає нервовим, лякаючим. У щойно м'якій і ліричній напівтемряві, яка тепер одразу стає зловісною, помітна постать людини, яка невпевнено і напружено перебігає від схованки до схованки. Це — злодій. Поки що він сам, ми нікого більше не бачимо, і він нікого не бачить. Але вже відчувається, що він приречений. І справді: темрява породжує і іншу постать: цупким поглядом стежить за злодієм Іван Дідух, точно реагуючи на всі його рухи. Швидка сутичка, жорстока, нещадна. Злодія спіймано. В хаті Івана Дідуха збираються родичі, щоб учинити традиційний суд і розправу. Жахливий спокій ритуалу: сідають, кидають ліниво ущипливі (спросоння!) репліки, розпитують чужака про рід, плем'я і навіщо пожалував, неспішно п'ють для психологічної сталості по одній, другій, третій чарці і злодію пропонують. І тут починається сцена, забути про яку, не оцінити якої критик просто не мав права. Якщо вже повів розмову про «Камінний хрест». Залишаю осторонь прекрасну гру К. Степанкова, Б. Брондукова та інших акторів. Головне: «протистояння» господаря-старого і злодія — невпевнене, невміле, навмання намацування людини один в одному, чудове за силою психологічного осягнення глибин, яке змушує пригадати Достоєвського. Злодій не просить пощади, не заперечує справедливості розправи і не сподівається її уникнути. Він тільки просить, щоб старий простив йому гріх перед тим, як його позбавлять життя. Старий схвильований і розчулений: він не жорстокий, а душогубом і зовсім бути не хоче. Він лише неохоче кориться ритуалові. Його озлоблення вистачило лише на момент боротьби зі злодієм. Тепер він готовий простити. Злодій просить дозволу поцілувати руку. Старому ніяково, він страждає. Родичі бачать у цьому лише хитрість, викрут злодія: він, мовляв, хоче розжалобити суддів. Але це неправда. І старий, і злодій вже забули і про крадіжку, і про розправу, і про п'яних суддів. Вони самі в усьому світі, один перед одним і перед Богом. Двоє людей, винних один перед одним і перед Богом (не забудьмо, що Бог дещо означає в житті обох). Двоє людей однаково нещасних, які однаково заплутались у житті, однаково відчули людину один в одном у— всупереч тій випадковій ролі, в якій їх зіштовхнула доля. Вони не знаходять виходу з ситуації, яка склалася поза ними, — вихід «знаходять» сторонні, що нарешті брутально обривають безладне, але сповнене глибокого смислу белькотання злодія, який поспішає безладно виговоритись, висловити все, що тільки може сказати за свої останні хвилини розгублена, збита з пантелику людина, яка знає свій кінець і все-таки хоче жити, не мириться з безглуздою смертю і хоче перед смертю повного прощення і любові, людського визнання...

Варто лише пригадати цю вражаючу сцену, щоб судження про незабарвлений психологічно діалог, а тим більше про «принциповий апсихологізм» фільму виявилися чи то сумним, чи то смішним непорозумінням.

«Жертва цілує ката» — так називається один недоброзичливий відгук про фільм. Але, даруйте, хто жертва і хто кат? Який же кат старий? Він тільки захищав себе, і не його особиста провина, що цей захист повинен був вилитись у таку жорстоку форму — не він цю форму обрав. Більше того, він, як бачимо, не хотів її: це вже всупереч йому. У тім-то й річ, що В. Стефаник, а за ним і Л. Осика показали, що справа навіть не в справжніх катах (якими тут виступають родичі старого), а в соціальній неправді життя, яка ставить людей у нелюдські стосунки один до одного. Але навіть у тих вимушених стосунках вони можуть бачити один в одному людину і прагнути до людського розв'язку, нехай навіть і без успіху, і це їх підносить.

Висновок М. Блеймана: «Найпростіше сказати, що в стилі «Камінного хреста» відчувається вплив «Тіней забутих предків». Але це нічого не пояснить. Якщо згадати про принципи поетики С. Параджанова, то стане ясним, що очевидні не тільки вплив, але й єдність творчої, естетичної позиції».

Вплив безумовний. Могутній імпульс — так. А ось єдність естетичних принципів і вирішень навряд чи. У характеристиці М. Блеймана обійдені мовчанкою ті риси фільму «Камінний хрест», які різко відрізняють його від «Тіней забутих» предків: те, що в поетиці Л. Осики, що навіть цілком протилежне естетиці С. Параджанова. Наприклад, С. Параджанов метафоричний, а Л. Осика «демонстраційний», «прямо» зоровий; С. Параджанов у «Тінях забутих предків» лірично-імпресіоністичний, а Л. Осика в «Камінному хресті» — «епічний». Епічний розмах, епічна міцність фільму — одне з основних його достоїнств. С. Параджанов дуже емоціональний і темпераментний, а Л. Осика сухий і стриманий, часом аскетичний і підкреслено безсторонній. Параджанов колористичний, а Осика графічний. Параджанов зосереджується на окремій людині, окремому предметові, він уникає здебільшого масовості і загального, заглиблюється в частковості, в конкретне, а Осика — майстер загального плану і масових сцен: сцена прощання біля хати Івана Дідуха, яка займає добру третину фільму і тримає глядача в напрузі тільки за рахунок «огляду» натовпу і прискіпливого вдивляння камери в обличчя — зразок режисерського і операторського (В. Квас) мистецтва. Параджанов «просторовий», він любить розмах, дає відчуття безмежності гір, лісу, неба... Осика зрідка «вихоплюється» у простір, як правило, він локальний, більша частина дії «замкнена» на невеликому майданчику, на безжально урізаному клаптику землі: створюється враження тісняви, граничної насиченості, задухи, від яких шукає порятунку герой; і водночас у цьому клаптику землі з однією хатою і одним напівзасохлим деревом «закладена» і відчувається вся безкінечно рідна земля, так само як у натовпі односельців, який скупчується на цьому клаптику, видимий весь народ — вражаюча сила цього зорового образу, що стає метафорою незалежно від волі режисера — одне з великих досягнень Л. Осики і В. Кваса у цьому фільмі.

Отже, по суті, у цих фільмах несхожого більше, ніж схожого. Питання про «вплив» і «єдність творчої, естетичної позиції» виявляється набагато складнішим, ніж здавалося. Та чи є тут взагалі і цей вплив, і ця єдність? Особисто я не можу сприйняти запропонованої М. Блейманом відповіді, але мушу лише сказати, мені здається, що є.

Отже, реальні якості фільмів, які, на думку М. Блеймана, складають «школу», далеко не завжди і не в усьому збігаються з тією характеристикою, що дає їм М. Блейман. Якщо «школа» справді існує, то бажано відшукати такі оз-

наки і принципи, які і спільні – більш чи менш – для всіх її творів і мають для них вирішальне «формотворче» значення. Якщо немає школи, а є ряд різних творів, які об'єктивно засвідчують якусь невдоволеність існуючим станом кінематографа, потребу нового і пошук цього нового, то варто спробувати встановити причини цієї невдоволеності, характер цієї потреби і напрямки цього пошуку. Мені здається, що М. Блейман більшого успіху міг би досягнути на іншому шляху. В усякому разі, на початку тієї частини своєї статті, де він від огляду окремих фільмів переходить до узагальнення сутності проблеми, він переконливо показує, що спонукальною причиною нових пошуків був протест проти образотворчої гіпотонії сучасного масового кінематографа, потреба відродити і оновити специфічну мову кіно. (У числі таких спонукань я б назвав ще невдоволеність «белетризацією» кіно, його споживацтвом і пасивною описовістю; невдоволеність дрібнотем'ям – потребу у «вічних» людських темах, у великих узагальненнях і філософуванні мовою кіно). Сказавши про зростаючу потребу у пошуку, М. Блейман, проте, на мій погляд, напрямки, діапазон і якість цього пошук, показав збіднено і часто викривлено, бо йому заважали наперед визначена схема і наперед відомий присуд «школі». Тому деякі, дуже істотні риси фільмів упущені, а іншим надано часто невластиві їм значення і межі; в окремих випадках вони просто «додані» до тих чи інших творів.

От і вийшло – незалежно від намірів М. Блеймана – не стільки «відкриття», скільки «закриття»... не скажу «школи» – її, на мій погляд, немає, – але ряду найцікавіших явищ українського кінематографа, ряду найперспективніших шляхів його розвитку.

Святослав Іванов

Український художній фільм 60-х років

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства М., ВДІК, 1973. Переклад з російської. Друкується вперше (з тексту дисертації зі скороченнями).

Глава III

Розглянуті в попередніх главах фільми, які становлять основний напрям української кінематографії, лежать у руслі головного потоку розвитку всієї радянської кінематографії. Прагнення до постановки великих соціально-психологічних завдань, близькість до літературної основи, тверезий реалізм художніх вирішень, схильність до естетики психологічно-побутового фільму, увага до людини і розкриття її характеру в русі, в розвитку, в діалектичній взаємодії з соціально-історичним середовищем — ці риси методу соціалістичного реалізму характерні для всієї радянської кінематографії цього періоду, в тому числі й української. (...)

Домінуюче становище одного напряму, його поширеність не тільки в українському кіно, звичність і доступність створили в масового глядача і частини критики переконання, що це і є кінематограф соціалістичного реалізму, все інше — від лукавого. Безперечно — естетика цих фільмів лежить на основних напрямках методу соціалістичного реалізму, але його не вичерпує (...)

Випущений 1964 року студією ім. О. Довженка фільм «Тіні забутих предків» було сприйнято критикою, кінематографічною громадськістю і глядачем як несподіванка. Незвичною була яскрава образність, буяння барв, метафоричність, схильність до філософських узагальнень, закоханість у природу Карпат, в барвистий побут і звичаї гуцулів. Відгуки захоплені переплітаються зі скептичними, приз на міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата супроводжувався ретельним дослідженням можливих впливів модернізму.

Фільм поставила група молодих режисерів, операторів, художників, які наполегливо і натхненно шукали шляхи збагачення мови кіно, сміливих і яскравих художніх вирішень. Їх нудило від сірості й безликості багатьох фільмів, вони відкидали натуралістичний побутовізм і філософську безкрилість. «Тіні забутих предків» стали ніби вірусом-збудником. В тому ж напрямку починає працювати Ю. Іллєнко, який домагається самостійної режисури, молодий випускник ВДІКу Л. Осика, тягнеться до цього напрямку В. Денисенко. Майже водночас з «Тінями» виходить «Сон» В. Денисенка,

потім «Камінний хрест» Л. Осики, «Вечір на Івана Купала» Ю. Іллєнка.
Критика заговорила про новий напрям в українському кіно, про «нову школу». Напрям називають то поетичним, то живописним, то асоціативним. У кожному з цих термінів відображаються певні риси, характерні для названих фільмів, але жоден з них не можна вважати вичерпним. Однак головне, про що забуває критика, й особливо шанувальники нового напряму в українському кіно, полягає в тому, що «Тіні забутих предків» і наступні фільми не народились з піни морської. Вони безумовно пов'язані з традиціями українського і всього радянського кіномистецтва, з процесами, які відбуваються в сучасному кінематографі та інших видах мистецтва, зрештою зі зростаючими естетичними запитами глядачів.
Мабуть, найточніше характер аналізованого явища відображає термін — поетичний кінематограф. Ми ним будемо користуватися, маючи на увазі насамперед ту принципову грань, яка виокремлює поетику фільмів С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики і деяких інших художників від поетики соціально-психологічного і психологічно-побутового фільму.
Поетичне кіно не народилось з «Тінями забутих предків». (...) До нього прагнуло німе кіно 20-х років.
Україна була, можливо, найблагодатнішим ґрунтом для розвитку поетичного кінематографа. Начало романтичне, поетичне мало глибоке коріння в традиціях української літератури, живопису, музики, фольклору. На цьому виріс Довженко — перший великий поет екрану в кінематографі українському і найвідданіший та найяскравіший представник цього напряму у всій радянській кінематографії. Першою поемою на екрані була Довженкова «Звенигора», за нею пішли «Арсенал», «Земля» та інші фільми. (...)
Довженко в «Звенигорі» не прагнув до точного об'єктивного відтворення історичних подій, включених у фільм. Для нього важлива авторська думка про свою батьківщину — Україну, про пошуки народом своєї долі, про безцінний скарб — душу народу, яку зберігає безсмертний дід в часи всіх катаклізмів. На цьому ґрунті народжується поетичний образ, багата символіка, філософські узагальнення. (...)
Ми зустрічаємось з цією домінантою авторського почуття і авторської думки над заглибленням у деталі побуту та психологічних переживань героя й у фільмах поетичного напряму 60-х років. Поетична мова О. Довженка змінюється від «Звенигори» до «Арсеналу» і «Землі», і далі до «Щорса», «Мічуріна» і «Поеми про море». Це був рух в рамках романтичної, поетичної естетики, і в той же час рух від абстрактної, розумової, заданої символіки до образу, народженого дійсністю, реальними людськими стосунками. Цей рух характерний і закономірний. Його можна простежити і в творчості деяких молодих українських художників.
О. Довженко вірив у силу зорового образу і володів великим мистецтвом його створення. Він вірив у силу слова і досконало володів його таємницями. І якщо молоді українські режисери недооцінюють слово, в деяких фільмах зводять його до мінімуму, то довженківську віру в силу зорового образу вони сприйняли повністю і внесли багато свого, свіжого і виразного, піднявши на нову сходинку зображальну культуру українського кінематографа. Їм близькі такі риси довженківської поетики, як укрупнення характерів, відмова від психологічної деталізації, утвердження духовної краси в людині, краси природи і її органічне включення в духовний світ людини.
У творчості О. Довженка є ще одна риса, дуже важлива для розуміння процесів, які відбуваються в українському кіно 60-х років. Саме в нього вперше проявився зв'язок таких, здавалося б, далеких один від одного: найсу-

часнішого з мистецтв — кіно і найдавнішого з мистецтв — народної творчості. Поетика О. Довженка завжди живилась народною думою, билинними характерами героїв, фольклорною тропікою. І справа не тільки в поетиці. В концепції кожного його фільму, в погляді художника на світ немовби в єдиному сплаві злилась філософія сучасного режисера-мислителя, що ґрунтується на марксистській теорії класової боротьби, висока громадянськість радянської людини з найдавнішою народною філософією, з мудрістю народною, зафіксованою у фольклорі.

Немає іншого великого режисера у світовому кіно, який такою ж мірою був би пов'язаний з народною творчістю. У цьому велика сила Довженка, і традиція, закладена ним, — невичерпние джерело для творчого збагачення українського кіно. (...)

С. Параджанов навчався у ВДІКу, куди він перейшов з Московської консерваторії. Він приніс з собою любов до матеріальної культури Грузії й Вірменії. У ВДІКу він навчався в майстерні видатного українського режисера І. Савченка, на випускних екзаменах високу оцінку його дипломної роботи дав О. Довженко, який був головою дипломної комісії.

Перші самостійні режисерські роботи С. Параджанова не вирізнялись ні режисерською концепцією, ні зображальним вирішенням із загального потоку фільмів тих років, хоча в них вже були окремі яскраві кадри, вражаючі композиційні вирішення.

Перші роки життя в Україні були для Параджанова роками освоєння культури українського народу — його літератури, пісні, народного живопису, фольклору. (...)

Якщо порівняти повість М. Коцюбинського зі сценарієм, написаним С. Параджановим та І. Чендеєм, то стане очевидним, що привабило режисера в оригіналі. Насамперед поетичність, «легендарність» матеріалу, в якому знайшло відображення народне життя у формі піднесеній, барвистій, романтичній. Сценариста і режисера хвилює розкриття філософської думки, закладеної у протиставленні Марічки і Палагни, Івана і Юра. Це конфлікт — начала духовного і плотського, добра і зла, життя і смерті.

Образна система, що вразила глядача своєю яскравістю, багатоколірністю і невгамовною творчою фантазією С. Параджанова, була покликана виразити думки філософські, закладені в повісті Коцюбинського і в сценарії, передати авторське світовідчуття, його роздум над життям героїв і, відштовхнувшись від них, — над життям взагалі. Особливість авторського обдарування народжує образ поетичний, розрахований на чуттєве сприйняття глядачем. Думка ніби зашифровується в поетичному образі. Чуттєво сприйнятий глядачем, поетичний образ може бути розшифрований логічним аналізом, повернений у сферу інтелектуальну, а може і не викликати такого процесу. Це й не важливо, бо сила мистецтва у впливі саме на почуття людей.

Кожен образ «Тіней» несе в собі цілісність поетичної думки, він не однозначний і викликає цілу гаму асоціацій, багатство і глибина яких визначається, природно, індивідуальним духовним та емоційним досвідом глядача. Глядач, якого хвилюють тільки сюжетні перипетії і побутова правдоподібність, загибель Марічки може сприйняти як усього лише нещасливий випадок, але іншим глядачем цей поетичний образ читається як загибель чистого кохання, кохання-мрії, загибель, викликану темними силами природи, ворожої і непідвладної людині. Зрада Палагни і її зв'язок з чаклуном Юрою має реальне побутове підґрунтя, але за нею розкривається торжество темних, плотських сил в людині, їх союз з темними силами природи, їх загроза усьому духовному, прекрасному, піднесеному, що є у світі, яким живе Іван.

Герой «Тіней» – Іван, простий сільський хлопець, у своїй поетичній суті розкривається у фільмі як носій моральної чистоти народу, що виріс серед неповторної краси лісів і гір, який зберіг свою цільність і силу у складних переплетеннях історичних доль. У коханні до Марічки – природному і водночас піднесеному, романтичному, в тузі після її загибелі, в неприйнятті світу Палагни і постійної туги і прагненню до далекої зірки – Марічки живе духовне начало Івана. Його трагедія не тільки у втраті коханої. У світі бездуховності й байдужості, ворожнечі й дикості, де живе Іван, важко зберегти моральну чистоту. Він у неусвідомленому конфлікті з цим світом, в конфлікті, але не в боротьбі. Тільки раз він хапається за сокиру і тут же стає жертвою. Глибоко трагічна і символічна фінальна сцена фільму, в якій торжествує черствість і байдужість. Дика тризна триває біля мертвого тіла Івана. Здається, що можна прочитати цю сцену й інакше: як торжество життя над смертю, як ствердження природності життя і смерті, але надто вже задумливо дивляться через вікно на дике буйство дорослих чотири пари дитячих очей.

Л. Аннінський у цікавій статті «Три ланки» («Искусство кино», №9, 1971) досить точно визначив етичну тему фільму С. Параджанова як «тему особистості, тему цілісної людини, що здійснює себе за внутрішнім свідомим моральним вибором». Саме через образ Івана вирішується етичне завдання фільму – утвердження права людини на вільний вибір у коханні, вибір, визначений духовним складом людини, а не обставинами життя, звичаями і мораллю середовища, в якому вона живе. Це акт утвердження особистості, хоча особистість героя у фільмі узагальнена і в її психологічну деталізацію режисер не заглиблюється.

Якщо спробувати розглянути характер Івана, користуючись випробуваними засобами психологічного аналізу, дуже мало можна сказати про нього. Фільм і не ставить завдання розкрити глибини його характеру, його індивідуальні риси. Талановитий актор І. Миколайчук, створюючи образ у ключі, заданому режисером, і продиктований усім поетичним ладом фільму, розкриває філософію образу, ідеї, закладені в ньому, й у значно меншій мірі характер конкретної людини. Очевидно, ще менше індивідуалізована Марічка у виконанні Л. Кадочникової. Вона майже безплотна, ця карпатська Джульєтта. Кілька кадрів у церкві і на полонині, в яких вона розкривається тільки в одному почутті – в коханні до Івана, потім загибель – випадкова і безглузда. Потім вона живе у фільмі як видіння, як пам'ять Івана. В неї функція одна – вона втілює ідею романтичного кохання.

За тими ж принципами створені образи й інших персонаїв фільму. Більше за інших «заземлена» Палагна, на якій одружується Іван, втративши Марічку і переживши своє горе і поневіряння по світу. У ній проявляється і забобонність, і домовитість, і невтолене материнство, і, нарешті, хіть. Але всі ці риси також задані: Палагна несе в собі те плотське, бездуховне начало, яке вбиває Івана. Тож принцип побудови образу і тут не порушений.

Але чи можна, користуючись цими принципами, за якими головні дійові особи є радше виразниками авторських філософських ідей, аніж образами живих людей, створити картину життя народу? У «Тінях» така картина є, вона саме і становить одну з головних цінностей фільму за загальним визнанням критики.

Образи головних персонажів – лише один із багатьох компонентів, які зливаються в художнє ціле, набуваючи нової якості, і створюють узагальнений синтетичний образ «забутого Богом і людьми» краю й невеликого народу, який живе тут. Цивілізація обминула цей край, і взаємини гуцула з природою залишились простими і близькими, то дружніми, то ворожими. Приро-

да Карпат увійшла у фільм так же органічно, як і у свідомість героїв. Стали живими ліси, гори, бурхлива річка. Часто вони ворожі героям: ліс вбиває брата Івана, в гірському потоці гине Марічка, гроза в горах несе нещастя гуцулам, і тільки чаклунські сили чаклуна Юри зупиняють блискавку і змушують замовкнути грім. Але природа й заодно з людьми. Вона сумує разом з Іваном, що втратив кохану, гірська козуля немов втілює душу Марічки, ліс стає попелястим, коли в передсмертному відчаї тягнеться Іван до своєї останньої мрії, і перетворюється в чорне пожарище в мить його загибелі.

Людина – дитя природи, зв'язок їхній органічний і нерозривний – думка ця знаходить своє яскраве образне втілення у фільмі, втілення зорове, пластичне, звукове, хоча жодного слова про те не говорять ні автори, ні герої. Так розкривається одна із суттєвих сторін народного життя.

Не менш суттєве значення має розкриття філософії, таланту і світовідчуття народу через пісню, звичаї, побутові деталі. Вище ми говорили, що естетиці романтизму не притаманна побутова деталізація. «Тіні забутих предків» та й наступні фільми цього напряму, залишаючись в рамках естетичної системи романтизму, характерні саме заглибленням у побут, скрупульозною прив'язаністю до побутової деталі. Проте функція її в цих фільмах інша, аніж у картинах психологічно-побутового напряму. У «Тінях забутих предків» барвистий костюм гуцула, багаті прикраси, убранство хати, весільний обряд – аж ніяк не розкриття психології героїв, а поетизація народного таланту, його духовного світу, що відобразився у красі речей, створених руками народу, його бездоганного смаку і почуття гармонії, цілісного і піднесеного сприйняття життя. (...)

Нам здається спірним твердження Л. Аннінського, що патріархальність, цілісність, «язичність» буття, показаного в «Тінях», пояснюється тим, що воно «доособиснісне» і навіть «доморальне». Начало «особистісне» яскраво спалахнуло в Іванові, але це не значить, що інші герої позбавлені цього начала. Користуючись вдалим виразом самого Л. Аннінського, можна назвати «дещо насильницьким» тлумачення зради Палагни як дію за принципом здорове – значить краще, як результат «кількісних характеристик», отже, «безособистісних» чи «доособистісних». А якщо говорити про «особистісності» в ширшому плані, у зв'язку з тим образом народного життя, який ми бачимо у фільмі, то не можна не задуматись над тим, що за талантом завжди стоїть особистість, безликим і безособистісним він не буває, а талант зблискує і в пісні, і в костюмі, і в оздобленні хати, і в образах, створених народом, не якимсь відстороненим поняттям «народ», а тими «особистостями», які створюють реальну плоть цього поняття.

Автори фільму добросовісно дотримуються сюжету новели М. Коцюбинського, зберігаючи всі дійових осіб, і все-таки картину «Тіні забутих предків» не можна назвати екранізацією у звичному розумінні слова. Це не екранне втілення літературних образів. На основі новели М. Коцюбинського створено самостійний кінематографічний твір. Це інший вид мистецтва, і в ньому вся образна система «Тіней забутих предків» набула нової гармонії, нової пластики. У літературній першооснові один засіб виразу – слово. У фільмі образ зоровий – світловий, кольоровий, об'ємний – зливаються з образом звуковим, який включає музику і шум лісу, гір, грозових ударів і нарешті – слово. У всіх теоретичних роботах, присвячених кіно, йдеться про синтетичність кінематографічного образу, але є небагато фільмів, у яких досягнуто цієї синтетичності.

С. Параджанов у «Тінях», йдучи за традиціями Довженка, після багатьох сірих фільмів повернув кінематографічному образу його первозданну кіне-

матографічну сутність. Кожен кадр у фільмі розрахований насамперед на зорове сприйняття. Звідси – увага до його композиції, і тут режисер проявляє себе воістину натхненним художником. Сміливість і свіжість бачення світу, вміння створити картину, яка вражає гармонійним поєднанням своїх компонентів, драматургією світла і кольору, створить кадр-образ – одна із найсильніших рис обдарування С. Параджанова.

Особливо слід сказати про роль кольору в «Тінях забутих предків». (...) У ньому колір став однією з основних ліній вирішення естетичного завдання. Він набув драматичної сили, зливаючись воєдино з темою зображення, музикою і словом, породжує образ.

Спокійна розкіш барв лісу, гірських лук і сонячного проміння вплітається в образ радісного і природного дитинства Марічки та Івана, зародження чистого кохання. Тривожні відблиски зорі, молочний морок ранкового туману супроводжують загибель Марічки й безкінечний похід Івана по бурхливому Черемошу до мертвого тіла коханої. І от починаються поневіряння осиротілого Івана і з фільму взагалі зникають барви. Більше частини знято в чорно-білій гамі, пом'якшеній кольоровою обробкою плівки. Починається нове життя Івана, його шлюб з Палагною. Дедалі сильніше звучить у кольоровій гамі червоний колір, він у костюмах Івана і Палагни, у кольоровому вихорі весілля, де сплескується з дражливо жовтим, але в червоному кольорі немає радості кохання, скоріше щось грубо плотське і водночас тривожне, як передчуття крові. Зрештою, загибель Івана – знамениті червоні коні, які дали назву фільмові в іноземному прокаті. Кров заливає екран. Це кольорова кульмінація, драматургійний акорд. Її змінює срібно-попелястий ліс, красивий і мертвий, у ньому останнє видіння Марічки, до якого тягнеться вмираючий Іван, і потім ліс – чорне пожарище – символ згорілого життя Івана.

Ми назвали тільки головні моменти фільму, але цього достатньо, щоб переконатись, що колір у «Тінях забутих предків» це не тло, на якому розгортається дія і не засіб найбільш «натурально» передати натуру. Колір в цьому фільмі має свою могутню драматургію, в ньому полягає авторське ставлення до подій. Колір несе тут навантаження філософське, смислове, емоційне. Критика справедливо відзначала, що після «Тіней забутих предків» стало просто неможливо для шануючих себе художників робити «розфарбовані фільми», бездушно ставитись до величезних можливостей кольору в кінематографі.

Творці фільму проявили себе сміливими новаторами у використанні всіх зображальних можливостей кінематографа, досягли високої майстерності у створенні краси і гармонії зображального ряду. Недаремно на МКФ в Мардель-Плата, крім призу «Південний хрест», фільм було відзначено призом ФІПРЕССІ «за колір, світло й ефекти».

Зоровий образ у «Тінях» виступає в єдності зі звуковим. Точніше – це не єдність двох образів – зорового і звукового, – а два компоненти єдиного синтетичного образу, звукова гама у фільмі, так само, як і кольорова, має щедре емоційне забарвлення. Від зловісного стуку сокири, яким починається фільм, до ревіння течії і грозових ударів, від звуку трембіти до музичної люті тризни – все поставлено на службу образної драматургії фільму.

Особливо слід сказати про слово в цьому фільмі. Людською мовою фільм не багатий. Частіше це пісні, голосіння, окремі репліки. Безсумнівною знахідкою стала закадрова гуцульська «говірка» – своєрідний коментар подій, що несе в собі яскраво емоційне й національне забарвлення. Діалогів у фільмі мало, вони зведені до мінімуму. С. Параджанов більше вірить в силу

зображення, аніж у слова. Якщо вимагати від фільму психологічно-побутової достовірності, то в цьому критик завжди побачить недолік. Але розумніше аналізувати твір мистецтва відповідно до тих законів, за якими він створений. Поетичний ключ, обраний С. Параджановим, не терпить багатослів'я, хоча і в цій стилістиці слово може грати і більшу, і меншу роль. Розглядаючи наступні фільми поетичного напряму, ми побачимо, що одні режисери будуть давати дедалі більший простір слову, а інші, насамперед сам С. Параджанов, будуть і далі скорочувати словесну сферу.

Мова поезії, схильна до метафори, порівняння, протиставленя, символу, стала образною плоттю «Тіней». Поетичною метафорою розгортаються кадри, в яких ми бачимо загибель Марічки, метафоричний образ козулі біля її могили. Укрупнений образ чаклуна Юри, його єдиноборство з грозою сприймається як певний символ боротьби людини з силами природи. Символічні червоні коні, які витоптали душу і життя Івана. Всю систему образного мислення побудовано на поетичному принципі, її визначає не прагнення до життєвої правдоподібності, а піднесений погляд художника на світ, на його героїв, на шматок життя, схоплений фільмом.

Екранна доля «Тіней забутих предків» була складною. За перший рік демонстрації на екранах його подивилось 7 млн. глядачів. Цифра невелика. В той же час фільм з великим успіхом пройшов в ряді зарубіжних країн — у Франції, США, Аргентині та інших, викликав широкі відгуки світової кінематографічної преси. Радянська критика також остостайно дала високу оцінку фільмові.

Чим же можна пояснити, що масовий глядач не повною мірою сприйняв фільм? Це пояснюється насамперед тим, що масовий глядач не був підготовлений до сприйняття поетичної мови з екрану.

Смаки і звички — найконсервативніша сфера людської натури. Все незвичне в мистецтві зазвичай викликає негативну реакцію. Адже до сприйняття поезії в літературі підготовлений далеко не кожен читач, тому тиражі поем і збірників віршів нікчемно малі порівняно хоча б з творами прози, не кажучи вже про детективи.

Проте кожне явище в мистецтві зумовлено своїми причинами. Поява на початку 60-х років «Тіней» не була випадковістю. Поява услід за «Тінями» цілої низки картин, створених різними художниками, але в тій же естетичній системі, свідчать про те, що з'явилась суспільна потреба в таких фільмах. Ця потреба виникла, на наш погляд, з двох причин.

По-перше, як реакція на потік невиразних фільмів, на заземленість і натуралістичність багатьох стрічок. Глядач чекав від кінематографа видовища яскравого, вражаючого, барвистого. Цього ж прагнули і багато молодих художників, які прийшли на студію ім. О. Довженка з ВДІКу, невдоволені рівнем української кінематографії. Вони активно і наполегливо шукали шляхи збагачення кіномови. «Тіні забутих предків» відкрили один із таких шляхів.

Друга причина, очевидно, полягала у збагаченні смаків глядача. Цей процес безсумнівний. Вже той факт, що понад п'ятдесят процентів глядачів — люди з середньою і вищою освітою, не може не відбитися на їхніх запитах і смаках. Адже людина з середньою освітою це та, що вивчала Толстого і Пушкіна, Шевченка і Лесю Українку, і хоча художній смак далеко не завжди прямо залежить від освіти, загальна тенденція процесу полягає в підвищеній естетичній підготовленості, в тому, що художній смак глядача поступово стає більш тонким і правильним.

Нам можуть заперечити, що наведені дані, які свідчать про невеликий успіх

«Тіней» у масового глядача, відкидають суспільну потребу у складнішому для сприйняття поетичному кінематографі. Але йдеться не про масовість, якої сьогодні ще немає, а про тенденцію процесу. А вона саме така — потреба у фільмах високої поезії, у фільмах — істинних творах мистецтва — зростає на очах.

Ті ж «Тіні забутих предків» при повторних випусках на екрани збирали великі й активні аудиторії. Останні фільми поетичного напрямку «Білий птах з чорною ознакою» і «Захар Беркут» ішли на екранах з великим глядацьким успіхом.

Суспільна потреба в таких фільмах підтверджується і тим, що вслід за С. Параджановим у тому ж напрямку починає працювати ціла група обдарованих митців.

Уже «Сон» В. Денисенка, фільм, присвячений долі й творчості Т. Шевченка, ніс у собі риси поетичного кінематографа. (...) Проте в загальній тканині картини панує оповідне, психологічно-побутове начало.

Подальші пошуки художників, які вибрали поетичний напрям, принесли на перших порах низку невдач і розчарувань. С. Параджанов почав роботу над фільмом «Київські фрески». Він був присвячений сучасності, але режисерський сценарій і проби засвідчили таку міру суб'єктивізму й відстороненості форми, що наступне виробництво фільму було припинене.

Першою пробою Ю. Іллєнка в режисурі став фільм «Криниця для спраглих». Сценарій І. Драча розповідав про українського діда, який виростив багато синів, а вони в погоні за примарним міським щастям покинули рідне село. І вже нікому почистити дідову криницю, з якої в дитинстві всі пили чисту воду. Хитрий дід б'є синам телеграму, що він помирає, і от вони збираються з дружинами і дітьми. Дід змушує їх усіх почистити рідний колодязь.

Образ діда в сценарії був соковитий, сповнений гумору і життєвої сили, ідея витоків буття, від яких не повинна відриватися людина, звучала ненав'язливо і переконливо. Ю. Іллєнко надав фільмові іншого колориту. Зник гумор, згустились трагічні барви, фільм наповнився понурими і туманними іномовленнями. В результаті — картину не було прийнято на екран як ідейно ущербну, а смерть виконавця головної ролі народного артиста СРСР Д. Мілютенка позбавила можливості внести в неї будь-які зміни. Помилки у фільмі — результат режисерської недосвідченості Ю. Іллєнка.

Випускник режисерського факультету ВДІКу Леонід Осика вже своєю дипломною роботою, корткометражкою «Та, що входить в море», заявив про свою відданість естетиці поетичного кіно і про творчу сміливість в пошуках вражаючих зображальних засобів. Його дебют у повнометражному фільмі відбувся у вкрай несприятливих умовах. Треба було «рятувати» провалений іншим режисером-дебютантом фільм про українських молодих поетів, які не повернулися з війни. Л. Осика увійшов у картину, коли вже залишалось надто мало часу і грошей. Фільм «Хто повенеться — долюбить» несе в собі відбиток поспіху, поверхового вирішення низки епізодів, але є в ньому і вдалі художні знахідки. Режисер відмовився від показу реальних доль трьох воїнів і створив один узагальнений образ поета-солдата, який віддає своє життя за Вітчизну. У створенні образної системи режисер ішов від думки про всенародність подвигу у Великій Вітчизняній війні, про війну-біду, яка погубила чимало нерозквітлих талантів, про перемогу над фашизмом не тільки військову, а й моральну і духовну. Ці думки вже не раз знаходили втілення в кіно. Перед молодим режисером стояло завдання знайти для їхнього вираження своє кінематографічне вирішення. Він пішов на укрупнення характерів, укрупнення епізодів, на умовність вирішень, стиснувши

матеріал, наділивши його новим поетичним звучанням. Найхарактерніший епізод проводів сина на фронт 1941 року. Стримане горе матері, останній домашній хліб і молоко, прийняті як причастя, герой фільму в шинелі з рюкзаком крокує через поле, і з'являються тисячі таких же синів, які йдуть на війну... За вражаючою силою, насиченістю думкою, лаконізмом цей кадр гідний стати хрестоматійним. (...) Реалістична, побутова деталь раз по раз пов'язує поетично узагальнений образ з реальною дійсністю воєнного лихоліття. Досить згадати щемливу картину злиденного базару в окупованому місті чи задушливу атмосферу квартири зломленого війною поетового друга.

Вже в цьому фільмі виявилась схильність Л. Осики до конкретизації поетичного образу, до реалістичного начала. (...)

Характерний щодо цього вибір Л. Осикою літературного матеріалу для наступного фільму. Він звертається до творчості класика української літератури В. Стефаника, суворого реаліста-психолога, прекрасного побутописця дореволюційного прикарпатського села. Сценарій за мотивами двох новел Стефаника «Злодій» та «Камінний хрест» пише поет І. Драч. (...)

«Злодій» близький до психологічного етюду, побудованого на гострій ситуації. Спіймано злодія, який намагався обікрасти Дідуха. За неписаними законами цього краю крадіжка — тяжкий злочин, за нього єдина розплата — смерть. І карати буде сам господар, на власність якого посягнув злодій. За столом сидять кати і жертва, між ними йде розмова. І злодієві не хочеться вірити, що оці люди його зараз уб'ють, а Дідухові не хочеться вбивати цього хлопця, та закон — звичай сильніший за людину, її симпатії й антипатії.

У цій новелі психолог В. Стефаник перемагає романтика Л. Осику. Для зображального буйства, для поетичних тропів тут ґрунт несприятливий, режисер заглиблюється в психологічні тонкощі ситуації й характерів людей. З блиском розгортається в цій сцені талант актора Бориславa Брондукова, який виконав роль злодія, досягагши високого трагедійного начала.

Епізод, присвячений злодію, сприймається як вставна новела у фільмі. У ньому розкривається одна із сторін у психології, звичаїв і характеру того патріархального ладу, яким жили прикарпатські села на початку століття. Новела «Камінний хрест», яка і створює основну ідейну й образну тканину фільму, значиміша за своїм соціально-історичним змістом, більш містка філософськи й ідейно.

Трагедія зубожіння українських сіл в Австро-Угорщині, яка гонить героїв фільму в далеку заокеанську еміграцію, стала темою фільму. І на цій реальній історичній основі виростають ідеї, які стали предметом художнього дослідження у фільмі — це ідея батьківщини, ідея кровного зв'язку людини зі своїм народом, з рідною землею. Камінний хрест, що стоїть на перехресті доріг біля села, стає символом і того гніту, під яким жив прикарпатський селянин, і тих уз, які зв'язують людину з рідним краєм.

У «Камінному хресті» Л. Осики романтичний струмінь, що буйно забив в творчості С. Параджанова та Ю. Іллєнка, набирає спокійнішого і суворішого забарвлення, найближче підходить до реальної дійсності, її течія стає плавною, навіть надто повільною. Картина важкої праці Дідуха, злидні й знедоленість селянина закарбовано в образах свіжих, вражаючих. Образ кам'янистого поля, яке оре Дідух, за силою зображальної майстерності та думки також перетворюється в глибокий символ.

Центральним епізодом фільму стали проводи сім'ї Дідуха за океан. Цей епізод багатогранний. Повільно панорамує камера натовпом односельців, що зібралися біля хати Дідухів, вдивляючись то в ті, то в інші обличчя, ми

чуємо уривки розмов, коментарі до події, що схвилювала село. Тут розкриваються характери людей, їх взаємини, в опосередкованому вигляді постає картина життя села. Це образ великої концентрації – своєрідний художній зріз життя західноукраїнського села тих часів.

В «Камінному хресті» Л. Осика утвердився як режисер поетичного кіно, як митець із яскраво вираженою індивідуальністю. Він уміє шукати пластику своїх фільмів у максимальному наближенні до дійсності, він навіть схильний до поетизації потворного і тому вперто відстоював кадри зі сліпими музикантами.

Але це не тільки індивідуальні риси Осики як художника. Тут розкриваються можливості поетичного напряму, в рамках якого можуть бути різні потоки. (...)

Наблизившись максимально до сфери психологічно-побутової в «Камінному хресті» Л. Осика в своєму наступному фільмі «Захар Беркут» злітає на романтичних крилах, прагнутиме великих філософсько-історичних узагальнень, подолає небезпечну уповільненість ритму.

Складним буде і шлях Ю. Іллєнка через «Вечір на Івана Купала» до «Білого птаха з чорною ознакою». До трагедії ускладниться творча доля С. Параджанова після фільму «Колір граната», поставленого на «Вірменфільмі». Все це свідчить, що художники в пошуку, що їхні кращі фільми попереду, але пошук їхній плідний.

«Вечір на Івана Купала», з яким Ю. Іллєнко як режисер-постановник вперше вийшов на екран, чекала нелегка доля.

У згаданій статті Л. Аннінський називає картину декоративною фантасмагорією, милим гармидером барв, колекцією картинок. Творчою невдачею вважали її деякі інші критики. Екранного успіху вона не мала. і все ж цей фільм вимагає не безапеляційних вироків, а глибшого аналізу. Хоча б тому, що видасться майже неймовірним стрибок Іллєнка від нього до «Білого птаха», визнаного видатною перемогою радянського кіно.

В радянському кіно було кілька екранізацій Гоголя, але жодну не можна назвати справжньою удачею. Прагнення Іллєнка втілити в широкому форматі і кольорі гоголівський «Вечір на Івана Купала» відкривало цікаві творчі перспективи. Ю. Іллєнку виявилось під силу реалізувати лише частину цих можливостей. Ще в цьому фільмі він виявився сильнішим як майстер зображальних вирішень, маг барв, композиційних побудов, пластичних форм, аніж режисер-постановник. Кадри, в яких Петро іде за квіткою папороті, переслідуваний усіма чаклунськими силами, своєю винахідливістю і фантасмагорією барв справді дивують навіть спеціалістів. Таких кадрів у фільмі немало. Багато з них справді красиві, поетичні, несуть у собі неповторний почерк художника.

Але біда в тому, що вони більше дивують, аніж хвилюють глядача. Ось загинув, згорів, посягнувши на золото, продавши свою душу Петрусь. Над перетвореними в попіл його останками голосить Пидорка і сільські плакальниці. Іллєнко будує вигадливий кадр. Плакальниці напіввисять під кутом 45 градусів, а крізь примхливо розкидані дірки у стіні, які становлять тло цієї картини, дивляться налякані, співчуваючі і насторожені обличчя односельців. Кадр оригінальний за композицією, але ця продуманість явно відчувається і виглядає надумано. Тут умовність не служить вираженням суті, а затьмарює її. Це не метафора, яка збагачує наше сприйняття життя. Зображальне вирішення кадру, в яке вкладено туманну символічність, відчленилось від змісту і не здатне викликати емоцій, на які було розраховано.

Ми зупинились на цьому кадрі, тому що він характерний. Мабуть, частково

мали рацію критики, стверджуючи, що Іллєнко в цьому фільмі більше оператор, аніж режисер.

Уже в самому прочитанні Гоголя було закладено серйозні небезпеки. Зачарування «Вечорів на хуторі» в яскравих картинах народного життя. (...) І нехай «Вечір» найбільш демонічний з оповідань цього циклу, але в ньому все освітлено гоголівським гумором. У сценарії й фільмі гоголівський гумор зник. Гумором Ю. Іллєнко, на жаль, не володіє, його світовідчуття суворіше і строгіше. (...)

Раціоналізм режисера вступив у суперечність з романтикою і поезією літературного першоджерела. Проголошене в титрах «за мотивами Гоголя» відкрило простір для творчої фантазії, але в цьому випадку фантазія виявилась закованою в бетон соціологічних схем. Гоголівську «нечисту силу» режисер розшифровує в плані історичному й соціальному. Поневіряння Пидорки, яка вирушила після смерті Петра у святі лаврські місця, яким у Гоголя присвячено кілька рядків, розгортаються в історичну ретроспективу життя України. Причому ретроспектива досить схематична. Напад татар і приїзд в Україну Катерини II, знамениті потьомкінські села і страшний ростовщик з золотою рукою, загиблі в річці сліпі діти й знетямлена Пидорка, яка годує сокиру. (...) Таке «розшифрування» Гоголя довільне і несе відбиток вульгарного соціологізму. Ця ідея надто загальна і не має конкретно-чуттєвого змісту, тому позбавлена емоційної сили. Прагнення огорнути її у форму поетичну успіхом не увінчалось.

Невдача фільму «Вечір на Івана Купала» викликала серйозні роздуми кінематографістів і критиків, змусила самого Іллєнка багато переоцінити і передумати. Режисерські прорахунки були безсумнівними. Частину з них слід віднести за рахунок недостатнього досвіду Іллєнка в самостійних постановках.

Виникали роздуми й інші — чи не вичерпується поетичний струмінь в українському кіно? Чи не зводяться всі пошуки художників цього напряму до формальних знахідок? Чи може в поетичному ключі вирішуватись сучасна тема чи це кіно обмежене легендами, казками, притчами? Для висновків потрібен був час і нові фільми.

Фільми поетичного напряму не стали монополією студії ім. О. Довженка. На студії «Грузія-фільм» Тенгіз Абуладзе створює за мотивами поем Важа Пшавели фільм «Благання». Він цілком в естетичній системі поетичного кіно. Режисер і оператор Олександр Антипенко, вихованець кіностудії ім. О. Довженка, досягає високої пластики зображення. Чорно-білий малюнок кадру відтворює стилістику старовинної грузинської гравюри. З екрана постає життя гірських племен з їхніми звичаями, мораллю, з жорстокістю кровної помсти і мужністю героїв.

На студії «Вірменфільм» С. Параджанов ставить фільм про вірменського поета XVIII століття Саят-Нову. «Колір граната» викликав суперечки. Ми не будемо аналізувати картину, створену в іншій республіці, яка вийшла на екран після переробок, зроблених С. Юткевичем, не визнаних С. Параджановим. «Колір граната» цікавить нас тільки як прояв однієї з тенденцій розвитку поетичного кіно.

Тут не можна не згадати статтю Параджанова про живописне кіно, опубліковану ним невдовзі після виходу на екрани «Тіней» Автор у ній стверджував живописність як основу сучасного кіно. В статті ігнорується соціальна функція кінематографа. Питання ідейно-філософського змісту, драматургії, розвитку характерів він обминає, приділяючи всю увагу проблемам форми, основою якої вважає живописність. Кредо художника, вис-

ловлене в цій статті, виявилось не просто полемічним прийомом. Згідно з цими принципами С. Параджанов створив «Колір граната». (...) Більшість кадрів — це картини, фрески за вишуканістю і точністю композиції, але навряд чи це можна віднести до мистецтва кіно.

Характерна оцінка самим Параджановим свого фільму: «Колір граната» — експеримент, прагнення в статуарному фільмі, наблизившись до мініатюри Тороса Раслена, до вірменського фрескового живопису, до логіки вірменської архітектури, в поєднанні з пейзажами, людиною, пластикою хореографічною, пластикою народною, з пластикою природною створити національний монумент. В статичному фільмі передати внутрішню експресію, розвиток кольору, долі, національних якостей, розкрити гени Вірменії. І вірмени в цьому фільмі відчули свої гени, свої ритми, інтонації, побачили свої улюблені домінуючі кольори — чорний, білий, червоний, вони побачили себе красивими, очищеними від нальоту східного базару, рафінованішими, ніби художник забрав з фрески деталі й залишилась тільки контурна лінійна графіка, точно окреслена пластика, локальний костюм на тлі чорного і білого каміння Вірменії. Ми з Сурeном Шахбазяном, з усіма, хто благоговійно ставився до матеріалу, освідчились в коханні Вірменії, її народу, її поезії». (Магнітофонний запис зберігається в автора цієї роботи).

У цій оцінці чутно голос художника-живописця, глибокого і сміливого, який одержав замість пензля і фарб кінокамеру і плівку і з їхньою допомогою розширив можливості образотворчого мистецтва, але ігноруючи особливості й можливості мистецтва кіно. Це відобразилось на екрані.

Кадри-фрески статичні. Вловити рух думки від кадру до кадру, від епізоду до епізоду майже неможливо. Думка надто загальна, майже абстрактна і весь фільм насичений суцільною метафоричністю, символікою, алегоріями. Ця символіка настільки суб'єктивна, що майже недоступна для глядача. Тільки сам режисер міг пояснити, що рука, яка встромляє ятаган в білу стіну храму, повинна за асоціацією викликати картину турецької навали на Вірменію, насильства мусульманства над християнством. (...)

Фільм «Колір граната» розкрив серйозну небезпеку, яка чигає на поетичний кінематограф. Ця небезпека чаїться в його природі. Елемент суб'єктивний домінує у будь-якій поезії, в тому числі кінематографічній. Тут опосередковування дійсності через особистість художника складніше, віддаленіше, ніж у мистецтві, яке прагне до прямого відтворення дійсності.

Гіпертрофія суб'єктивного начала може призвести до спотворення дійсності і до такої зашифрованості твору, коли він стає недоступним для «непосвячених». (...)

До кінця 60-х років поетичний напрям в українському кіно заявив себе кількома фільмами. Яскрава образність цих фільмів вплинула на художників, які й не розділяють естетичних концепцій поетичного кіно. Творчі нитки пов'язують С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осику з фільмами А. Тарковського, С. Урусевського, згаданого Т. Абуладзе і деякими іншими.

Для критики настав час серйозно розібратися в цьому явищі. Першою значною спробою стала стаття Михайла Блеймана «Архаїсти чи новатори?» У статті дано аналіз усіх розглянутих нами фільмів, зроблено спробу визначити основні принципи «школи» і прогнозувати її майбутнє. Багато тонкої спостережливості виявив автор, розглядаючи фільми. Низка оцінок точні і чудово аргументовані. На основі аналізу окремих фільмів М. Блейман визначає естетичні принципи «школи». «Школа», — пише він, — повертає кінематограф до витоків його природної видовищності. В цьому її відома новизна.

Вона не тільки наполягає на використанні методів живопису в кіно, а й утверджує нову живописність. Водночас вона нехтує літературними елементами і з усього багатства літературних жанрів воліє переказ, притчу». М. Блейман доводить обмеженість притчі, яка зводить все багатство життєдіяльності до морального екстракту, до моральної абстракції. Він відзначає яскраво виражений антипсихологізм «школи», неможливість передати рух (людини, характеру), користуючись методами живопису в кіно. Це позбавляє кіно переваги стосовно інших мистецтв.

Статтю «Архаїсти чи новатори?» було надруковано в журналі «Искусство кино» під рубрикою «Запрошення до суперечки». Суперечки не вийшло, ніхто з критиків не висловився з питань, порушених М. Блейманом.

За цей час Ю. Іллєнко зняв фільм «Білий птах з чорною ознакою», відзначений золотим призом на УП МКФ в Москві. Л. Осика створив фільм «Захар Беркут», відзначений на У Всесоюзному фестивалі призом і премією «За утвердження на екрані традицій народного героїчного епосу».

За всієї правильності й глибини багатьох суджень і оцінок деякі висновки автора статті нам видаються надто категоричними і передчасними. (...)

С. Параджанов в «Тінях» не винайшов поетичний кінематограф і, щоб розібратись в подальшому творчому шляху художників цього напряму, треба не забувати про витоки. (...) М. Блейман пише, що в них немає «формули творчих принципів» і бере на себе завдання створити цю «формулу». На наш погляд, це завдання невдячне. «Формула» завжди спрощує явища мистецтва і перешкоджає живому процесу розвитку. Риси окремих фільмів, різні за творчими кіноіндивідуальностями режисерів, М. Блейман зводить у принципи «школи». Причому в цей ряд потрапляють фільми й випадкові. Так, фільм «Зайвий хліб» через свою непрофесійність навряд чи може приваблювати в естетичній суперечці, а фільм «Арена» тільки за дуже формальними ознаками міг бути включений в це коло.

Принципом «школи» автор статті вважає звертання до притчі. Але навіщо в «Камінному хресті», наприклад, шукати ознаки притчі з її абстрактною повчальністю, коли фільм розкриває конкретну історичну сторінку народного життя, заглиблюється в психологію народних характерів. Образ камінного хреста справді символічний, але символіка притаманна не тільки притчі. «Колір граната» найбільш послідовно відтворює риси притчі, одначе це скоріше індивідуальна схильність художника, аніж принцип «школи». В цьому фільмі доведено до крайнощів і проголошену С. Параджановим як принцип його творчості «живописність», і відсутність руху, ілюстративність. Але при тому, що ці елементи відчуваються в інших художників, не слід зводити їх в принцип «школи».

Якщо говорити про всю групу художників, то об'єднувати її слід не під прапором «живописного» кіно, а під прапором кіно поетичного. Це поняття ширше і воно точніше відображає інтереси і творчу практику цієї групи українських художників. Ю. Іллєнко і Л. Осика, залишаючись у сфері того самого поетичного кіно, у своїх нових фільмах прийшли до соціально-історичної теми. Епічні жанри, поетика притчі не стали непорушним принципом у творчості цих жудожників. Втім, історія мистецтва свідчить, що епічні жанри продовжують жити і розвиватись, в тому числі і в кіно, цьому найсучаснішому з мистецтв. М. Блейман сам констатує, що для сучасного мистецтва характерне тяжіння до форм притчі, байки і називає Брехта, Фріша, Дюрренматта, Володіна. Він ухиляється від з'ясування причин цього явища. Це не наша тема, але нам здається безсумнівним зв'язок цього явища з потребами прямого утвердження в мистецтві ідейних, філософсь-

ких моральних принципів в умовах сучасного світу. Якщо з цієї точки зору підійти до поетичного кіно, то воно, безумовно, сучасне й перспективне. (...)

Поетичне сприйняття світу, сила образного мислення й уміння створювати місткий і виразний образ на екрані, повернення кіно його видовищності, висока зображальна культура фільмів – все це внесло свіжий струмінь в українське кіно. На студії ім. О. Довженка підвищилась вимогливість до художнього рівня фільмів, режисери всіх творчих напрямів і різних стилістичних уподобань починають шукати найвиразніші образні вирішення у своїх фільмах. (...) Спроби канонізувати принципи «школи», а разом з тим слабкості й прорахунки фільмів ще незрілих художників можуть утруднити їхній творчий розвиток. Перспективу відкривало тільки поєднання відроджених і талановито розвинутих ними зображальних засобів з великою соціально-історичною темою.

Прогнози в мистецтві небезпечні. Коли в друкарні набиралась стаття М. Блеймана, яка проголосила безперспективність «школи архаїстів», Ю. Іллєнко вже працював над фільмом «Білий птах» Не тільки М. Блейман, а й деякі інші критики вважали, що арсенал зображальних засобів, якими користувались і які постійно збагачували прихильники поетичного кіно, придатний тільки для казок, легенд, притч та історичних фільмів. Вони помилялись. Засоби поетичного зображення не можна «приписувати» до якоїсь однієї школи – вони стають здобутком самої поетичної мови. У фільмі «Білий птах» поетичне кіно увійшло в сферу нових ідей і проблем. Казковість «Вечора на Івана Купала» змінила сучасність. Сучасність не у вигляді вульгаризованої схеми, а та, яка виходить з розуміння, що великі проблеми, які хвилюють сучасну людину, народились не сьогодні.

Піддавши художньому аналізу життя буковинського села напередодні війни, в роки боротьби з фашизмом і утвердження нових соціальних і людських стосунків, Ю. Іллєнко вторгся в саму гущу соціальних і національних проблем в момент їхньої вулканічної напруги. (...)

Розмах історичних подій, філософська і соціальна проблематика ніби диктували створення полотна епічного. Іллєнко створив не епос, а поему, можна назвати цей фільм і поетичним кінороманом, музиканти назвали б його симфонією.

Згадаймо слова Довженка про необхідність стиснути великий матеріал під тиском багатьох атмосфер, вдавшись до образу поетичного. Перше таке стиснення привело до прийому не нового, однак добре вивіреного в літературі й мистецтві. Все багатоманіття проблем і подій сконденсовано в хроніці однієї сім'ї – сім'ї сільських бідняків Дзвонарів. В житті цієї сім'ї сфокусований весь біль буковинського селянина, змушеного продавати своїх синів, як робочу скотину, і ризикувати життям, бігаючи через кордон з дрібною контрабандою, щоб прогодувати багатодітну сім'ю. Типовим є розкол, що його внесла війна в родину Дзвонарів. Богдан пішов з Радянською армією, Орест втік у гори, потрапив до бандерівців і став їхнім ватажком. Боротьба класова на Буковині була ускладнена боротьбою національною, і це яскраво показав фільм.

Символіка, метафоричність, до якої схильний Іллєнко, набуває конкретного соціально-історичного звучання. Здавалося б, із точки зору чистої поезії трактор мало підходить як об'єкт для художнього узагальнення, але у фільмі навіть образ трактора набуває символічного звучання. (...)

До «Білого птаха» українське кіно майже не торкалося складної і трагічної сторінки історії, пов'язаної з діяльністю націоналістів в роки війни і їх бо-

ротьбою проти Радянської влади в перші післявоєнні роки. Це одна з головних тем фільму Іллєнка. Постає вона гостро, з чітких класових позицій, але без спрощеності. (...) Автори фільму підтвердили життєвість естетики поетичного кінематографа. В самій поетичній тропіці, в символіці й метафоричності закладено силу великих узагальнень.

Фільм Л. Осики «Захар Беркут», поставлений за повістю І. Франка, занурює нас у сиву давнину. Київська Русь, навала татар, Тухольська громада в Карпатах, яка перегородила шлях татарам у Західну Європу. Є у фільмі й епічність, і легендарність, і відтворення давніх звичаїв, але не заради екранізації повісті взявся за фільм Л. Осика. Філософська, моральна тканина картини безумовно сучасна. У ній на повну силу звучить ідея патріотизму. Проте це перший шар. Патріотизм тухольців не зводиться до захисту своєї землі. Слов'янська община і наступаючі на неї монгольські полчища протистоять один одному не тільки як агресор і жертва (висловлюючись сучасною мовою), а як дві філософські й суспільні системи. Монголи — носії ідеї насильства щодо інших народів і щодо свого власного. Сприйнявши їхні погляди, зрадник Тугар Вовк стверджує, що головна постать у суспільстві — кат, на ньому все тримається. Тухольці сильні ідеєю демократизму. Саме на цьому ґрунті базується їхній патріотизм, готовність пожертвувати собою заради порятунку інших народів.

Вперше в українському кіно створювався зоровий образ давньої Русі, монгольських полчищ. Перед режисером Л. Осикою, художником Г. Якутовичем, оператором В. Квасом, художником по костюмах Л. Семикіною завдання стояло нелегке. Їм вдалося домогтися художньої достовірності багато в чому. Менш вдалим виявися монгольський стан. Наліт декоративності є і в інших кадрах фільму.

«Захар Беркут» став новим кроком у зображальній культурі як його авторів, так і всього напряму, в якому вони працюють. Його образність поетична, однак не перевантажена ускладненою символікою. Л. Осика залишається вірний прагненню будувати кожен кадр красиво, домагаючись виразності композиції, фактури, освітленння і кольорові гами. «Захар Беркут», добре сприйнятий глядачами і високо оцінений критикою, засвідчив, що і серйозна історична тема, в якій вирішуються значні філософські і моральні проблеми, підвладна поетичному кіно.

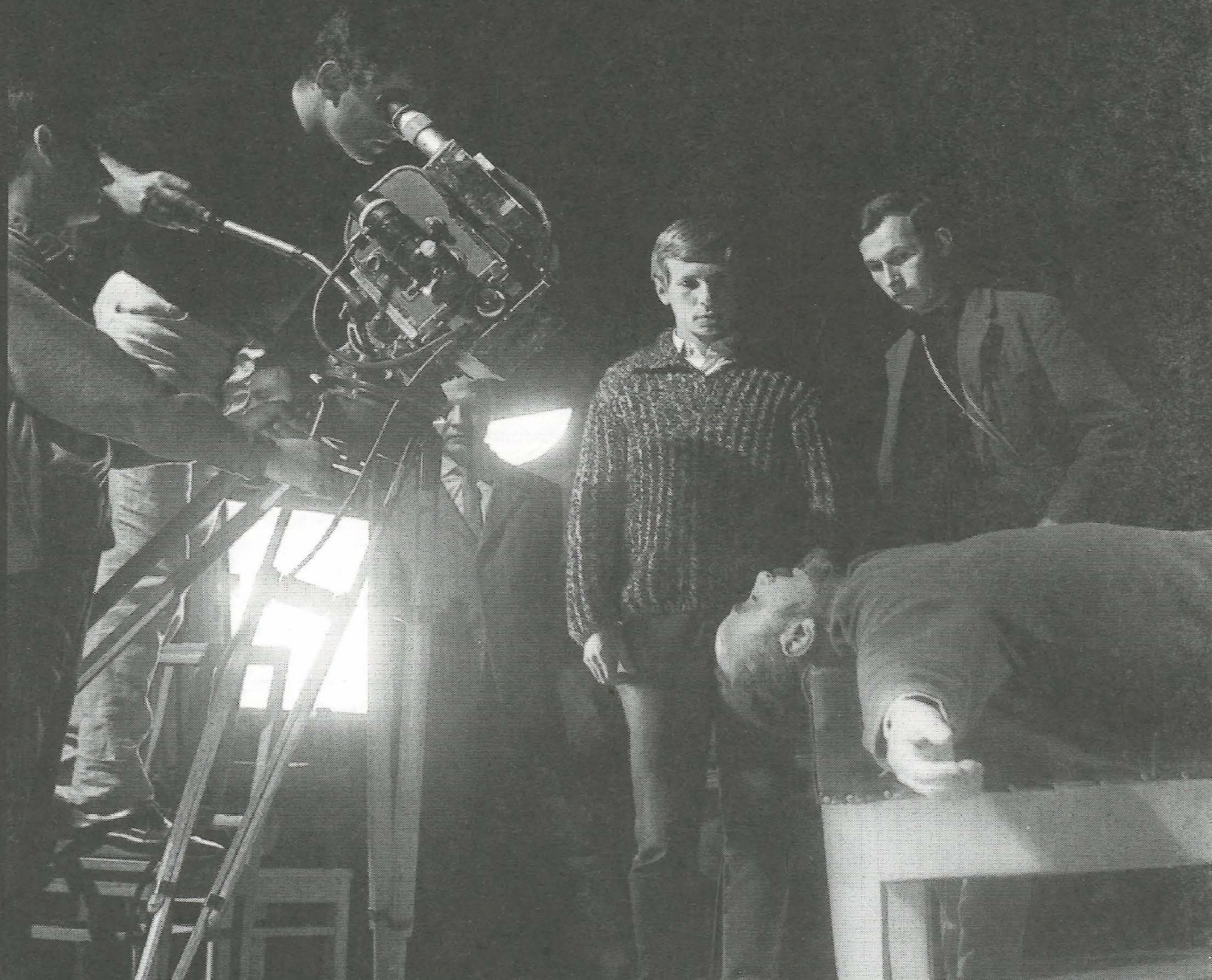
Кінодраматург і критик Василь Соловйов правильно відначив: «І в «Білому птахові» і в «Захарі Беркуті» відчувається глибокий внутрішній зв'язок з кращими фільмами Довженка. Знову постав перед нами яскравий, поетичний, масштабний кінематограф в самобутньому національному вигляді, в його прагненнях розповісти про народних героїв і значні події» («Литературная газета», 23. II, 1972).

Спроби відлучити поетичне кіно від реалізму не тільки неспроможні і спростовуються самою художньою практикою, але й шкідливі.

Творчі пошуки С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики та інших кінематографістів відкрили шлях до вирішення значних філософських та соціально-історичних проблем засобами екранної поезії.

Розділ 4

Українське кіно і тоталітаризм



Лариса Брюховецька

Арештовані фільми України. Цензура в українському кіно

В основу статті покладено доповідь на Міжнародній науковій конференції в Ілінойському університеті (США). Червень, 1994. **«Кіно-Театр»**, 1995, №1.

До стор. 245. Сергій Параджанов під час зйомок проб до фільму «Київські фрески» (нездійснений). 1965.

Шістдесяті роки — важливий період в українському кіно. Протягом восьми років — з 1964 по 1972 — сформувалася плеяда кінематографістів із виразним індивідуальним почерком, чиї твори здобули визнання не тільки в Україні, а й у світі. «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Іллєнка, «Та, що входить в море», «Камінний хрест», «Захар Беркут» Л. Осики, «Совість» В. Денисенка, «З нудьги» А. Войтецького, «Пропала грамота» Б. Івченка, «Іду до тебе» М. Мащенка, «Відкрий себе» Р. Сергієнка — склалися у своєрідний художній напрям, який дістав назву школи поетичного кіно. Досягнення могли бути значно вагомішими, але багато цікавих задумів кіномитцям не дозволили реалізувати. Оголошувалися «ідеологічно шкідливими» уже готові фільми — шість із названих дванадцяти були заборонені. Було заборонено і сам напрям поетичного кіно.

Власне, державний контроль за репертуаром (поряд із виробництвом і показом) належав до кардинальних завдань Державного комітету з кінематографії. Існувала спеціальна Інспекція контролю за кінорепертуаром — саме вона видавала кожному фільму дозвільне посвідчення встановленого зразка.

Звичайно, цензура цим не обмежувалася. Дослідження в «Центральному державному архіві вищих органів державної влади, органів державного управління», зокрема у фонді, де зберігаються документи Комітету по кінематографії при Раді міністрів УРСР, засвідчують — у цій галузі було розроблено цілу систему застережних заходів, спрямовану на те, аби на екрани не потрапило нічого протипоказаного партійній політиці та ідеології.

У кіновідомстві на всіх етапах творення фільму, починаючи з так званого тематичного планування, тяжів контроль — і над окремим митцем, і над студіями.

Наступний етап — написання і затвердження сценарію — був у полі зору багатьох інстанцій — художніх рад, колегій, комітетів, відділів і т. д. Сценарії проходили найсуворішу апробацію з погляду ідеологічного.У 60-х роках на Київській кіностудії діяла сценарна майстерня, очолювана В. Земляком, де в різні часи працювало немало письменників та кінематографістів — Є.

Онопрієнко, О. Сацький, І. Драч, М. Рашеєв, В. Гресь, П. Мовчан, Л. Череватенко та ін. Комітет неодноразово видавав постанови і накази, щоб «удосконалити» роботу цієї майстерні, а, точніше, унеможливити вияви творчої свободи. Закінчилося тим, що її реформували в редакційно-сценарну, перетворивши на ще один контролюючий орган.

Врешті-решт, після нескінченних митарств, обговорень, доопрацювань, яких зазнавала більшість фільмів та сценаріїв, позначених індивідуальною творчою манерою, наставав час приймати готовий фільм. І на цьому етапі включалася найвища контролююча інстанція – ЦК КП України, яка домагалася повної ідеологічної благонадійності.

Суворе ставлення держави до кіно якось можна пояснити – вона виділяла кошти і вона ж вимагала підкорення своїй волі. Але державна інституція – Комітет з кінематографії – перебувала у повній залежності від влади партійної і повинна була беззастережно виконувати вказівки ЦК. Ідеологічні вимоги до фільмів існували впродовж усіх років радянської влади, але рівень цих вимог у різні часи був різним. Послаблення тоталітаризму після XX з'їзду партії дало змогу виявити, хоч і не повною мірою, творчу свободу. Але вже на початку 70-х партійна влада зробила все можливе, аби знівелювати українське кіно, принизити талант митців, визнаних у світі.

Найвизначнішим дитям творчої свободи початку 60-х став новаторський фільм «Тіні забутих предків». Його успіх на міжнародному кінофестивалі у Мар-дель-Плата дав змогу по-новому оцінити його в Україні. Було зрозуміло, що це виклик відшліфованим ідеологічним штампам та вимогам.І не випадково саме під час прем'єри цього фільму в кінотеатрі «Україна» Іван Дзюба закликав присутніх встати на знак протесту проти арештів української інтелігенції.

Та ще більші проблеми влада мала із постановником цього фільму С. Параджановим. Своєрідний митець, потужний генератор творчої атмосфери Києва 60-х років, він не захотів приймати «правила гри» і видавати себе за благонадійного, аби заслужити дозвіл знімати фільм.

Художник, окрилений творчим успіхом і світовим визнанням, виношував сміливі задуми. Їх блокували. Протягом 1965 – 1966 років на різних інстанціях обговорювався (з метою «поліпшення») сценарій «Київські фрески» – яскравий зразок авторського кіно, але фільм поставити так і не дозволили. Аналогічне сталося із сценарієм «Інтермеццо» за однойменною новелою М. Коцюбинського, в якому предметом творчого дослідження стали його, Параджанова, стосунки з владою. Обструкція тривала вісім років. Партійна влада не пробачила митцеві його творчої свободи і, врешті, 1973 року вдалася до крайніх заходів, – незважаючи на високий міжнародний авторитет цього режисера, його було заарештовано і засуджено з вироком позбавлення свободи на п'ять років.

1966 року розгорілася баталія довкола завершеного фільму Ю. Іллєнка «Криниця для спраглих», стиль якого викликав протест у вищого партійного керівництва. Постановою ЦК КПУ від 30.VI.1966 року «Про окремі серйозні недоліки організації виробництва кінофільмів на Київській кіностудії імені О.П. Довженка» фільм було заборонено як такий, що в ньому «було допущено ідейні збочення».

Через кілька років вже не тільки фільм, а й сама метафоричність, притчевість потрапили до розряду «неблагонадійних».

Двадцять років провів на сумнозвісній полиці й фільм Ю.Іллєнка «Вечір на Івана Купала». Щоправда, його встигли переглянути на прем'єрах, і він зібрав схвальну пресу. Але після конфлікту, який виник серед глядачів в од-

ному з московських кінотеатрів, фільм за розпорядженням голови Комітету з кінематографії СРСР було вилучено з прокату.
Апробація фільму «Білий птах з чорною ознакою», який в процесі творення зазнав чимало переробок, також ледве не закінчилася забороною. Фільм показали делегатам партійного з'їзду в Києві, й реакція окремих секретарів обкомів була однозначною: його не можна допустити до глядачів, бо в ньому зображено постать бандерівця, й до того ж саме йому віддає перевагу героїня фільму, втікаючи з власного весілля від нареченого – воїна Червоної армії. Тільки завдяки особистому втручанню П. Шелеста, фільм було врятовано і послано на міжнародний кінофестиваль до Москви, де він дістав найвищу нагороду.
Та світове визнання не допомогло. Написаний після цього Ю. Іллєнком та І. Миколайчуком сценарій «На поклони» зазнав рекордної кількості переробок, внаслідок чого фільм за цим сценарієм під назвою «Мріяти і жити» став творчою невдачею режисера.
На початку 1974 року було призначено нового директора Київської кіностудії художніх фільмів імені О.П. Довженка А. Путінцева, який відразу оголосив: «Я прийшов на студію, щоб покінчити з поетичним кіно». І це завдання за підтримки своїх високих патронів він виконував успішно.
Одним із фільмів, який потрапив під посилений нагляд внутрівідомчої цензури, був перший самостійний фільм Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1967). В одній із численних постанов Комітету з кінематографії, яка закликала кінематографістів «активно і вміло пропагувати комуністичні ідеали», наводилися факти порушення цих «норм»: «такі фільми Одеської кіностудії, як «Від снігу до снігу», «Короткі зустрічі» та інші, свідчать про недостатню вимогливість керівництва студій і Комітету з кінематографії до ідейного і художнього рівня створюваних кінотворів» (ЦДАВОВ, фонд 4754, опис 1).
Після цього фільму Кіра Муратова кілька років була у простої, і не випадково на спільному засіданні Комітету з кінематографії та Президії Спілки кінематографістів 27 червня 1968 року прозвучало питання, зафіксоване у протоколі: «Що буде робити Осика, чому Кіра Муратова іде в резерв 1970 року? Не знаю, як складуться стосунки з Параджановим. Ми боїмося за свої головні стратегічні теми. Таланти є, але стратегія передається в руки посередності».
Величезного напруження у протистоянні з державною інстанцією потребував від Кіри Муратової наступний фільм «Довгі проводи». В архівних документах Комітету – кілька наказів, які свідчать про цей двобій: то вимагалося припинити підготовчий період фільму, то дозволявся його запуск. Врешті, фільм вдалося завершити. Але в ньому – цій людяній драматичній розповіді про жіночу самотність – влада виявила «викривлене зображення нашого способу життя, неправильний показ взаємин між радянськими людьми» (Наказ голови Комітету по кінематографії від 14 лютого 1972 року «Про серйозні недоліки в роботі дирекції Одеської кіностудії по керівництву творчим процесом»). Далі в наказі йдеться про режисера: «К. Муратова, на словах приймаючи поради і вимоги щодо сценарію, матеріалу і, зрештою, фільму, практично знехтувала їх і намагалася всіма засобами відстояти своє суб'єктивно-обивательське розуміння процесів і явищ нашого життя». А в доповідній записці цього ж Комітету в ЦК КП України є фраза: «Фільм у викривленому світлі показує наше життя, спотворює відносини між радянськими людьми». Тоді ж ЦК КП України прийняв постанову «Про кінофільм «Довгі проводи», що означало заборону фільму і відповідні оргвисновки. Голову комітету С. Іванова було знято з роботи (його змінив В.

Большак). Директору Одеської кіностудії Г. Збандуту було виголошено догану. Кірі Муратовій 15 років не дозволяли нічого знімати.

Чимало поневірянь зазнав Ролан Сергієнко. Уже перший його художній фільм «Білі хмари», присвячений колективізації, зазнав переробок і з оцінкою «ідейно хибного» фактично не дійшов до глядача. Р. Сергієнко, який почав працювати над фільмом «Іду до тебе», присвяченому Лесі Українці, був відлучений від цієї постановки, оскільки не погодився приймати невиправдані вимоги до художнього вирішення картини.

1973 року він зняв фільм «Відкрий себе». Як згадує режисер, спершу це була тричастинна картина, в якій голосом І. Миколайчука озвучувалися тексти Г. Сковороди. Трудомісткий процес відливання у бронзі пам'ятника Сковороді, що становить основу зорового ряду фільму, накладаючись на уривки з творів мислителя, надавав фільмові символічного звучання, особливо під кутом зору ідеї про самовдосконалення людини. Керівництво галуззю вирішило, що цього глядач не зрозуміє, крім того, фільм потрібно осучаснити. Після доопрацювань і врахування вимог, фільм розтиражували і розіслали по обласних прокатних конторах. Але за розпорядженням працівника ЦК КПУ С. Безклубенка, копії було повернуто і знищено. «З поетичним кіно у нас покінчено, і ми не допустимо спроб його реанімувати» — таким був висновок партійної влади.

А ось і відповідний документ-довідка (зверніть увагу на її назву із подвійним «про» — «Про хід виконання Українською студією хронікально-документальних фільмів постанови ЦК КПРС від 2 серпня 1972 року «Про заходи по дальшому розвитку радянської кінематографії»): «Студія випустила фільми, позначені серйозними недоліками. Не відповідає завданню керівних організацій про створення ювілейного фільму до 250-річчя Г.С. Сковороди кінострічка «Відкрий себе». Недостатня кількість соціальних характеристик, смислова розпливчастість авторського тексту так само, як і ускладненість образно-композиційної конструкції, призвели до того, що керівництво Держкіно УРСР не знайшло за можливе випустити цей фільм на масовий екран».

Серед заборонених фільмів — «Совість» В. Денисенка, знятий 1969 року на скромні кошти разом із студентами його майстерні. Фільм довгий час вважався втраченим. Він був знайдений і відновлений зусиллями рідних покійного режисера — актриси Н. Наум, актора і режисера О. Денисенка та актора Т. Денисенка.

Були заборонені також «Пропала грамота» Б. Івченка, «Та, що входить у море» і «Дід лівого крайнього» Л. Осики, «Заячий заповідник» М. Рашеєва, мультиплікаційний фільм «Слава» із збірника «Дріб» Є. Сивоконя. Не зміг реалізувати свій задум (фільм «Чотири шаблі» за романом Ю. Яновського) В. Гресь.

Після 1973 року заборонених фільмів майже не було, та й не могли вони з'явитися, оскільки значно посилилася попередня цензура і вже на стадії сценарію не допускалося найменших відхилень від принципів соціалістичного реалізму та «класового підходу до суспільних явищ минулого і сучасного». Із приходом В. Щербицького та В. Маланчука мистецтво на Україні було остаточно принесене в жертву ідеології.

Богуслав Бакула

Українське кіно і тоталітаризм

«Тіні забутих предків» Сергія Параджанова

Boguslav Bakula. Skrzydlo Dedala WiS. Poznan, 1999. Переклад з польської. В Україні друкується вперше.

1. Кіно забуте — кіно віднайдене

Пошуки «тіней забутих предків» в Україні, як і в більшості суспільств, які виходять із радянського шоку, мають значення фундаментальне, навіть якщо з часом ці традиції підлягають девальвації або відкидаються молодим поколінням. Це нелегке завдання, зважившись на величезні втрати, клопоти з минулим, а особливо неможливість остаточно позбутися комуністичної спадщини. Для наймолодших, задивлених на моделі західної культури, відкривається шанс у постмодернізмі й найновішій сучасності (хоча досвід модернізму там ще не зовсім пізнаний). Інші шукають ідентичності в тім, що забуте, відкинуте. І ті, й другі усвідомлюють величезне значення традиції, хоча й по-різному розуміють її роль у моделі культури, що твориться. Незаперечної вартості для всіх учасників і творців сьогоднішньої української культури набирають ті судження, про які можна сказати, що вони не інфіковані ідеологією, є взірцями позитивної традиції в незалежному суспільстві. Не помилюсь, якщо скажу, що одним із таких явищ є заборонений владою в 1973 – 1989 роках фільм вірменського художника, поета і режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964) — за однойменною повістю (1911) українського письменника Михайла Коцюбинського (1864 – 1913). Фільм знаного повсюди Параджанова став легендою, духовно вплинув на розвиток мистецтва кіно в Україні та в СРСР, а також драматично позначився на долях багатьох людей, в тому числі самого режисера.

Сергій Параджанов (1924 – 1990) народився у Тифлісі, сьогодні Тбілісі, в Грузії, в родині вірменських інтелігентів. Був за професією художником і режисером. 1953 року за направленням їде до Києва, де працює на кіностудії імені О. Довженка як режисер. Параджанов згуртовує довкола себе молодих інтелектуалів, акторів. Стає центром духовного життя Києва на кілька років. В Україні створив фільм «Тіні забутих предків», в Грузії — «Легенду про Сурамську фортецю», у Вірменії — «Колір граната», в Азербайджані — «Ашик-Керіб». 1973 року його було арештовано і ув'язнено на підставі звинувачення в гомосексуалізмі. Вийшов на волю в грудні 1977 року. Після звільнення повертається до рідного Тбілісі. 1982 року знову був арештований і відсидів 11

місяців. Працює над сценаріями, виношує задуми нових фільмів. 1988 року Параджанов вперше їде на Захід, до Роттердама, де бере участь у показі власних фільмів. 1989 року було організовано велику виставку його колажів. Режисер захворів на невиліковну хворобу й у віці 66 років помер.

Чому ностальгійний, поетичний фільм про любов Івана і Марічки, переповнений музикою, обрядами, міфами, створений як балада, безпосередньо не пов'язаний із сучасністю, став, хто знає, чи не найуславленішим політичним фільмом комуністичної імперії 60-х років?

2. Кінець «відлиги»

У попередніх розділах я вже писав про відхід від ідей «відлиги». Тут варто додати кілька зауважень, які показують вимір того відходу і його трагічні наслідки. Початок 60-х років підтверджував, що десталінізація, почата Хрущовим на XX з'їзді КПРС, припиняється і що породжений в часи «відлиги» великий рух у культурі буде раніше чи пізніше задушений. Посилився скерований з Москви групою Іллічова антисемітизм як складник внутріукраїнської політики. Розгромлено творчі угрупування, атаковано письменників та літературних критиків, кінематографістів, а також такі напрямки в образотворчому мистецтві, як абстракціонізм, поп-арт, які домагалися права на існування. Зростала напруга між українською і російською частинами суспільства, що особливо відчувало творче середовище, найбільш вразливе і чутливе до змін культурної політики. Була це боротьба, в якій ролі звитяжців і переможених виглядали досить усталеними[1].

24 травня 1964 року дійшло до драми. Житель Києва Погружальський, маніакальний українофоб, підпалив бібліотеку Української Академії Наук у Києві. Пожежа знищила велику кількість безцінних збірок, стародруків, рукописів, історичних пам'яток, архівних матеріалів. Злочинець, який на процесі виголошував похвалу російському націоналізму, одержав лагідний вирок на десять років ув'язнення і зник. Для порівняння — за публікацію віршів у «Самвидаві» Василь Стус, Іван Світличний та інші будуть покарані кількадесятирічними вироками ув'язнення й заслання. Переслідують і навіть убивають інтелігентів, особливо людей, які могли згуртовувати довкола себе, своєї творчості, думок значні суспільні чи професійні групи. Радянська влада була хворобливо заздрісна до популярності. За нез'ясованих обставин загинули Алла Горська, видатна режисерка українського походження Лариса Шепітько, популярний український пісняр Володимир Івасюк, трагічно помер найвидатніший художник покоління 60-х років Григорій Гавриленко. Наслідком тих подій були сильні песимістичні й навіть мартирологічні настрої в поезії, малярстві й кіно. Особливо відчувався заборонений для висвітлення досвід великого голоду, сталінських чисток, а також війни. Звідти, незалежно від офіційного оптимізму і заанґажування, в українське мистецтво проникали катастрофічні рефлексії, сповнені алюзії, що стосувались прихованих сторін дійсності, які без труднощів розшифровувала публіка. Згадаймо хоча б роман «Собор» Олеся Гончара, малярство Опанаса Заливахи, Алли Горської, поетичний твір «Веселий цвинтар» Василя Стуса, моралістичну лірику Ліни Костенко. Іншим прикладом може бути видатний фільм Лариси Шепітько «Сходження», який прочитувався не тільки як воєнне мораліте, а також як універсальна оповідь про страждання, зраду, вірність, про правду, гідне життя і смерть в умовах, які невідворотно ведуть людину до загибелі. На відміну від типової для радянського кіно баталістики і героїзації воєнних подвигів, у Шепітько надзвичайно глибоко показано психологічну драму, що розігрувалась між персонажами.

[1] B. Lewycky. Polityka i spoleczenstwo na Ukrainie sowieckiej 1953 — 1980. Warszawa 1988, власне третій розділ. Niepokoj w kulturze i reforma gospodarcza, s. 27 — 63.

3. Традиція

Зачарування фольклором гуцульським, циганським, вірменським, світом давніх традицій і вже не існуючих більше культур мало причини настільки очевидні, наскільки й глибокі. Фольклор був прапором тотожності, сферою невисловленого міфу, знаком приналежності до національної групи. Саме тому на кожну офіційну урочистість український інтелігент одягав вишивану сорочку, виражаючи свою прив'язаність до гинучої традиції, до села, з якого вийшов. Комунізм нищив національну інтелігенцію, вбачаючи в ній головного ідеологічного противника (економічним були незалежні селяни). Представники покоління нової, повоєнної інтелігенції не займали іншої позиції, як власне народна, сільська. Фольклор у цій ситуації не був тільки нав'язливими «радянськими ланцюгами», «ідеологічною накидкою», як звикли колись це бачити в Польщі, а формою самооборони в культурі й шансом історичним, коли в багатьох випадках він становив те єдине, що залишилося після великих чисток, революції, двох війн. По-особливому цей фольклор поєднувався з історичним та поетичним баченням світу – суперечив соціалістичному реалізмові як офіційно оголошеній тезі про загострення класової боротьби.

Притаманне літературі, кіно, образотворчому мистецтві 60-х і 70-х років захоплення традицією гуцулів не є явищем винятковим. Воно охоплювало не тільки українських митців. Адже гуцульська культура відіграла важливу роль і в польському малярстві та літературі на зламі XIX і XX століть. Пізніше літературні образи Гуцульщини створили Станіслав Вінценз і Йозеф Вітлін. Так само, зрештою, реагувало на магічний, похмурий, замкнутий у собі світ мистецтво словацьке, в певному сенсі румунське. Таємнича, не спотворена сучасним нігілізмом цивілізація карпатських вівчарів та землеробів, будучи унікальною в Європі територією світу, вільного від техніки і пов'язаним із нею насильством, полонила не одного середньоєвропейського митця. Для українців було важливо те, що гуцули – православні, як Бог велів – не піддалися впливу ні русифікації, ні полонізації. Була то єдина велика українська, регіональна народна традиція, яка дожила у неспотвореному вигляді до 30-х – 40-х років XX століття, тому могла бути джерелом національного, художнього, навіть політичного натхнення. Є очевидним, що взорування українського мистецтва 60-х – 70-х років на неросійську традицію карпатських горців і взагалі всієї Західної України зазнало посилених нападів служителів русифікаторської ідеології радянського кіно. Вже сам вибір сценарного матеріалу викликав напади на Параджанова. Коцюбинський був одним із творців української національної свідомості й великим популяризатором народної культури. Він виконав більш-менш таку роль, як у нас на зламі XIX і XX століть відіграв Станіслав Віткевич, котрий долучив до польської культури культуру гуральську. На мою думку, повість «Тіні забутих предків» є однією з найважливіших у доробку письменника. Вона виразила зацікавлення народною культурою і прагнення впровадити її в обшир високої культури, стала спробою увійти в духовний світ однієї з найстаріших українських регіональних груп, а, крім того, відродженням зв'язків сучасності з давниною, міфом, архаїкою, а також з глибоким християнством. Письменника також цікавила демонологія як виразний знак зв'язку людини і природи, а також одвічні екзистенційні проблеми, приховані у міфах. Фольклор у Коцюбинського проникнутий символічним фаталізмом. «Повість має виразний пасторальний характер, ця, здавалося, проста любовна історія разом з її героями, карпатськими Дафнісом і Хлоєю, які живуть і змагаються як дві постаті світу символічного – Любов і Ненависть, які існують не в рішучій супе-

речності з собою, а в сильному й натуральному зв'язку, оскільки герої єднаються не тільки в любові, а й у смерті» – написав Валерій Шевчук[2]. Повість Коцюбинського «Тіні забутих предків» – це історія ненависті двох гуцульських родів – Палійчуків і Гутенюків, яка виникла, коли Іван та Марічка були дітьми, й тривала впродовж життя та любові двох молодих. В цю історію Коцюбинський вплітає образ життя гуцулів, їх звичаїв, міцний зв'язок з природою, магією, релігією, особливий культ честі, вірності. Параджанов створив фільм до сторіччя письменника, використовуючи літературний і символічний зміст повісті. Фільм мав стати сигналом для впровадження у свідомість традиції, її заохочення і піднесення.

[2] В. Шевчук, Поезія не живе на смітнику... Михайло Коцюбинський та його проза.

Повість Коцюбинського Параджанов змінив на напівреалістичну і на напівфантастичну баладу. Сценарій він написав разом з Іваном Чендеєм. Критика відзначила значення повернення до джерел, оригінальну новелістичну композицію з виразним довженківським родоводом, динамічний, сповнений живописних символів й музики образ світу. І мала рацію. У певному сенсі тут можна знайти глибинну схожість між культурою вірменською та гуцульською. Ця схожість вловлюється у таємничості гір, одвічному ритмі життя і смерті, правді основоположних цінностей, якій підпорядкована поведінка окремої людини й загалу. Параджанов не міг знімати фільм у Вірменії, зробив його в Гуцульщині, так, немов би робив у себе.

4. Епізоди зі зйомок

Вартості екранізації повісті Коцюбинського надавала не тільки участь Параджанова. У фільмі «Тіні забутих предків» зустрілися люди надзвичайно талановиті. Окрім Параджанова, працював молодий, але вже відомий оператор Юрій Іллєнко, видатний графік Ґеоргій Якутович, фахівець із костюмів Лідія Байкова, здібна московська актриса Лариса Кадочникова, надія українського кіно Іван Миколайчук. Виняткове значення для успіху фільму мав виконавець головної ролі Івана Палійчука – актор Іван Миколайчук. Його особу огортає легенда фаталізму, що походить від екранізації «Тіней забутих предків». Миколайчук, який пізніше став режисером і драматургом, грав головні ролі у фільмах, які вважаються провідними для української школи поетичного кіно, таких, як «Камінний хрест» Леоніда Осики, 1968, «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Іллєнка, 1971, «Пропала грамота» Бориса Івченка, 1972, а також у визнаному владою як відхід від обов'язкової естетики соцреалізму власному фільмі «Вавилон XX», 1979. Актора повсюди визнано символом естетики українського кіно 60-х років, а потім жертвою драми того кіно в 70-х роках – велика надія, яка не виправдалась – коли почали остаточно розправлятись з єретиками, послідовниками Параджанова. Іван Миколайчук помер передчасно 1987 року[3].

Важко окреслити феномен фільму тільки в категоріях мистецьких. Для багатьох людей, які брали в ньому участь, він був покликанням життя. Параджанов умів створити незвичну атмосферу роботи на майданчику, сам прагнув не тільки екранізувати літературний твір, а й за його допомогою пробитися вглиб культури, до її джерел. «Зйомки відбувалися в селі Жаб'є на Гуцульщині. Гуцули постійно приходили до хати, в якій мешкав (Параджанов), приносили йому в дарунок все, що мали. Натомість він вимінював те на щось інше, або робив дарунки іншим. Був дивовижно добрий і щедрий,» – пише Лариса Кадочникова[4]. Гуцули корегували кожну деталь, починаючи від одягу, щоденного життя і закінчуючи обрядами. Їм вдалося вплинути на Параджанова, аби він здійснював певний кінематографічний запис обрядів, які вони виконували. Режисер в свою чергу оповідав історії про те, як

[3] Білий птах з чорною ознакою Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії. Упорядник М.Миколайчук. Київ, 1991.

[4] L. Kadocznikowa, O Seriuszu

під час знімання сцени поховання Петра, батька Івана Палійчука, гуцули, які брали в ній участь, відмовились виконувати обряд біля порожньої труни. Коли ж у неї поклали добру людину, яку звали Петро, (як написано в Коцюбинського), почали виконувати сцену обряду[5]. Можна сказати, що ці безіменні герої фільму були гарантією його потужної автентичності і заодно творцями, які наповнювали фільм універсальним значенням. То вони принесли творчій групі усвідомлення сфери міфу, відкрили те, що вже здавалося загубленим, забутим: мову предків, погансько-християнський світ, незвичну силу природи, яка впливає на людське життя. Їхня мова, звичаї, стиль життя були вигнані з офіційних сфер радянської культури і раптом повернулися, викликаючи незвичні емоції, захоплення глядачів.

Paradzanowie. «Kino» 1990, nr. 10, s. 14 — 15.

[5] С.Параджанов. Вічний рух. У книзі В.Луговський. Невідомий маестро. К. «Бібліотека журналу «Кіно-Театр», 1998. С. 171.

5. Прем'єра фільму та її наслідки

Прем'єра фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» відбулася 4 вересня 1965 року у новозбудованому київському кінотеатрі «Україна». Перегляди мали передувати ритуальні виступи, оплески. Але сталося інакше. Після вступного слова режисера слово взяв Іван Дзюба. Замість урочистої промови він звернувся до людей з іншим посланням. Поінформував, що в Україні відбуваються таємні арешти серед молодої інтелігенції, назвав імена арештованих, звернувся до представників влади із закликом зупинити ці справи, а публіку закликав до протесту. Виступ Дзюби викликав переполох серед представників влади. У залі кінотеатру залунали вигуки на підтримку виступу. Намагаючись заглушити Дзюбу, ввімкнули сторожову сирену. Почалось замішання. Дзюбу підтримав журналіст В'ячеслав Чорновіл, який крикнув: «Хто проти тиранії — встаньте!». Частина присутніх встала з крісел. Дзюбу і Чорновола підтримав кількома словами молодий поет Василь Стус. Дальшу демонстрацію протестів перервала служба безпеки. На активних учасників мітингу навалились репресії — їх виключали з партії, звільняли з роботи, позбавляли можливості друкуватись, творчо працювати. Ще більші переслідування — процеси, ув'язнення, заслання — почалися згодом. Влада скрупульозно, поволі, збирала проти дисидентів докази злочинів, тим часом організовуючи їм неможливість публікування, заробітку[6]. Прапрем'єра фільму в кінотеатрі «Україна» 1965 року стала початком життєвої драми і пізнішої табірної дороги Василя Стуса, визнаного найвидатнішим поетом свого часу; журналіста, видатного політика В'ячеслава Чорновола та інших українських інтелектуалів, зокрема Івана Світличного, Михайлини Коцюбинської. Точилася дискусія з приводу тез книжки Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?»

[6] Х. Касьянов., Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 — 80-х років. Київ 1995.

У цьому контексті фільм Параджанова стає важливим складником ширшого процесу, що спричинився до ситуації 90-х років. Діяльність Дзюби, Параджанова, а також творчість героїв пам'ятного вечора стосується по суті того самого — права народу на власну культуру, літературу, на власну історію, на здобуття власної держави. Обидва — митець і критик — становили важливе двоголосся, що підтримувало антирадянську, дисидентську, а водночас ренесансну тенденцію в українській культурі 60-х років.

1966 року почалося поступове нищення славного знімального колективу Київської кіностудії ім. Олександра Довженка, де вийшов фільм «Тіні забутих предків». Довкола студії та особи Сергія Параджанова сформувалась група інтелектуалів — письменників, студентів, які здійснювали певний вплив на видання, на біжучу літературну продукцію, малярство і критику. Але найважливіші були самі фільми, які могли зібрати гурт в одному місці для перегляду і стати поштовхом для неспокійних дискусій чи поведінки. У

цій ситуації фільми, що виходили на студії, були піддані сильній критиці. Її об'єктом стали: «Криниця для спраглих» режисера Юрія Іллєнка за сценарієм Івана Драча, «Перевірте свої годинники» режисера Василя Ілляшенка за сценарієм Ліни Костенко (фільм не було закінчено — під назвою «Хто повернеться — долюбить» його завершував Леонід Осика — *прим. упорядника*), а також не здійснені «Київські фрески» Сергія Параджанова за його власним сценарієм. Жертвою нищень, здійснених спеціальною комісією, стали матеріали до фільмів, які свідчили про українське відродження в культурі, сценарії, документальні матеріали. Було усунуто від співпраці колектив письменників. Фільми і сценарії, навіть якщо вдавалось їм вціліти, мандрували до таємних служб, а їхні творці зазнавали переслідувань. Легендарний колектив кінематографістів і письменників, згуртованих довкола особи Параджанова до 1972 року, втратив енергію, з часом перестав виконувати оздоровлюючу роль. Останнім художньо важливим голосом тієї школи був фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою».

У фільмі Іллєнка «Криниця для спраглих» бачимо звичайне українське село — забуте, десь на кінці світу, яке поступово заносить піском. Песимістичний настрій фільму, який в якомусь сенсі провіщав пізніші екологічні катастрофи й моральні зміни, став причиною того, що більше двадцяти років його не показували в Україні. Також трагічним за настроєм був фільм «Камінний хрест» Осики за сценарієм Драча, який адаптував новели письменника Василя Стефаника (1871 — 1936), так само важливого для української культури, як і Коцюбинський, оскільки у своїй творчості вказував на процес пробудження національної свідомості. Більшість фільмів, реалізованих поколінням шістдесятників, були позначені печаттю трагізму, поетичної ностальгії, глибокого відчуття національної долі, але замість широкого розповсюдження вони потрапляли на полиці.

6. «Тіні забутих предків»

Спосіб оповіді у фільмі Параджанова є так само важливий, як і те, що оповідається. Композиція фільму — низка епізодів в тому сенсі, що окремі розділи є ніби розділами оповіді про життя Івана і Марічки. Кожному епізоду передує цитата з оповідання. У цей спосіб режисер використовує голос оповідача, який зрідка, але влучно коментує розвиток подій, провіщає наступні, заповідає й навіть ощадливо їх коментує. Твір не втрачає характеру баладної оповіді, а назви «розділів» дають змогу Параджанову менше керуватись логікою розвитку дії й зосередитися на живописних та поетичних цінностях кінооповіді.

Дія відбувається на Гуцульщині, як свідчить оповідач, — у краю, забутому Богом і людьми.

Коло смерті й любові

Фільм починається сценою смерті Олекси Палійчука, який гине під спиляним деревом, рятуючи від неминучої смерті меншого брата Івана. За хвилину за кадром лунає молитва-голосіння матері Івана, в якої померли усі діти, залишилось наймолодше. Смерть починає і завершує це дійство, сповнене страждання, нездійснених прагнень, невтоленої любові. Різдво в гуцульській церкві. Батько Палійчука запалює свічку й мовить до сина: «У церкві немає диявола, немає шатана. Шатан є серед людей». Поглядає на товстого Гутенюка, який кладе золотого таляра на тацю, на противагу мідякам Палійчука. Палійчук голосно сміється. У церкві вибухає колотнеча, яка переноситься на торгову площу. Там Гутенюк вбиває Палійчука топірцем.

Відтоді і западає ненависть поміж двома родами і буде диктувати їм життя. Діти, Іван і Марічка, не розуміють цієї ненависті. Конфлікт родин, здавалось, зближує їх, а може, вони призначені одне для одного? Таким чином головні герої стають іграшками в руках фатальної сили, яка прирікає їх на нездійснену любов, страждання, смерть, вічне блукання.

«У пам'яті Івана смерть батька не залишила такого глибокого сліду, як зустріч з дівчинкою» — говорить оповідач. Поки що життя сильніше за смерть, прагнення любові перемагає ненависть.

Дитинство Івана й Марічки спливає серед полонин і лісів. Вони пасуть вівці й виростають. На спільні розваги, розмови, перше втаємничення в спільну оголеність все ж падає тінь родинної сварки. Минають роки, ніби все те саме, у злагоді з ритмом природи, релігійних обрядів, відходом старших і народженням нових поколінь. Іван і Марічка присягаються одне одному в коханні, натомість матері, які фактично керують усім, підживлюють ненависть. Закохані можуть зустрічатися офіційно тільки під час релігійних обрядів в церкві або на гулянні, де втручання старших не таке гостре. Іван однак мусить піти з села. Посланий матір'ю, іде на полонину пастухом. Сільські жінки співають прощальну пісню. Молоді розлучаються.

До улюблених прийомів режисера й оператора належить швидке кружляння камери довкола центру. Наприклад, під час танцю Марічки та Івана камера показує посилення динаміки гуцульської коломийки, супроводжуючи танцюючих, вона поміж ними. Режисер у вираженні емоційних станів охоче послуговується контрапунктом: світло падає здалеку і за контрастом — з найближчої відстані. Завдяки цьому досить істотну роль в оповіді Параджанова виконує ефектне і драматизуюче зображення деформації, укрупнення пейзажу і його частин, реалізованих у замкненому просторі.

Ось гори, повиті туманом, чути пастухів, які грають на дримбах, то знову звуки трембіт, на яких грають гуцули. Десь виють вовки, йде полювання на ведмедя, який краде овець. З туману то виринають постаті, то знову зникають посеред таємничої природи. Потужна природа Карпат, здається, посилює почуття Івана і занурює його в атмосферу ностальгії, чекання. І нараз перехід всередину до пастушого гурту. Тут Іван слухає з вуст ватага прадавню легенду, яка його засмутить і вразить: «Чому ся не жениш, високий Бескиде?» — питає вітер Чорну Гору. А Чорна Гора відповідає: «Бо Зелена Полонина не піде за мене». І так стоять одвіку. Обоє красиві, а побратись не можуть. Тільки вітер їм пісні співає», — розповідає ватаг, не знаючи, що виголошує передбачення. Марічка невдовзі загине. Зібравшись на пошуки Івана, йдучи за зіркою, вона врятує чорну овечку, але сама зірветься у прірву і втоне в гірському потоці. В горах лунають трембіти, світ поринає у страшну пітьму. Іван повертається в село і шаленіє з горя. По гірській річці в шаленому темпі сплавляють дерево. Мчить водяна стихія. Після плотів і плотогонів залишається пустка і божевілля річки. На пагорбі поблизу течії Іван ставить символічний хрест, на могилі Марічки пасеться козуля.

Самотність Івана переходить у деградацію. Любов без утіхи загрожує йому. Гуцулка оповідає за кадром про біль Івана після смерті Марічки. Той різновид коментаря, що випливає з єства фільму, є більш автентичним, аніж слова стороннього оповідача. Інколи роль внутрішнього оповідача бере на себе хор. У кожному разі, у фільмі Параджанова маємо сформовану структуру як образну, так і сюжетну. Велика кількість площин, на яких перебувають ті, хто оповідає історію Івана і Марічки, є надзвичайно важлива. Вона вносить особисте ставлення до зображуваного світу і місця в ньому окремих осіб. Іван, наприклад, будує хату багатій вдові. Вдова коментує за кадром нещастя

Івана, розповідає про те, як він занепав. За хвилину до неї приєднуються голоси сільських жінок, які розмовляють про життя Івана – «А такий з нього гарний парубок був. І що тепер?» Думка однієї людини переплітається з голосом загалу, обидва типи коментаря супроводжуються і творять оповідь, в той час як Іван говорить зовсім небагато а то й зовсім нічого. Є властивим exemplum, що спостерігається гуцульською спільнотою, коментованим, оціненим у власній, індивідуальній площині, як і в перспективі узагальнень, де доля людини стає прикладом, що ілюструє одвічні, а нерідко міфічні права і пов'язані з ними цінності. На противагу внутрішнім оповідачам, які мають силу впливати на життя героя, сторонній оповідач позбавлений цього. Його роль полягає в тому, щоб оповідь добігала кінця, аби відбулася. Він є охоронцем світу, замкнутого у кінематографічних образах, пропонує ключ до нього, але не полегшує входу до нього. Глядач повинен сам вирішити, чи цікавить його та оповідь і яку він хоче в її розвитку брати участь.

Коло нездійснення і смерті

Іван одружується, зваблений красивою вдовою Палагною і візією вигідного життя. Починається чи не найцікавіша з погляду драматургії та режисерської інсценізації частина фільму. Іван з'їдає яблуко, яке дала йому Палагна. У ньому відроджується мужчина. Гуцульські хори тріумфально співають про повернення Івана до громади, повідомляють усіх про цікавий обряд – «Вербовая дощечка, де ходила Насточка. Звідки милий приїде, що Насточці привезе...»

Відома сцена, у якій відроджений Палійчук у весільному вбранні, у капелюсі з красивим пером, з топірцем в руках йде до Палагни. Через долини, гори. Супроводжує його незвично мальовничо показана природа; чудове звучання хору. Поволі розпочинається гуцульське весілля, під час якого відбувається обряд, коли нареченим зав'язують очі й накладають на них дерев'яне ярмо. Жінки прикрашають молодих і виходять співаючи. Шлюбна ніч.

Після шлюбу й весілля життя входить у нормальний ритм, але Іван не любить Палагни. Дружина не може дати йому дитя. В свою чергу вітальність Палагни не знаходить задоволення у спілкуванні з Іваном. Іван постійно думає про свою давню любов. Палагна готує чари. Крадеться гола на світанку в долину, там молиться до святого Юрія, збирає зілля, вимовляє молитви і заклинання. На луках її зустрічає мольфар Юра як втілення людських думок про демонів, що рядяться під святих, готових відгукнутися на кожен поклик, але Палагна відштовхує його. В розпачі жінка молилась до святого, відкидаючи поганські таємниці й сили, що не пов'язані з церковою. І все ж, збіг імен і випадкове викликання темної сили виявляється для головних героїв трагічним. Розпочинається боротьба між силами темряви і світла. При цій нагоді Параджанов показує співіснування світу християнського й поганського в культурі й ментальності гуцулів. Іван так само гіперболізований, як і інші постаті фільму. У Різдвяну ніч закликає духів. Запрошує їх на частування. Вимовляє заклинання, здмухує духів з плечей. Все-таки чекає на Марічку, яка, вірить він, дивиться на нього з уподобаної колись разом зірки. Марічка з'являється у вікні Іванової хати, хоча Палагна пильнує вікна, двері, відганяє духів.

Чарівник Юра запалав пристрастю до Палагни. Показує їй свою силу. Стримує бурю. Настає незвична сцена боротьби зі стихією. Буря жбурляє на світ своє шаленство і хаос. Юра в напруженій боротьбі долає дух вітрів. Грім вдаряє в самотнє дерево і спалює його. Палагна віддається чарівникові.

Юра продовжує боротьбу з Іваном за Палагну. Надихає його сила чарів, пізніше прокляттям він позбавляє свідомості Івана. Наврочений чарівником і тому знеможений, той відвертається від життя й шукає Марічку, яка врешті з'являється йому в свічаді води. Обоє блукають у чарівному лісі, що свідчить про любов поза часом. Іван, якого веде голос коханої, падає у прірву. Коло замкнулось. У Параджанова і Коцюбинського кохання здійснилося тільки у смерті.

Остання частина фільму «Пієта». Жінки обмивають голе Іванове тіло. Дяк співає жалібну пісню. Іван лежить рівний, як на весіллі, тільки мертвий. На його тіло сиплять мідяки, аби він мав за що увійти до небесного царства. Починається тризна. Страх, жаль швидко змінюються в гуцулів на радість. Ґражда двигтить від танців, Іванове тіло підстрибує на ложі смерті. Танцюють усі, живі й мертві, камера шалено кружляє, в кадрі — вируюче коло жалібників-танцюристів, голосний сміх. Чоловіки прибивають віко труни. До хати через маленькі віконця заглядають діти, усміхаються. Для них обряд смерті небагато значить, вони оглядають його як постійно повторюваний ритуал, у якому і вони колись візьмуть участь. Не має для них значення ні смерть, ні ненависть. Вони існують, як Іван та Марічка у першій частині, — поза світом одержимості. Замкнулося коло — ненависті, любові, смерті, життя і того, що воно з собою несе. Перед дітьми — завершена історія. Деякі з них також її переживуть, інші будуть коментувати з позиції одвічної мудрості загальних правд, інші пересвідчаться у нищівній силі пристрасті, зради, покори. Немає сумніву, що ця історія підлягає певному утаємниченню, аби за мить розпочатися знову, проникнувши в долі малюків, що оглядають похоронний обряд.

Живописний і поетичний фільм має концентричну конструкцію, хоча вона не завжди буває цілісна, а навіть свідомо божевільна, розхристана, як і сама тема. Окрім того, можна знайти «половинки», які у фіналі утворюють захована в собі кола тем, сюжетів і знаків. Центральною сценою-віссю, яка переломлює фільм на дві символічні частини, є шлюб Івана з Палагною. Дія в значенні символічному розвивається до цієї сцени, а потім відходить, водночас сполучаючи загальну ситуацію у певне замкнуте коло: від смерті до смерті. Провідним мотивом є повторюваність, як у міфі, особлива «матриційність» історії Івана й Марічки, яка відкривається, заодно посідає структуру легенди (тоді є частиною знань загалу) і водночас виражає досвід одиничний як особливий варіант долі, що концентрує в собі досвід загалу.

Фільм Параджанова насичений атмосферою трагізму, сповнений якогось сказання, невідворотності того, що коїться з людиною, але заодно становить найглибший досвід загалу, близького до природи. Цей фаталізм життя, неможливості виповнення, браку повної свободи, а водночас глибоке співіснування з ритмом природи, зі світом трансцендентності підтверджує, що фільм Параджанова можна віднести до світу символічного й водночас романтичного катастрофізму.

7. Поетичне кіно серед інших напрямів

Політична ситуація довкола фільму Параджанова впливала на стан творців культури. Вони подавали голос на захист фільму і проти нього. Існували й інші аспекти. Фільм показували за рубежем і він збирав нагороди. З одного боку, його переслідували в країні, трактуючи як вираз протесту проти існуючого ладу, з іншого боку, влада, експлуатуючи фільм, відверто просувала його в різних європейських кінематографічних колах. До найважливіших наслідків прем'єри та її опосередкованих проекцій можна віднести

пожвавлення дискусії про традицію української культури. Якщо ж дивитися ширше, вона спричинилась також до появи напряму поетичного в кіно 60-х – 80-х років.

У радянському кіно років 60-х – 70-х критика вела суперечки довкола двох стилістичних напрямів, незалежно від приписуваних окремим образам цінностей ідейних. Це був діалог тенденції документалізму, що виростала з досвіду реалізму, та стилістики «живописної», «поетичної», яку представляли фільми, що мали досвід спілкування з іншими різновидами мистецької творчості, таких режисерів, як Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Василь Шукшин, пізніше Еміль Лотяну, а також Андрій Тарковський. На підставі робіт Параджанова, Осики, Іллєнка склалася в роках 60-х – 70-х українська школа «кіно поетичного». Тон цій школі задавав Параджанов, перебування якого в Києві, далеко від центру, яким була Москва, надав культурному життю столиці України нових вражень та натхнення. Підсумовуючи перший етап існування цієї школи, російський критик Михайло Блейман в гучній статті «Архаїсти чи новатори?» в 7 числі «Искусства кино» за 1970 рік спромігся знищити її мистецькі і пізнавальні основи, звинувачуючи передусім у замиканні мистецтва в колі неплідних національних традицій, які спричиняли зручну втечу з поля соціального у фольклоризм (де, схоже, ставали закамуфльованим восхваляннням націоналізму!)[7]. Блейман гостро нападав на фільми Параджанова, вбачаючи в них початок зарази – символізм, алегоричність, перевагу емоційності над публіцистичністю, песимізм. По суті, ці фільми мали небагато спільного з кінематографом репортажним, з соціологізмом чи героїзмом радянської кінематографії. Живописність зображальних засобів Блейман потрактував як ознаку випадання з постулатів реалізму, що залишалися обов'язковими в радянському мистецтві. Це була атака, яка виявляла певне занепокоєння влади динамічним розвитком і популярністю кіно символічного, яке сягало національних коренів, нерідко надихалося релігією.

[7] М. Блейман. «Архаисты или новаторы?» «Искусство кино», 1970, №7, с. 55 – 75.

Попри напади критики смуга популярності повісті, фільмів, образів, які зверталися до поетичної, фольклорної і міфологічної традицій, загалом не завершилася, навпаки, поетичний напрям розвивали у своїх творах росіянин Андрій Михалков-Кончаловський («Перший учитель», 1965), українка Лариса Шепітько («Спека»), грузини Тенгіз Абуладзе («Древо бажань», 1978) і Отар Іоселіані («Терпке вино», 1967; «Жив співучий дрозд», 1973). До тієї групи треба долучити гучний фільм молдаванина Еміля Лотяну 1976 року «Табір іде в небо». Лотяну, поет і кінематографіст, реалізував фільм натхнений духом поетичного гімну свободі. Романтична оповідь про циганський табір, в жанрі балади, опиралась на бесарабські оповідання Максима Горького, була останнім значним досягненням поетичної школи в радянському кіно років 70-х. Роль фольклору як єдиного в своєму роді матеріалу, що виражає тривалість буття і незмінність одвічних законів, здатних зцілити людину від суспільного нігілізму, важко переоцінити в мистецтві українського, грузинського, вірменського, молдавського, литовського та інших народів, які опинилися перед загрозою втрати власних традицій.

На представленому тлі виразно видно стимулюючу роль фільму Параджанова, який відкриває історію поетичного напряму в СРСР і його двох найважливіших ліній – грузинської та української – які протистояли безпросвітному домінуванню російської культури a la maniere sovietique. Таке протистояння було близьке до засад дисидентських, що творилося в СРСР; найсильніший дух плинув з Кавказу та України.

Поетична школа кіно, до якої належать і митці російські, не перебувала в таборі чотирьох головних ідеологічних напрямів, які творили основу радянського кіно 60-х – 70-х років. Був то, по-перше, напрям, пов'язаний з ідеологією брежнєвізму (міцно пов'язаний з позицією бюрократії та її баченням світу), по-друге, напрям неосталіністський, по-третє, група режисерів-неоленіністів разом з прихильниками ідеології русофільства[8]. За винятком мало популярного технократичного напряму, який був особливим розділом кінопубліцистики, вони представляли ідеологію ностальгійної туги за втраченим минулим (ленінським, сталінським, традиційно російським) і, окрім його глорифікації, домагались радикальної трансформації ладу. Неоленіністи, такі як Михайло Ромм, Ельдар Рязанов, Микола Губенко, втілювали найбільш ліберальну версію комуністичної дійсності й намагалися критично ставитись до існуючої форми влади. Неосталіністи, яких уособлював Юліан Семенов, Тетяна Ліознова, глорифікували роки слави і сили системи. Тут, зрештою, потужно проявився героїчний воєнний напрям. Безсумнівно, ідеологію русофільства розвивали у своїй творчості Василь Шукшин й Микита Михалков. З політичного погляду це були напрями, що конкурували між собою. Але одна річ єднала їх: це питання і постулат одночасно – як ослабити дух неросійських народів СРСР, які намагались відшукати усвідомлення власної неповторності за допомогою мистецтва. З цієї причини тенденція радянського кіно виступала як антипод духу, який виражала автентична українська культура, зокрема її маніфестування власного обличчя. Означений розподіл сил в радянському кіно буде неповний, якщо забудемо, що в 60-х – 70-х роках певна група кіномитців залишалась в інтелектуальній опозиції, але тільки окремі з них вступили у принципову полеміку з системою. До них належали Андрій Тарковський, Олександр Аскольдов і в певному сенсі Сергій Параджанов.

Ми не мали такого напряму в польському кіно. Фольклор був тут трактований як культурна накидка, предмет жартівливої квазі-соціологічної рефлексії або дивної стилізації, як у «Шехерезаді» Вітольда Лещинського за повістю Едварда Стахури. У фільмі Параджанова він набирає могутності особливого вироку, проникнутий відчуттям песимізму, смерті, а водночас вірою у майбутнє, у відродження, яке колись мусить настати. Людина Параджанова і Коцюбинського приречена на долю, несе її, як ярмо, не вміє з нього визволитись, бунт виглядає тут марним. Над світом підноситься прокляття, яке паралізує волю, але водночас митець вказує цінності, які надають йому сенсу – любов, прив'язаність до свого, вагомість слів і обрядів, які об'єднують спільноту.

Через тридцять років від часу появи фільму Параджанова, який сам уже належить до «тіней предків», визволяючи його із забороненого минулого, щасливі тим, що існує традиція, без якої важко уявити собі сучасне українське кіно. Є в ньому сьогодні, й довго ще, певно, буде живим, напрям ностальгійний, експонуючий заборонену історію, білі плями культури й історії, нерідко мартирологію. На жаль, поетичного кіно вже немає, й історія, яку Параджанов оповідав мовою символів, сьогодні реалізована мовою кіно документального. Підтверджує це відчуття вже непотрібності езопового стилю, очевидна завершеність мовлення простого, зрозумілого для обраних, які нерідко вперше переживають контакт зі словом, позбавленим брехні, а також із образом, позбавленим ідеологічних обмежень, який свого часу був сповнений ідеологічних алегорій, далеких від повсякденного досвіду.

[8] Інформацію на тему внутрішніх ідейних поділів в радянському кіно 60-х – 80-х читач знайде в книжці: D. Slapentokh I V. Slapentokh, Soviet Cinematography 1918 – 1991/ Ideological Conflict and Social Reality. New York 1993.

Леонід Алексійчук

Воїн у полі. Про Сергія Параджанова і його часи

«Sight and Sound», січень, 1991. Друкується за газетою «Літературна **Україна»**, 1993,11. XI.

Вірменин, народжений у Грузії, Сергій Параджанов за майже чверть століття до політичної заяви українського парламенту проголосив естетичну незалежність України. Прем'єра фільму «Тіні забутих предків» перетворилася на маніфестацію українського духу. Під товстим шаром малоросійського сала, нагуляного на холопстві, заграли молоді енергійні м'язи. Це тоді, в 64-му, прозвучав у кінотеатрі «Україна» заклик Василя Стуса: «Хто проти тиранії, встаньте!» Ті, хто відгукнувся, тиранію, зрештою, і повалили. І фільм Параджанова став їм прапором.

Чому так сталося? Адже Параджанов і політика — несумісні. І от саме його мистецтво для мистецтва викликає розпалені політичні пристрасті, і безжалісні політичні переслідування сипляться на голову чистого естета. До зубів озброєна наддержава, перед якою тремтить увесь світ; величезна імперія з могутньою армією і флотом, з усюдисущим КДБ і непідвладним жодному законові МВД, з залізною, єдино вірною ідеологією і колосальним за потужністю апаратом для втовкмачення її в голови — і раптом сама тремтить від страху і люті перед безневинним, якщо хочете, антикваром, що фанатично любить справжні речі. Любить ікони і плахти, народне карбування по сріблу і старовинний мідний посуд, свічада у вишуканих обрамленнях і дивовижні підсвічники, кінську збрую — і шовкові паски для тонкого дівочого стану, селянські постоли — і хитромудрі, з загнутими носаками та всипані коштовним камінням черевики грузинського князя, золото — і глицю, трухле дерево - і крицеве лезо кинджала чи шаблі, глиняні глечики — і музейні вази, важку вовну — і летючі шовки, лико і оксамит, ніжну шкіру юнака — і брудний, спотворений каліцтвом палець сільського дяка, яблуко і гранат, старий дагеротип і стародавню мініатюру, закіптявілий баняк і кришталевий келих, синюватy, поросту мохом луску галицької покрівлі і розпечену сонцем черепицю старовірменської, — словом, усе-всеньке, будь-який предмет чи істоту на світі, сформовані долею у щось справжнє, непідвладне підробці.

І от за те — роки таборів, хвороби, безробіття, хамських знущань?

Так. Пристрасть до справжнього в країні, що десятиріччями не виробляла нічого, крім фальшу — дійсно злочин, гідний найсуворішого покарання. Перед найменшою дрібничкою з безмежної параджанівської комори крицева

ідеологія виявляє своє сороміцьки-картонне походження, і життя, на ній засноване, оберталося сміховинно дешевим театром із злиденною бутафорією. Він, багатій, на ті злидні уваги не звертав — а злидарів це і розлючувало найбільше. Вони навіть на такий-сякий політичний протест спокійніше дивилися, аніж на таку-от байдужість до сучасності, над уславленням якої пріли премногі тисячі лизоблюдів. Серед тієї армії можна було потерпіти і якусь п'ятірку-шістку застережливих голосів: хоч і неприємно, однак для загального добра стараються, поліпшити хочуть життя і порядки. А головне, до керівництва звертаються, навіть його ж лаючи, — отже, поважають. Так і вийшло, що столичні і ленінградські режисери Райзман, Климов, Биков, Панфілов, Ромм, кожний з яких так чи інакше говорив владі досить прикрі речі, працювали більш-менш безперебійно, а Параджанов за добрих сорок років праці встиг зняти всього чотири повнометражні фільми. (Не враховую кілька «передтіневих» стрічок, які сам режисер називав сміттям). Цікавий феномен, чи не так? Гляньте: всередині шістдесятих Михайло Ромм випускає, хоч і не без труднощів, «Звичайний фашизм», — документар про гітлерівську ідеологію і мистецтво, в якому лиш останній ідіот не впізнає точнісінько відтворену радянську сучасність — а Параджанов, уже режисер гучної міжнародної слави, в той самий час приречений на безробіття і довголітні знущання. За що? За червоних коней, що пропливли перед заюшеними кров'ю очима Іванового батька? Чи за демонстаривне розмаїття весільних українських строїв, що вибухнули на весь світ із селянської скрині? Чи за відверте захоплення католицькою церковною службою? Що й казати, все оте заслуговувало на засудження, але ж не порівняти гріхи Параджанова з гріхами Ромма, чи не так? Один у фольклор бавиться, другий — просто в очі фашизмом тикає. З формальної точки зору, до обох важко прискіпатися: ні лаяти фашизм (німецький), ні захоплюватися фольклором офіційно не заборонено. Але так само ясно, що обом належить кара. Кому більше?

За поверховою логікою — Ромму.

За внутрішньою ж — можливо, і самими карателями не зовсім ясно усвідомлено — тому, кому вона насправді дісталася: Параджанову.

Так, ми мусимо обов'язково врахувати суто службову різницю між двома. На терезах радянської бюрократії Ромм, безсумнівно, важив куди більше за Параджанова. Старий метр — столичний режисер, отой навіжений вірменин — республіканський; автор ленініани — кількаразовий сталінський лауреат, Параджанов — підозріло зухвалий і язикатий: складачам якогось словника радянського кіно рубонув, недовго думаючи, що він до радянських режисерів не належить.

Однак усі оті міркування, при всій їхній важливості, також належать до поверхової логіки і, отже, не вирішальні.

Саме за глибинною логікою — мистецтво виявилось небезпечнішим за політичний памфлет, зневага до політики — більш гострою заанґажованістю, любов до народної творчості нищівним спростуванням народноненависницької системи, рішуче звернення до міфу і поезії — безстрашним викликом нездарним пропагандистським казкам, нестримний потяг до минулого — презирством до офіційної сучасності.

Бридкі, але недурні шуліки мали рацію. Параджанова було за що шматувати. Самі його очі, з їхнім дивним баченням, були ідеологічною диверсією. Їх треба було виключати.

Одного із хижаків, і то дуже великого, у ранзі зав. відділом мені випало знати особисто. Закінчивши у Москві Вищу партійну школу, він повернувся в Україну на початку 70-х нищити українське кіно. Імена, що складали його

славу й надію: Параджанов, Іллєнко, Осика – стали підозрілими. Не ймучи собі віри, я почув тоді на власні вуха, що Параджанов, який, за моєю інформацією, вже кілька років кидався від студії до студії в пошуках роботи, насправді... боїться камери! А заборонений фільм Кіри Муратової «Довгі проводи» – робота філігранна, нічого не скажеш, але... цілком не радянська. Чому? Бо персонажі її можуть жити де завгодно – в Англії, Франції, Німеччині тощо – а «ми повинні показувати світові нову людину, радянську, ще досі не бачену. І переваги її способу життя над усіма іншими». Знайомий мій був аж ніяк не з дурнів, але говорив ці нісенітниці не червоніючи, твердо, чистою принципово російською мовою. За свій злочин – створення характерів, зрозумілих всьому людству – режисерка поплатилася дев'ятирічним безробіттям. А Параджанова – щоб, бачте, не жахався камери, – довелося аж у табір запроторити і захищати від неї аж до 84 року, коли в Грузії йому зважились довірити співрежисуру «Легенди Сурамської фортеці». От яка жорстока боротьба йшла за радянські цінності на екрані. Воно й не дивно: жодний порядний митець не міг відшукати їх вдень з вогнем у житті.

Потім отой громовержець ще за Брежнєва злетів за якісь гріхи з партійних висот (перед тим, щоправда, встигши наробити біди) і нині роздумує над глибинами недодушеного ним мистецтва у стінах української Академії наук. Навряд чи зустрівся він тепер з жертвами свого керівництва, навряд чи виставили вони йому рахунок за скалічені фільми, людські долі, нездійснені задуми. А якби й виставили – чим йому, бідоласі, розраховуватися? Злидень і банкрут, що служив збанкрутілій системі. А непоставлених Параджановим «Слова о полку Ігоревім» й «Інтермеццо», вже не повернеш. Замість унікальних плодів геніальної уяви – чорний екран, чорна плівка завдовжки в півтора десятка років. Тією чорною кінострічкою, що неї фахівці при монтажі наповнюють паузи, нездарні режисери епохи заповнювали життя своїх підопічних. 15 років було по-злодійськи вкрадено у сорокап'ятилітнього режисера, та яких років: найпліднішних і творчо зрілих! Лише два робочих періоди, жоден з них не надто рясний кількісно, а посередині - чорна дірка в півтора десятиріччя: ось неоплатний баланс, який його боржникам ніколи не виплатити.

Щоб збагнути масштаб крадіжки, досить уявити Мікельанджело, в якого залишився тільки мавзолей Медічі та, скажімо, Павлова капела, без жодного сліду «Пієти», «Брута», «Страшного суду», або Фелліні, який після «Телят» і «Дороги» зникає на довгі роки у чорній прірві і виринає з неї з «Містом жінок» та «Корабель пливе», а замість ніколи не здійснених «Восьми з половиною», «Солодкого життя», «Риму», «Амаркорду» і решти уславлених робіт показує чорну проклейку. Навіть так обидва митці увійшли б до історії мистецтва, але свідоме нищення решти навіть важко уявити – таким катастрофічним вандалізмом воно видається.

Це достеменно і сталося з Параджановим. Ні йому заздалегідь, ні нам заднім числом не було і не дано знати, що саме він міг би створити, але те, що він був одним з найбільш спонтанних і плідних митців з гігантським потенціалом, що кипів удесятеро більшою кількістю задумів, аніж він міг фізично здійснити навіть за ідеальних умов, – знали всі, включно з його гонителями. Фільми Параджанова – це чудом уцілілі фрагменти величезної, по-варварському зруйнованої фрески.

Параджанов – боявся камери!.. Це він, з його невичерпною фантазією, яка знаходила собі вихід і в живописі, і в драматургії, і в короткометражних фільмах про фольклор, і в самому способі його життя – непримиренно естетському і незалежному. Творча вагітність була його природним станом, і то в буквальному – якщо завгодно, біологічному розумінні слова.

Брутальна реальність схована за безсоромно-примирливою формулою «застійні часи». Не застій то був, а тотальна і жорстока війна, в ім'я єдино вірного мистецтва проти будь-якого. Старечий маразм воював проти інтелекту, фальш трощила непідробне, потворність точила кров із краси. Тисячі могли б стати на її захист. Стали — одиниці, навіть десятьох пальців не знадобиться аби перерахувати. Багатотисячна армія радянських кіномитців, що так себе і називала — армія — виявилася неспроможною захистити навіть тих звитяжців, що билися, поки армія відсиджувалася в кущах. Російська приказка «не дражни гусей» стала першою заповіддю в кулуарах радянського кіно. Дорослі чоловіки боялися домашньої птиці, дозволяючи гусям почуватися, як орли. І бешкетувати, як шуліки. Багатющому будь-якими талантами радянському кіно бракувало лиш одного: хисту гідності. Щоб досягти таких-сяких мистецьких результатів, топтали від ноги етику, гублячи те й друге. Працюючи в дозволених межах, самі допомагали ті межі звужувати. Пристосовуючись до гніту замість повстати проти нього, збільшували гніт. За щедре фінансування свого холуйства радянський митець віддячував державі подвійним: назовні — покора, в кишені — полохлива холопська дуля.

Яку неоціненну роботу зробили в ті підлі часи Параджанов, Тарковський і Муратова! Саме ці троє довели, що етика — невід'ємна частина артистичної обдарованості, частина, без якої талант неминуче деградує у послужливе ремісництво. Страшну ціну заплатили вони за свою перемогу — але перемогли їхні фільми — найкраще, що лишиться з того нездарного часу. Натомість ті, що прагнули вижити пристосуванням до умов, поповнили професійне самогубство. Написали на своєму прапорі рабську мудрість «один в полі не воїн» — і не встигли озирнутися, як прапор став білим.

Параджанов натомість кинувся в битву і довів, що один у полі — таки воїн. Навряд чи міг він інакше. Його звитяжні предки не були для нього ні тінями, ні забутими. І це їхнім високим епосом краси він міряв свою потворну і карликову сучасність. Чи ж диво, що опоетизоване минуле було для нього мрією про майбутнє? І чи ж диво, що на нього налетіли шуліки? Бо він їм таки дався взнаки.

Бо він, один із небагатьох, мало не самотній — відбивався від їхньої розлюченої зграї і спромігся красу захистити. Але яку і як саме? Хіба до нього на Київській студії не екранізували українську класику? Ще й як! Мальовничі плакучі верби, либонь, ще й досі миють зелені коси у ставку, влаштованому просто на території студії, щоб не витрачатися на далекі експедиції, і десятки народних ансамблів пісні і танцю можна б одягнути із студійної костюмерної. Як же спромігся вірменин Саркіс Параджанов перетворити принизливо-малоросійське на гордовито-українське, етнографію — на епос? Відповідь — у самому запитанні.

Параджанов — епічний режисер. Не різновид, а просто-напросто єдиний дійсно епічний режисер у сучасному кіно. Порівняйте його фільми з мосфільмівськими або з голлівудськими бойовиками, що їхня епічність визначається кількістю дивізій в батальних сценах, і провалля між істинним епосом та помпою саме кинеться в очі. Параджанов — епічний за способом мислення. У нього епічна щонайменша деталь. Не шукайте в його фільмах глибоких драматичних характерів, складних психологічних розгалужень чи навіть захоплюючого сюжету. Саме за рудиментарну сюжетність і відносний реалізм персонажів він пізніше недооцінював «Тіні забутих предків», віддаючи перевагу стилізованій статичності своєї нової, програмної роботи «Колір граната». Драма у Параджанова — в самому процесі споглядання життя, роздумів про його космічний сенс і художнього втілення тих роздумів — у

поетичний, часто умовний жест, що не раз переходить у танок, у слово, що тяжіє до віршованого рядка чи до пісні, у вишуканий натюрморт, вмотивований не так сюжетом, як власною красою, у ритуалізацію побуту. Все це немає нічого спільного не лише з соціалістичним, а й з будь-яким реалізмом і, нічого й казати, звужує його аудиторію до жменьки естетів.

Та і сьогодні в загальносвітовому кіноконтексті Параджанов — постать сліпучо-яскрава, але самотня і, якщо хочете, архаїчна. А як інакше може виглядати його віртуозна і по-східному вишукана красномовність на тлі неймовірного спрощення мови, у прірву якого штовхає сучасний телеекран? Хто фінансуватиме поезію на екрані, якщо вже і поетичну книжку надрукувати стає задорого, бо її нікому читати? Кого цікавитимуть якісь до біса метафори, якщо всі продюсери світу одержимі ідеалом «простої, без витребеньок, історії»? Для таких увесь Параджанов — не що інше, як витребеньки, які можна залюбки прийняти від переслідуваного радянського режисера (бо це ж реклама!), але Боже борони фінансувати самим.

Стривайте, але це ж соціалістичний реалізм, чи не так? Точнісінько.

...Часи міняються, а з ними і смаки. Те, що вчора здавалося назавжди забутим, раптом стає ознакою прийдешнього, вчорашні крайнощі раптом виявляються стрижневим напрямом, навколо якого обертаються наймодерніші шукання. Значні мистецькі явища можуть виходити з моди, але не з кровоносної системи мистецтва, вони забуваються, але не зникають. Не зникне і Параджанов. Його подорож у минуле веде прямо до майбутнього.

Сучасна цивілізація вже потроху повертається до свого загубленого у віках коріння, а Параджанов його вже для себе віднайшов. Він збудував храм, до якого увійде ще не одне захоплене покоління, дивуючись сміливості і щедрості творця. Боги там мирно сусідять з Богом, святі ікони раптом підморгують і обертаються весело вишкіреними карнавальними масками, чаклунство і магія ніскільки не перешкоджають Літургії, вакхічна насолода життям чергується з трагічною молитвою, могутній хор не заглушує індивідуальні голоси, а, навпаки, дає їм силу і барви, людина навіть у самотності невідривна від свого племені, народу, і народ гуртом переживає поразки чи радіє з успіхів однієї особи. Нічого й казати, як мало спільного з сучасним суспільством має параджановська модель. Саме тому його візуальні поеми і легенди самі набувають вартості творів прадавніх, освячених багатьма віками. Параджановська камера — це ті ж самі Боянові гусла, режисер — давній народний співець. Два останні фільми Параджанова — «Легенда про Сурамську фортецю» і «Ашик-Керіб» — стверджують народнопісенну природу параджановського таланту... Етюд, пісня, мініатюра, новела — усі досі вжиті нами уподібнення, наводять на думку скоріше про збірку, а не моноліт, антологію, а не роман. Отже, і перегортати параджанівські сторінки можна майже навмання, бо кожна з них — самодостатня, і збірка, на відміну від роману, має останню сторінку, але не має закінчення, має початок, середину і кінець фізичні, але не структурні, арістотелівські, і тільки смерть поета кладе край розповіді, що вся цілком відбита в кожній окремій сторінці.

Перегорнімо. З одним застереженням: слова можуть лише нагадати бачене і жодною мірою не здатні його замінити. Найкраще почати наш перегляд з режисерської вправи. Так, як часом не шкодить потрюхикати сотню метрів, щоб уповні оцінити блискавичну швидкість тренованого спринтера.

Поставимо перед собою творче завдання і спробуємо його вирішити. От, скажімо, дівчина вірно чекає на коханого, що подався з села шукати долі й пропав без сліду, без вістки на довгі роки. В одному кадрі мусимо показати, як дівчина постаріла в чеканні.

У нашій уяві заколивається маятник, посиплеться осіннє листя, завирують хуртовини, задзюрчать весняні струмки і, як би ми не крутили носом, руки наші потягнуться до гримувальної коробочки. Не червоніймо. Не лише ми, аматори, а добрі 99 відсотків фахівців уже лишили там відбитки пальців. Та щойно ми, втішені такою одностайністю, вирішуємо, що краще нічого не придумаєш, Параджанов придумує так гарно, що вже нам стає смішно згадувати про свої струмочки з маятниками. Ото диваки: не додумалися до такої простої речі, що — сама ж дівчина і є маятник! Ах, як невпинно розгойдується вона з боку на бік, як просякнута своїм нескінченним чекання, як наявно проходять перед нами її години, дні, місяці, роки... А перед нею, ділячи поле зору навпіл, непорушна сильвета, запнута чорною хусткою. Чорна пляма закам'янілого смутку, по обидва боки — лице дівоче виринає з-за чорної сильвети: зліва, справа, тихше, тихше, аж доки зовсім не завмирає маятник і не зникає лице за чорною плямою. Вмерла надія. Зупинився час. І, здається, годинами можна вдивлятися в цю непорушність, повну такої сили і напруги. Тоді лиш спадає донизу чорна хустка, відкриваючи старе жіноче обличчя. Це — та ж сама дівчина по багатьох роках. Але щойно нам здається, що розповідь вже закінчена і надія дівоча вмерла назавжди, як стара жінка й сама починає потихеньку розгойдуватися з боку на бік; наліво, направо, сильніше й сильніше, з більшою й більшою вірою й надією.

Не вимовлено ні слова — але лиш народна пісня може розповісти про ціле людське життя з такою простою монументальністю. Самий ритм того розгойдування стає невичерпним за своїми можливостями, розповіддю, мелодією, що заворожує, від якої важко відірватись. І як просто! Невже це не ми додумались, а якийсь Параджанов? Та ні, ми завжди це знали, він тільки нагадав нам забутий прекрасний образ.

Так режисер легко і залюбки робить нас співучасниками своєї геніальності, грає з нами у захоплюючу гру. І ми приймаємо її правила з не меншою насолодою, ніж її винахідник і блискучий майстер. А це ж, либонь, один діамант з цілої скрині. Знай тільки занурити руки в ті розсипи, зачерпнути і пересипати з долоні в долоню.

Ось замахнувся Гутенюк-старший на Іванового батька — і попливли вже легендарні червоні коні в розсіченому топірцем мозку. Вишуканий пісенний образ, а не бридка імітація скривавленого мозку, що бризнув би із пересічної голлівудської стрічки.

А от коли ніж загарбника встромляється в білосніжну стіну вірменської будівлі — з неї бризкає кров.

А ось дівчина танцює між двома величезними вазами. Їй приносять гірку звістку — і не лише танцюристка, а й вази падають непритомні.

А ось юнак звертається до ворожки. Вона говорить з ним, і він з нею, і навіть предмети вони одне одному передають — а обличчя завжди на нас звернені. Про долю йдеться, і в долю обидва вдивляються. І ота, за всіма реалістичними приписами, ненатуральна поведінка надає сцені іконної урочистості, високого містичного значення.

А от з героєм трапляється біда — і на гранатовому дереві в його селі ростуть чорні плоди. А коли долає герой перешкоди і веде кохану до шлюбу — гранати стають святково білими.

Більшість режисерів тлумачать життя, Параджанов його святкує.

Понад 20 сценаріїв, написаних Параджановим у роки безробіття, також свідчать про деякі невичерпні можливості, чи не так? А незаписане? З його знаменитих розповідей-імпровізацій лиш Юрієві Іллєнку пощастило реалізувати «Лебедине озеро. Зона». Решта — в пам'яті слухачів, і з ними зникне.

Варто лише подумати, що «Сурамська фортеця» і «Ашик-Керіб» були б зняті не в 84 і 89 роках відповідно, а на добрих 18 років раніше, і могли завершити лише певний період його творчого розвитку, а не ціле життя, і неминуче привести режисера до нових щаблів, нових несподіванок, нових стильових перетворень (вже ж, напевне, не «застоювався б» цей непосидючий чоловік разом із своїм гнилим часом і не чекав би на милостивий дозвіл з Кремля бути самим собою!). І чорнота отих чорних сторінок починає визнаватися оманою, і все чекаєш, що параджанівські сліпучі видіння ось-ось прорвуться з-під накинутої на них силоміць темряви. Адже під нею сховане багатюще, дійсно звитяжне життя. Одних лиш «Тіней» чи «Граната» Параджанову було б досить, щоб посісти місце в історії кіно, — але божевільна влада не знайшла нічого кращого, ніж оточити те місце колючим дротом. Та ще й, сама тремтячи перед його камерою, розпускала плітки, що він її боїться.

Знову — бо він же їх, злиднів, валютою підгодовував навіть у таборі сидячи. Вони його туди — за ними ж видумані «валютні операції», а самі тим часом «Тіні» і «Гранат» крутили по кіноклубах Нью-Йорка, Лондона, Парижа, аж ніяк не журячись брудом свого безсоромного валютництва. Вони, безсилі заткнути рота всесвітньовідомому майстрові, раптом «відкривають» його давно відомий гомосексуалізм і судять його в ім'я пресловутої пролетарської моралі — а самі тим часом погрузають у розпусті.

Їм очі колють параджанівські колекції й так звані особисті «розкоші» — суто мистецькі, щедро й гостинно відкриті другові, знайомому і просто захожій людині — а самим з горлянок пре від награбованого, належного за привілеями і принесеного в хабар. І вони ж тепер — якщо не жертви застою, то вже напевно лідери перебудови.

І вони милостиво реабілітують... Стуса, перед друзями і родичами котрого мусили б на колінах просити пробачення.

У моторошний час народився ти, лицарю. Історія мистецтва — не персидський килим, але вона не знає аналогій твоїй долі і долі твого покоління. От як уже бідував геніальний Моцарт, як усе життя добивався високої посади придворного капельмейстера, але ж не вибивали йому чоботом скрипку з рук. Не кажучи вже про таке посміховисько, щоб посеред концерту хтось ухопився дужою рукою за того ж самого смичка і виправляв рухи маестро. А от з Параджановим це утнули. І це називалося рятівною операцією, коли Сергій Юткевич перемонтував «Колір граната» і лише в такий спосіб зміг протягти фільм на екран.

Тим більше слави належить людині, що вийшла з нерівного бою не жертвою, а переможцем. Параджанов здійснив болісно малу частину свого велетенського потенціалу, але те, що йому вдалося здійснити, — під силу лише велетневі. Син трьох народів, він уславив кожен з них шедевром: Україну — «Тінями забутих предків», Вірменію — «Кольором граната», Грузію — «Легендою про Сурамську фортецю».

В часи, коли поневоленим націям силоміць нав'язувалася мертва догма «єдиного радянського народу як нової історичної спільноти», Параджанов славив мистецьку і духовну неповторність трьох земель, кожна з яких була йому рідною. За той дійсний інтернаціоналізм і жерли його шовіністи.

В часи, коли українські, вірменські і грузинські лизоблюди славили старшого брата і переслідували власні культури, Параджанов розсунув важку й розкішну російську завісу, напнуту перед усім СРСР, і показав світові три багатющі культурні традиції, три практично незнані народи.

Мало хто з його сучасників може похвалитися таким величним заробком. Власне, не мало, а ніхто. А він і полеглий дихає. Воїн у полі.

Доповідна записка директора кінотеатру «Україна» після прем'єри фільму «Тіні забутих предків»

«Кіно-Театр», 1996, №5. Публікація Тамари Шевченко.

«Доповідна записка» подана до вищестоячої інстанції директором київського кінотеатру «Україна», де відбулася прем'єра фільму Сергія Параджанова. 4 вересня 1995 року громадськість Києва відзначила тридцятиріччя цієї події, знаменитої не лише як прем'єра кіношедевру, а й як акція протесту проти арештів української інтелігенції. Іван Дзюба, якого зал привітав оплесками за проявлену в ті часи мужність, так сказав про тогочасну подію: «1965 рік був не початком терору, спрямованого проти відродження 60-х років, а його кульмінацією. Терор почався раніше, ще тоді, коли хрущовська відлига розбудила творчі сили і влада зрозуміла, якого джина вона випустила. Нагадаю коротко хроніку того терору: 1960-1962 роки — компанія в пресі проти українських поетів-»націоналістів». 1962-1963 — безкінечні пророблляння і виключення з партії Михайлини Коцюбинської. 1963 — заборона вечора, присвяченого пам'яті Лесі Українки. 1964 — розбитий вітраж «Я возвеличу...» в Київському державному університеті імені Т.Г. Шевченка. 1964-1965 — історії біля пам'ятника Тарасу Шевченку в Києві 22 травня, коли молодь приходила туди без офіційного дозволу, аби вшанувати дату перевезення праху Шевченка на Україну.

Діяльність інтелігенції набирала характеру національно-визвольного руху. Тогочасний Голова КДБ на Україні Федорчук заявив: «Ніякого руху не буде. Ми не допустимо.» Влада намагалася лавірувати. Саме тоді була розрекламована ідея переведення вузів на українську мову навчання. Втім, це рішення скасували, щоправда, цього вже не рекламуючи.

Відбувалися арешти — арештовано було 24 чоловіки, і серед них Ярослав Геврич, Микола Гринь, Іван Світличний, Михайло Косів, Мирослава Менкуш, Валентин Мороз. Але тоді про ці арешти майже ніхто не знав. Потрібно було повідомити про них людям.

Чому вирішили сказати саме на прем'єрі фільму Параджанова? «Тіні забутих предків» — це була видатна подія. І не лише як мистецьке явище, він розбивав канони офіційного мистецтва і, на мій тогочасний погляд, був антирадянським твором.

Не будемо перебільшувати значення тієї спроби оповістити людей про арешти. Зал це повідомлення зустрів мовчанням. Люди були залякані. Слова про арешти канули, як камінь у воду. Було зрозуміло, яким вузьким є наше українське коло».

Очевидно, подія в кінотеатрі «Україна» стала вагомим аргументом для того, щоб посилити адміністративний контроль над митцями і щоб не дозволити більше С.Параджанову створити в Україні жодного фільму, адже їхня «провокативність» становила загрозу офіційній ідеології та розхитувала критерії нормативного мистецтва.

Отже, слово документу.

ГОЛОВІ ДЕРЖАВНОГО КОМІТЕТУ
РАДИ МІНІСТРІВ УРСР ПО КІНЕМАТОГРАФІЇ

Доповідна записка.

В день відзначення УІ Київського дня кіно, у кінотеатрі «Україна» була запланована зустріч з творчою групою кінофільму «Тіні забутих предків». Серед присутніх були: режисер-постановник фільму С. Параджанов, оператори Ю. Іллєнко, В. Давидов, режисер В. Луговський, художники тт. Якутович, Байкова, актори Миколайчук, Кадочникова та директор кінокартини т. Юрьєва.

Творча група затверджувалась заступником директора кіностудії т.Трусько В.Л. Група з'явилась вчасно. Рівно о 20 годині 4 вересня 1965 року короткою вступною промовою я відкрив зустріч глядачів з творчими працівниками кіностудії. Слово взяв режисер-постановник С. Параджанов. Уже на початку свого виступу т. Параджанов почав зводити рахунки з дирекцією студії та керівними установами, які начебто явились тормозом в випуску та показу фільму «Тіні забутих предків». Далі т.Параджанов підкреслив, що його фільм розуміють негри, французи, аргентинці, а керівні органи не дають можливості випустити фільм на екран з причини, що його фільм не розуміє наш народ. т. Параджанов виголосив, що у нього точиться боротьба за те, щоб фільм не дублювався на інші мови, бо загубить український національний колорит.

Після закінчення промови т. Параджанова з глядачевого залу вийшла дівчина, яка вручила квіти актору Миколайчуку. З другого боку залу з'явився молодий чоловік, як потім стало відомо, це був член Спілки письменників України, Іван Дзюба. Вийшовши на сцену, він вручив квіти художниці кінофільму т. Байковій. Скориставшись тим, що перед ним був мікрофон, Іван Дзюба почав виголошувати націоналістичні антирадянські слова, які звучали приблизно так:

– Товариші! Наступила реакція 1937 року. Зараз на Україні ведуться арешти української інтелігенції – письменників, поетів, художників. Так, заарештована група людей в містах Києві і Львові. Стогнуть і плачуть матері України за своїми синами. Ганьба властям! Хто за нас, встаньте в знак протесту».

Зорієнтувавшись, я негайно вирвав з рук політичного хулігана мікрофон. Секретар партійної організації кінотеатру т. Кузьмич Олег Степанович включив радіодинаміки, по яких почала транслюватись музика, а в цей час мною було зроблено все для того, щоб локалізувати подію. За півтори-дві хвилини обстановка нормалізувалась і почалась демонстрація фільму «Тіні забутих предків».

Під час подій глядачевий зал згуртовано і монолітно вимагав приборкати і покарати осіб, які виступили з антирадянськими промовами. В залі були вигуки: «Ганьба», «Гоніть цих бандюг зі сцени».

Після закінчення сеансу з боку цієї групи молоді була знову спроба звернутись до глядача з аналогічними промовами, але глядач не став їх слухати. Виходячи з залу, з великим обуренням вимагали покарати цих людей за антирадянські виступи.

Ф. Брайченко.
Директор кінотеатру «Україна».
6 вересня 1965 р.

Лист Сергія Параджанова Овчаренку

Публікація і вступне слово Івана Дзюби. **«Культура і життя».** 1990. 29. 07.

...І уявити трагедію митця

Серед деяких матеріалів Сергія Параджанова, які зберігаються в мене, — і цей лист до секретаря ЦК Компартії України Федора Даниловича Овчаренка. На цьому машинописному примірнику, на жаль, немає дати. Але, наскільки пригадую, це був 1969 або 1970 рік. Я допомагав Сергієві скомпонувати цього листа і переклав його українською мовою, — тому в мене й збереглася копія. Лист відображає драматичну творчу ситуацію Параджанова і його вболівання за українське мистецтво взагалі (тут можна згадати, як ще раніше переживав він за долю заарештованого талановитого художника Панаса Заливахи, як співчував Аллі Горській та Віктору Зарецькому, як підписував колективні листи на захист заарештованих українських діячів культури та дисидентів у 1965 й пізніших роках).

Ф.Д. Овчаренко не без підстав мав у колах української інтелігенції репутацію ліберала і людини, яка намагається дещо зробити для української культури, попри тодішні надто обмежені можливості українського ЦК. Сергій Параджанов сподівався на допомогу. Наскільки я знаю, деяке зрушення відбулося. У всякому разі, сам Сергій оповідав мені, начебто його запрошував на розмову П.Ю. Шелест і пропонував йому поставити фільм на тему «української землі». Але невдовзі ситуація ще погіршилася, а потім, як відомо, дійшла черга. і до Овчаренка, і до Шелеста.

Пропоную читачам цей лист Сергія Параджанова — це не тільки крик його душі, це й історичний документ про одну із сторінок нескінченної трагедії української культури. І про особисту трагедію Параджанова.

СЕКРЕТАРЕВІ ЦК, КПУ ОВЧАРЕНКУ Федору Даниловичу

Вельмишановний Федоре Даниловичу!

Надсилаю Вам цього листа з надією, що Ви звернете якнайсерйознішу увагу на мою справу, яка є водночас і справою української кінематографії взагалі. Я маю підстави гадати, що ім'я моє щось важить у сучасному кіномистецтві і, отже, моя творча доля не байдужа ні цінителям, нашої культури, ні її керівникам. Минуло вже більше п'яти років відтоді, як вийшов на екрани фільм «Тіні забутих предків». Як відомо, цей фільм вперше за багато років знову повернув міжнародний престиж українському кіно. Він і досі має широку пресу в усьому світі. Високо оцінений він і в радянській кінокритиці. З нього почалися ті нові явища і шукання ряду молодих талановитих кінорежисерів, які дали підставу критиці говорити про самобутній український поетичний кінематограф 60-х років, про київську школу поетичного кіно.

Здавалося б, — беручи все це до уваги, — що керівництво української кінематографії мало бути зацікавлене в тому, щоб «розвинути успіх» і, зокрема, до-

ручити нові роботи, нові замовлення режисерові, який показав свій професійний рівень і свої творчі можливості в «Тінях забутих предків». Але в дійсності вийшло якраз навпаки. Я не тільки не одержав ніякого замовлення, але й моя власна ініціатива – спроби поставити фільми «Київські фрески», «Сповідь», «Бахчисарайський фонтан» – постійно відкидалися. А про театральні задуми (хотілося поставити «Гамлета», працювати з організованим на студії експериментальним молодіжним театром) – і говорити годі. Вже протягом п'яти років я не зняв на Київській студії жодного фільму, По суті, мене штучно, адміністративне і дискримінаційно усунуто від усякого творчого життя колективу. Натомість – мені – чи то з святої простоти, чи то з прихованого глуму – пропонують... робити дубляжі. Очевидно, це слід розглядати, як етап моральної підготовки до переведення на пенсію.

Може, я не кваліфікована, не компетентна в кіномистецтві людина, і керівництво Київської студії не має довіри до моїх творчих можливостей? Тоді прошу познайомитися з відгуками вітчизняної і світової кінокритики про мої фільми. Поцікавитися думкою найавторитетніших фахівців і творців сучасного радянського кіномистецтва. І після цього прошу Вас, трохи відсунувши набік інші невідкладні справи, задуматися на хвилинку і уявити по-людському трагедію митця, сповненого сил і задумів, але позбавленого навіть тих елементарних виробничих можливостей і прав, які надаються першому ліпшому випускникові ВДІКу.

Шановний Федоре Даниловичу! Ви знаєте, як багато втратила українська кінематографія через те, що Довженко і Савченко змушені були працювати хіба що на одну соту своєї творчої сили; Ви знаєте, скільки талановитих режисерів – від Чухрая та Бондарчука до Алова і Наумова – пішли за останні роки з українського кіно в інші студії. Загроза подібних явищ стоїть тепер і перед молодшим поколінням кіномитців України. Це повинно викликати глибоку тривогу у людей, які відповідають за стан української культури. Київський поетичний кінематограф сьогодні по суті паралізований, позбавлений можливості нормально розвиватися і давати багаті плоди. Але трохи уваги до нього, трохи зацікавленого розуміння, трохи підтримки – і він спалахне з новою силою, він дасть нові здобутки неминущої цінності. Творчі потенції ряду талановитих митців, які по-різному уособлюють цей український поетичний кінематограф, зокрема молодих кінорежисерів Леоніда Осики, Юрія Іллєнка, Романа Балаяна, Ролана Сергієнка, Володимира Денисенка та інших, уже сьогодні могли б забезпечити Київській кіностудії провідне місце серед усіх кіностудій Радянського Союзу, зробити її вогнищем дуже серйозних мистецьких шукань, естетичне й громадянське значення яких виходили б далеко за межі України.

А такі шукання сьогодні вкрай потрібні, бо мистецтво не може жити тільки масовою комерційною продукцією чи середнім загальноприйнятим рівнем, як не може жити і самим лиш учорашнім днем. Воно потребує художницького дерзання, риску, експерименту, його суть – постійне випробування, перевірка на суспільну спроможність – усе нових і нових естетичних підходів, способів художнього мислення. В ньому є свої ближчі і дальші орбіти, свої земні і космічні траси, свої міжпланетні простори, які ждуть першопроходців. Колись, у 20-ті роки, саме радянське революційне кіномистецтво першим вийшло, так би мовити, на навколоземну орбіту. І тепер саме йому годилося б першим штурмувати мистецький «Місяць».

У цю велику справу постійного здобування нових мистецьких високостей Київська студія імені О. Довженка могла б зробити особливий внесок. Адже свого часу на ній було сказане нове слово світової ваги, вона має світової ваги традиції поетичного і метафоричного кінематографу, закладені Олександ-

ром Довженком та Ігорем Савченком. В цьому кінематографі дерзання й експеримент, поетична символіка і філософське узагальнення поєднувалося з міцним ґрунтом народного життя і народного мислення і виростали в активну силу сучасної національної поетики. А таке поєднання новаторського духу з національним ґрунтом, така мобілізація всіх духовних багатств нації, народної культури для вирішення нових епохальних завдань, для виховання нової, соціалістичної духовності і структури суспільства – це сьогодні чи не найголовніше, і не тільки в кіно або в мистецтві, взагалі, а й у всій сфері духовного буття. І це те, чого ми ще майже не робимо по-справжньому.

Перед вікнами моєї квартири на площі Перемоги нещодавно зведено новий величний універмаг, звичайно ж, під назвою «Україна». Кожного разу, коли я дивлюся на нього, в мені мимоволі починає ворушитися незріла думка про те, що і цю назву, і це місце – в своєму центрі – столиця тисячолітнього народу, столиця великої радянської республіки мусила б зберегти для урочого Будинку-музею, де були б зібрані українські стародруки, українська народна кераміка й різьба, українські ікони, кращі зразки усіх видів народного і професійного мистецтва минулого, реліквії видатних історичних і культурних діячів; де були б постійно діючі лекторії і кінозали з відповідними історико-мистецькими програмами і куди б, як і тепер, приїздили люди з усієї України, але не по штани і панчохи, як тепер, а по розум і смак, по знання історії і людської краси. Запевняю Вас, що за десять років культура народу зросла б на століття.

Можливо, для Вас буде трохи несподіваним, що саме я ставлю це питання. Мовляв, я не українець, я вірменин, міг би працювати і в Єревані, і в Москві. Справді, двері інших студій гостинно розчиняються переді мною. Я мав багато запрошень і пропозицій, але з них скористався тільки один раз, коли на прохання «Вірменфільму» поставив у Вірменії та Грузії фільм «Саят-Нова». Після цього знову повернувся до Києва і знову два роки сиджу тут без роботи. Справа в тому, що Київ для мене не просто місце проживання і на Україні я не просто гість чи «механічний громадянин». На біду чи на щастя, я органічно зрісся з Україною, я закоханий в її культуру, я виростав з неї як митець і я не мислю своєї творчості поза нею. З нею пов'язані мої найбільші творчі задуми, моя найдорожча мрія – поставити фільм за «Інтермеццо» Михайла Коцюбинського. Я люблю цього письменника, його «Інтермеццо» вважаю геніальною річчю і дозволю собі велику нескромність сказати, що сьогодні в світі немає другого кінорежисера, який зміг би поставити за цим твором такий фільм, який стоїть у моїй уяві, – фільм про митця і епоху, про письменника і його народ, про дух і землю, фільм про революційну бентежність і поривання до волі – про визрівання народної революції, фільм, збудований на сучасному осмисленні української народної поетики, натхненний генієм тисячолітньої народної естетики. Хочу я поставити і художньо-документальний фільм про стінопис Потелича – велике надбання української культури кінця XVI – початку XVII ст. Є в мене й інші задуми і в кіно, і в театрі, і нагадаю до того, що мої фільми, як правило, обходилися у фінансовому відношенні набагато дешевше, ніж стандартний повнометражний фільм.

Я ні на що не нарікаю і нічого не прошу. Я просто хочу запитати: невже українська радянська держава в другому півсторіччі свого існування не може надати можливість кінорежисерові, який довів свій професійний рівень і творчий масштаб якого помітив і визнав увесь кінематографічний світ, – поставити фільми, які б збагатили мистецтво українського народу, сучасне радянське мистецтво?

Сергій ПАРАДЖАНОВ, кінорежисер

Сергій Параджанов: «Проти мене організовано блокаду»

Публікація і вступне слово Андрія Яремчука. **«Українська культура».** 1994. №1.

«Він навчив мене розуміти кіно», — так сказав про Сергія Параджанова французький кінорежисер і критик Патрік Казальс, представляючи на кінофестивалі «Молодість-93» у Києві свої документальний фільм і книгу про видатного майстра.

Він вчить нас розуміти кіно — могли б сказати сьогодні ті, хто переосмислює кіноспадщину радянського тоталітаризму.

Нині його називають в одному ряді з Фелліні, Бергманом, Бунюелем. Він увійшов до числа 20 найвидатніших кінорежисерів, які визначатимуть напрями розвитку кіно XXI століття.

Минуло три роки, як немає майстра з нами. Однак присутність Параджанова як самобутнього явища й особистості в українському кіно не притлумлюється, а зростає. У період розмивання художніх, морально-етичних принципів в умовах свободи і ринку, превалювання національно-етнографічних гасел замість глибоких творчих пошуків національної своєрідності естетичні критерії митця стають ще актуальнішими. (...)

Експерименти й новаторство у творчості, чесна громадянська позиція, життя Параджанова — це був виклик творця нормативній естетиці соцреалізму, духовній задусі тоталітарного суспільства. Приписуючи кінорежисеру явні і неявні гріхи, пособництво в українському буржуазному націоналізмі, режим кинув митця за грати.

Сьогодні будь-яка дискусія про подальші шляхи розвитку українського кіно без імені Параджанова втрачає продуктивність і гостроту, а його особистість ще не раз викликатиме неоднозначні оцінки. Це підтверджує і публікація, котру подаємо в нинішньому числі. Стенограма виступу кінорежисера у мінському Будинку кіно на прем'єрі фільму «Колір граната» перед творчою молоддю республіки, передана автору цих рядків бізнесменом А.П. Волгою, — документ унікальний. Відразу ж, після прем'єри, цей виступ, досі ніде не публікований, став легендарним, усним бестселером, який блискавично облетів увесь колишній Союз. Його цитували на кухнях й інтелігентських тусовках, прискіпливо вивчали у двох ЦК — Білорусії й України, у двох споріднених КДБ і, гадаємо, не тільки в них.

Доповідна записка тодішньому першому секретареві ЦК КПУ П.Ю. Шелесту переконливо свідчить, як партійні функціонери намагалися «спрямувати» творчі зусилля Параджанова, якою незручною, вибухонебезпечною постаттю був для них митець.

І жодного натяку — про трагічну безвихідь безробітного кінорежисера, талант якого був на злеті і прагнув реалізації. Добре знаючи, хто його підслуховує, а не слухає, Параджанов неспроста вживає страшне для цих «добродіїв» слово «сюр», сюрреалізм, яке точно характеризує фантасмагорійну тогочасну дійсність. Воно дратувало отих підслуховувачів, як червоне бугаїв.

С.Й. Параджанов у виступі перед творчою молоддю Білорусі, сповненому гіркоти й якогось відчайдушного буйства, ніби передчуваючи свою подальшу долю, найбільш повно виявляє своє розуміння природи кінематографа, свого власного бачення світу, дає докладний, точний і дошкульний коментар офіційного радянського кіно і ситуації, що в ньому склалася. Передчуття, передбачення режисера багато в чому здійснилися.

На нашу думку, цей виступ — творчий і громадянський маніфест видатного майстра, актуальність і значення якого для нинішнього періоду українського кінематографа очевидні.

Першому секретареві ЦК КП України товаришеві Шелесту П.Ю.
Доповідна записка

1 грудня 1971 року в Мінську відбулася нарада творчої молоді. Без погодження з нами туди був запрошений і виступав на нараді режисер кіностудії ім. О.П.Довженка С.Й.Параджанов. Виступ його стурбував ЦК КП Білорусії і став там предметом обговорення. Не бажаючи звертатись офіційно, відповідальні працівники апарату ЦК КП Білорусії дзвонили до нас і надіслали на ім'я завідуючого сектором кінематографії відділу культури ЦК КП України стенограму виступу С.Й. Параджанова.

У цьому виступі С.Й. Параджанов у властивій йому розв'язній манері чорнить не лише окремі визнані нашою громадськістю твори, а й навіть загальний стан та напрямок радянського кіномистецтва. З неповагою, яка місцями межує з цинічним глумленням, говорить С.Й. Параджанов про ряд видних діячів культури, керівників союзної та республіканської кінематографій, відповідальних радянських та партійних працівників. Він відверто заявляє, що по суті обманював і буде обманювати керівників, ніби бере до уваги їх поради і настанови, а робив і буде робити те, що хоче. Хоче ж він продукувати сюрреалістичні твори і тому всіляко ганить метод соціалістичного реалізму.

Оскільки у згаданому документі С.Й. Параджанов висловлює своє ставлення до спроб ЦК КП України спрямувати його творчі зусилля, ми вважали за необхідне інформувати вас про цей виступ.

На думку відділу культури ЦК КП України, виступ С.Й.Параджанова ще раз засвідчує, щонайменше, відсутність у нього чітких ідейно-естетичних принципів і громадянських позицій. І саме за це його вихваляють деякі зарубіжні критики і митці. Як повідомив заступник голови Комітету з кінематографії при Раді Міністрів СРСР тов. Баскаков В.Є. на пленумі Спілки кінематографістів СРСР, який відбувся 22 – 23 грудня ц.р. у Москві, останній фільм С.Й. Параджанова «Колір граната» французька критика висунула як взірець на противагу всьому радянському кіномистецтву, навіть не подивившись цей фільм.

Непоодинокі спроби ЦК КП України на різних рівнях вплинути на тов. Параджанова С.Й. і належним чином спрямувати його творчу діяльність та громадянську поведінку, на жаль, поки що не дали бажаних наслідків.

Це трапилось, зокрема, й тому, що в цих питаннях Комітет з кінематографії при Раді Міністрів УРСР (тов. Іванов С.П.) дотримується іншої позиції, беззастережно підтримуючи поряд з тим позитивним, що є в творчому доробку тов. Параджанова С.Й., й те, що заслуговує критики.

Зав. відділом культури ЦК КП України (Федченко)
28 грудня 1971 р.

Стенограма
виступу С.Й. Параджанова 1 грудня 1971 р. у мінському Будинку кіно

Я вам вдячний за увагу, за запрошення і, повірте, нітрохи не хвилююсь: у залі багато бородачів, отже все буде зрозумілим.

Передаю ЦК комсомолу Білорусії дарунки моїх друзів. Ось Митуса – автор «Слова о полку Ігоревім», перший актор і скоморох – робота кераміка Орлова. Декілька книг з історії – в науку білоруським видавцям від українців, які ідеально видали своє мистецтво. Ця книга продається за долари. І з цікавою долею портрет. Коли я був модним в Україні, одного разу на конкурсній

художній виставці водночас експонувалося декілька бюстів, графіка, живопис, які зображали мою персону. Її відвідав міністр культури і при огляді запитав: «Хто цей бородач? Чому його так багато?» Йому відповіли.
«Який ще Параджанов? Що за примітивна назва під цим портретом — «Мій далекий друг»?
Після третього туру зникли всі портрети і бюсти. Залишився тільки оцей, який тримаю перед вами. Головою тієї виставки була Яблонська. Бідна, вона постійно хвилювалася за свої широкі стегна, весь час прагнула схуднути, але це їй ніколи не вдавалось. Потім я поцікавився в неї:
— Тетяно Нилівно, як вам вдалося врятувати портрет?
— Знаєте, — сказала вона, — перший раз у житті мене виручили мої стегна. Коли міністр наблизився і хотів зняти портрет, я прикрила його своїм задом.
До речі, це картина нашого прекрасного художника Георгія Якутовича. Передаю її вам на згадку про мене і про Яблонську.
Вважаю Білорусію своєю улюбленою республікою, хоч навідався сюди вдруге. Мені повідомили невеселу новину — звідси, зі студії, розбігаються мої друзі. Переконаний, вони повернуться, але вже в новій якості. Та не дай Бог, якщо, наприклад, Фігуровський повернеться сюди актором, як він це показав.
Тут я нелегально і мені заборонили приїздити до вас, бо зі мною ніби мав зустрітися перший секретар ЦК Компартії України. Він хоче, аби я створив картину про хліборобів. Отож земля, ще раз земля... На мій погляд, ця пропозиція — просто відписка, яка ставить одну мету — не дати мені працювати над виношеним у серці фільмом «Інтермеццо» за М. Коцюбинським. В цікавому, складному і ще мало дослідженому творі йдеться про долю інтелігента на початку століття. Такий мовби авторський монолог. «Інтермеццо» 50 років було вилучене з української літератури, згодом повернуте, щоб знову бути вилученим.
Знаєте, у мене щойно народилася мрія — прислали б мене у Білорусію, і я створив би про неї стрічку. А то складається враження, ніби наша ментальність вичерпується декадами у Москві, де ви представляєте «Льон» і «Бульбу» у танцях. Але ж є якесь інше коло, можливо, на рівні містики, завдяки якому можна воскресити зараз «Слово о полку Ігоревім», вашу обрядову поезію або у докір грузинам — «Витязя в тигровій шкурі».
Перед тим, як дивитиметеся мій фільм, проситиму дозволу поміркувати вголос над деякими питаннями, що не дають мені спокою. У нас так уже повелося: варто з'явитися новому, як відразу пробують його класифікувати. Який це напрям і куди, а потім чіпляють ярлики. Якщо «Саят-Нова» — поетичний кінематограф, то чому мене ущемлюють у великій професії режисера?!
Хоч за два дні до приїзду сюди одержав доброго листа від Фелліні та з етичних міркувань не цитуватиму. Куди тоді віднести «Війну і мир», «Таньку Кареніну» (моя назва), «Злочин і кару», «Дворянське гніздо»?
Гадаю, відбувається повна девальвація якостей мистецтва кінематографічного, абсолютна трагедія в усьому світі, зокрема, в радянському кінематографі. Це якийсь дивний застій — немає яскравих митців. Великомученик Андрій Тарковський не може нас щорічно вражати своїм талантом, своєю глибиною, а все інше мені здається просто ніяким.
Нехай вибачить мене наше керівництво: їхав сюди поїздом, не спалось, дорога довга, і мій сусід по купе, член ЦК, як він відрекомендувався, дуже довго пояснював, чому так все відбувається в кіно.
Я ж вважаю головною причиною цих невеселих явищ ту, що найцікавішим

митцям у нас виявлено недовіру. Недовіра – предивна образа. З недовірою пов'язана вся доля і неймовірно коротке життя художника.

Чому так класично була провалена в Радянському Союзі одна із знаменних дат – ленінський ювілей. Згадайте, найбездарніші люди робили фільми цієї тематики. На екранах з'явились кілометри плівки – кіномакулатура, до якої ніхто з нас не звернеться ні як глядач, ні як мистецтвознавець, ні як кінознавець. Відштовхуючись від них, дехто схильний думати, що кіно буцімто зупинилось у розвитку, що його необхідно законсервувати на тому рівні, який мають «Червоне листя» чи «Поштовий роман», випущений, до речі, кіностудією ім. О.П. Довженка. Хіба у них відтворена революція? Адже в неї, як підкидного, кидають Леніна, і він ледве не одержує Нобелівську премію у Радянському Союзі. Розумієте, вони підкинули непотрібного у революції Леніна. Таким чином відбувається девальвація мистецтва, професії, спеціальності.

Аналогічний і біографічний фільм про Чайковського...

В «Саят-Нові», наприклад, відтворений світ, який оточував і впливав на поезію ашуга. Сам поет не сидить, не мучиться, не зривається вночі, не стукається об стінку ампірного крісла, не включає радіатор, тобто музику Чайковського. Бо у вищезгаданій картині композитор саме так пише музику, та ще й кличе до себе потворного напарника. Не вкладається в голові – не красивого, а потворного. Чомусь він дивний, цей «Чайковський» – один з клінічних провалів у кіно. Це ганебно. Нам подібних стрічок не потрібно, як і аналогічних на політичні теми: того ж «Червоного листя», де якісь дівчатка з вар'єте і революція – ніби оперета.

Переконують, мовляв, поставлено за системою Станіславського. Не розумію цієї теорії, за якою необхідно глибоко дихати і говорити якийсь текст. А може, треба мовчати – і це значно більше. Ще є античний театр, побудований на діалогах. Є Шекспір. Є взагалі пантоміма. Зрештою, є кіномова. Приймаючи цю систему, ми всі так чи інакше перебуваємо в полоні якихось канонів. Чому повинен бути оголошений поза законом режисер, який твердить, що актор не головний, а може, головніший в даному випадку режисер! Чому сьогодні через подібні канони не реалізовані мої «Гамлет» і «Сповідь» – це вічнозелене ревю абсурдної літератури, до речі, опубліковане майже у всьому світі. Кажуть, не типово. Не типово!

У Тбілісі руйнують цвинтарі і перетворюють у парк культури імені Кірова. Так, так, імені Кірова. Безперестанку працюють бульдозери, теодоліти, нівеліри. А там могили моїх предків, розумієте? Я проводжав на цей цвинтар своїх білошвейок, розтирачів лаку... Вони там спочивають, а я ще живий, і там буде парк культури?! Тому «Сповідь» – сценарій для мене типовий. Подібне відбувається в Києві і, ймовірно, в усіх містах, бо цвинтарі живуть 20 років. Хіба це не блюзнірство?

Мені 46 років, приходжу і бачу зруйнований цвинтар, де могили моїх предків, у часовнях скульптори роблять модні чеканки. Скрізь розкидані черева роялів. Вони, мов арфи. Скульптори скуповують старомодні роялі, вимають бронзу, роблять ті модні чеканки для модного цвинтаря Сабуртало. Над цим я плачу і розмірковую у сценарії, хочу все точно згармонізувати.

Взагалі, про екранізацію творів можна було б говорити багато. Що таке література для мене сьогодні? Невже ви думаєте, натисну кнопку і зніматиму, як злітає в шифонному, простроченому на «Зінґері» тюлі чи газі Демон Лермонтова? Смішно ілюструвати сьогодні так, як ілюструють класиків російської літератури російські режисери. Якщо так продовжуватиметься, може дійти до патології. Подивіться, вже екранізували ледь не всю

російську літературу. Назвіть мені хоч один вагомий твір, який не ілюструвався?
Можу виділити з прочитання режисерського лише два фільми. Ейзенштейн чудово відкрив світ Олександра Невського. Трохи бутафорський, статуарний, однак це пластика того часу і вона є естетичним фактом.
Але що відбувається в світі? Що зробили з «Паном Володиєвським»? Що може бути страшнішим, жахливішим, примітивнішим, більш фашистським, ніж ця картина? Поляки розмахують вогнем і мечем і, бачте, викликають привид пана Володиєвського. Це смішно. Таких стрічок на історичні теми нині багато. Очевидно, митці не несуть у собі Хреста поетичного, святого світу. Вони порожні, ситі. Особливо московські митці. У них відбувається провал за провалом. Якщо я не правий, назвіть мені твір, окрім «Початку», де молодий, трепетний, провінційний Гліб Панфілов з трепетом тюгівського глядача ще захоплений Жанною д'Арк і прагне шукати.
Це проблема надзвичайно складна, ми її тут не вирішимо. Це необхідно внести на порядок денний ЦК, щоб велику російську кінематографію, зокрема довоєнну, воскресити і продовжити. А то ж — трагедія. Я передчуваю велику кризу в радянському кінематографі.
От одержав листа від Козинцева: просить, щоб я не дивився його «Короля Ліра», бо йому соромно за себе після перегляду «Саят-Нови». Жалкує, що не запросив мене робити костюми до фільму. Безперечно, у нього були б ренесансні костюми, але що він витворив з «Королем Ліром»? Прочитав твір без свого втручання. Звичайно, сина свого я повів би на цю картину: він у мене лінивий, не бажає читати велику п'єсу. А так приблизно б запам'ятав сюжет, коли і як повісилась Корделія. Проте нікого не цікавить, ЯК вона повісилась, ЩО відбувалося, коли вона висіла.
Чайки у стрічці стогнуть — шекспірівського смислу немає. В чому помилився Козинцев? Він не розуміє: шекспірівський твір — не хроніка шекспірівського часу, а вимисел великого митця й драматурга. Це взагалі філософський процес — зіткнення королів і спадкоємців, які зраджують. Козинцев же робить хроніку шекспірівського часу — відкриває точний рік життя Шекспіра і паралельно шукає гравюри. Це я теж умію робити. Художник повинен створити синтетичний образ Ренесансу. Я запропонував режисеру: дайте мені ваші картини, і з них я створю третю й покажу, що таке Шекспір. Чисто емоційно. Як етюд, як екзерсис, як музику. У Козинцева немає пристрастей, є просто піжони, які ходять по фанерних стінах. Навіщо залишати короля Ліра під дощем, у місячному пейзажі під гуркіт канонад? Сопілка блазня, пісні — органічніші й прекрасніші... Саме блазня я й виокремив би у цій картині... Велика музика Шостаковича тут сама по собі, а Козинцев з поганою режисурою сам по собі. Мине час, музику Шостаковича, мабуть, слухатимуть окремо, або саме цю музику до фільму якраз і забудуть. Мені так здається.
Недавно до мене увірвався шаленіючий Бондарчук — я послав йому телеграму: «Після унікального провалу «Війни і миру», що став уже державною трагедією (витрачено великі кошти, результату ж ніякого) — мені подобається стрічка «Ватерлоо». В Радянському Союзі я не зустрів (ходжу, шукаю) людини, яка двічі подивилася хоча б одну серію «Війни і миру», навіть помилково. Третю і четверту серії взагалі ніхто не бачив. Можливо вона цікава глядачам тих республік, наприклад, узбекам, туркменам, які не мають дубляжу картини рідною мовою, тому дивляться її в середній школі, вивчаючи російську».
Бондарчук запитав: «Сергію, чому ти вважаєш, що я провалився?» Кажу, дай

мені будь-яку склейку, і доведу, що ти не режисер. Ось, будь ласка, тут, перед дуеллю П'єра з Долоховим, той банкет... Він запевнює: тут нормальна склейка, вона відтворює конфлікт.

Ні, кричу. Лазня!!! Весь секрет у ній. Маленька лазня на Арбатських провулках, де у П'єра пітніють окуляри. Він промиває їх холодною водою і знову надіває. Хтось виливає воду, окуляри знову пітніють і П'єр знову їх миє в холодній воді і знову надіває. А потім вимив і вистрелив.

Цього немає у Толстого? То й що? Якби був Толстой, він, може, й залишив би цю сцену замість тієї склейки. Сам би вписав її на кінематографічний манер, щоб передати природний стан П'єра, який готується до дуелі.

У цій ситуації поява картини «Саят-Нова» виявилась дуже складною. Крім того, мені довелося цього разу обманути своїх земляків-вірменів. Стрічка знімалась в атмосфері повної недовіри. Її пощастило врятувати від дамочок з Главку Держкіно СРСР — від кокарєвих, зусєвих... Там багато є елегантних дам, у минулому танцюристок, як кажуть на Україні, кордебалеток... Я врятував фільм також від Романова — голови цього відомства, незважаючи на те, що він високо її поцінував, назвавши інтелектуальним шантажем. Найвища, мені здається, оцінка. Прикро, і уряд Вірменії не зрозумів фільму, натомість великодушно запропонували мені робити «Давида Сасунського» — гадаю, до цього їх змусило втручання в долю «Саят-Нови» ЮНЕСКО та ООН, відомих майстрів кіно.

Сподіваюсь, ми ведемо серйозну розмову. Я усвідомлюю, наскільки ризиковано виступаю. Але мене розізлив учора той член ЦК, який погрожував ще шість років не давати мені робити. Ну, не буду я працювати. Хоч робити вмію усе.

Так, знайдеться інший талановитий чоловік, неодмінно знайдеться. Сумно і гірко, коли не вмів робити фільми — мені їх давали. А тепер, коли вмію — не дають. були часи, я більше заробляв — п'ять картин випустив — і «Перший парубок», і «Квітка на камені»... А коли зрозумів, що потрібно моєму народові — тут я не виокремлюю українців, вірменів, грузин — проти мене організували блокаду. Мені нанесено глибоку травму. Якщо в 40 років тобі не довіряють як митцеві, то і на тому світі не довірятимуть. Ось уже три роки минуло, відколи з Єревана я повернувся у Київ після «Саят-Нови». І шість років Україна не дає можливості створити нову картину. У чеканні живу, старію і навіть сліпну.

Що об'єднує мій дебют у кіно — картину «Андрієш» і «Саят-Нову»? Я вважаю, якщо є митець, який може синтезувати небуденне, прекрасне, його необхідно негайно і багато експлуатувати. Повинна бути навіть спеціальна постанова ЦК щодо цього. Треба викачати з такого митця все, на що він здатний.

Стрічка «Саят-Нова» виходить на екрани в редакції мого друга Сергія Йосиповича Юткевича. Він не зрозумів її, розводив руками, запитував спантеличено: «Чому ви так поспішали, що поставили два дублі підряд?» Як йому пояснити — то не поспіх, то метод такий. Або каже: «Дивна у вас смерть каталікоса. Помер, а очі відкриті, і дихає». Сергій Йосипович дослівно сприймає смерть — треба закрити очі, підв'язати підборіддя. Через це, вочевидь, він і реставрував картину.

У такій якості фільм потрапив у мінімальну кількість московських кінотеатрів, я одержав для прожиття рупії. Вірменія показала стрічку, посилали людей. До речі, один із секретарів ЦК (по культурі, в минулому натирач підлоги, висунутий на керівну посаду завдяки відповідному талантові), подивившись картину, сказав: «Справді, дивний фільм — у ньому багато масти-

ки». Я не зрозумів, чому саме мастики, але потім його перекладачі уточнили – він мав на увазі містику. Так от, я не впевнений, що глядач зрозуміє стрічку, я її і сам не зовсім розумію. І мені не хочеться перед ним вибачитися. Навпаки, настав час уже глядачеві вибачатися перед митцем. Бо розхвалюється зовсім інше, нині чекають багато їстівного і смачного.

Але впевнений, не сьогодні-завтра глядач піде на фільм, як на свято, юний і дорослий. Він відчує у стрічці свої гени, втолить духовну спрагу. Ні той сюжет, ні ті узвичаєні канони долі поета (конфлікт з царем, придворний конфлікт, вигнання поета з палацу, світське життя, монастир), – все це не стало смислом мого сценарію. Смислом його стали барви, аксесуари, побут, світ, який супроводжував поезію. Тобто я постарався, щоб мистецтво відобразилось у житті, а не життя – у мистецтві.

У стічці поет не розмовляє, тут фактично лише дві драматургічні репліки. Немає також точних географічних координат. Як на мене – фільм дуже примітивний за своєю структурою: було дитинство, юність, любов, монастир, каміння. Коханий був каменем, келія була коханою. Оспівані перса коханої, троянда. І болісна думка: горло моє пересохло, я хворий. Поет помер. Все просто.

Про картину відгукуються по-різному. Наприклад, Кур'янов, мій друг і земляк, порівняв її з ідеальним комісійним магазином. Теж цікаво, надто коли ми сьогодні не можемо уявити, що то таке. По-моєму, ідеальним комісійним магазином є фільм «Дворянське гніздо», в якому дворяни Кончаловські виставили все наявне в арбатських комісійних. Вони прагнули показати аксесуарний світ Арбату, бачите, Парижа, позбавляючи останній кольору, бо колір перенесли у поміщицькі садиби. Ще Бондарчук повідомив: під час кінофестивалю у Сан-Франциско сенсацією став фільм «Саят-Нова», який назвали унікальним. Російську делегацію несподівано для неї з цього приводу привітав мер міста і муніципалітет. Від делегації відразу ж була створена комісія, яка вилетіла в Москву з'ясовувати, чому разом з московськими картинами на фестиваль потрапила стрічка «Саят-Нова»? Мені це теж невідомо, хоч і приємно.

Зараз з Віктором Шкловським задумали працювати на експериментальній студії Чухрая. Та він переляканий, не знає, куди подітися, бо прагне робити експеримент комерційний, а не творчий. Одначе, ніби є наказ Романова укласти угоду зі Шкловським: бояться, коли цього не зроблять, він може не витримати, і вбивцями будуть Романови.

Справді, Шкловському багато років і він написав складний, незрозумілий, дивний сценарій. Я щасливий з того, що є мій варіант і знову доведеться когось обманювати, якщо не Шкловського, то Чухрая.

Хочу згадати перед цим переглядом ще одну стрічку, яку я не люблю, – «Тіні забутих предків». Микола Бажан, один з великих моїх друзів, сказав, що «Тіні» п'ять років чекали визнання. Їх рідко демонструють. Але фільм подобається Юрію Іллєнку, тому він іноді нагадує про його існування. Я відійшов абсолютно в інший бік від цього етнографічного, такого колоніального фільму, і вважаю, то колосальне захворювання юнака, якщо «Тіні» і досі наслідує такий майстер, як Юрій Іллєнко. Або нагадує їх хоч би навіть обрядом, аксесуаром, танцями, динамікою. На зло Іллєнку, картина «Саят-Нова» знята з одної точки, без зміни оптики, світла, кольору. Картина надзвичайно пластична, і цим вона мені дорога. У ній вдалося здійснити найголовніше – знайти динаміку пластичну. Сценарій був віршований, нікому не зрозумілий, а тому не затверджений. Ніхто не знав, на що наводити фокус. Всі казали – на постановочні. Та постановочних теж не виявилось.

Я просив Юткевича при монтажеві «Саят-Нови» не чіпати останню частину, бо, може, це моя остання стрічка взагалі.
Що мені вдалося реалізувати? По-перше, роль молодого поета грає Софіко Чіаурелі – жінка.
Що таке Чіаурелі? Єдина трагедійна актриса, яка підхопила уже зникаючу естафету від Віри Стрепетової. Я захоплююсь її надзвичайною візантійською красою. Доля Софіко теж невідома грузинам, як доля Стрепетової – росіянам. Грузини не розуміють, що Чіаурелі безмежно красива, вона наділена надкрасою, вона більше, ніж Візантія. У картині актриса глуха і німа, не вимовляє жодного слова, говорить жестом. Але як говорить! Вона грає ідеал кохання, царівну Анну і всіх привидів, які з'являються в долі поета: черниця в білих мереживах, ангел при вознесінні, пантоміма – мусульманський театр при дворі царя Іраклія. XVIII століття, Вірменія, Грузія, Азербайджан, Закавказзя. Цар Грузії, він же цар Вірменії, придворний поет-вірменин... Бачите, наявні всі елементи дружби народів і ніякого конфлікту між закоханими – сестрою царя і поетом. Від світського життя він іде в монастир, що є немовби найвищою нагородою для поетів і поезії Ренесансу, Вірменії середньовіччя. Так само у Мінську багатьох дивує моє захоплення Азгуром – віртуозним художником. То побачите – через сто років Азгур буде обмірюваний, вивчений, бо він показав незвичну галерею істини, можливо, навіть патології нашого часу, в якому всі ми сучасники.
Сценарій має своєрідну форму. Ось один епізод. Поет прийшов у жіночий монастир Ріксиме в степу. Необхідна була плащаниця. Вмирає каталікос Казарі. Великий поет – ключар і господарник монастиря, йде до жінок-монахинь, щоб взяти кращу з кращих плащаниць. Йому довіряють її вибрати. Він зустрічає там монашку з обличчям царівни.

Епіграф: Тебя одел небесный снег,
Тебя одел небесный снег.

Самі по собі задзвонили дзвони. Саят-Нова сам по собі піднімається на гору і сам по собі з неї сходить. На дорозі йому трапився той монастир. Самі по собі монашки винесли на руках розшиті золотом плащаниці для тіла Казара, клали до ніг арутина, на каміння притвору свій золотий сум. Саят-Нова уникав звернених до нього поглядів, впритул монахині дивилися в обличчя арутина і самі по собі в якусь мить оволодівали ним. Саят-Нова взяв плащаницю, приміряв її з голови до ніг. І всі монашки в чорному різко відвернулись, пропускаючи до Саят-Нови монашку в білих мереживах.

Тебя одел небесный снег,
Тебя одел небесный снег.

Черниця в білих мереживах посміхнулась, впритул приклалась до плащаниці і через золотого Христа поцілувала Саят-Нову. Всі монашки в чорному різко відвернулись. Сам по собі відступив Саят-Нова.
Він ішов по цвинтареві монахинь. Самі по собі дзвонили дзвони, кричали, біжучи за арутином, монахині в білих мереживах. Сам по собі виник тин, і вдарилась об червоне каміння Ріксиме, черниця в білих мереживах. Сама по собі прийшла тиша. Саят-Нова увійшов в кафедральний собор Ахпата і накрив тіло каталікоса Казара золотом, принесеним з Ріксиме.
Одержавши 12 таких новел, розгублений міністр, розгублена громадськість Єревана все-таки дозволила мені зняти картину. Бувально ви не побачите ці кадри. Але загальний лад, настрій фільму приблизно розвивається в ритмі щойно прочитаної новели.
Стрічку знімав прекрасний оператор, який зрозумів смисл мого задуму, надзвичайно скромна людина – Сурен Шахбазян. Ви знаєте його за фільмами

«Закон Антарктиди», «Павло Корчагін», «Три товстуни».
«Саят-Нову» знято на радянській плівці. Копія бракована і просто вкрадена мною на кіностудії для внутрішньої наради, іншого виходу не було. Тому стрічка поки що є моєю приватною власністю.
Бажан після перегляду сказав, що фільм не вірменський. Він швидше український. Коли ми почали розшифровувати думку нашого видатного поета і мого друга, то з'ясувалось, що витоки культури Вірменії й України — у Візантії. Стилістика побудови кадрів, світло нагадували фрески Софії Київської і мініатюри — унікальні речі IУ — ХУ століть. Немає античнішої землі на радянській території за Вірменію. Пам'ятники І віку, палеоліту перебувають тут у гармонії з дивною архітектурою Х та ХУШ століть.
Вірменія — дуже красива країна, з вражаючою культурою. Це моя батьківщина. Коли я вперше приїхав сюди — захлинувся від краси і поезії свого народу. Я ж вірменин тифліського розливу, народився у Тбілісі, а Вірменію побачив згодом - її велику античність, чистоту. Тому прошу вас про неї не судити за джазом Орбеляна і південних хлопчиків, які виступають паралельно зі мною в Мінську. Вірменія гарно показана у великому фільмі «Пепо» Бек-Назарова, але то скоріше картина тифліських вірмен. У мене ж представлений атлас, у якому гармонійно поєднані незвичні типажі, обрядова поезія, пластика, діалект, обряд. Кінематографічно розшифровувати це — важке завдання. Можливо, тому картина знімалась довго. Сприймати її, очевидно, непросто.
Приємно, в кінці залу сидить композитор Андрій Волконський Він починав робити зі мною стрічку. Одного дня пішов у гори й не повернувся. Ми його розшукували, звертались в різні інстанції, нам повідомляли — такого композитора немає ні в міліції, ні в КДБ. Ми думали, він перейшов кордон, та через три роки Андрій опинився в Білорусії. Я радий, що він на прем'єрі.
Маю ще велику радість — Флоренція запросила мої живописні роботи, кераміку, колажі на виставку. Хоч роботи останнім часом пропадають від любові моїх друзів, але дещо зберу. Сьогодні ви мали нагоду побачити колажі до фільміу «Сповідь». Недавно Юрій Любимов приїздив до мене, щоб подивитись колажі до спектаклю «Гамлет». Я мав його ставити, та не знайшов продюсера.
Мій фільм більше подобається фізикам. Після перегляду на фізичному факультеті в Єревані один фізик-курд дуже красиво відгукнувся про «Саят-Нову», хоч, може, це і неправда. Він сказав — сучасна фізика не має формули, вона в стані пошуку тієї «мрійної» формули. Фільм Параджанова — це «мрійна» формула мистецтва. Так вишукано вийшло, бо, може, він не фізик, а поет. Однак дуже точно і мені зрозуміло.
Я не буду цитувати Сар'яна, інших моїх друзів. Їм не треба пояснювати картину. Вони знають, що таке голосники, такі кувшини, гури, котрі встановлювалися у соборах як резонатори. А міністр кінематографії не знає цього, тому й не сприймає стрічки.
У зв'язку з цим розповім про один випадок. В епізоді картини «Київські фрески», над якою я починав працювати, в майстерні художника сиділа оголена натура. Міністр подивився матеріал і з докором сказав: «Ну, як ви, такий тонкий митець, могли взяти таку потворну жінку, та ще й з низьким тазом, з некрасивими грудьми». Я нервую: «Слухайте, Святославе Павловичу, адже це Майоль!» — «Мене не цікавить її прізвище», — кинув він.
Міністр не знав, що є відповідна формула скульптури, пластики. Ми розмовляли різними мовами. Бачте, йому треба було назвати адресу, щоб міг близько познайомитися з натурою.

Завтра стрічка хвилюватиме психіку людей вразливих. А те, що я обманув Вірменію, — необхідність. Вона нині незвично добра до мене. Тоді ж — хіба кому було до того, що діється у мене в душі, в знімальній групі?
Недовіра, незатверджені на ролі актори, таємно зняті сцени. На жаль, мені не вдалось зберегти найпершого варіанту картини, який справді був, за висловом того ж Романова, інтелектуальним шантажем. Може, прийде час, фільм дивуватиме своєю пластикою, промовистими поетичними асоціаціями, які дадуть поштовх до винайдення нової форми. Того, що давно вже зробили музика, образотворче мистецтво.
Кіно в Радянському Союзі наштовхнулось на якусь лінію заборон і не може далі розвиватись. Окрім того, немає яскравих митців. Я не відмовляю в таланті Абуладзе, Іоселіані, який зробив «Листопад». Є стрічка «День-деньський», є Леонід Осика та його «Камінний хрест». Рекомендую вам подивитися цю картину, а також домогтися перегляду фільмів Юрія Іллєнка... «Перший учитель» — стрічка А. Кончаловського, перед якою схиляюсь. Жаль, після неї він пішов в інший бік.
Ці люди шукають. Але коли бачу спокійних, ледачих, хто б це не був — керамік чи модельєр — я думаю, що ми в боргу всі — і режисери, і художники, і композитори, і члени уряду — перед своїм великим народом. І себе найперше вважаю таким боржником, бо не можу знайти прямої дороги в маси, щоб здивувати всіх. Хоч, думаю, це неможливо. У Вірменії я казав: ви хочете таких фільмів, як «Спартак», щоб люди в двері кас ломились. Чи хочете в Каннах одержати золоту медаль? Ми, кажуть, хочемо і того, й іншого. Неможливо сьогодні задовольнити одночасно запити людей підготовлених до сприйняття зображального, психологічного, з підтекстом, асоціаціями, метафорою кінематографа і тих, хто хоче схеми, за якою домогомподарки на комунальних квартирах переказуватимуть сюжет — хто кого, навіщо і скільки разів.
Навіть зараз не знаю, як змонтувати — жінка вийшла з однієї кімнати і ввійшла до іншої. Монтажниці приклеюють звично, двері пластично відчиняються. Це перші радощі кінематографа: тоді ще змонтували б, що двері відчиняються самі. Нині це нікого не хвилює, це може зробити першокласник ВДІКу.
Необхідний інший кінематограф, можливо, поетичний. Наведу приклад. Мені необхідно було відтворити нашестя Ага-Магомет-Хана, мати сто коней. Адміністрація відповіла негативно: всі коні забрав Бондарчук. Я змушений шукати просте вирішення. Мусульманська рука ятаганом б'є християнський собор. Він стікає кров'ю. Придумані розіп'яті символи поета для мене у сто разів дорожчі й цікавіші. Та й кадр коштував 10 карбованців. І війська не забруднили собор, не шукав їжі для вершників та коней, не придумував слів для крику при наступі на християнську землю Грузії. Період Скандербергів, «Війни і миру» мало дає уроків.
Ось чому думаю, що фільм «Саят-Нова» обговорювати дуже важко. Хоч радують листи від тих, хто зрозумів картину: від Фелліні, Кавалеровича. Анджей Вайда теж написав: «Маестро — ви учитель». Я був дуже здивований: захоплюючись мистецтвом Вайди, ніколи не гадав, що можу бути його учителем. Своїм учителем також вважаю молодого і великого режисера Андрія Тарковського, який навіть не зрозумів своєї геніальності у фільмі «Іванове дитинство», яку незвичну спадщину відкрив, щоб її потім розкрадали, повторювали, розтягали...
Слова «асоціація», «асоціативний кінематограф» сьогодні багатьох лякають, надто різних начальників. Більше того, лякає навіть слово «мюзикл». Я

не кажу вже про сюрреалізм. Реалізм ще сяк-так розуміють, а от сюр... Сергій Герасимов запропонував робити з ним спільно картину, як він сказав, сюрреалістичний фільм «Слово о полку Ігоревім». А що ми, кажу, удвох робитимемо? А ми вдаримо по сюрреалізму, відповів Сергій Аполлінарійович. Тоді згода, сказав я, ви робитимете реалізм, а я сюр. Подивившись «Саят-Нову», Герасимов засумував: ну, ось уяви собі, як я тебе підтримуватиму після цього. Виходить, я повинен відмовитися від своєї «Молодої гвардії»? Справді, це природний процес.

Або — чому мені повинен поступатися Лев Куліджанов, керуючий нині кінематографом. А Достоєвського зробити не в змозі. Не може! Баталов теж щось там пнеться... Чого вони причепилися до цього Достоєвського?! Що вони в ньому зрозуміли?

Європа створила фільм «Голод». Бачили? Не бачили... Візьміть у прокаті і подивіться. Тоді зрозумієте, що таке Достоєвський, як його необхідно екранізувати. З іншого боку, як сприймати такий кінематограф. Потрібна цілісна система викладання, розвитку естетичних смаків. Треба починати з Довженка, Ейзенштейна. Я зараз вивчаю біографію Пушкіна, Лермонтова. вони в дитинстві малювали і передавали все рисунком, бо не було фотоапарата. Нині в школі замість малюнка, який все передає механічно, можна викладати фотокомпозицію, фотокадр, фотомонтаж. Тобто з малих літ розвивати пластичне сприйняття простору, пейзажу, натюрморту. Ми ж механічно продовжуємо змушувати дітей малювати півня і куб. При такому підході за 10 років можна піднести естетичний рівень. Бо ніде не знайдете такого нерівномірного глядача, як у нас. А ми ж твердимо: найважливіше, найнеобхідніше з усіх мистецтв у СРСР — кіно. Тобто 50 років змушуємо ткати одні й ті ж килими. Уявляєте, які вони виходять?

Віталій Юрченко

Спогад про трьох мудреців, або Уроки «Білого птаха...»

«Кіно-Театр», 1999. №2.

Вступ

Літо в тому році було спекотне, якраз для відпускників. Тому, коли Юрій Іллєнко приніс у І творче об'єднання кіностудії імені О.Довженка сценарій «Білий птах з чорною ознакою», написаний ним разом з Іваном Миколайчуком, з усіх редакторів на місці був лише я один. Інші були відсутні. Хто у відпустці, хто у відрядженні.

Сценарій було здано, як і належить, у трьох примірниках. Та виглядав він, що називається, непрезентабельно. Віддрукований на портативній машинці «Колібрі», без оправи, розкладений по примірниках у дешеві блідо-голубі папки для паперів. Три папки.

Іллєнко поцікавився — що далі? Порядок тоді був такий: сценарій спершу повинен обговорюватися в самому творчому об'єднанні. Якщо об'єднання його приймало, то наступним етапом було обговорення на засіданні сценарно-редакційної колегії студії. Але оскільки в той момент у об'єднанні нікого, крім мене, не було, то я висловив припущення, що сценарій буде відразу обговорюватись на колегії. Іллєнка це цілком задовольнило, і він пішов. Я ж подався втілювати своє припущення в життя.

Членів колегії, зобов'язаних обговорювати сценарій, було небагато, всі вони рвались у відпустку, читали сценарій швидко, щоб скоріше обговорити і відчепитися, тому сценарно-редакційна колегія за досить короткий термін ознайомилася зі сценарієм і перебувала в стані бойової готовності. Начальство теж не стало тягти, і день обговорення був призначений досить швидко.

Перший дзвінок

І ось цей день настав. Час для засідання було вибрано дуже мудро — в другій половині дня. Не відразу після обідньої перерви і в той же час не в самому кінці. Таким чином, усі встигали пообідати не поспішаючи, ніхто не мав запізнитись, і ніхто не поглядатиме крадькома на годинник, побоюючись, що обговорення вийде за рамки робочого дня. Та й спека поступово спадатиме.

Мені належало виступити на засіданні. І я збирався потішити колегію своїм позитивним судженням про сценарій, оскільки вважав: якщо людям

хочеться знімати такий фільм – нехай знімають. Сценарій видався мені дещо затягнутим, проте я не бачив нічого, що могло б стати причиною його відхилення.

До початку обговорення залишалося зовсім небагато, коли я піднімався бічними сходами на третій поверх адміністративного корпусу студії і наткнувся на трьох учасників майбутнього дійства. Вони курили і пожвавлено про щось розмовляли. Я теж запалив і прислухався, оскільки мова йшла про сценарій. І тут я дізнався дещо нове для себе.

Власне, говорив один: про те, що сценарій ніколи ніким не буде затверджено. Тому, що серед дійових осіб є бандерівець. І це, фактично, головний герой. А те, що він головний, можна не сумніватися, бо роль цю збирається грати Миколайчук. Значить, він і писав цю роль для себе. А яку ж він міг виписувати для себе роль, як не головну? Ну, а хто ж дозволить, щоб на студії було знято фільм, де головний герой – український буржуазний націоналіст?

Інший багатозначно зауважив, що лише за те, що такий сценарій фігуруватиме в тематичному плані студії, хтось може мати великі неприємності. Той, хто відповідає за тематичні плани. Тому сценарій обов'язково відхилять, чи, на кінематографічному жаргоні, «зарубають».

В розмові настала пауза, під час якої всі інтенсивно диміли.

Потім розмова поновилася, але набула зовсім несподіваного напряму. Перший сказав, що сценарій, звичайно, неприйнятний і його зарубають рано чи пізно, але зараз, в таку спеку, сваритися з авторами немає ніякого бажання. А сваритися доведеться, тому що Іллєнко представляв уже кілька сценаріїв і всі вони були відхилені. І в Іллєнка є всі підстави порушувати питання про те, чому відхиляється все, що б він не запропонував, і чому йому не дають працювати. Одне слово, скандал. І в таку спеку...

Тут мене спитали, чи буде на засіданні колегії другий автор, Миколайчук. Я сказав, що Миколайчука немає в Києві, але разом з Іллєнком прийде Осика. Прозвучало зауваження, що тільки цього нам не вистачало.

Леонід Осика, який до того часу ще не зняв свій кращий фільм «Захар Беркут», але вже прославився як режисер «Камінного хреста», був відомий в кінематографічному середовищі як великий спеціаліст у галузі дискусій. Його улюблений полемічний прийом полягав у тому, що, якщо йому якийсь сценарій подобався, а комусь не подобався, то Осика заявляв, що всі ми розучились радіти появі прекрасних і видатних зразків кінодраматургії. І коли недосвідчений опонент заперечував, що радіти особливо нема чому, то Осика переконливо і дохідливо пояснював особисто йому, що саме в даному сценарії повинно подобатися кожному, хто хоч щось розуміє у мистецтві кіно. Після цього... опонент ще довго радів будь-якому сценарію, який потрапляв йому до рук.

Тут усі погодилися, що добре було б, аби цей сценарій зарубали не вони і не сьогодні, а хтось інший і в іншому місці.

Після цього розмова перейшла на рибальство, в чому всі троє були великими фахівцями.

Урок перший

Засідання сценарно-редакційної колегії, як завжди, відбувалося в кабінеті головного редактора студії. Звичайно, коли збиралася вся колегія з усіма позаштатними членами, стільців не вистачало, однак цього разу порожніх стільців було більше, ніж зайнятих.

Обговорення відбувалося стрімко й нерозбірливо. Кожен намагався висло-

витись якнайкоротше і обходитися мінімумом зауважень щодо змісту сценарію. І уже почала вимальовуватися така картина, що сценарій, хоча й не схвалювали, але й засудження ніби не було. А коли вірний собі Осика запитав, чи не розучилися ми радіти появі хороших сценаріїв, то з уривчастих реплік склалася відповідь, що ні, не розучились, але просто дуже спекотно. Висновки належало зробити головному редакторові студії, який виступав останнім.

Ним тоді був письменник Юрій Дмитрович Бедзик. Головним редактором він став недавно. Ніяких справ з кінематографом, принаймні з ігровим, він досі не мав, усіх тонкощів і нюансів у питаннях проходження і затвердження сценаріїв не знав. Тому він вчинив згідно з нормальною життєвою логікою — заявив, що враховуючи все, що було сказано, сценарій приймається і направляється для вирішення питання про його затвердження в Комітет з кінематографії УРСР. Але автори повинні внести в сценарій усі зміни, рекомендовані високими зборами. Збори поставилися до висновків начальства схвально. Передбачення трьох мудреців на сходах починали збуватися.

І тут Бедзик поцікавився, хто редактор сценарію. Йому ніхто не відповів. Він звернувся з цим питанням безпосередньо до Іллєнка.

Іллєнко, який запитання не очікував, сказав, що не його справа вирішувати такі речі, але якщо його запитують, то він хотів би, щоб редактором був... І тут він назвав прізвище того мудреця на сходах, котрий твердив, що такого сценарію не слід навіть згадувати в тематичному плані.

Почувши таке побажання автора й режисера, той навіть змінився на лиці. Встав і сказав, що дякує за честь, але брак часу позбавляє його можливості прийняти таку спокусливу пропозицію. Іллєнко розвів руками. Тоді головний редактор, звернувшись до мене, вказав, що саме мені належить простежити, щоб усі зауваження авторами були виконані. Крім цього, я повинен підготувати всі необхідні документи, що їх надсилають у високу інстанцію. Я, звичайно, погодився. Потім Бедзик сказав, що буквально із завтрашнього дня іде у відпустку, а замість нього лишається... І тут він назвав того самого мудреця, котрий знову поміняв колір обличчя, але куди подінешся — довелося погодитись.

Другий попередній дзвінок

Не чекаючи, доки автори виконають усі зауваження й побажання колегії, я зайнявся підготовкою супроводжуючих документів, в яких головне не зміст, а підписи.

Через день у Кінокомітеті відбулося важливе засідання, на якому слід було бути обов'язково. Редактори студій мали заповнювати зал засідань, щоб не виявилось порожніх місць і уважно вислуховувати все, що буде сказано високим начальством.

Наш головний редактор Бедзик, будучи вже другий день відпускником, все-таки прибув до Комітету і навіть виступав.

Оголосили перерву. Вийшовши в коридор покурити, я зіткнувся з Іллєнком, котрий тримав у руках знайомі блідоголубі папочки. Привітавшись, він показав мені уже віддруковані документи, які я готував, і сказав, що приїхав спеціально, щоб Бедзик їх підписав. Я висловив сумнів, оскільки для цього потрібні були ще інші підписи. Іллєнко сказав, що це бюрократизм. Тоді я звернув його увагу на те, що в Комітет треба надсилати 5 примірників з усіма правками і в оправі. Іллєнко відповів, що правки вже зроблені, щоправда від руки, а вимагати віддрукований сценарій, а потім підпис

– це формалізм. І взагалі порадив мені не вчити вченого, оскільки він не вперше цим займається. Це була правда. Я ще й року не працював на студії, а на рахунку Іллєнка було вже два фільми. Я поставив на документах свій підпис, який нічого не вирішував.

Із конференц-залу вийшов у коридор Бедзик. Тут Іллєнко й виклав йому мету свого візиту. Головний редактор поцікавився, як ідуть справи з виправленнями. Іллєнко розкрив одну з папок і, гортаючи сторінки, став показувати вписані від руки правки.

Чесне слово, якби Бедзик тоді не підписав документи, в мене б і сьогодні не було до нього ніяких претензій. Він же прекрасно розумів, що ніхто не захоче брати на себе відповідальність саме за цей сценарій. Я був певен, що він не підпише. Бедзик дослухав Іллєнка, подумав, взяв у мене ручку, поставив усі необхідні підписи і, побажавши нам всього найкращого, пішов.

Урок другий

Літо тривало, спека не спадала. Відпускники ще не повертались. Знімальні групи, як і завжди влітку, роз'їхались в експедиції знімати натуру, і коридори студії були порожніми.

Вікна кімнати, де стояв мій робочий стіл, освітлювалися сонцем зранку до вечора. Людина краще себе почувала у напівтемному коридорі, де все-таки було прохолодніше.

І от, вийшовши в коридор зі своєї кімнати, я зустрів Іллєнка. Але в якому вигляді! На ньому був цупкий темно-сірий шерстяний костюм, а шию стягувала краватка. Ну, і біла сорочка, звісно. В такий наряд при такій температурі можна було влізти лише за вироком. Лице в нього, зрозуміло, було червоне, і він безперервно витирав лоба носовичком.

Не вітаючись, спитав мене, де все начальство. До слова цього він додав кілька епітетів. Я відповів, що не знаю, і висловив припущення, що можливо воно в парткомі чи фабкомі. Він, зловживаючи епітетами, сказав, що в усіх цих місцях вже побував. Не чекаючи моїх питань, він виклав мені суть справи. Виявляється, буквально через годину, а то й менше, в Кінокомітеті повинно відбутися обговорення літературного сценарію «Білого птаха з чорною ознакою» у присутності авторів і представників студії.

За правилами, студію мала представляти людина з відповідною посадою. Наприклад Бедзик, котрий перебував у відпустці, а інших на цей момент не було.

І тоді Іллєнко запропонував зіграти цю роль мені. Я, не ламаючись, погодився, але висловив занепокоєння, що одяг мій не відповідає важливості моменту. Я ж не готувався, а, судячи з вигляду режисера, костюм в цьому випадку грав важливу роль. Іллєнко витер піт черговий раз, з огидою глянув на мокрого носовичка, потім на мене і сказав, що зійде й так.

Часу було обмаль, і ми бадьорим солдатським кроком залишили студію.

Піднімаючись сходами до масивних дверей Комітету, я ще раз критично оглянув своє вбрання. Вдвох з Іллєнком ми виглядали як принц і жебрак. Принц, як і належало, йшов попереду, а я сунув позаду.

На другому поверсі ми зустріли знайому – редактора. Тобто знайому Іллєнка. Бо я тут нікого не знав. Вони тепло привітались. Вона вказала нам кабінет, де мало проходити засідання і додала, що сценарій читала, що він їй сподобався, що все буде добре і сценарій затвердять. Тоді Іллєнко спитав, чи буде на обговоренні Левада?

Олександр Степанович Левада, відомий драматург і секретар Спілки письменників, займав на той час посаду заступника голови Комітету кінематог-

рафії при Раді Міністрів УРСР.
Редактор відповіла, що його не буде через надмірну зайнятість. Він зараз якраз розмовляє у себе в кабінеті з представниками Держплану. Після цього побажала нам успіху і плавно зникла у бюрократичній пітьмі.
Іллєнко, похмуро поглянувши їй услід, впівголоса мовив, що пташечці кінець. Замість «кінець» він вжив інше слово. Я спитав, якій пташечці. Білій, з чорною ознакою, відповів він. Левади ж не буде, я сам чув. Яким чином пов'язані подія і людина, я запитати тоді посоромився, про що й досі жалкую.
Тут настав час іти засідати.
Народу зібралося ні багато, ні мало, якраз стільки, скільки потрібно було, аби засідання закінчилось до обіду. Коли всі повсідались, увійшов головуючий. Після деякої паузи він сказав, що, оскільки студія свою думку уже висловила письмово, то слухати її представника нема необхідності. А авторові дадуть слово наприкінці. Я зітхнув з полегшенням. Внутрішньо.
Після цього зі свого місця піднявся Григорій Борисович Зельдович. Це була єдина людина тут, крім Іллєнка, яку я знав. По-перше, коли я прийшов на студію, він ще там працював і вже при мені пішов у Комітет. На підвищення. По-друге, працюючи в молоді роки у Всесоюзному комітеті з кінематографії, він самому Ейзенштейну давав поради, що і як знімати. Він особисто знав і Довженка, і Пудовкіна, і Донського та загалом усіх класиків радянського кіно.
Зельдович почав із компліментів авторам, і я зрозумів, що «рубка» буде класичною, за всіма правилами. Та очікування мої не збулися. Перейшовши від компліментів до більш-менш суттєвих зауважень, професійно вмотивованих, він завершив свій виступ.
Промови тих, хто виступали після Зельдовича, загалом повторювали запропоновану ним схему. Компліменти, зауваження, побажання всього найкращого. І коли вже наближався кінець, і було ясно, що сценарій схвалять, і головуючий набрав в груди повітря, аби промовити заключне слово, відчинились двері й увійшов Левада. Я подивився на Іллєнка. Його медальний профіль не виражав нічого. Оскільки нас відвідав керівник такого рангу, то йому й було надане слово. Левада почав здалеку, з легким сумом відзначивши, що поки він у себе в кабінеті разом з представниками Держплану обговорює занудні фінансові питання, тут, в цій тихій кімнаті, люди говорять про мистецтво. І це приємно. Потім він повторив схему Зельдовича. Висновки, практично, були вже зроблені. І на користь сценарію. Іллєнко лаконічно подякував і ще лаконічніше пообіцяв. Засідання скінчилося, і через хвилину ми стояли на високому ґанку Комітету. Сонце стояло в зеніті, стало ще гарячіше, та Іллєнко вже не пітнів. Він думав. У нього з'явився шанс. Схвалення Комітету — це було серйозно. Щоб хоч щось сказати, я зауважив, що от редактор, яку ми зустріли, говорила, що все буде добре, Іллєнко подивився на мене, і в погляді його було тепла не більше, ніж у нетопленій лазні зимою. Я був явно чужим на цьому святі життя.

Короткий виклад окремих наступних уроків

Сценарій було відіслано у Держкіно СРСР, до Москви. І з цього моменту доля його ставала непередбачуваною. Москва могла собі дозволити все. Московські комітетчики були такі браві хлопці, що сьогодні могли сказати «А», а завтра «Б», не змигнувши оком. І все ж однією з головних функцій московського комітету було виправлення помилок попередніх інстанцій. А тут помилка була, так би мовити, очевидною. Тому мудреці продовжували ро-

зглядати долю сценарію виключно в песимістичному ракурсі.
Саме на той час головним редактором 1-го творчого об'єднання став Євген Хринюк. Людиною він був комунікабельною, знайомих у нього було тьма, в тому числі в Москві. Дізнавшись, що доля «Білого птаха» вирішуєтьс саме там і саме зараз, відразу ж туди вирушив. Повернувся через кілька днів втомлений і блідий, скаржився на здоров'я, стверджував, що алкоголь шкідливий, а щодо сценарію, сказав, що становище невизначене, все висить на волосині, але надія є. І виявилось, що надія не була марною. Через кілька днів з Москви прийшов офіційний папір про те, що сценарій затверджено і він запускається у виробництво.
Взагалі, коли я намагаюся послідовно простежити процес створення цього фільму, то він мені нагадує одинокий крейсер, оточений з усіх боків торпедними катерами. На катерах сидять знавці своєї справи. І всаджують в катер торпеди. Торпеда пробиває борт, входить всередину і вибух, який повинен статися, має розламати крейсер навпіл. Але вибуху немає. Крейсер мовби ковтає ці торпеди, і, не відстрілюючись, продовжує іти своїм курсом.
Іван Миколайчук справді мав зіграти головну роль у фільмі — роль Ореста. І, природно, писав її для себе, враховуючи свої можливості і пристрасті. Та хлопці-торпедоносці не дрімали. Саме Миколайчуку, враховуючи його популярність, було заборонено грати цю роль, щоб, не дай Боже, негативний герой не перетворився на позитивного. Довелося виконувати.
На роль Ореста було запрошено молодого актора Львівського театру ім. Заньковецької Богдана Ступку, який ніколи до цього не знімався в кіно. Сказати, що він зіграв цю роль блискуче, значить, нічого не сказати. Тут підходять усі захоплені епітети, яких все одно буде мало. А, між іншим, Ступка пробувався спочатку в цей же фільм на одну з епізодичних ролей. Та про цю пробу нічого позитивного сказати не можна.
Буквально перед самим початком зйомок фільм залишився без оператора. З різних причин один за одним пішло двоє людей. Через три дні вже знімати, а знімати нікому. І тоді з'являється Вілен Калюта, чудовий професіонал, але другий оператор, і нікому не спадало на думку запрошувати його оператором-постановником фільму. Та час його настав, і українське кіно одержало видатного оператора без вищої освіти.
Та мало що було! Досить згадати, що коли фільм був, так би мовити, готовий до вживання, його показали найвимогливішій аудиторії, черговому з'їздові Компартії України.
Фільм засудили. Від такого залпу, здавалось би, вже не виплисти. Однак за фільм заступився не хто-небудь, а перший секретар ЦК КПУ Петро Юхимович Шелест. Той самий Шелест, який зовсім недавно на засіданні секретаріату ЦК громив режисерський дебют Іллєнка «Криницю для спраглих» і в такій формі, що стенографістки, кажуть, свідомість втрачали. І ось, будьласка...
Очевидно через те, що питання бути чи не бути фільмові ніяк не вирішувалось, його відправили на Московський міжнародний фестиваль, який передбачав трьох переможців для нагородження Золотими призами. Єдиний раз, на VII кінофестивалі 1971 року, Золотих призів було вручено чотири. Четвертий дістався «Білому птахові»: у протистоянні президії з'їзду і журі фестивалю перемогло журі. Це вже ні на що не було схоже.
Відразу після фестивалю все було добре. Знову фестивалі, прем'єри, поїздки, поцілунки, обійми, поздоровлення. Вітали авторів усі, в тому числі й три мудреці. Запам'яталося привітання Сергія Параджанова під час партійно-творчої конференції студії. Вони з Іллєнком обнімались, цілували

один одному руки, і режисер «Тіней забутих предків» називав свого колишнього оператора гросмейстером кіно, у якого тепер всі повинні вчитися.

Загалом, усе було так добре, що Миколайчук цілком серйозно переконував мене, що всі зауваження по сценарію чи фільму завжди треба виконувати, а не відкидати. Завжди можна, виконуючи зауваження, але з розумом, допомогти справі. Але, на жаль, він помилявся, прийнявши виняток за правило. Система двічі в такі ігри не грала. Й Іллєнко, й Миколайчук не раз змогли в цьому переконатися надалі. Мудреці слів на вітер не кидали.

Сьогодні наївно було б думати, що благополучна доля фільму – лише результат збігу обставин. Ні, тут, звичайно, зіграло свою роль зіткнення багатьох думок, цілей, амбіцій, можливостей. Комусь хотілося так, комусь інакше. Розгадати всі ці загадки можна було б, попорпавшись, як слід, в архівах. Але хто ж дозволить? Та і що збереглося!

Мені хотілося, звичайно, щоб фільм цей було знято, і мені приємно усвідомлювати, що я мав хоч якийсь стосунок до його створення.

Не передбачав я того, що призначення редактора на цей фільм так і не станеться, і мені доведеться грати цю роль до кінця. Що ж, я був учасником не лише досить інтенсивного листування студії з вищестоячими інстанціями й удостоївся кількох навіть досить повчальних бесід із Зельдовичем. Довелося затриматися на студії довше, ніж передбачалося, і редагувати ще не один фільм.

Протокол від 22 березня 1971 року

З 17 по 20 березня відбувався XIV з'їзд Комуністичної партії України. Для делегатів в якості культурної програми було показано новий фільм Юрія Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою». Але реакція на нього була несподіваною — секретарі обкомів партії західних областей України вимагали заборонити фільм як антирадянський, оскільки один із його персонажів був буржуазним націоналістом, а цього показувати, на їхню думку, не можна.

Але фільм уже було прийнято у всіх державних інстанція і дозволено показувати глядачам. Більше того, він давав непогані показники відвідування. Потрібно було рятувати фільм. З цією метою оперативно було зібрано фахівців з кіно та ідеології Москви і Києва для того, щоб вони оцінили його благонадійність. Протокол цього обговорення зберігся в родинному архіві Тамари Шевченко. Цей документ засвідчує, як непросто було відстояти мистецький твір і як потрібно було зводити його до примітивних ідеологічних штампів, аби переконати партійний синкліт у вірнопідданості авторів фільму.

Переклад з російської. З архіву Святослава Іванова. Друкується вперше.

ПРОТОКОЛ
обговорення кінофільму «Білий птах з чорною ознакою», яке відбулося 22 березня 1971 року на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка.
Головував секретар ЦК КП України тов. Ф.Д. Овчаренко
Присутні: керівні працівники апарату ЦК КП України: П.М. Федченко, С.Д. Безклубенко, перший заступник голови Комітету з кінематографії при Раді Міністрів СРСР В.Є. Баскаков, відповідальні працівники Всесоюзного кінокомітету Е.С. Котов, М.Г. Марчукова, голова Комітету з кінематографії при Раді Міністрів УРСР С.П. Іванов, заступник голови Кінокомітету України К.П. Кухалашвілі, секретарі Спілки кінематографістів СРСР – О.В. Карагонов, О.Я. Каплер, секретарі Спілки кінематографістів України – Т.В. Левчук, М.П. Мащенко, кінорежисери – В.І. Івченко, Ю.С. Лисенко, наукові працівники: В.О. Кудін, Н. Є. Сиваченко, Г.М. Мултих, А.А. Роміцин, письменник-публіцист О.В. Михалевич, керівні працівники кіностудії імені О. Довженка – В.В. Цвіркунов, Р.М. Культіна, В.Г. Ковтун та ін.

Овчаренко Ф.Д.: Прохання до товаришів висловити свою думку з приводу щойно переглянутого кінофільму «Білий птах з чорною ознакою» режисера Ю. Іллєнка.
Михалевич О.В.: Фільм «Білий птах з чорною ознакою» – дуже сильний твір. Його достоїнство в тому, що він бере життя зсередини, дає картину до-

сить складного періоду в історії українського народу. Це пісня, глибока пісня про відновлення наших земель в єдиній радянській державі. Я вважаю, що це по суті перший художній вирок бандерівщині.
У пластиці фільму можуть бути і є різні відтінки. Я не розумію, як можна негативно ставитись до цього фільму. Той, хто сказав, що фільм шкідливий, очевидно, не мав часу обдумати його. Якби я був секретарем Івано-Франківського обкому партії, я б узяв цей фільм на ідейне озброєння і спирався б на нього у виховній роботі.
Кудін В.О. (доктор філософських наук, професор): Двічі передивившись фільм «Білий птах з чорною ознакою», я з радістю відкрив для себе народження Юрія Іллєнка як режисера. Народився дуже цікавий та своєрідний художник.
Його останній фільм художніми засобами досліджує дуже важливий період нашої історії, хоча й не в усьому він бездоганний.
Червоноармієць не міг одружитися на попівні. Це фальш довкола образу.
Друге. Розмова на плоту. Бандит виступає за самостійну Україну. Він проти румун, німців, проти Радянської влади. Ця теза безпосередньо, відразу нічим не спростовується.
Хвилюючі кадри, присвячені зустрічі народом Північної Буковини Червоної Армії. Дуже вражаюча розправа бандерівців з трактористом і загибель одного з братів Дзвонарів – Петра.
Фінал дещо нарочитий, затягнутий танець Ореста з Даною, гроші з музикантами.
В цілому я за картину, вона цікава, вона працює на нас. Ми не можемо не казати про становлення Іллєнка як режисера. Він повертається до важливих тем нашого життя. Йому тільки потрібно більше ясності.
Мащенко М.П. (Секретар Спілки кінематографістів України, режисер, лауреат премії ім. О. Островського): Юрій Іллєнко як режисер не потребує захисту. Його картина «Білий птах» настільки сильна і значна, що її не можна не помітити, не можна закрити. А найголовніше, що її немає за що закривати, її треба показувати народові, вчити на ній молодь.
В'ячеслав Олександрович Кудін говорить, що червоноармієць не міг одружитися на доньці попа. Але для нас важливо, не хто чия донька, адже вся сцена символічна, важливо, яку філософію вона несе, а несе вона філософію правильну і важливу, тому що картина викриває релігійну ідеологію за найбільшим рахунком.
Кінокартини Юрія Іллєнка чітко і точно працюють на користь нашого ладу, на користь Комуністичної партії та її справи. Картина зроблена з тонким розумінням законів класової боротьби. Проймає сльоза від тієї чистоти, з якою сповідається художник своєю роботою. Не кожний політик і філософ може взятися за таку складну тему.
Я ніколи не був так переконаний в силі впливу мистецтва на людські почуття, як після перегляду цього фільму.
Російський хлопець-тракторист і Петро Дзвонар на палаючому тракторі – це факел нашої дружби. Що може бути сильніше за цей епізод?
Спасибі Юрію Іллєнку та його групі за цю картину і нових йому успіхів на ниві кіномистецтва.
Левчук Т.В. (народний артист УРСР, лауреат Державної премії ім. Т.Шевченка, перший секретар Спілки кінематографістів УРСР, кінорежисер): Історія родини Дзвонарів – один із блискучих ключів, який дозволяє показати долю усього народу. Ми бачимо страшну трагедію, а потім щастя возз'єднання народу. Трактор – це символ приходу й утвердження Радянсь-

кої влади на Північній Буковині. Звичайно, можна скоротити деякі затяжки, але ж не вони визначають зміст і спрямованість фільму. Головне – складна історія нашої Буковини, перемога радянської справедливості на Буковині. Картина «Білий птах» – це істинна правда нашого соціального життя, її справедливості. Фільм точно націлює нас на думку, що треба любити і що ненавидіти.

Я приймаю фільм таким, яким він є. У ньому зустрічаються деякі затяжки, але не про них слід вести мову.

Караганов О.В. (доктор мистецтвознавства, секретар Спілки кінематографістів СРСР): У радянському мистецтві ми з особливою наполегливістю утверджуємо класовість. Якщо говорити з цієї точки зору, фільм ясно і чітко утверджує класовий погляд на історію. Він оспівує не просто союз націй, а союз трудящих націй. Цю велику тему порушено і висвітлено в рамках художнього фільму.

Треба мати на увазі художню природу фільму. Це фільм поетичний. У ньому багато узагальнень, символів. Я не згоден з професором Кудіним, що бандитам нічого не протиставлено. Їм протиставлені люди праці, їхній побут. Їм же протиставлена ненависть глядача, яку викликає картина. Це художник теж враховує. Загальний емоційний і духовний баланс повністю на нашу користь. Художні якості фільму дуже високі. Іллєнко просто чаклун як режисер і оператор.

Фільм «Білий птах з чорною ознакою» дуже змістовний, філософськи цілеспрямований й поетично цінний. Я рішуче за цей фільм.

Івченко В.І. (народний артист УРСР, лауреат Державної премії ім. Т.Шевченка, кінорежисер): Фільм «Білий птах» справив на мене виняткове враження. Юрій Іллєнко як художник іде до людини.

Можливо, затягнутий танець у фіналі. Але ви подивіться на очі танцюючого бандита. Це зацькований вовк. Його очі нагадують мені очі Стахура в суді (того бандита, який убив Ярослава Галана), коли, почувши вирок, його односельці зааплодували.

Іллєнко на сто відсотків потрапив у точку як ідейної, так і художньої сторони.

Попівна мене не бентежить. Адже моя Іванна теж була попівною. Можливо, в неї повинно було бути більше жіночого начала, яке приваблювало чоловіків. І ще я не сприймаю патлатих червоноармійців. Але це деталі, дрібниці, а вцілому я побачив картину хорошу, прицільну, з хорошою громадянською напругою. Хочеться сказати щире спасибі режисерові й групі за цей твір.

Є, звичайно, у чомусь прорахунки, фрагментарність, але я бачу головне – образи, характери, боротьбу цих великих характерів і пристрастей.

Я за фільм. На ньому можна і треба виховувати молодь.

Він сильний своєю правдою, а прилизаної правди сучасна молодь не сприймає.

Каплер О.Я. (професор ВДІКу, секретар Спілки кінематографістів СРСР, кінодраматург): Ще коли ми дивились картину «Криниця для спраглих», ми помітили талант Іллєнка. Картина не відбулася, а талант ріс і розвивався. Дуже важливо зрозуміти й оцінити, як Іллєнко прийшов від «Криниці» до цієї політичної й поетичної картини.

«Білий птах» – це справді художній вирок бандерівщині. Фільм вартий правильних, незаперечних політичних позицій, а художньо це безкінечно цікаво. Є якісь неточності, але все це перекривається з лихвою сценою розправи на тракторі. Ця сцена безумовно збуджує ненависть до ворога.

Фільм Іллєнка – дуже талановита робота, про неї ще багато писатимуть.
Баскаков В.Є. (перший заступник голови Комітету з кінематографії при Раді Міністрів СРСР, кінодраматург): Є таке формулювання про культуру: «національна за формою, соціалістична за змістом...» Так от, обговорюваний фільм дуже яскравий за формою, він національний, український і в той же час дуже насичений соціально, з хорошим політичним аналізом. Він відіграє позитивну роль у вихованні кіноглядача, особливо в західних областях України. Але я кажу як російська людина, для жителів інших республік він буде справжнім відкриттям, показуючи красу людей – жителів західних областей, складність їх політичної історії. Все тут зроблено точно, тонко і правильно. Щодо художньої сторони, то тут можливі окремі прорахунки, нехай про них скаже професійна критика.
Я не був шанувальником «Криниці для спраглих» і «Вечора на Івана Купала». Я й тепер залишаюсь при своїй думці про ці картини. Але картина, яку ми побачили сьогодні, важлива, цікава. Іллєнко – великий, талановитий художник. На дуже складному матеріалі фільм дає нам художнє відкриття життя українського народу.
Роміцин А.А. (зав. відділом кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, кандидат мистецтвознавства): «Білий птах з чорною ознакою» – твір дуже важливий та оригінальний за художнім вирішенням. Це перемога не тільки Іллєнка, це перемога кіностудії і всього кіномистецтва України. Обговорюваний фільм – це картина про соціальну, класову боротьбу, яка стала особистим обов'язком героїв твору. Це фільм про непереможність радянського способу життя. В художньому сенсі це надзвичайно складна образна тканина. Відрадно, що режисер іде до глядача, шукаючи більш доступну художню мову.
На початку фільму відчувається деяка фрагментарність, фантасмагорія кольору не завжди підпорядкована головному завданню твору.
А взагалі, я щасливий, що наша студія зуміла створити таку значну, таку масштабну й високохудожню картину.
Сиваченко Н.Є. (член-кореспондент АН УРСР, директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР): Я прихильник реалізму. Фільм Ю. Іллєнка створений в романтичному стилі, але він безумовно має право на існування. Картина викликає багато роздумів: чому Петро пішов в Червону Армію, став комуністом, а Орест став бандитом. Є багато й інших фактів для роздумів.
Фільм «Білий птах» створений дуже талановитою людиною, і дуже дивно, що його зняли з демонстрування.
Можливо, що в режисера не завжди вистачає почуття міри. Іноді в кадрі надто багато яскравих барв, дуже багато світлових і кольорових фейєрверків, але це, як кажуть, що кому подобається. Фільм треба показувати глядачам, а спеціалісти повинні писати про нього. Для нас цілком ясно, що ми маємо дуже серйозного художника і його треба підтримати.
Мултих Г.М. (заступник директора інституту партії – філіалу ІМЕЛ при ЦК КПРС, професор): З художнього й політичного боку фільм удався і справляє дуже сильне враження. У ньому через призму однієї родини показано долю значної частини українського народу.
Слід було б точніше розставити в деяких місцях акценти. Філософію самостійників слід спростовувати справами. Наприклад, молодому глядачеві не зовсім зрозуміло – відкрили бандерівці німцям гірський перевал чи ні. А вони відкрили. Про це треба сказати.
Було б доречним ширше показати дії партизанів у Карпатах.

Овчаренко Ф.Д.: Чи є інші думки про фільм?
Із залу: Немає.
Іллєнко Ю.Г. (режисер-постановник фільму): Я розумію, що не скрізь нам вдалося художніми засобами повністю донести до глядача ідею нашого фільму. Головним для нас був принцип класового підходу, і ми його, на наш погляд, витримали.
Для мене події останніх днів, коли фільм зняли з екрана, були несподіваним потрясінням. Я менш за все чекав такої реакції. Фільм прийнято у всіх державних інстанціях, він дуже добре сприйнятий глядачем в шести областях на народних кінофестивалях. Віддача його була та, якої ми й чекали. Про це свідчить хоча б такий факт, що у Львові до Івана Миколайчука на вулиці декілька разів підходили якісь незнайомі люди і недвозначно проклинали його за створений ним образ комуніста Петра Дзвонаря і як автора сценарію. Очевидно це теж про щось говорить.
Овчаренко Ф.Д.: Незалежно від усього фільм з дуже хорошою ідеєю — показати один із найвідповідальніших аспектів нашої історії. Треба вважати дуже позитивним картини те, що її автори та виконавці взялись за дуже складне завдання — розкрити трагедію минулого нашого народу через призму однієї родини, показати боротьбу за визволення західних областей та її завершення. В загальному їм вдалося досягнути мети.
Не все в картині рівно, однаково. Нехай спеціалісти в цьому розберуться детально. Можливо, слід ще щось зробити, щоб фільм більше виграв.
Особливо сильно виглядає сцена на ярмарку, де бідняк продає в найми своїх дітей. Є ще низка блискучих епізодів. Прихід Червоної Армії добре показано, коли старий цілує руку нашому комбату, коли підносить хліб і не кладе на буханку сіль, оскільки хліб уже политий сльозами наших матерів. Це потрясає, проймає.
Розділення родини Дзвонарів на два табори також правомірне, все це було. Любов Ореста до попівни привела його в банду, а класове чуття Петра, Георгія, Богдана, їхнього батька привело їх до лав Радянської Армії. З таким твердженням можна погодитись.
Церква на Буковині мала великий вплив, але, можливо, треба менше епізодів, пов'язаних зі священиком, і не слід відволікатись від головної, генеральної лінії фільму.
Розв'язка зі священиком у фіналі — дуже точна. Те саме, коли мати впускає ікону у воду, коли Дана викриває свого батька-попа. Все це розвінчує релігію.
Художник вміло користується контрастами — він показав горе людей на тлі красивої природи.
Очевидно, десь точніше треба словами підкреслити нашу філософію.
Я не згоден, що цей фільм принесе шкоду у вихованні молоді. Можливо, варто подумати і попрацювати над тим, щоб у ньому були дохідливіше виражені деякі місця, переглянути затяжки. Порадьтеся, товариші, як краще зробити, щоб посилити деякі моменти у фільмі, щоб сильніше підкреслити його ідею. Нехай т. Іллєнко ще раз проредагує фільм сам. І, звичайно, його треба випускати на екрани.
На з'їзді кожний може говорити про те, як він зрозумів фільм. Але ж були й оплески залу. Очевидно, крім оратора ще хтось не зрозумів зміст фільму.
Обіцяю вам, що картину подивляться мої товариші з ЦК. Тільки порадимось, коли це зручніше зробити.

Ролан Сергієнко

Про Григорія Савича, Сергія Даниловича і наше мовчання

«Кіно-Театр», 1998, №6.

Серед митців, які в 1960-х роках чинили опір імперській політиці русифікації, комуністичній ідеології — Ролан Сергієнко. Було заборонено його фільми «Освідчення в любові» та «Відкрий себе». Причину заборони режисер аналізує у своїй статті.

Пам'ять людська не підконтрольна людині — можливо, на жаль, можливо, на радість, в усіх випадках — слава Богу: часто буває, думаєш, забув, але мимохіть десь, в невідомій клітинці мозку чи душі фіксується якась деталь, якийсь жест, якесь слово, і потім, згодом, іноді через багато років, пружина спрацьовує, і ця деталь, образ чи звук спливають на поверхню, і ти дивуєшся: чом би це? що це було? для чого?..

На початку 1987-го року в Червоному залі Київського будинку кіно відбувся перегляд мого фільму «Дзвін Чорнобиля». В той час надто гострою і пекучою була чорнобильська тема, фільм викликав надзвичайний інтерес, зал був переповнений, обговорення фільму затягувалося, бажаючих висловитися або спитати про наболіле було надто багато, а в програмі вечора планувався ще й ігровий, здається, якийсь американський розважальний фільм, і певна частина аудиторії збиралася його дивитися. І тоді адміністрація Будинку знайшла компромісне рішення і бажаючим поговорити про Чорнобиль запропонувала перейти до Синього — меншого — залу. Цей зал швидко наповнився, тут відбулася відверта, щира, зацікавлена розмова, яка тривала більше години. Наприкінці розмови у відповідь на таке вже звичне запитання про те, хто ж все-таки винен у цій жахливій чорнобильській трагедії, я відповів. Я був розігрітий загальною атмосферою залу, відчував піднесення творчої перемоги — перемоги фільму і над залом, і над тими, хто хотів його заборони, хто відстоював віджиле, вчорашнє, вороже мені, а головне — перемоги над своїм страхом. Чим були для мене якісь-там партійні негідники, яких ще позавчора я остерігався, а учора, ставши разом зі своїми друзями-операторами, прямо навпроти 4-го блоку, переміг страх, зафіксувавши на плівці розповзання радіації. І я сказав, що — так, я знаю прізвища конкретних винуватців трагедії і зараз їх назву. Вони винні значно більше, ніж безпосередні робітники станції, причетні до аварії. Вони ті, хто робить все для заборони фільму, для невиходу його на екран. Ті, хто завжди стояв на сто-

рожі тьми. Хто вже багато років забороняв вечори справжньої поезії. Хто забороняв фільми, зокрема п`ятнадцять років тому мій фільм-заклик про Сковороду «Відкрий себе». Я хотів сказати, що якби тоді, у 1972 році, Сковорода прийшов до глядачів, то, можливо, у 1986 трагедії не сталося б — світ був би розумнішим, мудрішим. І це не образ — так би воно й було, якби... Я збирався вже розтулити вуста, щоб назвати прізвище одного з винуватців. І тут... побачив прямо перед собою жінку, з якою ми в той час були в щирих дружніх стосунках. Мовчки, але з величезною напругою, всім своїм виразом, бровами, очима, губами, здається, навіть застережливим жестом руки вона говорила, просила, наказувала мені: «Не говори! Не називай прізвища! Мовчи!» І я... Не пам`ятаю, як я викрутився, як зміг збудувати закінчення фрази, бо за логікою промови я мусив назвати прізвище... Я не назвав його. Я підкорився. Я дуже поважав цю жінку. Я зібгав завершення свого виступу, здається, навіть уголос пославшись на вимогу із залу, і виконав її наказ-прохання.

Минуло вже більше десяти років, а я згадую той вираз, той жест і не можу його зрозуміти. Чому вона захотіла, щоб я не називав прізвища? Що це було? Бажання застерегти від небезпеки? Але ж того вечора я вже назвав імена і більших, ніж він, можновладців — союзного масштабу — і Щербину, і Долгіх, і керівництво Мінатому. А тут... Невже він був таким впливовим, цей діяч масштабу республіканського? Чи «страшнее кошки зверя нет?» Що це було? Страх, можливо, чисто народне, мудре бажання не торкатися до гидкого... Але ж як часто люди, і я в першу чергу, керуючись цією мудрістю, не відповідали на скоєне зло, переступали через нього, йшли далі, прагнучи його забути. Наше мовчання було пам`яттю про заповідь «Мнє отмщеніє і Аз воздам». А воно, зло, вважаючи себе непереможним, піднімало голову, міцніло і продовжувало свою справу. В разі потреби ставало перевертнем.

Але ж ми забуваємо, що зло нанесене нам, торкнулося не лише нас, а вплинуло на нашу справу, на наших друзів, наших близьких — іноді смертельно. А головне, забуваємо, що зло може принести ще немало шкоди, особливо молодим, недосвідченим, незахищеним, яких уже немає на світі, в ім`я дружини одного з них і на її прохання я мушу написати ці рядки.

Чи бажаю я зла цьому чоловікові? Звичайно, ні. Я бажаю йому добра, але це може бути можливим в тому разі, якщо він не буде завдавати більше зла іншим. Чи можливо це? Я не знаю, бо зла нібито в ім`я ідеї завдано ним таки чимало...

З Сергієм Даниловичем Безклубенком я познайомився в скрутний для мене час, коли в силу певного збігу драматичних, а, може, трагічних обставин я збирався залишити постановку картини «Іду до тебе». Це було 1971 року. Тоді він щойно прийшов працювати у відділ культури ЦК і, перевіряючи студійні справи, знайшов мене на студії імені Довженка. Він забажав подивитись мою дипломну роботу, двочастинну «Я землю люблю», про яку чув чи то від директора студії, чи то від міністра. Мій фільм, до якого текст написав Назим Хікмет, не припав йому до душі («На якого глядача це розраховано?», «Для кого?», «Що ви хочете сказати цим фільмом?», «Це ж пацифізм!»). Дізнвшись про мій напружений душевний стан, він порадив мені залишити фільм про Лесю Українку, не зв`язувати себе з «ненадійним», «непевним» Іваном Драчем, який був автором сценарію цього фільму. Не знав він, що ми з Іваном були знайомі вже більше десяти років, а останніх вісім — товаришували, дружили...

Як цікаво, часом смішно, часом гірко, страшно влаштоване наше життя: того ж дня, може, наступного, під час обговорення переглянутого в об`єднанні

матеріалу, Драч став на бік керівника об`єднання, який «роздовбав» мій матеріал, його концепцію і концепцію ще не знятого. Я сприйняв це як зраду Івана і пішов з фільму. Я вирішив більше не переступати поріг рідної студії. Безклубенко досяг мети, хоч я тоді про це не думав.

З допомогою Святослава Павловича Іванова, тодішнього міністра, який за сім років до цього запросив мене до Києва, я влаштувався на «Київнаукфільмі» і зробив там картину «Ритм задано світу» — тодішні керівники тієї студії вміли захищатися від ЦК, а, може, руки ЦК туди не доходили. На Всесоюзному кінофестивалі в Тбілісі фільм одержав головний приз в галузі науково-популярних. Потім я з радістю прийняв пропозицію Володимира Костенка, куратора «Укркінохроніки» з боку «Держкіно», зняти фільм до 250-річчя Григорія Савича Сковороди і захоплено працював з ним і з його співавтором сценарію Миколою Шудрею над драматургічною розробкою. Потім з молодим оператором Олександром Ковалем ми зняли цей фільм на одному диханні. А потім почалися муки — над переробками, перемонтажем, дозйомками, новою редакцією, переозвученням, іще однією редакцією. На той час Святослава Павловича Іванова, який зробив багато доброго для українського кіно, вже виштовхували з посади голови Держкіно. Синхронно із завершенням нашого першого (кращого) варіанту фільму його усунули цековські діячі за активної гарячої (якщо можна вживати цей епітет відносно холоднокровних) участі того ж самого СДБ. Цією абревіатурою ми з Костенком трохи пізніше, після щільного знайомства між собою називали Безклубенка, коли не хотіли, щоб нас зрозуміли сторонні присутні. Особливо це практикувалося нами під час телефонних розмов — «есдебе», «есдебізм», то вже справжня «есдебівщина». Так само замість «ЦК» ми говорили «велика хата» («У Комітет був дзвінок з великої хати» і т.д.) Нами зайнявся щойно призначений головою Держкіно Василь Григорович Большак («Ве Ге Бе»), який не знав, що з фільмом, з нами робити: начебто ми вислуховували всі його конкретні вказівки, щось змінювали в картині, та фільм залишався таким самим. Логічно, навіть ідеологічно він не міг нам довести свою правоту, бо був неправий: ми були, що називається, «у матеріалі», ми були грамотнішими — і щодо кіно, і щодо світу Сковороди. Врешті-решт, він здався і прямо сказав нам: «Ідіть у ЦК і там з`ясовуйте і знаходьте спільну мову». І пояснив, що всі зауваження і заперечення йшли звідти.

Так ми прийшли у «велику хату». Сергій Данилович зустрів нас дуже ввічливо, коректно, намагався виглядати щиросердим господарем, хоч і не без певної напруженості. Він пояснив, що, на його думку, ніякі доробки і переробки фільму, мабуть, не призведуть і призвести не можуть до бажаного результату, до необхідної кондиції очікуваної ювілейної картини. На його думку, вона повинна була бути однозначно зрозумілою для будь-якого школяра або слюсаря і простою, як кіножурнал або просвітницький, науково-популярний, учбовий фільм. Простота і зрозумілість. Дивовижно, як по-різному можуть люди вживати і розуміти одні й ті ж слова. Нам завжди здавалося, що ми прагнули до максимальної зрозумілості й простоти. Безклубенко сприймав все навпаки. Ми, автори фільму, на думку СДБ, припустилися кількох принципових помилок. Найголовніші з них дві. Замість розповіді про життя і творчість Сковороди, розтлумачених з марксистсько-ленінських позицій, ми дозволили весь фільм збудувати на фрагментах творів і листів самого філософа. «Вийшов не критичний аналіз — вийшла апологетика Сковороди». Чи треба говорити, що ми, цілком поділяючи процитовані нами сковородинівські думки, саме цього й хотіли — передати своє захоплення мудрістю народного просвітителя, зробити так, щоб ним

захопилися глядачі картини. Замість прозового, холодного, як казенний шкільний урок, замість офіційного викладу ідей Сковороди ми всіма засобами - і не в останню чергу вишуканим зображенням – прагнули передати поетичний світ мислителя, красу цього світу. Це викликало в Сергія Даниловича асоціації з Параджановим, з Іллєнком і він почав тихо лютувати. Вже не стримуючись, він почав говорити про хибність шляху так званого «українського поетичного кіно», його шкідливість, незрозумілість масам, схильність до естетизму, до буржуазності. Ми спробували заперечити, нагадали про основоположника поетичного кіно – Олександра Довженка, про його «Звенигору», «Арсенал». «Аероград», але СДБ не здавався. «Про українське поетичне кіно забудьте. Ми з ним покінчили раз і назавжди. Партія не дозволить його повернення. Не ламайте собі життя і вашим друзям не радьте. З поетичним кінематографом покінчено».

Я часто тоді, у 72-му році, дивувався наполегливості, впертості, з якою СДБ і його однодумці протистояли нашому фільму про Сковороду. Адже з точки зору здорового глузду хибність їхньої позиції була очевидною. Так мені здавалося. Не кажучи вже про нас і наших друзів-однодумців, не кажучи про загальну підтримку колективу студії всупереч її дирекції, скільки ж бо людей було за нас - і яких різних, і поважних, і розумних, і авторитетних! На захист фільму на студійній конференції виступили гості з Москви і Риги – Леонід Крісті, Роман Кармен, Улдис Браун. На організованому нами перегляді в правлінні Спілки Василь Земляк і Юрій Іллєнко пропонували звернутися з колективним листом у ЦК. Академік Володимир Шинкарук, директор Інституту філософії, був науковим консультантом. Ні. СДБ ніби затявся, стояв на своєму в прагненні знищити фільм. Як же відчайдушно, нахабно, без тіні сумніву треба було нехтувати думкою інших, спираючись на свою владу, на владу керівників суспільства, його поводирів, часто сліпих поводирів, щоб диктувати свої смаки. І йшлося тут не про боротьбу за комуністичну ідеологію. Тут була логіка тоталітаризму, тоталітарного мислення, тоталітарного правління. Це і рухало тоталітарну машину.

Ми пішли на хитрість, попросили часу на роздум, на доведення фільму «до кондиції», дозняли новий пролог і епілог, позбавилися, на жаль, кількох гарних епізодів, кількох шматків сковородинівського тексту. Врешті-решт, фільм було прийнято, надруковано тридцять копій (може, Сергій Данилович був тоді у відпустці?). Та через місяць у 30 баз кінопрокату навздогін тридцяти надрукованим і розісланим копіям пішов суворий циркуляр: копії фільму «Відкрий себе» повернути до Києва і знищити. Це й було зроблено. На ювілеї Сковороди, звичайно, не могло бути і згадки про наш фільм. Добре, що за загальними порядками кіновиробництва оригінал, негатив і фонограму надіслали до Держархіву і там вони зберігалися. Через вісімнадцять років, коли прийшли нові часи, В.Костенко домігся «перегляду справи» і фільм, відновлений, ожив. Слава Богу, що в мене збереглася прихована від знищення копія нашого першого варіанту фільму, і ми з допомогою чудодійної майстерності звукооператора і технологів лабораторії змогли відновити втрачені деякі шматки фонограми і зображення. В 1991 році за цей фільм нас нагородили Шевченківською премією. В.Костенко її вже не дочекався. Серце. Далися взнаки роки випробування на витривалість і мук терпіння.

Однією з кращих якостей фільму було акторське виконання текстів Іваном Миколайчуком і Костем Степанковим. Іван настільки професійно, настільки художньо прочитав вибрані тексти Сковороди, що мені і зараз здається, що то була одна з найкращих його ролей. Ролей, пропущених че-

рез себе, де слово стає своїм власним. І саме це тоді владі не сподобалося. Їм хотілося чути академічну декламацію, а тут було своє, миколайчуківське, народжене під час запису слово, вимовлене таким характерним, антидекламаційним голосом, що можновладці сіпалися і їхні охоронці здригалися. «Мудрують: простий народ спить. Хай спить — сном міцним, богатирським. Та всяк сон — пробуден». І можновладці сіпалися — це він про що? А потім заспокоювалися, згадували, що це ж хрестоматійний Сковорода, і говорили про дефекти вимови актора... І не розуміли, що саме ці «дефекти» і примушували їх щойно здригатися. «Знаю, що твій телесний болван дуже різниться від мого опудала. Але хай будуть єдиними думки і серце... Все не наше — загине. І самі болвани наші...» Боже, як наші цеківські справжні болвани боялися цих слів!

Миколайчук на той час мучився разом з Борисом Івченком своєю «Пропалою грамотою». Її тихо вбивали ті ж самі цеківці. Одного разу перед початком пленуму Спілки кінематографістів до мене підійшов схвильований Костенко. Виявляється, з ним щойно поговорив СДБ, який, боячись темпераментного, гнівного миколайчуківського виступу, просив вплинути на Івана, вмовити його не виступати на пленумі, обіцяв переглянути свою позицію, якщо Іван відмовиться від виступу, погрожував, що буде гірше йому ж, якщо він не послухає поради. Це вже було відверте залякування. Володя не наважувався передати Іванові цей «чистої води есдебізм», попросив зробити це мене.

В кулуарах я підійшов до Івана і розповів йому про ситуацію. Я сказав йому, що в будь-якому разі це шантаж, в якому і так, і так СДБ виграє: якщо буде виступ, він потім помститься, якщо не буде — він уже досяг мети, налякав, переміг. Найправильніше було б виступити і про цей шантаж розказати пленуму. Зло найбільше боїться оприлюднення його методів, висвітлення їх, винесення його порухів на світ Божий. Хоча... Не пам`ятаю, чи виступив Іван тоді. Судячи з того, що «Пропала грамота» тоді так і не вийшла на екран, Іван виступив. Якщо не виступив, то з тієї ж, уже згадуваної народної мудрості: не чіпай, обійди, переступи. «Мне отмщеніе і Аз воздам». І зло продовжувало торжествувати.

І продовжує. Сьогодні, перекинувшись, воно може читати лекції про поетичний світ Довженка і — навіть! — про його боротьбу з тоталітаризмом, або тоталітаризму з ним, про досягнення українського поетичного кіно. І навіть демонструвати обурення, якщо хтось нагадає, що саме він і є конкретним уособленням того самого тоталітаризму.

Колись у газеті я прочитав у прощальному (скороченому?) листі Леоніда Бикова згадку про «хорошого чоловіка» Безклубенка. Я спочатку здивувався. Хіба не з відділу ЦК КПУ почалися складнощі в Бикова з останнім його незакінченим фільмом? А потім згадав про особливе вроджене почуття гумору Леоніда. Так у народі часто вживають іронічні характеристики-перевертні: п`яничку називають «непитущим», а сумнівну людину — «гарний чоловік».

Згадка про Безклубенка в тому листі асоціюється в мене з останніми рядками передсмертного листа Маяковського «Всім»: «...Єрмілову скажіть, що шкода — зняв гасло — треба було б долаятись. В.М.»

Ні, звичайно, Сергій Данилович тоді боровся не зі мною, не з Олександром Ковалем чи з Юрієм Іллєнком. Вбивав він тоді не Володю Костенка, не Івана Миколайчука чи когось іншого, конкретного. Про це не йшлося, сподіваюсь. Він боровся і намагався вбити явище. І не розумів, що явище це не можна було вбити. Його можна було притримати, уповільнити, носіїв його мож-

на було знешкодити, позбавити їх слова. Але явище вбити, перемогти було неможливо. Тому страху тоді перед СДБ ми не відчували. То був не страх, то була реакція на гіпноз безправ`я. А духом ми були вільними. З нами був Сковорода. Головним ворогом в цій «сковородинівській» боротьбі для Безклубенка був сивий, мудрий старець, народний просвітитель Григорій Савич... Кажуть, що сьогодні, в нових умовах, він, СДБ, змінив своє ставлення до Сковороди?..

* * *

І знову я згадав обличчя жінки в Синьому залі Будинку кіно її застережливий жест. А, може, тоді та жінка гадала, що я назву зовсім інше ім`я, чекала від мене якогось іншого прізвища і застерігала проти вимовлення того, невідомого мені імені?
«Мовчи!»
Молоді, будьте пильними: не мовчіть!

Валерій Шевчук

Отже, виноград зелений...

Фрагмент бесіди Лариси Брюховецької з Валерієм Шевчуком. **«Слово і час»**, 1994, №6..

В 60-х роках консолідуюча ідея творення своєрідного українського кіно об'єднала значні сили — і не тільки прогресивно настроєних кінематографістів, а й письменників (Іван Драч, Ліна Костенко, Дмитро Павличко, Іван Чендей, Василь Земляк), художників (Ґеорґій Якутович) , композиторів (Мирослав Скорик, Володимир Губа, Леонід Грабовський). Серед тих, хто працював тоді в українському кіно — і письменник Валерій Шевчук. У 1970-х роках він брав участь у кінопроцесі як сценарист. Інша справа, що в тогочасних умовах те співробітництво не принесло бажаних для митців результатів — офіційні інстанції пильно стежили за «неблагонадійними».

Віктор Гресь мав тоді розбійницькі настрої і марив Устимом Кармелюком. Відверто кажучи я до розбійників та революціонерів творчого інтересу ніколи не мав, отже спробував переконати В. Греся, що він, м'яко кажучи, помилився, бачучи в мені споріднену душу й прочуваючи в мені інтерес до розбійницьких тем, я людина в суті своїй вельми мирна. Але Віктор палко почав мене переконувати, що бандитська естетика річ цілком нормальна (очевидно, прочував теперішні часи, коли бандитська естетика заполонила наші екрани), треба тільки дивитися на неї не простоглядно, а стоячи на голові — ніяк не на ногах. Я тоді подумав: «З літератури мене викинули, часу маю багато, заробітків ніяких, то може, вдаритися в бандитизм?» Так ми й почали писати з Віктором Гресем сценарій про Устима Кармелюка, намагаючись дивитися на його подвиги, стоячи не на ногах, а на голові. Студія плід наших фантазій до виробництва не взяла із причини досить простої: тоді зійшла чорна зоря такого собі Маланчука, а його філософія звісно яка була: українського народу не було, нема й бути не може, є тільки єдиний, недєлимий, совєцкий народ — нова історична спільність і т.д., отже, й історії як такої не могло бути й не потребувалося, навіть коли йшлося про соціально свідомих розбійників, що трусили капшуки в експлуататорів. Відверто кажучи, коли до мене донеслися такі чудові резони, то я полегшено зітхнув, — ні, не мав я ніколи інтересу до шляхетних розбійників, навіть типу Рінальді Рінальдіні. Куди шляхетніше, вирішив я займатися поезією барокко та літописами, правда, й за цю роботу нічого не платили, однак можна було сподіватися на мудрість прийдешніх поколінь, які таку роботу достойно оцінять. Віктор Гресь, однак, людина невсипуща, отож бандитами він цікавитися не перестав, але цього разу вже революціонерами, тобто бандитами

ідейними, а що я і тут не вельми мав інтерес, то він мусив палко мене до цієї роботи агітувати. Я тій агітації піддався, сказавши собі, що це востаннє, бо, їй-богу, революціонери мене ніколи не захоплювали. Йшлося цього разу про екранізацію ранньої прози Юрія Яновського, зокрема, його виклятого роману «Чотири шаблі». Екранізувати в роки розгулу реакції, тобто, в 70-ті, заборонений роман — це було своєрідне зухвальство. Чому на це ніхто не звернув уваги? А дуже просто. Київські кіношники були елементарно неосвічені в українській літературі, а для московських, як і київських контролювальників, українська література була не відоміша літератури, приміром, Занзібару. Я розраховував, що цей сценарій щасливо заріжуть, як і попередній про У. Кармалюка, тим більше, що ми робили сценарій не як халтуру, а серйозно, як трагічний твір про взаємознищення української родини в революції, що й було символом самознищення України через відсутність у ній національної солідарності (один із тогочасних чиновників, як мені переказували, коли не збрехали, так і мовив тоді: «З Шевчуком не варто співпрацювати, він надто серйозний»), але глибоко помилився, бо не відав, що в кіношному авторському праві автор не має права відмовлятися від доробок, яких від нього вимагають, як це можна в праві літературному, інакше мусить повернути одержані гроші і загалом, цілком улягати диктату начальства. Начальство ж хотіло, щоб це був фільм у славу революції, ми ж робили його як трагедію. Через те й вийшло, що написали ми аж шість варіантів того сценарію: зрештою, нас відіслали до Москви, де нам довелося розмовляти з десятком осіб того акаючого племені, і єдино корисне, що я виніс із тих балачок, вже напевне знав, чим український дурень різниться від московського. До українського дурня етикетки не потрібно, він світиться глупотою, і це видно за кілометр. Російський же дурень інакший. Він дивиться на вас із гордим прижмурцем, вільно відкидається в кріслі чи на стільці, закидає ногу за ногу, елегантно курить сигарету, навіть вбраний за модою і... нестерпно «рассуждает», отже, для того, щоб переконатися, що він такий же дурень, як і український, треба хоч кілька хвилин його послухати, що зовсім нелегко, бо він любить говорити розпливчасто, отже й туманно. Отак перейшовши через десяток московських дурнів, ми вступили в розмову з «якімто баріном» (звали його, якщо не помиляюсь, Павльонок), який нам, дивлячись із усією своєю ослячою величчю, популярно пояснив, що тепер (тоді!) така установочка: революція, знаєте, була малокровна, а то й зовсім безкровна, а у вас от мільйон смертей. Зробіть її безкровною, бо це за кордоном вигадали — вона була кривава! Я зауважив, що в основу покладено твір Юрія Яновського «Вершники» (йшлося про епізод «Подвійне коло», який був у сценарій введений), який у нас знає кожна дитина, бо вчить його в школі. Начальничок зиркнув на мене, як miser multus і сказав, що їх не цікавить ані Яновський, ані те, що його вивчають у школах, є установочка і її треба виконувати: революція була безкровна, о! Ми вийшли із того будинку, якогось казенного, холодного, наповненого ущерть чужими й нецікавими мені людьми, і я дав урочисту клятву більше ніколи сценаріїв не писати, якої дотримувався, тільки раз збочивши. Отака доля моїх сценаріїв, отже й не було з них утілено нічогісінько!

Людмила Лемешева

Дещо з особистого життя критика

Переклад з російської. Спеціально для збірника.

Років тридцять тому мене вразило в саме серце твердження Бергмана, що світ більше не цікавиться, про що художники думають, і що «тільки у небагатьох резерваціях художників карають, мистецтво вважається чимось небезпечним, що треба глушити й регулювати».

Це була дивна звістка з потойбічного світу. Якщо не цікавитись, про що думає художник, то чим же ще в нашому житті можна цікавитись?

Щодо рідної влади, то, опікуючись і відстежуючи, вона, немов ревнива дружина, не сумнівалась, про що ці тварюки думають: про зраду, про неформальні зв'язки, про таємну любов.

Для параної, втім, підстави були – хто ж з нормальних людей не мріяв согрішити бодай раз, бодай на одну безумну антирадянську ніч... Стосунки між владою і художником були сповнені палкою взаємною зацікавленістю – як у полонених, скованих одним ланцюгом.

Критик – постать другорядна у творчому процесі уже за визначенням. Тому трагіфарсові ситуації, що виникали в нього, не діставали широкого оприлюднення, хоча на нього також заслуговують, – через кілька десятиріч вони здаватимуться маячнею хворої свідомості.

Ризикуючи, що мене сприймуть за нескромну, розповім кілька мікросюжетів із власного досвіду.

Мій багаторічний роман з українським кіно почався навесні 1969 року на сибірських просторах нашої колишньої спільної батьківщини, куди мене відрядила рідна «Коза» (так ми називали газету «Комсомольское знамя») висвітлювати декаду українського мистецтва в Росії. Нашу делегацію прикрашав мало кому відомий актор Кость Степанков – щось в ньому тоді «рвалось, металось, співало», він буквально заворожував сибірський натовп. Цікавість до цієї, як би тепер сказали, харизматичної особистості і привела мене на знімання «Комісарів», де познайомилась з Миколою Мащенком та Іваном Миколайчуком. (Дивиною було побачити при ясному світлі дня, живим позбавлений плоті привид з «Тіней»).

Я надрукувала перший у своєму житті репортаж зі знімального майданчика, а через 4 місяці – рецензію на вже готовий фільм. Тодішній головний редактор «Кози» Мельниченко погрозив пальцем: «Ну, Лемешева, кажи спасибі, що прочитав твою статтю в уже зверстаному номері. Не хотів зривати графік і позбавити всіх

премії». І хоча пильний Анатолій Федорович встиг таки кілька «особливо небезпечних» фраз викреслити, я тріумфувала. Ще б пак: мій бідний редактор не знав, що фільм не приймає Москва, і від Мащенка вимагають принципових переробок, від яких він намагається ухилитись.

Через кілька місяців, зазнавши відчутних втрат у нерівній боротьбі з інстанціями, «Комісари» вийшли в прокат, після перших же показів були тихо зняті з екранів і пролежали на полиці (де вже лежала короткометражка «Дитина», звинувачена у пацифізмі) аж до перебудови. Показували «Комісарів» тільки студентам ВДІКу.

Коли я побачила порізаний і полатаний фільм, то довго не могла вибачити цього режисерові – журналістка була ще небита, наївна і по-комісарськи непохитна.

Й інший, цілком кафкіанський сюжет з кінця «ліберальних» 60-х. Заходить до редакції все тієї ж «Кози» Володя Савельєв (тоді автор двох чудових, не без параджанівського впливу документальних стрічок) і повідомляє, що закінчив фільм про Марію Приймаченко, національну гордість України, але його не приймає ЦК партії. Потрібна рецензія, і не в твоїй відв'язаній «Козі», а в благонадійній «Правді України». «Показати фільм не можу, повір на слово, що він геніальний. Зараз я його покажу в особах». Далі відбулася натхненна моновистава. Вона справила на мене враження, особливо сподобався у виконанні Савельєва живопис Приймаченко, якого я ніколи не бачила.

Спускаюсь двома поверхами нижче, в редакцію «Правди України» і чесно й нахабно заявляю Владлену Кузнецову, який відав тоді ідеологією в газеті, нині відомому кінодраматургу, що так, мовляв, і так, фільму не бачила, але він геніальний, потрібна підтримка партійної преси. Влад хвацько: «Валяй рецензію!» І я звалила. Коли вона вийшла у газеті, вибухнув скандал. Головного редактора викликали «на килим» в ЦК, завідуючих відділами культури та ідеології покарали адміністративно. Мені зателефонували з якоїсь інстанції і суворо запитали: хто і де показував фільм? Я белькотіла щось невиразне і залишилась страшенно задоволена, оскільки позбулась усього лише гонорару.

Але всі ці азартні ігри в котика і мишки з владою уже закінчувались, після введення наших військ у Чехословаччину атмосфера змінювалась на очах, «Коза» з «найлівішої» в республіці перетворювалась у звичайну радянську газету, стало нудно, й восени 1969 року я пішла із штату в нікуди, «на вільні хліби».

Далі роман з українським авторським кіно складався більш драматично. В 72-му встигли вийти в «Козі» дуже усічена рецензія на «Білого птаха» та «Камінний хрест», великі статті про Івана Миколайчука – там же і в журналі «Советский экран», після чого Москва замовила буклет про нього.

Ну, а весною 73-го, як відомо, головна людина в республіці оголосила народові, що з українським поетичним кіно покінчено. Можу тільки здогадуватися, що пережили в ті дні Параджанов та його однодумці. Мої втрати були мізерними поруч з їхньою драмою. І все-таки...

У журналі «Радуга» було вже підписано до друку статтю про поетичне кіно – і головний редактор дякував Богові, що встиг «цю крамолу» викинути з набору.

У рідній «Козі» категорично відмовились друкувати рецензію на новий фільм Іллєнка «Всупереч усьому», і я подарувала Юрію Герасимовичу на згадку її машинописний варіант (у мене зберігається копія, де жирно накреслено рукою редактора: «В архів!»).

У щорічнику «Наука і культура» за 1972 рік було вже зверстано велику статтю, зроблену у співавторстві: Мащенко написав про Параджанова і Петра Тодоровського, я – про Іллєнка, Осику та Ігоря Грабовського (він щойно зняв поетичну документальну стрічку про Лесю Українку).

Тут вже без великого скандалу не обійшлося. В редакцію прийшла «тєлєга» на півтори сторінки, підписана секретарем ЦК компартії з ідеології Ф.Д. Овчаренком: що це за обойма режисерів? Яке кіно ви пропагуєте? (А він же вважався серед інтелігенції лібералом. Втім, скоро сам полетить зі своєї посади). Багатотисячний тираж готового альманаху довелось розібрати і складати знову без нашої статті, у головного редактора були великі неприємності.

Схоже, мої московські видавці з Бюро пропаганди радянського кіно не дуже відстежували українські події, тому що влітку 73-го благополучно виходить буклет про Івана Миколайчука. І ми урочисто відзначаємо вдома в Івана разом з його друзями цю дивну подію.

Аж ні – на рідній батьківщині пильнували: хтось із референтів кладе буклет на стіл Маланчукові (який змінив на бойовому посту Овчаренка) і той пише в куточку: «Знайти винного і покарати». Відповідний донос летить до Москви, там збирають секретаріат СК СРСР і приймають рішення: готовий 50 000 тираж (!) пустити під ніж, видавців покарати. На чергове засідання секретаріату з цього скандального приводу було запрошено Мащенка (друга після Т. Левчука особа в тодішній СК України). Як сказав мені потім Марлен Хуцієв, автор «Комісарів» кинувся на захист двох «українських націоналістів» – Івана Миколайчука і, смішно сказати, мене (росіянку по крові і мові), немов на амбразуру. В результаті було прийнято нове рішення – видавати новий варіант буклета, з тим же автором. За невикоріненою звичною запізнюватись, я приїхала в московський Будинок кіно, коли вже всі розходились, і була представлена тим, хто залишився, майже як героїня. І тільки Мащенко, прикидаючись, погрозив: «А з тобою ми ще в Києві розберемось». Але очі в нього переможно блищали, немов він щойно виграв Полтавську битву. Хто не забув цього лякливого часу, гідно оцінить цей вчинок (на першому засіданні змовчав навіть всемогутній тоді Сергій Бондарчук і потім вибачався перед Іваном, якого любив).

Мені звеліли з'явитися на особистий прийом до товариша О.В. Караганова, який відав ідеологією в СК СРСР. Від цього високоосвіченого чоловіка, доктора мистецтвознавства і професора я з таємним захопленням дізналась, що мій скромний текст має в собі масу шкідливих бацил: слов'янофільства, перенесеного на український ґрунт, аполітичності, соціальної інфантильності й, нарешті, найсмертоносніший вірус: «тургенєвську мову». Від цієї порчі належало вилікуватись при творенні нового тексту. Я покірно відповідала: Іван, мовляв, така багата людина, що про нього можна написати так, як я, можна по-іншому, ще інакше, ще 10 варіантів – і все буде правдою («Розумниця», – прокоментує потім мою розповідь Іван).

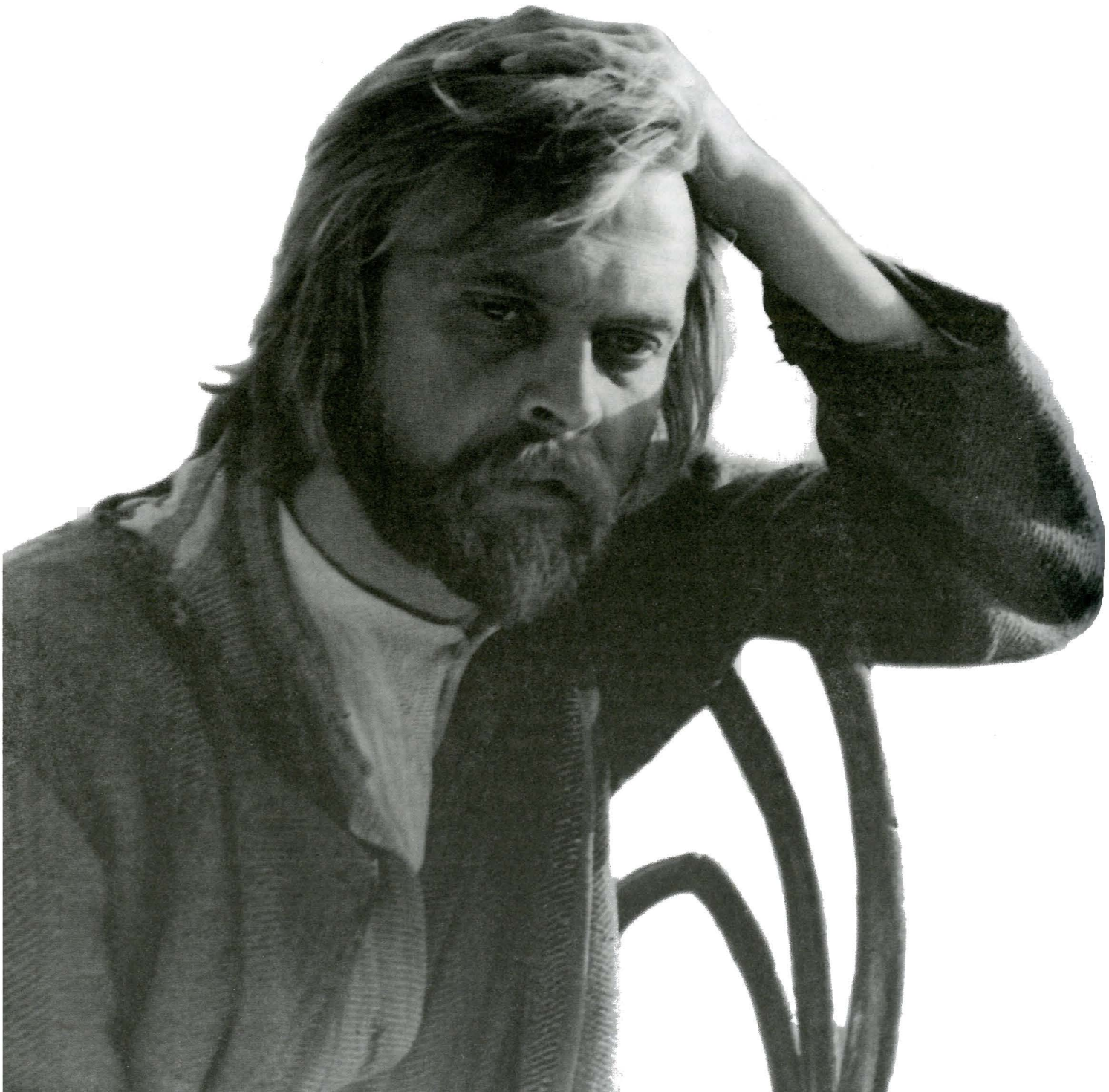
Текст нового буклету щодо літературних якостей виявиться, як на мій смак, навіть кращий за перший, але в ньому фігуруватиме якесь поетичне кіно взагалі – без назв фільмів (!); кадри з «Тіней» та «Білого птаха» зникнуть, а на першій та останній сторінках обкладинки замість розкішних портретів Івана з козацькими вусами, зроблених Миколою Гнисюком на зніманні «Пропалої грамоти», з'являться нудні знімки з якихось нікому невідомих нудних фільмів.

Більш принципова, аніж я, людина скаже: не треба було йти на компроміс, взагалі – відмовитись писати другий варіант (тим більше, повторний гонорар не світив). Не знаю. Ні тоді не була впевнена, ні тепер. Іван радів виходу навіть спотвореного буклету, бо це означало, що актора не викреслили зі списку живих, як було уже викреслено Параджанов.

І взагалі, до того часу мені особисто була вже не до смаку гірка суміш репресивної свідомості з некрофільською психологією у нашій рідній резервації: з одного боку, «покарати!», з іншого – «стояти насмерть!». Якщо б усі стояли насмерть, хороше кіно нікому було б знімати, а хороший текст – писати.

Слава Богу, в житті завжди є місце не тільки подвигу, а й компромісу.
Через 10 років мені довелося в черговий раз піти на нього – коли писала книжку «Українське кіно: проблеми одного покоління». Як не вмовляла свого московського видавця Льва Ароновича Рибака (розумну і благородну людину, який замовив цю книжку, коли в українській пресі не можна було ще й заїкатись про поетичне кіно), дозволити почати з розділу про автора «Тіней», він стояв твердо: «Хочете повторити історію з буклетом про Миколайчука? Параджанов знову сидить, може полетіти вся книжка».
І я змирилась. Опублікувати кілька сторінок про цього великого режисера я змогла тільки в книжці «Професія: актор», яка блискавично вийшла в Києві з приводу початку перебудови, – і встигла подарувати її Сергієві Йосиповичу.
Але був ще один болісний бік нашої несвободи. Якщо критик дозволяв собі висловити кілька критичних зауважень про роботу художника, не обласканого владою, він тут же автоматично з'єднувався з табором його гонителів і мракобісів. Особливо в очах самого художника. Яка вже тут незалежність думки!
Так було в мене з Юрієм Іллєнком. 1982 року журнал «Искусство кино» опублікував одну із найулюбленіших (і не тільки мною) рецензій – на фільм «Лісова пісня. Мавка». У ній було багато особистого, майже сповідально інтимного, оскільки, занурившись з головою у творчість Лесі Українки, я знайшла там знайомий до болю клубок проклятих питань, над якими б'ється душа художника, з одного боку, і душа жінки, з іншого. Внутрішню логіку поетеси я намагалась співвіднести з внутрішньою логікою режисера і, природно, з власною. Але чи то мій аналітичний апарат був ще погано розроблений, чи то заважала «жіноча логіка», чи то, навпаки, «чоловіча» – але кінці з кінцями не сходились. Про що я чесно розповіла у своєму тексті – і надовго ускладнила стосунки з режисером, до якого відчувала щирий інтерес і повагу. Ми жили у хворому просторі, й наші реакції не могли не бути хворими.
Через 15 років в рамках XX Московського кінофестивалю було влаштовано міжнародну прем'єру фільмів-призерів Всесоюзних фестивалів, які не потрапили свого часу – в силу закритості нашого суспільства – на світовий екран. Представляючи глядачам «Лісову пісню» і дуже хвилюючись, я закінчила свою промову приблизно так: люблю цей талановитий фільм ще й тому, що не знаю, як і 15 років тому, відповідей на свої питання. Їх ще побільшало.
І Господи Боже мій, яку ж гостру насолоду я тоді пережила, що можу нарешті говорити все, що думаю.
Якщо вже шукати в сьогоднішній ситуації щось абсолютно здорове, то треба насамперед відзначити, що різко пішла на спад безумна наша прозірливість щодо ближнього, готовність шукати позаестетичну, вузькокорисливу чи офіціозно-ідеологічну підкладку там, де мова йде про чиїсь особисті смаки і погляди, можливо, помилкові.
Ми, критики, сьогодні абсолютно вільні в аналізі й слові. Стоїмо сам на сам з неупорядкованим огромом світу і з бездонною глибиною його культури. Ось тільки б не втонути у цих двох стихіях...
Можливо, режисери-деміурги врятують? Взагалі-то, вони тепер повинні носити нас на руках: схоже, і в нашому просунутому суспільстві вже ніхто, крім критиків, не цікавиться, про що художники думають.
P.S. Не можу встояти – недавно закільцювався один сюжет: фільм «Іван Миколайчук. Посвята» за моїм сценарієм не взяли на Лейпцігський фестиваль, оскільки знайшли в ньому... український націоналізм. Враховуючи, що режисер Анатолій Сирих – теж росіянин, це був справжній подарунок від братів по розуму. Їй-богу, я пережила щось на зразок гордості. Шкода, що вже давно немає Івана – ми б посміялись разом.

20 березня 2001.



Розділ 5

Постаті

Василь Цвіркунов
Святослав Іванов
Дмитро Павличко
Іван Драч
Ґеорґій Якутович
Лідія Байкова
Людмила Семикіна
Мирослав Скорик
Володимир Губа
Вадим Іллєнко
Валерій Квас
Вілен Калюта
Юрій Гармаш
Сергій Параджанов
Юрій Іллєнко
Леонід Осика
Володимир Денисенко
Микола Мащенко
Ролан Сергієнко
Василь Симчич
Лариса Кадочникова
Антоніна Лефтій
Костянтин Степанков
Борислав Брондуков
Іван Гаврилюк
Іван Миколайчук





Ролан Сергієнко

Слово до Василя Васильовича Цвіркунова

Спеціально для збірника «Поетичне кіно: заборонена школа».

Ролан Сергієнко на зйомках проб до фільму «Білі хмари». 1967.

До стор. 308, 310. Іван Миколайчук — Фабіян у фільмі «Вавилон XX». Режисер Іван Миколайчук. 1979.

Минає вже п'ятий місяць відтоді, як я стояв перед Вашою труною, встановленою на другому поверсі Київського Будинку кіно. Стояв і не міг підійти до мікрофона, щоб сказати Вам свої прощальні слова. Здавалося, я знав, про що я хотів і мусив сказати, але щось заважало мені. Може, той погляд, може, той стогін, який вирвався з вуст її. Може те, як вона, ніби відсахнувшись, поточилася і впала назад на руки, які її підхопили. Вона справилася з собою. І я потім весь час дивувався, як вона вміло трималася під час усієї офіційної, як мені здалося — офіціозної панахиди. Мені хотілося зламати цей офіціоз, але я відчував, я розумів, що ритуал є ритуал, і його не можна, не треба, не слід ламати, порушувати. Але на цвинтарі, подумавши, що Ви так і не почуєте моїх слів, я не зміг втриматися і вже після останніх слів священика, мабуть, всупереч правилам того ж ритуалу, я підійшов до Вас і почав говорити. Говорив голосно, хоча мені здалося, надто довго — до мене підійшла адміністратор-розпорядниця ритуалу і тихо сказала, що вже досить, що людям холодно, що Ліна змерзла...

Чи сказав я Вам тоді все, що хотів сказати? Чи сказав я Вам, що ми Вас любимо? Чи сказав я Вам про те, що завжди вважав Вас своїм захисником? І таким Ви були, навіть ще тоді, коли я був дитиною: коли мені виповнилося п'ять з половиною років, Ви вже воювали і захищали, і рятували мене...

Коли влітку 1963 року після Вашого телефонного дзвоника я прийшов до Вас у готель, який тоді ще називався «Асторія», і ми познайомилися і почали у Вашому номері говорити і проговорили з вечора майже до ранку — міський транспорт ще не почав ходити і сонце ще не зійшло, але вже було видно і я йшов додому через Земляний Вал, Розгуляй, Єлохівську і думав про Вас. Тоді, в ту ніч, під час нашої першої розмови — вперше і востаннє — Ви розповіли мені, як Вас вбивали в перший раз. Це було у 1939-му чи 1940-му році, ще до війни — для мене війна почалася 22 червня 1841 року. А тоді була так звана фінська операція. В одному з тих боїв, коли на бігу Ви побачили, що він цілиться у Вас, Ви натиснули механічно на гашетку і він упав. Я не пам'ятаю, не знаю, чи Ви переконалися у тому, що він мертвий чи просто поранений, здається, Ви були певні, що вбили його — у тому ж бою Вас смертельно поранило: Ви впали у воронку і земля почала обертатися разом з Ва-

ми. Оберталася спочатку повільно, потім швидше і нарешті цей рух, це обертання стали настільки божевільно швидкими, що втриматися, зачепитися руками за землю Вам було вже неможливо, Ви почали зсуватися вниз до горловини воронки, яка скажено крутилася разом з Вами, і ставала щомиті все вужчою і темнішою і нарешті перетворилася у прірву-трубу і Ви полетіли цією чорною трубою все далі, далі.

Через років десять, п'ятнадцять, двадцять я прочитав щось подібне у Моуді і не стільки здивувався, скільки зрадів за Моуді і за себе, що я вже це знаю з тієї нічної Вашої оповіді. Скільки продовжувався цей Ваш політ чорною трубою невідомо (там часу нема), доки не з'явилося перед Вами світло, яке все наближалося. Ви летіли до нього, падали вгору чи вниз — ви не могли передати словами напряму руху у тому просторі — мабуть, це неможливо. Була чорна труба і Ви летіли нею, майже торкаючись її стінок. Здається, Ви відчували, що тіла у Вас тоді не було. Кінець чорної труби спочатку з'явився, як маленька яскрава цятка, орієнтир, до якого Ви мчали з неймовірною швидкістю. Вона ставала все більшою і нарешті Ви вилетіли у яскраве світло... Того разу, у 39-му чи в 40-му Ви прокинулися, здається, в госпіталі... Де ви опинилися цього разу, знаєте лише Ви і ті, хто вже там. Ви випередили нас, хто поки що залишився тут. Як Вам — там? Вірю, що добре.

За цей час — між цими двома смертями — Ви встигли полюбити двох жінок. Я майже не знаю першої — тільки одного разу я був у Вас вдома там, на Брест-Литовському, на Пересіченні, коли подарував Вам чи не перше повоєнне видання оповідань Андрія Платонова, якого я хотів поставити тоді, в 63-му. Ви народили двох синів - і перший, вже дорослий, підтримував Вашу другу, останню любов, яка ледве стояла на ногах, прощаючись з Вами. Я радий за себе, що встиг тоді подякувати йому за це, потиснув йому, співчуваючи, руку...

У ту московську ніч нашого знайомства Ви розказали мені, що близько місяця тому одержали пропозицію очолити Київську кіностудію художніх фільмів, яка перед тим (чи тоді ж) почала носити ім'я мого учителя Олександра Петровича Довженка. Про студію в той час розказували анекдоти: всі фільми поділяються на три категорії - є художні фільми, є китайські і є фільми Київської кіностудії...

Ви говорили, що хочете радикально змінити ситуацію, що з допомогою свого ідейного побратима Святослава Павловича Іванова, призначеного тоді міністром Держкіно, сподіваєтесь піднести студію на гідний рівень, хочете зробити ставку на творчу молодь, на освічених, талановитих людей, які мислять по-новому, розуміють, що з XX з'їзду партії почалась нова сторінка нашої історії, що українське кіно може і повинне вийти в перші ряди світового рівня... І Ви поклали всі свої зусилля для того, щоб здійснити це. Саме при Вас і завдяки Вам почали працювати в кіно і Леонід Різін, і Олександр Сацький, і Василь Ілляшенко, і Олег Прокопенко, і Євген Хринюк, і Валерій Квас, і Олександр Муратов, і Віктор Гресь, і Микола Ільїнський, і Микола Мащенко, і Іван Миколайчук, і Раїса Недашківська, і Леонід Осика, і Юрій Іллєнко. І аз грішний.

Саме при Вас зняли свої кращі фільми Юрій Лисенко, Сурен Шахбазян, Артур Войтецький, Володимир Денисенко, Леонід Биков, Сергій Параджанов... Не Ваша вина — наша біда, що припинився підйом, урвався злет студії. Не хочу говорити про це — я про це вже писав у статті «Про Григорія Савича, Сергія Данилович, і наше мовчання». Хочу подякувати Вам за злет студії — гадаю, що від імені всіх нас.

А від себе я хочу подякувати Вам за ліс. Від себе і від моєї Лєни. І якщо я на-

вчився збирати гриби ще в дитинстві (батьківська Сосниця і моя тьотя Маня не могли не навчити), то для Лєни справжнє знайомство з лісом і перші в житті знайдені гриби, зібрані нею завдяки Вам. Так сталося, що десь наприкінці 70-х, вже після моєї трагедії з фільмом «Іду до тебе», після «Реріха», «Хірурга Губенка» і «Олеся Гончара», ми з Вами почали часто їздити в ліси. В «наші ліси». На своєму маленькому, але вправному у Ваших руках «Запорожці» ви з дружиною заїжджали за мною (а з часом і за нами), ми обнімалися і завжди, ритуально вимовивши «З Богом!», мчали кілька годин на цілий день в улюблені наші місця, щоб інколи перегукуючись, інколи перемовляючись, спілкуватися з лісом, час від часу здоровкатись з грибами, деревами, радіючи можливості цього існування поза містом, без людей, без технічної цивілізації. Це були хвилини, години не тільки спокою, не тільки душевного спочинку, це були години лікування радістю. Так тривало досить довго, багато років. Нині із сердечною вдячністю до Вас, до Ліни, до долі, до Бога, я згадую про те перебування в наших лісах, як про щасливе перебування в раю. Втраченому раю. За якийсь десяток років ці заповідні місця були навіки відрізані від нас чорнобильським вибухом. І стоячи перед Вашою



Василь Цвіркунов (п'ятий зліва) серед учасників фільму «Білий птах з чорною ознакою» під час Московського кінофестивалю. 1971.

могилою, звертаючись до Вас, я хотів пообіцяти Вам, що я ніколи не залишу Вашу Ліну без лісу, подарую їй ліси під Можайськом, Тарусою, які любила Марина Цвєтаєва, ліси понад Окою, а може і за Волгою. Дай Боже мені виконати цю обіцянку, яку, я знаю, Ви чули.

Спасибі Вам, дорогий Василю Васильовичу! Рано чи пізно всі ми побачимося, зустрінемося там. Я хочу, щоб мені не було соромно перед Вами при нашій зустрічі. Прощайте! Я пам'ятаю Вас і завжди пам'ятатиму з вдячністю і з якимось дивним відчуттям провини за те, що не зміг Вас захистити...

квітень, 2001.



Василь Цвіркунов, Володимир Денисенко на зйомках.

Вадим Скуратівський

Про В.В. Цвіркунова

Спеціально для збірника «Поетичне кіно: заборонена шқола».

Кажуть, що на відкритті «кубістичного» пам'ятника Артему Івана Кавалерідзе якийсь функціонер невдоволено закинув: не схожий на свої фотографії. А один старий робітник відповів: пам'ятник створювався не за фотографією, а за біографією...

Василь Васильович Цвіркунов (1917 – 2001), директор Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка (1962 – 1973), має беззаперечне історичне право на пам'ятник, витворений не за фотографією покійного кінознавця і адміністратора, а за кадрами фільмів-шедеврів, що з'явилися на тій студії впродовж десятиріччя його директорства. Власне, пам'ятником йому є саме «біографія» українського кіно того доволі недовгого, але сліпучого розквіту. «Тіні забутих предків» (1965), «Криниця для спраглих»(1965), «Хто повернеться – долюбить» (1967), «Камінний хрест» (1968), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Комісари» (1969), «Білий птах з чорною ознакою» (1971). Золота полиця в уявній світовій фільмотеці. Картини, що у них «віднято» саму структуру національної долі й свідомості. У всьому їхньому драматизмі.

Керівником того закладу, де з'явилися ці фільми, і був Василь Васильович Цвіркунов. Факт, що й досі видається лише «кінематографічним побутом», але сьогодні він уже вочевидь вимагає відповідного і справедливого осмислення. Нарівні з естетичною феноменологією тих великих фільмів.

...Ми настільки звикли до того, що у радянській системі будь-який функціонер, приставлений нею до мистецької і взагалі гуманітарної царини, її принижував, а то й просто руйнував, тож явище протилежного характеру – видається малоймовірним. А то і неможливим. А між тим Цвіркунов-директор постає нині в національній кіноретроспективі як гуманістична протилежність тій адміністративній знавіснілості.

Із певного часу в наше кіно увійшов інститут продюсерства. Отож, ще задовго до цього Цвіркунов фактично взяв на себе вкрай важкий обов'язок – «продюсера» тих фільмів.

Уже саме по собі, за самими умовами кінематографічної творчості, творення фільму є нелегким. А в умовах радянської аж сюрреалістичної дійсності – просто-таки пекельним...

На превеликий жаль, Василь Васильович не залишив про ту добу писаних мемуарів. Або хоча б зафіксованих якимось іншим чином. Напевне, тут має місце якась семіотична подібність до тогочасної адміністративної діяльності, яка, попри свої паперові монблани, реально здійснювала себе — виключно в усному слові... Жорсткому, у наказовий спосіб усному слові — головному знаряддю «командно-адміністративної системи». Серед іншого, знаряддю її такого категоричного «телефонного права». От Василь Васильович за якоюсь, зрештою, зрозумілою біографічною інерцією ухилявся від слова писаного-друкованого. Але у своїх аж віртуозних усних новелах про тогочасний «кінопобут» з надзвичайною переконливістю виявляв люту залежність кінопроцесу від хазяїв і розпорядників тодішнього життя. Охоплених світоглядною і спеціально адміністративною параноєю. Заціплених догматом, а за ним і тим, що колись Достоєвський у «Бісах» назвав «административным восторгом»...

Директор Київської кіностудії художніх фільмів у ситуації неуникної і всеприсутньої тоді «вертикалі влади» — та ще й знавіснілої! — мав справу саме з тим станом і сортом людей, котрі незрідка вже втрачали саму людську подобу. І В.В. Цвіркунов по-своєму героїчно їх зупиняв...

А на тодішній суспільній «горизонталі» — поява блискучих молодих людей. Уже талановитих, але ще незаляканих. Готових і до художницького, і до громадянського подвигу. Ось їх і привітав у своєму закладі його тогочасний директор. Ось їм у безлічі приязних адміністративних жанрів він і допомагав. Як сказав колись великий французький романіст Мальро після однієї своєї кінематографічної спроби: «Кіно, окрім того, це ще і промисловість». Директор Цвіркунов по-діловому точно керував тією «промисловістю», безліччю тих «технічних» процесів, що про їхню прагматику і глядач, і навіть «академічне» кінознавство — на лихо і водночас на щастя — навіть не здогадуються. Тоді як залежність естетичного ефекту в кіно від незліченної суми тих «промислових процесів», можливо, ще більша, аніж загальновідома залежність того кіно від напівбожевільної пізньорадянської влади...

Василь Васильович перебував у самому епіцентрі тих господарчих, власне технічних і, нарешті, політичних стихій нашого кіновиробництва. Вкрай небезпечних.

...Можна було розгубитися, серед іншого загубивши і самого себе. А проте стійкий син стійкого українського селянина-степовика, зранений солдат Другої світової — не просто зберіг себе у тих стихіях. Він зберіг там усі нагромаджені протягом недовгої «відлиги» національно-кінематографічні сили й зусилля. Самі яскраві кіноособистості цієї «відлиги». Він невтомно і саме прагматично-діловито допомагав тим зусиллям.

Результат — на згаданій українській полиці, сказати б, абсолютної фільмотеки світового кіно.

...Адміністративна стратегія і тактика Цвіркунова-директора заслуговує вже спеціального дослідження, яке з часом, безсумнівно, і буде виконане. Але сьогодні треба одразу ж згадати колосальний людський ризик тієї стратегії, яка необхідним чином мала щохвилини враховувати ту чи ту «владну» агресію. Незрідка вже зовсім категорично тупу, грубу, нещадну. Директор Цвіркунов різними засобами, якимось «Орфеєм», приборкував той ідіотизм. Зупиняв його вже на самому порозі відповідних «рішень». Фатальних для того чи того фільму. Для тієї чи тієї художницької особистості. І, як правило, ті фільми і ті особистості все ж таки залишилися у реальному кінематографічному просторі.

...Про ту свою стратегію-тактику Василь Васильович пізніше згадував, як

правило, в гумористично-іронічній інтонації. Хоча, правду кажучи, сьогодні можна аж злякатися обсягу адміністративного та іншого зла, яке тоді окупувало країну. Історію, саме суспільне буття. За анекдотарієм Василя Васильовича проступала, зрештою, трагедія цілого народу. І він, схоже, це добре, дуже добре знав. Може навіть, унаслідок свого унікального життєвого досвіду, більше, аніж будь-хто інший.

Але поряд із тим «адміністративним злом» поставало, як бачимо, і добро. В особі ж адміністратора Цвіркунова, який за фантасмагоричних обставин, докладаючи всіх своїх сил, долаючи «владне» невігластво вперемішку з його ще більш войовниче брутальним псевдоадмініструванням — допомагав робити велике національне кіно. Допомагав режисерським та іншим талантам. Як адміністратор. А у разі необхідності і як колега-художник.

...Коли Параджанов не без роздратування і навіть у відчаї роздумував над можливим варіантом загального «синтаксису» відзнятого для «Тіней» матеріалу, Василь Васильович делікатно йому підказав: «Серьожа, а може подай його у вигляді кількох новел?» Отак і постав дивовижний принцип новелістичної циклізації у композиції великого фільму, що самі його підкрес-



Валеріо Дзурліні з дружиною на Київській кіностудії ім.О. Довженка. Крайній справа— Василь Цвіркунов, крайній зліва — Володимир Денисенко. Початок 60-х років.

лені сюжетно-фабульні межі й досі струшують глядача.
...А далі треба було із монтажних великих українських режисерів переходити до нескінченних телефонних антидіалогів з господарями країни. І рятувати тим самим тих режисерів. І зберегти їхні з катастрофічною динамікою витворювані тоді шедеври.
Звідки ж той чоловік брав сили для такого способу існування, який, по суті, став одним із дефінітивів самої появи геніального українського «відлигового» кіно?
Десь у тому самому числі часопису «Дніпро», де молодий Іван Драч видрукував свою прозу, що стала сценарною основою ільєнківської «Криниці для спраглих», були надруковані і рядки Ліни Костенко: Барикади совісті проти берій. На барикадах без фанаберій.
Василь Васильович Цвіркунов завжди був на тих барикадах. І завдяки цьому створене за його поміччю кіно – зрештою перемогло.



Сергій Параджанов в Карпатах: пошук натхнення для зйомок фільму «Тіні забутих предків». 1963.

Рената Король

Так починався видатний фільм

«Кіно-Театр», 1999, №6.

Існує кілька легенд. Насправді це було просто і звичайно. На кіностудію щомісяця надходило кілька заявок, листів з пропозиціями створити той чи інший фільм. Серед редакторів було заведено ввічливо відповідати, що «немає місця в плані» і т.п. Одного разу на мій редакторський стіл потрапив лист із Чернігова, з музею М.Коцюбинського. Лист був форматом на півкуша з офіційним штампом музею та підписом директора І. Коцюбинської. Ірина Михайлівна пропонувала створити кінофільм за новелою «Тіні забутих предків» і просила доручити цю роботу І. Кавалерідзе. Цю новелу я знала здавна і любила.

На 1 курсі Київського університету ім.Т.Шевченка у 1944 році навчалися поранені фронтовики з госпіталів та дівчата з евакуації, всі повернулися з російськомовної стихії. Тому академік В.С. Ільїн влаштував для студентів додаткові заняття з української мови: зранку, ще затемна, ми бігли до промерзлого університету і, сидячи в пальто, писали диктанти. Студенти прозвали академіка «Єрчик», бо дуже був прискіпливий до кожної літери. Він обирав тексти для диктантів тільки з двох творів: «Дорогою ціною» та «Тіні забутих предків» — академічні смаки! Отже, я вивчала українську мову саме за цим твором.

Тепер, на кіностудії, одержавши листа, я одразу порадилась з Іваном Петровичем Кавалерідзе. Але він був зайнятий іншою роботою, не менш важливою: кінофільмом про українського філософа Григорія Сковороду та кіносценарієм за романом українського класика Панаса Мирного. Він не міг в той час переключатися на іншу тему.

Постало питання — кому з режисерів запропонувати цю новелу? Звернулась до Параджанова. Розповіла йому, як могла, про цей твір. Параджанов зацікавився, взявся прочитати. Прочитав. І загорівся! Тут було все, чого він шукав у мистецтві: достовірність, історичні корені, мальовнича своєрідність.

Почали разом з Параджановим шукати автора сценарію; головною умовою було, щоб він володів західно-українським діалектом. Але шукати довго не довелося, кандидатура була очевидною.

Років за два до цього я якось замислилась, кого з письменників можна попросити написати сценарій про цей своєрідний край — Закарпаття. Виявилося, що там існує філія Спілки письменників України, яка об'єднувала тоді чо-

тирьох письменників. Я чесно прочитала твори, і мене найбільше зацікавила творчість молодого прозаїка Івана Чендея, який був на той час автором збірки новел та упорядником збірки закарпатських казок, записаних ним з усних переказів.

Запросили І. Чендея до студії (тоді це було значно легше, ніж тепер). Приїхав Чендей – стриманий, неговіркий. Кіностудія уклала з ним угоду щодо написання сценарію за його новелою «Міст» (або «Міст дружби») – про будівництво моста у тодішньому Закарпатті.

І от виникла на студії потреба знайти автора для написання сценарію за твором М. Коцюбинського. Не пригадую, чи викликали автора телеграмою, чи він приїхав до Києва у своїх справах. У приміщенні сценарного відділу я познайомилась з Чендеєм як майбутнім автором сценарію, познайомила з ним Параджанова. Чендей подарував режисерові свій збірник закарпатських казок - чималенький, сторінок 250, том у обкладинці зеленого кольору – наслідок тривалої копіткої праці. Параджанов високо оцінив цю роботу, адже він кохався у фольклорі; його дипломна робота в інституті та перший повнометражний фільм на кіностудії ім.О.Довженка були створені на основі молдавської народної казки «Андрієш».

Іван Чендей, не вагаючись, погодився написати кіносценарій за твором Коцюбинського, відклавши роботу над власним сценарієм. Директор кіностудії Василь Цвіркунов підтримав наші спроби – і договір з автором було переоформлено. (Кінокритик Р. Корогодський у книзі «Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність») обурювався, що не було своєчасно складено договір на написання сценарію «Тіні забутих предків». Але треба просто заглянути в документи на рік раніше).

Чендей і Параджанов духовно порозумілися, спочатку на основі своєї захопленості народною творчістю, а потім і подружили. Згодом Чендей запросив режисера приїхати до нього в Закарпаття. Здається, місяць Параджанов жив у гостинному домі Чендея. Повернувся на кіностудію в захопленні! Сповнений найкращих вражень від мальовничої природи краю, від теплих зустрічей, від пісень, музики, вишиванок, від народної мудрості, доброзичливості. Всі його враження можна побачити на екрані, в кінофільмі «Тіні забутих предків».

Під час роботи над сценарієм Чендей виявив велику повагу до твору М. Коцюбинського, був делікатним і точним у кожному слові. Автор написав три варіанти сценарію. Як водиться, ми з режисером закликали сценариста загострити сюжет, зробити його більш кінематографічним. Але потім дійшли висновку, що цей твір не потребує звичного «загострення», і відмовилися від своїх «класичних вимог» до сценариста, а тільки відзначили, подаючи сценарій на художню раду, кілька моментів, які треба було змінити.

Засідання художньої ради кіностудії ім.О. Довженка відбувалося десь у грудні 1962 року; починалося зранку, ще були темно-сині вікна. На засіданні головував Василь Земляк. На порядку денному було три питання, одне з них – перегляд відзнятого матеріалу до кінофільму В. Довганя «Три доби після безсмертя» за сценарієм К. Кудієвського; матеріал – трагічний, хвилюючий – було привезено із Севастополя.

Про літературний сценарій «Тіні забутих предків» як редактор доповідала я – з пропозицією затвердити його і запустити кінофільм у виробництво, зробивши кілька поправок у режисерському сценарії. Постановку доручити кінорежисеру Сергію Параджанову.

Ніякої особливої дискусії затвердження сценарію не викликало – на студії звикли до екранізацій української класики. Ніхто з присутніх не знав того

зимового ранку, що цей запуск призведе до створення світового шедевру.
У зв'язку з тим, що режисер С. Параджанов брав активну участь у роботі над сценарієм, за згодою сценариста було вирішено договір переоформити на двох авторів. (Цей договір 1963 року, який Р. Корогодський сприйняв за офіційний початок написання сценарію, навпаки, був офіційним свідченням завершення і схвалення літературного сценарію кіностудією).
Після затвердження сценарію вищими інстанціями для С. Параджанова настав новий період життя; треба було формувати знімальну групу, розпочалося фінансування кінокартини з державного бюджету... Одне слово – запуск! Жадана робота!!
В ті дні режисер Сергій Параджанов відчував себе щасливим!
...Минуло багато років.
В галузі літератури праця Івана Чендея відзначена найвищою нагородою – Державною премією ім.Т.Шевченка. Щодо його авторської участі у створенні найкращого фільму українського кіно, то він не діждався від кінематографістів доброго слова, – навпаки, можна було почути з деяких трибун, що цей фільм знімався без сценарію (?).

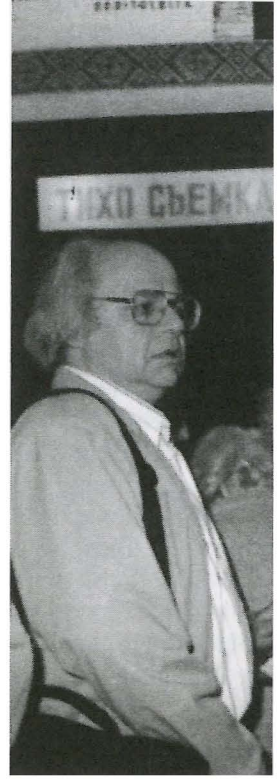
Червень 1999.



Тетяна Бестаєва — Палагна та Іван Миколайчук — Іван: Свят-вечір у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.



Що показує Сергій Параджанов Іванові Драчу? Можливо, епізод свого майбутнього шедевру? Карпати, Криворівня, вересень, 1963.



Іван Драч у музеї Національної кіностудії імені О. Довженка.

Іван Драч

Прилучення до магії кіно

Лариса Брюховецька. Література і кіно: проблеми взаємин. К., **«Радянський письменник»,** 1988, стор. 144 - 156. Друкується не повністю.

«Я б, напевне, помер, якби не було кіно», –
сказав я собі якось і моторошно здригнувся...
І. Драч. Кінобалада

«У сценарії, як і у віршах, треба бути завжди до краю вимогливим до себе у слові й разом із тим щедрим і винахідливим у шуканні несловесних виражальних засобів, часом не менш економних, яскравих, ніж слово... І найголовніше, – сценарій вимагає, щоб усе в ньому жило і розвивалося не тільки у внутрішньому сюжетному, але й у просторовому русі, у повсякчасній зоровій змінності». (Олександр Довженко. Слово у сценарії художнього фільму). Кінодраматургія І. Драча – це і є просторовий рух і зорова змінність. Фільми за його сценаріями, надто ранніми, щедрі якраз несловесними виражальними засобами.

Здається, він прагнув, щоб незбагненні, експресивні видіння, які вимальовуються в нашій уяві, коли читаємо поезію, перейшли на екран. Щоб зоровий образ на екрані, як і поетичний, засвітився внутрішнім сяйвом і проникав у душу. Можливо, задля цього творчість І. Драча, його поетичне світовідчуття продовжилось у мистецтві екрана. Його кінодраматургія, як те зерно, потрапляючи на сприятливий ґрунт, давала гарні сходи. І хоча фільми значно змінені порівняно зі сценаріями (на щастя, майже всі вони видавалися), все ж таки у кінотворах більшою чи меншою мірою відбилося бачення поета і в сконцентрованості матеріалу, і в його образності. Свого часу Л. Леонов влучно сказав: «Інтенсивність відчуттів і завантаженість людської пам'яті настільки підвищилася, що старими засобами їх важко й навіть неможливо передати. Квадратний сантиметр корисної площі мистецтва не витримує тиску великих подій нашого століття». Сказане стосується творчості І. Драча, його роздумів про завдання поезії, де простота образного мислення, дохідливість повинні поєднуватися з надзвичайною концентрацією думок і почуттів. «Ситуація, в якій перебуває сучасний художник, цілком унікальна, – говорив поет в інтерв'ю газеті «Советская культура» (19. IV. 1983). –Ми стоїмо перед загрозою знищення людини як виду, загибелі планети в цілому. І вимоги до сучасного художника

величезні. Він повинен навіть не говорити, а кричати про цю загрозу, розбурхати кожну людину, звертатися до совісті. Все у цьому світі залежить від людини. Іншого важеля, щоб повернути світ у інший бік, у нас немає».
Творчість Драча-кінодраматурга, його інтерес до духовного світу людини, образне бачення світу імпонувало режисерам українського кіно. Якщо охопити цю творчість в цілому, то визначальною в ній буде увага до класики. А втім, судіть самі.
1965 рік. Написано сценарій «Криниця для спраглих». Наступного року Ю. Іллєнко поставив однойменний фільм. На екрани вийшов 1986 року.
1968 рік. На екрани виходить фільм Л. Осики «Камінний хрест». Автор сценарію – І. Драч. У фільмі – тонке розуміння духу і стилю В. Стефаника.
1971 рік. У видавництві «Радянський письменник» вийшла книжка кіноповістей І. Драча «Іду до тебе». Відзначаючи 100-літній ювілей Лесі Українки, Київська кіностудія імені О. Довженка випустила однойменний фільм (режисер М. Мащенко).
Початок 1970-х. І. Драч (у співавторстві) написав сценарій «Дід лівого крайнього» – освідчення в любові Києву. Створює поему для кіно «Київський оберіг» (не поставлена). 1973 пише сценарій «Пропала грамота» за Гоголем, поставив його режисер Б. Івченко; фільм вийшов на екрани 1984 року.
1984 рік. На студії «Укртелефільм» за сценарієм І. Драча і Ю. Ткаченка режисер Ю. Ткаченко ставить фільм «Вечори на хуторі біля Диканьки». Асоціативність, розкутість фантазії – в такому ключі прочитано сторінки класики, так розкривається світ молодого Гоголя.
Роком раніше виходить книжка «Київський оберіг», в якій надруковано кіноповість І. Драча «Київська фантазія на тему троянди-шипшини», написана у співавторстві з І. Миколайчуком. У центрі твору – образ основоположника української класичної музики М.В. Лисенка. Сценарій 1986 року поставив Т. Левчук (фільм «І в звуках пам'ять відгукнеться...»).
Незважаючи на те, що доля фільмів, поставлених за кіноповістями І. Драча, не завжди була легкою, він і сьогодні залишається одним із найактивніших українських кінодраматургів, а в письменницькому світі – одним із найвідданіших лицарів десятої музи.
Отже, підстав для розмови, яку можна назвати «Кінематограф Івана Драча», досить.
– Іване Федоровичу, ваш прихід у кіно припадає на той час, коли там відбувалися цікаві, животворні процеси, коли витав дух новаторства, близький вам як поету. Ваша поезія була, очевидно, співзвучною пошукам тогочасного українського кіно. Оглядаючись сьогодні на те, порівняно недалеке минуле, усвідомлюєш, що ваша безпосередня робота в кіно також вплинула на нього. Як же починалися ваші взаємини з кіно? Якою була перша зустріч із ним?
– Фільми дитинства. Вони не тільки запам'яталися. Вони певною мірою визначили долю маленького хлопчика, який пробирався разом із своїми товаришами в клуб, де показували кіно, таємничим підземним ходом (а клуб перебудований був із старої церкви, й ми, хлопчаки, знали там таємні ходи). Не було екрана і кіно показували просто на стіні.
І ось те дитяче сприйняття жило в душі, вібрувало.
Яким чином кіно увійшло в мою творчу долю? Коли я вчився в Київському університеті, тоді якраз знімали науково-популярний фільм про нашу альма-матер. Мене, учасника літературної студії, залучили до участі в написанні сценарію цього фільму. І це було першим прилученням до магії кіноплівки. Потім захоплення кіно переросло у величезну віру в можливості цього мистецтва. Здавалося, що всі інші види мистецтва – література, малярство, музика – ма-

ють бути складовими, що кіно має сконцентрувати в собі можливості людського таланту, людського пізнання. І від бажання говорити такою універсальною мовою, певно, й виник потяг до кіно.

А тут іще я відкрив для себе Довженка. Я служив в армії. Наші літні табори були на Десні. І, на моє щастя, сюди прийшов журнал «Дніпро» з кіноповістю О. Довженка «Зачарована Десна», а потім уже й з іншими творами, які друкувалися в той час. Була якась закономірність у тому, що повість «Зачарована Десна» відкривалася саме над Десною, у складних буднях солдатського життя. Живе творче слово вражало, влучало, як-то кажуть, у яблучко душі.

Сильне відчуття справив і фільм «Тіні забутих предків». То було свято барв і руху, знятий фільм був незвичайно.

Мабуть, сполучення таких впливів привело до того, що, працюючи вже в «Літературній Україні», я почув про набір до Вищих сценарних курсів і захотів теж вчитися. Тоді я вже мав якесь літературне ім'я — вийшла перша книжка «Соняшник», і члени комісії під час вступних екзаменів, знаючи, що я поет, замість того, щоб вимагати відповідей на ті чи інші питання, просили мене читати вірші. Інші завдання — написати кілька новел — я теж виконав, вони приглянулись, і мене було зараховано слухачем Вищих сценарних курсів у Москві. Так почалася моя кінематографічна доля.

Набір був надзвичайно цікавий. Досить назвати імена людей, нині відомих у кіно і в літературі: Алесь Адамович, Максуд Ібрагімбеков, а трохи раніше — його брат Рустам Ібрагімбеков, Ілля Авербах, Юрій Клепиков. Перед цим — Грант Матевосян, Гайк Вартанян, Ерлом Авхледіані... Прожити в такому товаристві два роки, як я тепер розумію, було великим щастям. Я мав розкіш людської дружби, взаємонаповнення. А до всього треба додати магію кіномистецтва. Ми передивилися практично всю нашу кінокласику, основи кінокласики світової, і, звичайно, всі нові фільми — вітчизняні й зарубіжні.

Навчався в майстерні Григорія Чухрая. Режисуру викладав Михайло Ромм. Люди були непересічні, цікаві, оригінальні. Вся творча атмосфера давала дуже багато.

Перший мій сценарій — «Криниця для спраглих». Я писав його на сценарних курсах і захищав його як диплом. У грішно-веселому, плотському, чадному, чуттєвому, можна сказати кола-брюньйонівському стилі я намагався торкнутися серйозних проблем — зв'язків людини з рідною землею, проблем, які вже скоро посіли значне місце в творчості багатьох письменників.

Коли казати про «Камінний хрест», то справді починалося це за цікавих обставин. Пам'ятаю, якось до мене в гуртожиток (нам, слухачам сценарних курсів, давали кімнати в гуртожитку Літературного інституту) приходить хлопець і каже, що я, Леонід Осика, хочу, щоб ви написали мені сценарій за новелами Василя Стефаника. В душі я навіть обурився — чи хоч читав цей хлопець Стефаника? Але, коли я порозмовляв Осикою, у мене змінилося враження: я побачив молодого, пружного, чіпкого чоловіка, відчув у ньому енергію, думку, іронію. Особливо мене вразило, що він мислив кадрами, детально розповідав, як і що збирається робити. То для мене було своєрідним соціальним замовленням. Відчувши, що в цього молодого чоловіка є сила для фільму, я взявся за роботу. Перш за все перечитав новели Стефаника. Нічого свого до них не додав. Та й що додавати? Бери будь-яку його новелу й роби фільм — настільки він точно, чітко, пластично, сконденсовано мислить, відмітаючи будь-які дрібниці. Це — густописання. Що я — сценарист, знайшов? Зчіпку двох новел — «Камінного хреста» і «Злодія». Об'єднавши їх і додавши дещо з інших новел, мені вдалося зробити те ядро, те зерно, яке потім зросло під дією потужної енергії молодого Осики. Він тоді видався мені молодим Бонапартом, спро-

можним зробити цілу революцію чи епоху в кіно. Він був, справді, чоловіком цікавим, талановитим. Пам'ятаю його на кількох зйомках, умів він це робити!.. Так, «Камінний хрест» – це, мабуть, його найкращий фільм. Думалося, це початок, а виявилося – вершина.

Звичайно, на цей фільм вплинула поетика ранніх німих фільмів Довженка, а ще фільм японського режисера Кането Сіндо «Голий острів», який тоді з'явився на екранах. Сцена прощання в «Камінному хресті», зображення гір, ярів у туманах. Навіть у назві села Белелуя поблизу Снятина, де знімали фільм, було щось магічне... Осика вмів шукати потрібну для зйомок місцевість, знаходив своєрідну неповторну пластику зображення.

Пам'ятаю, з тих країв я привіз кілька гусячих пер, які мені нагадували: чоловіче добрий, пам'ятай, що все ж таки ти належиш не стільки до кінематографа, скільки до цього оружжа. Література – це твоя душа.

– Якщо охопити створене вами в кіно, то визначальною є увага до класичної спадщини, зв'язок із нею. В. Стефаник, Леся Українка, М. Гоголь, ще раз М. Гоголь, М. Лисенко – це ті імена, з якими пов'язані ваші кіноповісті. Сьогодні, з виходом на екрани обох «гоголівських» фільмів, особливо помітною стала ваша роль у тому, що картини українських кіностудій досягають свого неповторного обличчя. Адже нерідко, дивлячись фільми наших студій, важко визначити, де відбувається дія. Це географічне, територіальне і національне знеособлення нерідко призводить і до знеособлення художнього, проблемного, зрештою. З'являються фільми вторинні за думкою, за художніми засобами, фільми, на перший погляд, побудовані професійно добротно, а насправді – це сукупність чогось середньоарифметичного, вивірених кінематографічних загальників. Тому особливо цінним є те, що вам вдалося, співробітничаючи з різними режисерами, запалити їх, «настроїти» на творчу хвилю.

– Поглянемо на наше радянське багатонаціональне кіно. Свого часу багато говорили про феномен кіно киргизького. Звідки він виник? Не можна не визнати, що великий вплив на розвиток кіно цієї республіки мала діяльність Чингіза Айтматова, який тривалий час очолює Спілку кінематографістів Киргизії. Його твори екранізовано у цій республіці, а також у Казахстані. Немало творчих особистостей – акторських, режисерських і операторських – завдячують своєю появою саме Чингізу Айтматову. Тут маємо прямий контакт із видатною особистістю, письменником.

А візьмімо литовський варіант. Фільми Вітаутаса Жалакявічуса могли з'явитися лише тому, що в Литві є грандіозна акторська школа, чисто театральна, й усі акторські особистості сприяли появі феномена литовського кіно.

Для того, щоб народилося кіно як явище національне, мабуть, потрібно, щоб воно мало цікаву своєрідну акторську школу і, звичайно, режисуру. Певно, тільки в такому комплексі воно може стати явищем.

Звичайно, в українському варіанті винятковою постаттю був Довженко, який справив величезний вплив на розвиток кіномистецтва. Без контакту з ним годі думати про творення нашого українського кіномистецтва. У той же час поруч із Довженком працювали митці, твори яких залишилися й досі класикою нашого кіно – той же «Богдан Хмельницький» і «Тарас Шевченко» І. Савченка. Тобто в нашому кіно творили цікаві особистості. Тепер для мене такими цікавими особистостями в українському кіно є Микола Мащенко, Юрій Іллєнко, Віктор Гресь, Ролан Сергієнко – автор цікавих документальних та науково-популярних фільмів про Олеся Гончара та про Вернадського. До речі, він пропонує мені зробити сценарій про молодого Тичину на основі його мандрівки по Україні з капелою Кирила Стеценка, про стосунки тридцятилітнього поета з народною піснею. Справді, тут є матеріал.

– Ви сказали про нову пропозицію. Перед цим розповіли, як виникла творча співдружність із Осикою, внаслідок якої наше кіно має чудовий фільм «Камінний хрест». У зв'язку з цим питання: як ви працюєте з режисерами? Як відбувається спільне проникнення в задум майбутньої картини?

– У всіх випадках ідеї сценаріїв походили не від мене. Не я пропонував сценарії, а навпаки, від мене вимагали сценарію. Окрім «Криниці для спраглих», яку я робив як дипломну роботу. Про «Камінний хрест» я вже розповідав. Фільм «Іду до тебе» – це теж було замовлення. До ювілею Лесі Українки студія хотіла випустити фільм. Звернулися до мене, оскільки я вже мав певний досвід у цій справі.

Сценарій був написаний, але робота над фільмом виявилася дуже складною. Постановка фільму «Іду до тебе» – це драматична історія, і коли я про це згадую, то для мене й сам процес кіномистецтва видається болісним і важким. Спершу я працював із режисером Роланом Сергієнком, він уже розпочав роботу над фільмом, у головній ролі знімалася Ірина Купченко. Проте студія, прицінившись, вирішила, що Ролан Сергієнко цього фільму не зробить. До роботи залучили Юрія Семеновича Лисенка. Він узяв для ролі Лесі Українки балерину оперного театру Елеонору Стебляк. Близько половини коштів було витрачено, коли, переглянувши відзнятий матеріал, усі схопилися за голову. І тоді рятувати критичну ситуацію призначили Миколу Мащенка, як молодого подвижника, автора вже тоді визнаних «Комісарів». На той час у Києві гастролював Театр на Таганці. Алла Демидова імпонувала нам і своїм талантом, і душею, і високою духовністю, й інтелектом, таким нищівно нежіночим. У неї гострий розум – це і по книжках її відчувається. Вона взялася. І хоча актриса часто сперечалася з режисером, не у всьому згоджувалась із ним, творчий ансамбль фільму склався. А якщо в роботі над фільмом сходяться справді цікаві особистості, вони не можуть не «народити» чогось справжнього. Тут доречно наголосити, що насиченість, щільність взагалі необхідні для кіно. Мабуть, тому, що тут, у мистецтві універсальному, діє своєрідний закон: чим більше активних яскравих складників, тим більше шансів для успіху. До того ж свою роль зіграли щільні строки – ота щільність не давала змоги розхолоджуватися. Часом Мащенко робив свій режисерський сценарій прямо на сторінках журналу «Дружба народов», у якому було опубліковано кіноповість.

Фільм помітно відійшов від сценарію. Власне, це монофільм. Але в цьому є і свої переваги – ми нікуди не відволікаємося від образу героїні, весь час стежимо за її очима, за тими мащенківськими крупними планами. В основі своїй вони зіграли позитивну роль.

– Так, фільм «Іду до тебе» М. Мащенка став одним із цікавих творів українського кіно. Та повернемося до вашої творчості. Ваші кіноповісті – а більшість із них надруковані – це цілком самостійні художні твори. Вони мають повноправний літературний статус, навіть без екранного втілення. Як, виходячи з власного досвіду, ви ставитеся до проблеми «сценарій – фільм», проблеми режисерського прочитання. І який із фільмів, поставлених за вашими сценаріями, вважаєте найбільше «своїм»?

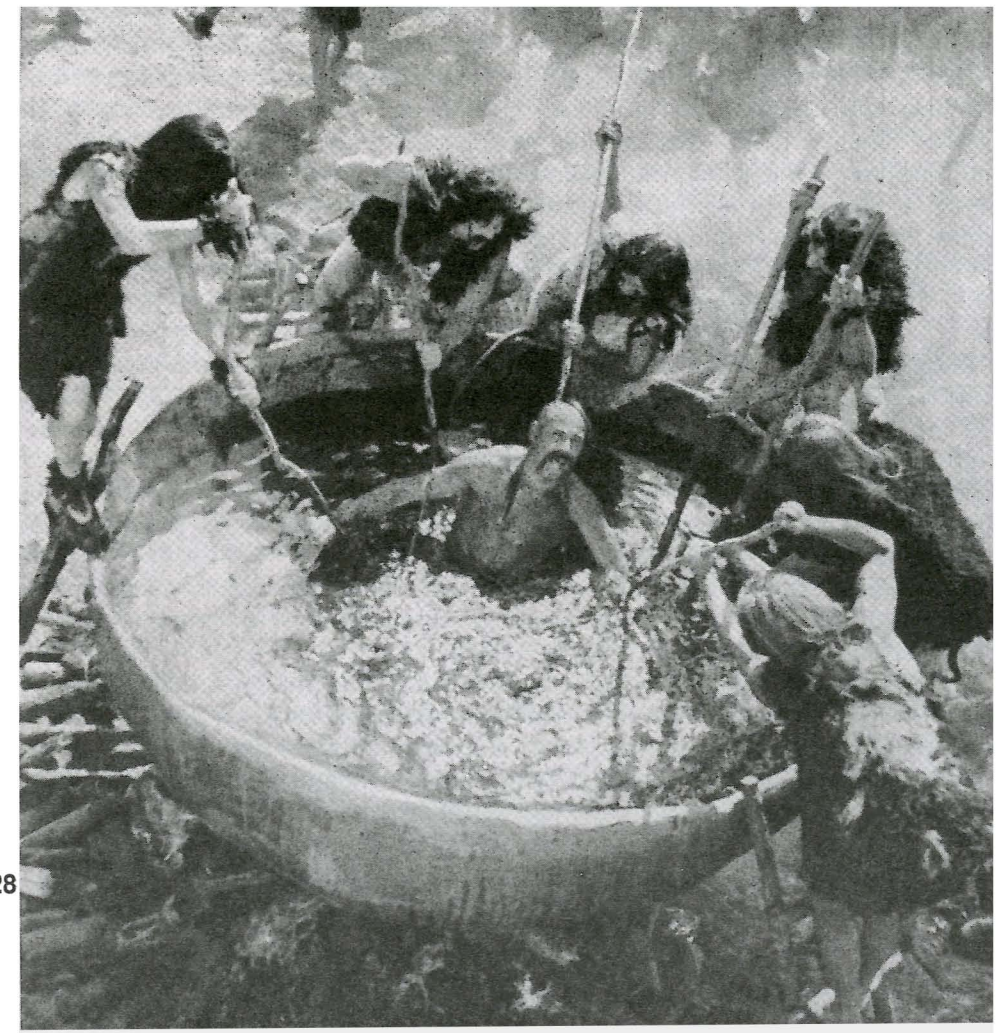
– Найбільше своїм вважаю той, якого ще немає. Не все я сприймаю у «Камінному хресті», зокрема образ головного героя. Я не зовсім згоджувався з вибором актора на роль Івана Дідуха.

Щодо фільму «Пропала грамота» – в нього теж своя доля і теж непроста. Починав його знімати Віктор Гресь. Точніше, готувався, написав режисерський сценарій. І потім знову повторилася та ж історія, коли ми вже зійшлися: після доробок, переробок (а встановити з режисером основні, бодай опорні пункти майбутньої кіноречі досить важко) сценарій було віддано Борису Івченку. Ра-

зом із Іваном Миколайчуком, який знімався там у головній ролі, вони що хотіли, те й робили. Позитивна роль належить Миколайчукові – він приніс у фільм своє, суто народне ставлення до Гоголя. Багато він там придумав – у фільмі відчувається імпровізаційність. Колись він згадував, як довго тоді шукали і мучилися над сценою в пеклі. Ніяк вона не давалася, не могли придумати, яким чином робити те пекло. Ідея з'явилася несподівано. Він жартома запитав у мого шестирічного сина Максима: «Як ти думаєш, де пекло?» – «Ось тут зробіть, дядьку Іване, столи поставте...» І в цій звичайній дитячій балаканині виявилася правда. Щоб не вигадувати хтозна-чого, сцену гри в карти знімали на живій землі.

Фільм цей, може, як ніякий інший, має справжній присмак твору народного. Здається, що сцени ці наче й жили до того, як з'явилися у фільмі. Є низка влучних, точних епізодів.

Робота над сценарієм вимагає залучення багатьох, іноді навіть, здавалось би, несподіваних матеріалів. Працюючи над «Пропалою грамотою», мені довелося брати багато літератури, зокрема прочитати всього Квітку-Основ'яненка. Це було потрібно для того, щоб познаходити найдетальніші, найточніші речі з побуту, аксесуари того часу. Хоч Квітка-Основ'яненко писав побут кінця XVIII – початку XIX століть, але якщо говорити про етнографію, про подробиці життя-буття, то він, як ніхто, точно відбив той час, старовину. Думаю, що Гоголь не міг би існувати без Квітки-Основ'яненка. Тож я вважав за необхідне визбирувати подробиці, нюанси. Шукати, додавати, щоб сценарій мав запах того часу з його психологією і характером мислення, особливостями живої дійсності. Це все, очевидно, допомагало й акторам, і режисерові, наснажувало їх.



Козак у пеклі: Федір Стригун у фільмі «Пропала грамота». Режисер Борис Івченко. 1972.



Юрій Іллєнко

Ґеорґій Якутович

«Для початку він (Якутович) закохав мене в Карпати. Не те, щоб Карпатам потрібен посередник, ні, вони й самі захоплять і полонять будь-кого. Просто він там господар, своя людина. Ми літали над горами на вертольотах, їздили на машинах і конях, не одну сотню кілометрів пройшли пішки... Що ми шукали? Майбутній фільм. Ось так: день за днем, крок за кроком Юра вводив нас в цей дивовижний світ. І тут не можна розділити Якутовича-художника й Якутовича-людину, він гармонійний, і мені здається, що ця гармонія і дозволяє йому докопатись до коренів, добратись до витоків того, що шукали. А далі все дуже просто. Зоровий образ виникає ніби самостійно, й ремесло вже не може висушити й вихолостити душу.

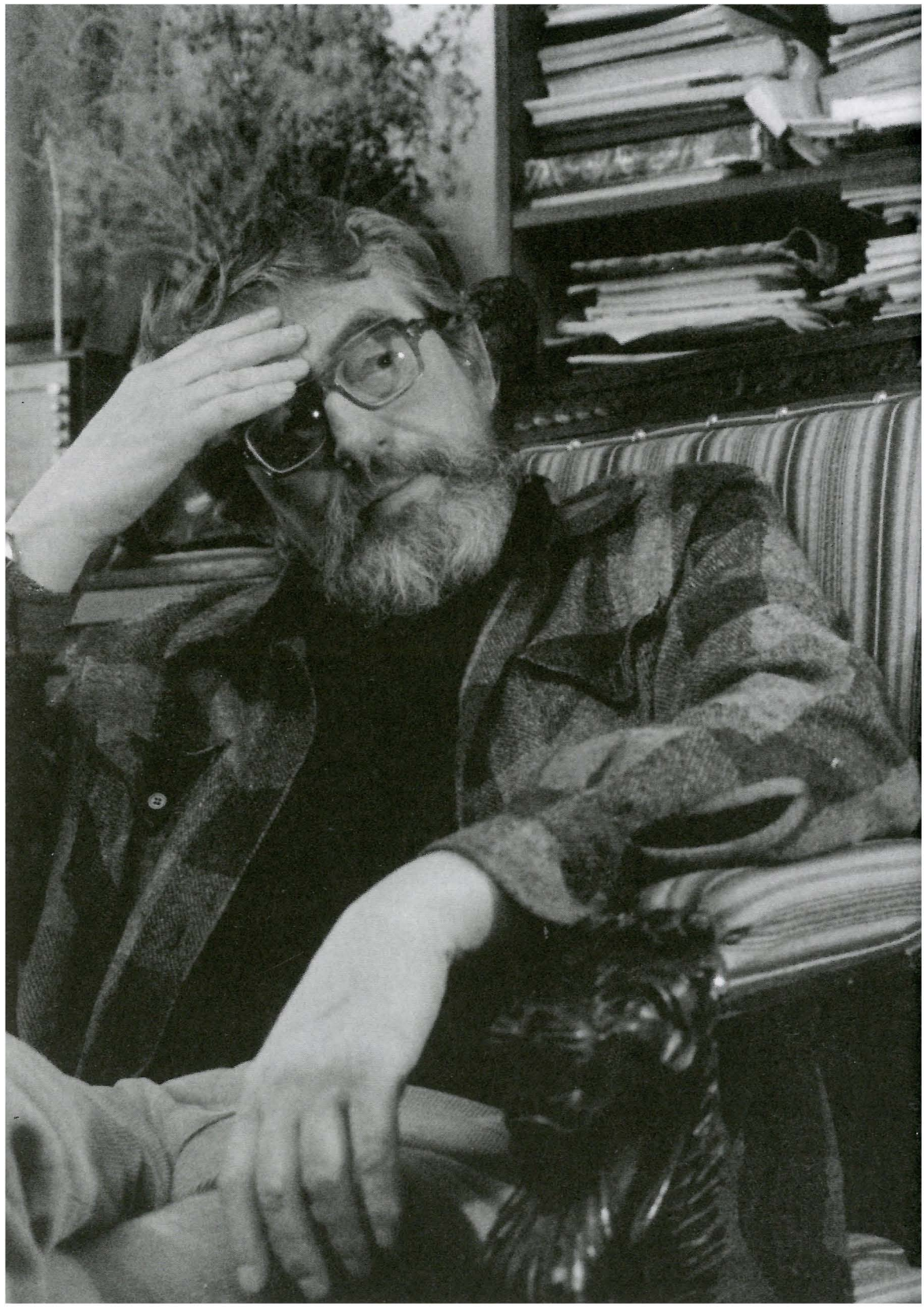
З самого початку ми домовились, що до пори до часу нас не повинні цікавити вирішення окремих кадрів. Спершу треба було в ескізах вирішити майбутній зображальний лад фільму, намацати будівельний матеріал – фактуру, знайти тимчасову кольорову композицію, визначити основні зорові вузли, віхи, – тобто перевести ідею, філософію повісті Коцюбинського на мову пластики, ритму й барв. Чи знайшли ми образ фільму відразу? Ні, він народжувався поступово, з великими труднощами. Але якщо тепер, після закінчення роботи, подивитись на ескізи Якутовича до фільму, то стане ясно, як багато вже було в них від майбутнього фільму, чи, точніше, навпаки, – у фільмі від них».

«И. Верба. Георгий Якутович. Поиски, работа. М., 1970. с.78. Спогади написані Ю. Іллєнком спеціально для цієї книги. Переклад з російської.



Ґеорґій Якутович. 80-ті роки.

Іван Миколайчук, Ґеорґій Якутович та його син Сергій. 60-ті роки.



Ґеорґій Якутович у своїй майстерні. Фото Володимира Піки.

Лариса Брюховецька

Ґеорґій Якутович і поетичне кіно

«Кіно-Театр», №6. 1999.

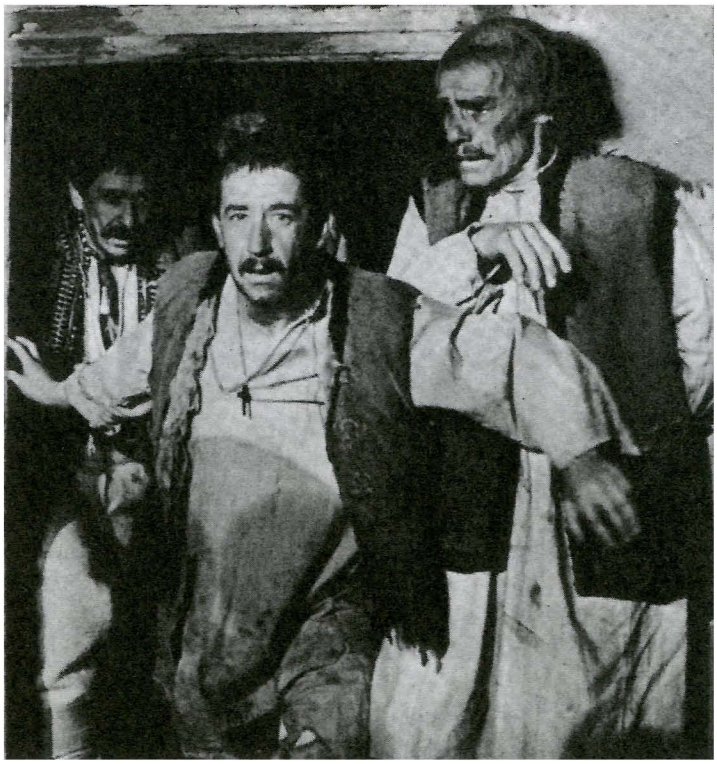
Ґеорґій Якутович – український художник, чия творчість і в минулі десятиліття, і сьогодні відома не тільки в Україні, а й за її межами. Його роботи визнають і мистецькі величини, і люди, які розуміють і цінують мистецтво книжкової графіки. За ілюстрації та оформлення книг «Повісті минулих літ», «Кленові листки» Василя Стефаника 1982 року на міжнародній виставці в Лейпцігу його було нагороджено бронзовими медалями. Він увінчаний найвищими нагородами України – народний художник, лауреат Державної премії ім.Т.Г. Шевченка, академік Академії Мистецтв.

Ще в студентські роки Ґеорґій Якутович зробив свій мистецький вибір – його вабили епічні образи, пов'язані з українською національною художньою традицією. І хоча він не декларував цього, проте твори, які він згодом художньо оформляв та ілюстрував, говорять самі за себе: І. Кочерга, М. Коцюбинський, І. Франко, В. Стефаник, М. Черемшина, М. Гоголь, «Слово о полку Ігоревім», «Повість минулих літ».

Ще 1952 року студентом Київського художнього інституту він здійснив першу подорож до Карпат. Вдруге – вже після закінчення інституту й аспірантури. Як свого часу Михайло Коцюбинський та інші письменники й художники, він не тільки причащався красою карпатських краєвидів, а й пізнавав людей, які жили в цьому краї, їхній дивовижний світ – все це вабило і надихало. Побачене і відчуте художник успішно втілив у станкових роботах, зокрема, лінограв'юрах «Є у мене топір, топір...», «Аркан». В «Аркані» схоплено й підкреслено характером композиції стихію запального чоловічого танцю. Незважаючи на строгість стилю, відчувається захоплення цією стихією і величчю: танець подано не побутово, а скоріше узагальнено, монументально.

Якутовича вабила історія. Занурення в історію, майстерність художнього вирішення конкретних сюжетів з творів Івана Кочерги «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» приносить вагомі результати – оформлену книгу 1962 року було удостоєно диплома Всесоюзного конкурсу мистецтва книги. Художник бере участь у багатьох виставках.

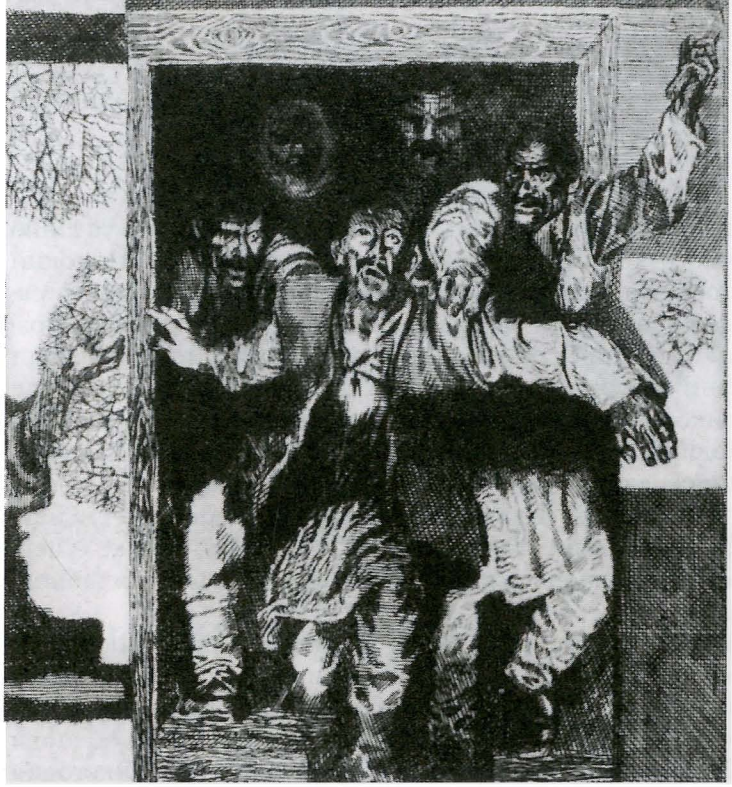
Цей успіх не пройшов непоміченим. Саме в той час Сергій Параджанов формував творчу групу для роботи над фільмом «Тіні забутих предків» і, крім художника кіно М.Раковського, включив до постановочної групи ху-



Кадр з фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968. Злодій — Боислав Брондуков – між двома ґаздами.

дожника-графіка Ґ. Якутовича (прагнення режисера розширювати світ кіно, його спілкування з людьми інших мистецтв, його тонкий смак та обізнаність в мистецтві образотвочому широко відомі). Ґ. Якутович погодився працювати над фільмом, хоча досвіду роботи в кіно не мав. Зате він мав інший досвід — неоціненний для цього фільму, досвід знавця народного мистецтва Гуцульщини. Адже мистецьку особливість витворів цього талановитого народу він вивчив не тільки з книг, а й безпосередньо в середовищі побутування. Саме цей досвід, як і досвід письменника, співавтора сценарію Івана Чендея з Ужгорода, композитора фільму Мирослава Скорика зі Львова, сприяв визначеності й багатству смислової, зображальної та звукової палітри майбутнього фільму. Вже безпосередньо під час знімання Ґеоргій Якутович став тією людиною, яка допомагала режисеру Сергію Параджанову та оператору Юрію Іллєнку глибше пізнати Гуцульщину, її мистецтво, звичаї, побут. І хоча художник не готував безпосередньо ескізів, декорацій (та й фільм, як відомо, знімали переважно на натурі), його місія — дати поживу для зображальних ідей фільму, «втягнути» творців фільму в середовище, щоб вони також зачарувались цим мистецтвом, звичаями, побутом, була, очевидно, не менш важливою і вона була виконана на всі сто відсотків. Художник прагнув, щоб до фільму увійшло святкове багатоцвіття народного мистецтва. Та не тільки це. В недавній нашій розмові Ґеоргій В'ячеславович підкреслював, як важливо, що до участі у фільмі було залучено місцевих жителів, що знімалися «виробничі» сцени — і ми бачимо на екрані, як з туману випливають дараби і як вправно, спокійно керують ними керманичі, як вариться кулеша, як ватаг-М.Гринько чаклує над бринзою, як Іван Миколайчук мантачить косу, кладе покоси, як складають сіно у стіжок і т.д. Без цих сцен, — вважає він, — не була б повноцінною плоть фільму, не було б правдивості, атмосфери достовірності того, що відбувається.

Два роки перебування в Карпатах, роботи над фільмом, хоча і відірвали від улюбленої справи — книжкової графіки, проте збагатили, дали художникові змогу продовжувати вивчення «натури», повага до якої відчувається в його графічних творах. 1965 року, буквально відразу після фільму «Тіні забутих предків», герої цього твору знову оживуть — цього разу на сторінках офор-



Ґеорґій Якутович. Ілюстрація до книги Василя Стефаника «Кленові листки». 1977.

мленої ним книги — в пружності образів, поетичній атмосфері. В композиціях окремих аркушів вгадуються кадри з безсмертного фільму. І це закономірно: на творчості Ґ.Якутовича можна вивчати плідний процес взаємовпливу кіно й образотворчого мистецтва.

Ґеорґій Якутович віддав свої знання і досвід ще одному шедевру українського кіно — він був науковим консультантом фільму Леоніда Осики «Камінний хрест». Цей фільм-екранізація новел Василя Стефаника йому імпонував за духом, адже художник тяжів до суворого стилю (це тяжіння можна пояснити і як реакцію на лакування дійсності художниками «соцреалізу», які не бажали пізнавати реальне життя, а воліли множити усталені стереотипи). З Леонідом Осикою Ґеорґій Якутович не тільки співпрацював, а й товаришував, і це спілкування було надзвичайно плідним для обох. Ґеорґій Якутович високо цінує фільм за його органічність, мистецьку довершеність. І знову кіно проникає в творчу палітру — в ілюстраціях до новел Василя Стефаника (1977) відчуваються і атмосфера, і колорит фільму, а окремі песонажі (злодій, наприклад), немов стоп-кадр з картини.

Після роботи над «Камінним хрестом» Леонід Осика знову залучає його до роботи в кіно, цього разу в монументальній постановочній історичній картині за повістю Івана Франка «Захар Беркут». «Я погодився, незважаючи на те, що цього разу моя робона над фільмом потребувала значно більших зусиль і часу, — розповідає Ґеоргій В'ячеславович. — Погодився, адже я вже задумав ілюструвати історичний твір — шедевр давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім», і робота в кіно була надзвичайно корисною для мене в тому плані, що дозволяла відчути на дотик всю атрибутику, матеріальний світ того часу».

Отже, період Київської Русі оживав на екрані стараннями кінематографістів, і не в останню чергу Ґеорґія Якутовича. Людмила Семикіна, яка працювала художницею по костюмах у цьому фільмі, характеризуючи знімальний процес, говорила про творчий трикутник, на якому трималося зображальне вирішення фільму, що не було легкодоступним, адже досі кіно не сягало так глибоко в історію. Трикутник «режисер — оператор — художник» виявився міцною конструкцією, зображальну насиченість фільму було

помічено, оцінено, а кінокритики писали, що фільм гідно продовжує лінію українського поетичного кіно, продовжує її в епічному жанрі. Широкий формат, в якому знято картину, яку й дивитися потрібно на відповідному екрані, дає справді вражаючий ефект занурення в епоху. Не настільки однозначно позитивно сам художник ставиться до цього фільму, пред'являючи йому рахунок в неповній історичній достовірності. Але не можна не погодитись і з Леонідом Осикою, який пояснював зображальну свободу (зокрема, зйомки в Киргизії подій, які відбувалися в Карпатах), відхилення від географічно достовірного середовища тим, що це робити дозволяло саме джерело, яке було повістю-легендою. Тим не менше, серед українських (та й не лише українських) фільмів історичного жанру «Захар Беркут» може суперничати з будь-яким іншим за щільністю матеріального наповнення (зброя, костюми, середовище).

Як бачимо, участь авторитетного художника, знавця історії та мистецтва України, приносило успіх фільмам, в яких він працював. Він працював з повною самовіддачею. Як і в своїх графічних творах, він домагався високої зображальної культури, а головне – відповідальності за творення «обличчя історичного часу». Цього разу, як і в попередніх випадках, Ґеорґій Якутович також проілюструє книгу «Захар Беркут» (1972). «Використовуючи складні технічні прийоми (офорт, резерваж), художник показує цей світ крізь «патину часу». Сама техніка збагачує ілюстрації, ніби відображає ставлення художника до зображуваних подій: застосовуючи резерваж, він надає дошці шершаво-бархатистої фактури, яка при друці народжує глибоку мерехтливу чорноту. Так матеріалізується ще одна метафора: перед нами «тьма віків», в глибині якої особливо яскравими, ледь не такими, що світяться, бачаться силуети героїв.» (Лідія Попова. «Г. Якутович, М., 1988). Художник не хотів повторювати зроблене у фільмі, ішов далі, експериментував.

І вже на початку 1990-х ще раз виникне творчий дует – Леонід Осика залучає Ґеорґія Якутовича до роботи над фільмом «Ґетьманські клейноди» за повістю Богдана Лепкого «Крутіж». У ньому омріяна обома митцями тема історії України, мала вирішуватися на локальному матеріалі, який проте давав можливість розгорнути метафору, говорити про актуальну загрозу для незалежності України. Якутович уявляв майбутній фільм в стилі «Семи самураїв», передчуваючи можливість не тільки захопити глядача гострим сюжетом, а ще й дати можливість відчути «аромат часу», для чого категорично відійти від «концертної» стилістики в зображенні козаків. Він залишився вірним собі – домагаючись достовірності. На жаль, не в усьому вдалося домогтися суворої атмосфери, вивіреної достовірності. Мріям Леоніда Осики продовжувати освоювати історичну тему (він працював над сценарієм про Олексу Довбуша, думав над образом Петра Конашевича-Сагайдачного, бачачи поруч з собою свого творчого однодумця Ґеорґія Якутовича) не вдалося здійснитися через тяжку затяжну хворобу режисера. Українське кіно в його сучасному вигляді й становищі не може залучити видатного майстра до співпраці. Від цього воно втрачає дуже багато. Втрачаємо й ми, глядачі. Хотілося б, щоб ожили на екрані створені Георгієм Якутовичем у книгах персонажі «Слова о полку Ігоревім» та «Повісті минулих літ». Залишається вірити, що рано чи пізно це станеться, що традиція добросовісного ставлення до історичного минулого нашого народу не перерветься, що висока культура, глибокі знання стануть пріоритетом у творчості послідовників Ґеорґія Якутовича.



Мирослав Скорик

Унікальні записи унікальних виконавців

«Кіно-Театр», 1999, №1.

Мирослав Скорик. 1998. Фото Дмитра Саніна.

– Мирославе Миколайовичу, ви відомий композитор, дослідник музики, педагог. А яке місце у вашій творчості займає співпраця з кінематографом? Як ви ставитесь до цієї роботи?

– Я багато працював у кіно, іноді відмовлявся. Ви знаєте, то рідко є творча робота...

– А конкретно в яких фільмах ви працювали? Крім «Тіней забутих предків».

– Я вже багато позабував. Можу режисерів нагадати. Крім Параджанова, працював з Володимиром Денисенком, Олександром Муратовим, Григорієм Коханом, Феліксом Соболєвим...

– Ваша музика в «Тінях забутих предків» виявилась повною несподіванкою. Ні, не для цього фільму, а для кіно. Ви запропонували абсолютно нову місію музики в кіно, порівняно з тою, яка досі існувала. Зокрема, в радянських фільмах склався певний стереотип: інструментальна музика повинна була посилювати емоційну напругу подій, а окрема пісня (чи кілька пісень) мала неодмінно запам'ятовуватись, ставати масовою. Розкажіть про вашу співпрацю з Сергієм Параджановим, з творчою групою фільму. Як це відбувалося?

– Параджанов не був зі мною знайомий. Це, здається, був 1963 рік, він шукав композитора до цього фільму. Приїхав до Львова, де я тоді викладав у консерваторії, пішов до музичної редакції львівського радіо і попросив, щоб йому поставили якісь твори львівських композиторів. Як розповідав редактор радіо, він прослухав їх і сказав, показавши на запис мого твору: «Ось цей чоловік писатиме для мене музику».

– Який ваш твір тоді звучав?

– Це, здається, була сюїта до струнного оркестру. Після цього ми з ним зустрілися. Треба сказати, що він справив на мене досить дивне враження спочатку. Тим більше, що я мав тоді певні традиції виховання, його якесь таке східне панібратство, певна фамільярність мене відштовхнули. Він розповів, намалював, як писати музику, але щось мені там не сподобалось, і я відмовився від цього. Тобто, я сказав, що подумаю, а потім дав телеграму, що з певних причин не писатиму музику. Але через тиждень він знову приїхав до Львова, ми зустрілися, і він говорив зі мною спокійніше, культурніше, я

б сказав, і я побачив, що він людина, при всій зовнішній буфонаді, цікава, з якою можна працювати. Після того я погодився, і в нас склалися прекрасні стосунки, вони ні в якому разі не були фамільярними чи близькими, але дуже інтелігентними, ми поважали один одного, і це лишилося протягом усіх років.

– Це була ваша перша робота в кіно?

– Так, фактично, це була одна з перших робіт, я був ще тоді досить юний.

– Параджанов визначив вам, якою має бути музика, давав якісь конкретні характеристики?

– Це був тривалий процес, коли ми починали, то обговорювали всі сцени. Мені багато дала робота у фільмі навіть не з точки зору саме написання музики до фільму, а тому, що я мав можливість краще познайомитися з гуцульським фольклором. Я часто бував до цього в Карпатах, але то не був гуцульський район. Фільм готувалися знімати в районі Верховини.

Я почав серйозно працювати. Музика до фільму поділяється на дві частини. Та, яку треба писати до зйомок, під яку зніматимуться танці чи пісні, тобто де співпадає візуальний ряд зі звуковим. А друга, коли вже фільм знятий, і тоді під зображення пишеться музика. Такий процес часом дуже розтягнений. Фільм знімався більше, ніж півтора року, бо Параджанов вийшов за межі часу, за межі фінансів, він мав великий дефіцит, оскільки не любив рахуватися з грішми. Я багато їздив у фольклорні експедиції. Спочатку ходив по тих селах один, без нікого, і зібрав музикантів, яких вважав потрібними. Оскільки це була ще попередня робота і неможливо було записати музику, то я, зібравши 60-70 музикантів, відправив їх до Києва на студію записуватись. Були кумедні епізоди, коли вони їхали до Івано-Франківська, а потім до Києва літаком, і їхні трембіти ніяк не могли в літак влізти, (а треба було щоб разом десь вісім грало)... Та все-таки, ми з усіма інструментами поїхали. Тому цей фільм має суто фольклорний інтерес, там є унікальні записи унікальних виконавців, яких вже неможливо почути, які, може, й померли вже, а були дуже оригінальні, дуже цікаві. Це був перший процес роботи. Ну, а потім вже сама експедиція, здається, два літа й одну зиму. Я тоді їздив також, і ми разом ходили на різні екскурсії з Параджановим і з оператором, вибирали музикантів, записували музику. Я приїздив рідше, а вони весь час перебували в Карпатах. Тому, повторюю, звуковий ряд дуже цікавий і з наукової точки зору, як дослідження. Кіно тоді мало великі можливості, можна було поїхати куди-завгодно.

– А як вималювалося остаточне музично-звукове оформлення фільму?

– Моя оригінальна музика в більшості була не синхронна, вона написана тоді, коли вже фільм був знятий і затверджений. Ми робили перезапис, монтаж, музику, шуми...

– А «Вербовую дощечку» який хор виконував?

– Щодо твору «Вербовая дощечка», то це єдина пісня, що не була записана безпосередньо, не була чисто фольклорна, але мені вона подобалась і Параджанову підходила за задумом. Хоча він і вагався, що не дуже в стилі виходить, що це вже більш професійний колектив і т.д. Співав її Івано-Франківський народний хор.

– А ви бували з групою під час зйомок?

– Так. Досить часто. Пригадую, як знімали сцену «Срібний ліс». Цілий тиждень не могли зняти. То дощ, то сонце не так, то того нема, то іншого. Мусило бути при заході сонця. Взагалі, траплялося багато кумедних епізодів. Параджанов, як ви знаєте, відзначався химерною вдачею. Він був, безперечно, дуже добра людина, але разом з тим... Він може подарувати тобі золотий

перстень, а потім його ж у тебе вкрасти...
– Після завершення фільму у вас уже не було нагоди працювати з Параджановим, але ви, мабуть, спілкувалися з ним?
– Я вже казав, що ми з ним не були дуже близькі. Але потім він до Львова приїжджав, і ми часом зустрічалися. Зустрічалися й пізніше, коли я переїхав до Києва. Але в нього після фільму почалися великі неприємності. Історія з іконами, з іконостасом церкви в Космачі. Я можу висловити свою думку щодо цього. На мій погляд, там вина всіх – в тому числі й священиків, які вважали, що це вже не потрібно їм. Священики навіть не уявляли вартості тих ікон. Звичайно, ця справа вимагає спеціального, об'єктивного дослідження. А тоді Параджанов деяким людям навіть пропонував ці ікони в нього купити, і досить дешево. Більше того, пропонував і мені, і я купив цю ікону. Вона в мене була десь рік, а потім, власне, почалася ця історія. Він приїхав до мене й каже: «Я тобі повертаю гроші, віддай ікону». Але я не віддав. Він був доброю людиною, та до кінця йому вірити не можна було. Я не знаю, для яких цілей, кому він збирався їх віддавати. Він мені: «Тоді я скажу, що вона в тебе є». Я погодився. А ікону віддав до Історичного музею – це був мій особистий подарунок. Вона коштувала мені дешево, і приємно, що її відреставрували, й тепер ця ікона висить в Олеському замку. Якщо не вкрали, бо кілька років тому там було якесь пограбування. Гарна ікона, XIX чи навіть XVIII століття. «Розп'яття Христа», народний примітив.
– Ви є автором симфонічних творів «Гуцульський триптих» (1965) і «Карпатський концерт» (1972). Яким чином вони пов'язані з фільмом «Тіні забутих предків»?
– «Гуцульський триптих» – це, фактично, музика з кінофільму.
Хочу підкреслити, що Параджанова не цікавила драматургія фабульна, тільки образна. Дехто вважає мінусом те, що він не володів фабульною драматургією. А він і не хотів. Кожен режисер повинен відчувати, як поставити музику. Параджанов, безперечно, будував фільм дуже музикально, він свого часу вчився на скрипці грати, щось умів. На відміну від режисерів-ремісників.



«Три музи» — одна з чисельних імпровізованих постановок Сергія Параджанова: він відображається у дзеркалі, яке тримають Світлана Щербатюк, Марта Дзюба та Інна Фуженко.



Святослав Іванов

«Хто такий Параджанов?»

Спогади

Публікація і вступне слово Тамари Шевченко. Переклад з російської. «Кіно-Театр», 1999, №3.

Маестро Параджанов: 60-ті роки.

Спогади Святослава Іванова про аргентинський фестиваль у Мар-дель-Плата ніде не друкувались. Там згадується ім'я Тамари і мої слова, що я вважаю Сергія Параджанова генієм. Він пише, що до цього слова треба ставитись дуже обережно. Вже після ув'язнення Сергія ми, розмовляючи з ним на цю тему, дійшли висновку, що це так. Пам'ятаю, як читала йому вірш Максиміліана Волошина: «С каждым днем все диче И все глуше мертвенная Цепенеет ночь. Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит. Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь. Страшен жребий русского поэта. Неисповедимый рок ведет Пушкина под дуло пистолета. Достоевского на эшафот...»

А Святослав продовжував — така, мабуть, вже доля не схожих ні на кого людей — таке було з Рембрантом, Ван-Гогом, Гогеном та іншими геніями, вони живуть у майбутньому і тому, як більмо на оці, для держави і бюрократичного апарату.

Помиляється Леонід Череватенко, коли пише, що Сергія Параджанова заарештували за виступи, які відбулись в кінотеатрі «Україна» на прем'єрі фільму «Тіні забутих предків», що він заслужив «в обивателів і власть імущих звання українського націоналіста». Ні КДБ, ні ЦК, ні його друзі не вважали Параджанова націоналістом. Так, він пристрасно був закоханий в Україну, її народ, вона для нього була другою Вітчизною. Але Сергій — глибоко аполітична людина, людина мистецтва, він ніколи не ліз у політику, і коли Івана Дзюбу звільнили після арешту і друзі відвернулись від нього за його каяття, Сергій єдиний зустрів його і влаштував для нього свято. Бо, хоч і рідко ходив у храм Божий, але в душі був християнин, всепрощаючий і розуміючий.

«Вы говорили о злости, — писав він мені з ув'язнення, — ее у Вас и не было. Вы просто злились, т.к. в основе — обиды. А мы — дети. Разве мы не похожи на наших детей, когда они зляться? Потом это проходит. И мы спим. Или читаем. Или пишем». Чи ось, ще з одного листа: «Как страшно прозевать прекрасное!!! Если бы мне талант Достоевского — я бы совершил чудо! Но его нет. Есть другой. Певучий — и он тут смешен и вульгарен. Тут хроники прокаженных и уцененных...» «Живу — привык, опять потрясен, влюбляюсь, волнуюсь, рисую и не пишу».

Там, серед «прокажених і уцінених», він закохувався у людей, бачив у них образ і подобу Божу. Тому і вижив. « Я — добро, я — добро,» — кричав він обурений, коли мені дуже сподобалась новела Дмитра Павличка про голову колгоспу, який власними руками вирубав свій сад. «Це не моє, не зможу я цього зробити. Я думав, хоч ви мене розумієте, а ви, як усі».

То був єдиний раз, коли він підвищив голос, а я образилась. Тоді Святослав вже був звільнений з посади голови Комітету, а я ще трималась на студії імені Довженка, де й відбувалось це обговорення. Новела Павличка справді прекрасна. Але для Параджанова, людини аполітичної, там була політика і злість, а у нього — інший талант...

Святослав Іванов у деяких аспектах більше розумів Параджанова, ніж я. Він знав, що Параджанов — далека від політики людина, і тому сміливо підтримував його і всю «заборонену школу». Він вважав, що у кожної людини можуть бути свої думки і вона має на них право. Сам Святослав не тільки мав свої думки, а й завж-

ди відстоював їх і ніколи не зраджував їх. Тому й почали його цькувати і стежити за кожним його кроком. Фестивальний тріумф «Тіней» — це велике свято для України — був дуже коротким. Свої спогади Іванов пише вже тоді, коли Сергій був в'язнем.

Святослав ще працював у АПН — він намагається осмислити жахливі події, які трапились на кіностудії імені Довженка (початок кінця). Крадькома пише дисертацію про поетичний кінематограф, згадує щасливі дні у Мар-дель-Плата. Спогади його обірвались, коли хотів писати про жорстокість і ворогів, які несподівано почали нищити «золото», по якому ходили. Обірвались, тому що його звільнили і з цієї посади. Ми з донькою сиділи в темній халеп'янській хаті, а Святослав приїжджав з поганими звістками: «Маланчук тупотів ногами, Маланчук загрожує виключити з партії. Тільки б захистити дисертацію». Це був детектив, коли ми втрьох розробляли план, як йому таємно поїхати, щоб ніхто не знав.
І він поїхав, і блискуче захистив поетичний кінематограф, і пробився на педагогічну працю, навіть був деканом в Київському інституті театрального мистетцтва. Думаю, що в цьому земному житті колесо Фортуни все-таки поверталося до нього своїм щасливим боком. Він не любив людей так, як їх любив Параджанов, і не тягнувся до них, навпаки, тримався ізольовано, ставив бар'єр (його вислів). Але, як не дивно, люди не просто любили, а, можна сказати, обожнювали його і намагалися прорвати цей бар'єр Святославової втоми від «сує суєт».



Сергій Параджанов з властивою йому виразністю веде бесіду із Святославом Івановим. 60-ті роки.

Щойно відгриміли оплески, що так рідко трапляється в цьому залі. Радянську делегацію освітили прожектори. Довелось встати і розкланятись. Це також рідко буває у фестивальному залі Мар-дель-Плата... Нам тиснули руки. Американська делегація вітала демонстративно, вручила сувеніри. Про це наступного дня написали всі газети. Французький режисер П'єр Каст бурхливо виражав захоплення, просив фотографії для статті, яку він написав в «Кайє де сінема». У фойє підійшов Гельмут Гофман. Двометрового красеня ми спершу приймали за кінозірку. З'ясувалось, що це відомий німецький кінознавець, постійний директор кінофестивалів у Оберхаузені. Чомусь з обуренням в голосі Гофман запитав:

– Хто такий Параджанов? Я знаю всіх видатних режисерів світу, чому досі не знав Параджанова? Що він ще поставив?

Я назвав нікому невідомі фільми... Відповісти однозначно і лаконічно на птання: «Хто такий Параджанов?» було важко не тільки у фойє фестивального кінотеатру в Аргентині. Це важко і через 12 років, коли назва фільму «Тіні забутих предків» викреслюється з історії українського кіно, а сам режисер в ролі ув'язненого кримінального злочинця замітає цехи Вінницького заводу сільськогосподарських машин.

Якось Тамара назвала Параджанова генієм. Присутній Левада дуже серйозно і повчально сказав:

– Навіть я – не геній, Тамаро Степанівно, хоча я дуже талановита людина. До слова «геній» потрібно ставитись серйозно, а то навіть Левада буде приміряти його на себе.

Параджанов до слова всерйоз не ставився. Охоче роздавал цей титул друзям і знайомим, був впевнений, що сам напевне його заслуговує. Це зіграло немалу роль в його трагедії.

* * *

Коли я його побачив уперше – він ще не був генієм. Прийшов із пропозицією поставити «Тіні забутих предків» і готовим сценарієм, написаним спільно з І.Чендеєм. У пам'яті залишились яскраві очі, розумні і добрі, але з якоюсь тривогою. Ніби сумнівався, чи дозволять йому ставити цей фільм. Інакше, навіщо йти до заступника міністра культури? А заступник міністра в той час ще не був обтяжений кінематографічним досвідом. Ні Коцюбинський, ні Параджанов сумнівів не викликали. Відбулась друга зустріч, але в деталях не запам'яталась. Тільки емоційна оповідь про те, що оператором буде Юрій Іллєнко, а художником Юрій Якутович. Іллєнко був мені невідомий. Якутовича знав за його карпатськими роботами, книжковими ілюстраціями і родинними зв'язками з художницею Манучаровою. Одне слово, фільм було запущено безболісно.

Наприкінці робочого дня подзвонив міністр Бабійчук:

– Ось у мене сидить Василь Ілліч Касіян. Він чув, що ви берете художником у «Тіні забутих предків» Якутовича. Він здивований і обурений, невже це правда?

Тут необхідний відступ. Незадовго до цього відбувся з'їзд художників України. Молодий Якутович виступив з гострою промовою, викривав чиновних, але бездарних стариганів. Виступ справив враження. Зірвались вибори на пост голови Спілки наміченого старигана. В метушні довелося вибрати Касіяна – хоч і не бездарний, але досить старий. Якутович став enfan terrible на багато років. Все це набуло великого резонансу. Полікарпов – сталінський управитель літературою і мистецтвом, що залишився біля керма і за Хрущова, – розповідав мені в Москві цю історію з обуренням:

– Як у вашому ЦК не знають, чим дихають художники!

Касіян, зобов'язаний Якутовичу своїм постом голови Спілки художників, вирішив вжити заходів, дізнавшись, що кіно допомагає крамольному вижити.

А мої стосунки з Бабійчуком були в стадії перехідній. Я ще був його заступником з кіно, але вже створювався Комітет, і було ясно, що підлеглість набула умовності. Я відповів міністру:

— Так, ми замовили ескізи до фільму Якутовичу. Він чудово знає Карпати. Якщо ескізи вийдуть хороші, Якутович буде художником фільму.

Бабійчук відповів щось здивовано-загрозливе і повісив трубку.

Невдовзі дивилися проби. Чіткість фрескових ліній, незвичайність і багатство фактури, чистота кольору справляли прекрасне враження. Наче нічого не викликало тривоги за майбутній фільм. Але звідкись, з міністерських кутків і студійних закутків все-таки просочувався сірководень. Знехотя кинута фраза, раптово обірвана розмова, багатозначна пауза повинні були означати: «Побачимо, побачимо, що піднесе цей Параджанов».

З Карпат, де велись зйомки, просочувалась тривожна інформація. Ідуть бої між Параджановим та Іллєнком. Якутович виступає арбітром. Проблеми творчі, але даються взнаки й характери. Параджанов може кинути зйомки і піти в гори на цілий день. Він самодурствує, вимагає від групи і постачальників неможливого. В Комітет почали надходити телеграми. Сумбурні, істеричні, незрозумілі. Вперше познайомився з телеграфним стилем Параджанова. Він завжди любив посилати телеграми. Хотілось відповісти: «Вантажте тару бочками...» Нічого іншого на такі телеграми не відповіси. Довелось послати спочатку заступника, а потім директора студії В.В. Цвіркунова. Якось помирили.

Матеріали надходили хороші. Але в коридорах шипіли: «А у Параджанова завжди так: кадри є, а фільму немає».

Але фільм вийшов хороший. Потім розповідали: Параджанов три дні і три ночі не виходив з монтажної. Нікого, крім монтажниці, не допустив. Вийшов змучений до Іллєнка, Якутовича і всіх інших, хто чекав на нього. Сказав невпевнено: «Здається, геніально!» Тоді він вжив цей термін зі словом «здається».

Мені фільм сподобався з першого перегляду. Ні, це не був ремісничий виріб, як майже всі фільми студії ім.Довженка в той час. У ньому жили філософія і мистецтво. Це було образне мислення художника, поетичне сприйняття світу. Зовсім по-новому проявив себе колір, він набув драматургії і краси. Він закреслював олеографічну потворність «розмальованих» картин. Правильно писав потім Блейман, що після «Тіней» вже неможливо було знімати такі картини.

Був різний ступінь в позитивній оцінці «Тіней», але негативних оцінок не було ні на студії, ні в республіканському Комітеті. Пізніше серед кінематографічної молоді з'явилась легенда, що фільм не хотіли приймати, що в ньому щось (!) вирізали. Ця легенда була даниною моді — модними стали фільми і сценарії, які «забороняє начальство». Пам'ятаю, як І. Драч був щиро засмучений і навіть ображений, коли, прочитавши його сценарій «Криниця для спраглих», я сказав, що не бачу в ньому ніякої крамоли. А в Москві молоді режисери самі розпускали чутки, що їхні фільми «не приймають». Так от, «Тіні забутих предків» були прийняті на всіх інстанціях, як кажуть, «без сучка і задоринки».

Один кадр мене дещо непокоїв з точки зору «проходження» — оголена Палагна-Бестаєва. Проте цей кадр знято настільки цнотливо, що ні в Києві, ні в Москві, ні в обох Комітетах, ні в обох ЦК не викликав жодного зауважен-

ня... І тільки наступного дня після здачі фільму нас з Цвіркуновим покликав до свого кабінету Олексій Володимирович Романов:
– Послухайте, товариші, вона там не занадто оголена?
– Куди вже більше, Олексію Володимировичу.
– Це негарно!
І підбираючи аргументи, щоб якось уникнути нашої іронії, заявив:
– За кордоном – не куплять!
На цьому розмова і закінчилась. Наш старіючий міністр був переконаний, що жіночі ноги ростуть із Пентагона, і боротьбу з «голізмом» (як він сам це називав) і алкоголізмом вважав головним у своїй діяльності на посту керівника радянської кінематографії. Втім, його зауваження про закордон, яке здалося нам тоді смішною відмовою, довелось мені згадати під час фестивалю в Мар-дель-Плата. З дирекції фестивалю передали, що в аргентинської цензури є претензії до нашого фільму. Я попросив зустрічі з представником цензури. Заплiснявілий чиновник невизначеного віку почав пояснювати, що за аргентинськими законами не можна показувати на екрані повністю оголену натуру.
– Треба, щоб було закрито хоч трохи. Він сказав, що цензура пропонує нам вирізати цей кадр.
Я твердо і чітко йому пояснив: коли Аргентина купить у нас фільм і пустить його в прокат, цензура матиме право висувати свої вимоги. Ми ж привезли фільм на Міжнародний кінофестиваль і будемо демонструвати його в такому вигляді, в якому він зроблений в Радянському Союзі, або покинемо фестиваль.
На цьому розмова скінчилась. Цензура більше не втручалась.

* * *

Про фільм писала критика в нас і за кордоном. Писала багато і гарно. Думаю, що цей фільм не зникне з історії кіно. Зникнуть ті, хто думає, що можна історію кіно і його сьогоднішній день кроїти за власним куцим розумінням. Зникнуть, і запах сірководню витягне віддушник. Не буду займатися аналізом фільму. Це зроблено в дисертації, яка, можливо, й побачить коли-небудь світ. Важливо зафіксувати деякі деталі, яких, крім мене, ніхто не знає. Тому повернусь знову в Мар-дель-Плата.
Наш фільм ішов у передостанній день фестивалю. Два тижні ми ходили в кінотеатр «Негаро», дивились по два фільми в день. І з кожним днем зростала тривога. Фільми були різні. Хороші й погані. Але наш не був схожий ні на жодний із них. Ні темою, ні поглядами на життя. Ні зображальною своєю структурою. Виникало відчуття: або повний провал – або перемога. Настав наш день. Фільм давали на вечірньому сеансі. Це важливо. До денних сеансів інше ставлення. А на вечірній навіть не пускають без чорного костюма і метелика. Перед входом до кінотеатру збирається великий натовп. Кожна делегація, під'їхавши, піднімається на поміст, директор представляє її по радіо. При бажанні можна підійти до мікрофона і сказати декілька слів. В той день ми з Іваном Миколайчуком скористалися такою можливістю. Я сказав по-російськи, він – по-українськи.
Потім І. Дзюба в своєму відомому трактаті про русифікацію обурювався: як це український міністр, описуючи зустріч в Аргентині в інтерв'ю «Вечірньому Києву», говорить, що з натовпу кричали «Віва Моску!», і це його не ображає! Так, справді кричали «Віва Моску!» «Віва Совіт Юніон!», пролунав навіть свист, протяжний, але одинокий. Ми представляли на фестивалі Радянський Союз, були не українською, а радянською делегацією. Мене не образили слова вітання на адресу Радянського Союзу, і нехай вже

вибачить Дзюба, що для аргентинців, які зібралися перед кінотеатром «Негаро», ми були просто представниками великого народу, і вони не підозрювали про тонкощі взаємин всередині цього народу. З відстані 20 тисяч кілометрів вони і для нас не мали значення.

У залі, де підлога стрімко йде вгору, до екрану, і ти відчуваєш себе наче в кабіні злітаючого літака, ми зайняли «ряд пошани». Делегація складалась з трьох чоловік – Івана Миколайчука, Лариси Кадочникової, мене. З нами був також «спецперекладач», який не знав іспанської мови, але зате знав англійську і багато іншого. А Параджанова – не було...

Коли в Москві, у високих інстанціях визначали склад делегації, було вирішено: два актори, керівник делегації, спецперекладач. Якби б делегація була на одну людину більшою – Параджанова б до неї включили. Упередження проти нього ще не було.

Йому, звичайно, було образливо. Він це приховував під своєю звичайною бравадою. Мені він сказав:

– Це правильно, що мене не взяли. Адже я не знаю сам, що скажу чи зроблю наступної хвилини.

На студії він говорив: «Мене не взяли тому, що я замовив квиток тільки в один кінець». Заради красного слівця він завжди був готовий пожертвувати чим завгодно – від дружби до власної свободи. Цю фразу, звичайно, було зафіксовано і поставлено йому на карб.

А ми в Мар-дель-Плата весь час згадували його. В яскравому вареві фестивальної публіки, серед якої немало людей цікавих, Сергій Йосипович, звичайно, став би помітною постаттю. Його яскрава індивідуальність, відданість кіномистецтву і свій оригінальний погляд на нього, бурхливий темперамент і влучність оцінок змусили б багатьох добре запам'ятати радянського режисера. Щодо застережень – не наговорив би він дурниць, то вони даремні. Багато разів мені доводилось переконуватись, що найбільшу шкоду за рубежем приносять нам саме люди, які не викликають ніяких побоювань. Це за їхньою тупістю, зляканою обережністю, на жаль, нерідко судять про країну і про людей.

А в кінозалі поруч з екраном під променем прожектора вже піднімався радянський прапор. Це такий ритуал. Перед демонстрацією картини диктор оголошує: така-то країна представляє такі-то фільми. В цей час піднімається національний прапор. Одні аплодують, інші свищуть, треті залишаються байдужими. Коли піднімався радянський прапор, байдужих було небагато. Були й оплески, і свист. Та ось проскочила короткометражка В.Копаліна «Вище тільки небо» і почався фільм «Тіні забутих предків».

Ми вже звикли до того, що у фестивальному залі порядку не буває. Курять, розмовляють, входять і виходять, щось жують. Але хвилин через десять після початку фільму якось спиною і плечима відчулась увага залу. І так було до самого кінця.

Серед привітань запам'ятались серйозні слова голови американської делегації, режисера Френка Шаффнера. Він відкликав мене вбік і сказав:

– Як член журі я не маю права висловлювати своєї думки до кінця фестивалю, але конфіденційно можу вам сказати: на фестивалі є один фільм – це ваш фільм. Це єдиний фільм, в якому мені як режисеру є чому повчитись.

І знову:

– Хто такий Параджанов?

* * *

Журі одноголосно присудило фільму приз «Південного хреста». Це друга премія фестивалю. Гран-прі одержав італійський фільм «Байдужі» режисера

Франческо Мазеллі, перевагою в один голос у змаганні з чехословацьким фільмом «П'ятий вершник був страх». Коли вручали призи у великому ресторанному залі, повідомлення про Гран-прі викликало розкол – свист і оплески. Нагорода радянському фільму була зустрінута одностайним схваленням. Крім того, він одержав приз ФІПРЕСІ «За колір, світло і ефекти». Цей приз уже прямо стосується роботи Юрія Іллєнка і Юрія Якутовича. Після довгих років животіння і зневажливої критики з трибун і в пресі українська кінематографія одержала перемогу на міжнародному фестивалі. Перемога набула суспільного резонансу.

У поїзді я підготував інтерв'ю для «Вечірнього Києва», з вокзалу поїхав в редакцію, щоб там сфотографували велику золоту медаль із зірками «Південного хреста». Через кілька днів в кінозалі Жовтневого палацу ми зібрали кінематографістів, щоб розповісти про фестиваль. Там вже відчувалось, що золота медаль «Тіням» перетворюється в подію. Всі бажаючі не могли потрапити до залу. Біля дверей стояв великий натовп. Прийшли не тільки кінематографісти. Були художники, письменники, багато молоді. Справжнє свято. Сергій Йосипович відчував себе іменинником. Вся група сиділа на сцені. Параджанов виступав. Говорив яскраво, як завжди, трохи сумбурно. Зал його гаряче вітав. Ми з Іваном Миколайчуком розповіли про фестиваль. Гостро відчувалась незручність перед Сергієм Йосиповичем за те, що він не був там, на фестивальному святі.

Синьойр Ванніков – продюсер, що займався прокатом радянських фільмів в Аргентині. Батьки його свого часу емігрували з Одеси. Мабуть, половина продюсерів усього світу – вихідці з Одеси. Ванніков ініціативний і діловий. Наша делегація весь час підтримувала з ним контакти. Перед від'їздом він нам подарував як сувенір хорошої роботи місцевих майстрів флюгер, який встановлюють на будинку. Це художнє кування – всілякі бики, будиночки і т.д. Річ красива, але на шляху в 20 тисяч кілометрів вона нам завдавала немало клопоту. На вечорі я її вручив Сергію Йосиповичу, сказавши, що це йому особисто просили передати аргентинські кінематографісти свій дарунок. Довелось, правда, сказати з приводу того, щоб він коли-небудь не уподібнився флюгерові. Він радів подарункові, немов дитина, і довго ця аргентинська диковинка підносилась на його балконі на площі Перемоги.

* * *

Успіх «Тіней забутих предків» був радістю, якою вже дуже давно не переживало українське кіно. Тоді здавалось, що успіху радіють всі. Це було надто просто і наївно. Навіть те, що виник просто-таки ажіотаж, було ознакою зіткнення багатьох, іноді протилежних течій.

Не будемо чіпати тих, хто просто радів гарній картині, тому що тепер їм не соромно дивитися людям в очі. Тут все ясно. Але (на цьому спогади обриваються).

1976.



Лариса Кадочникова — Марічка у фільмі «Тіні забутих предків».



Сергій Параджанов з «Південним хрестом» — нагородою фестивалю в Мар-дель-Плата за фільм «Тіні забутих предків» стоїть між Святославом Івановим, Юрієм Іллєнком (зліва) та Іваном Миколайчуком, Ларисою Кадочниковою (справа).

Лариса Кадочникова

Про Сергія Параджанова
(спогади)

«Kino», 1991, №7.
Переклад
з польської.

Серед поетів він найбільше любив Лермонтова. Можливо, тому, що був дуже на нього схожий. Брав участь навіть у пробах як кандидат на роль Лермонтова. Спалахнув так само, як і Лермонтов, хоча згас не у віці 27 років, а значно пізніше. Проте лермонтовський Демон супроводжував його все життя.

Це потрясаюче, що під кінець життя його тіло роздвоїлось ніби на дві частини: духовну й тілесну. В його душі зосередилась уся краса світу, а тіло переповнював біль і страждання мученицького життя. Чим глибше занурювався у хворобу, тим піднесенішими і прекраснішими ставали його зйомки і його думки.

* * *

Мій останній спогад, пов'язаний з Параджановим. Фільм режисера-документаліста Євгена Татарця — «Театр Параджанова». Побачила чудового біблійного старця з трояндою в долоні, на тлі санаторію в Боржомі (колишньої резиденції Сталіна). Парадокс нашого життя. Хворий помираючий дисидент відпочиває в давній резиденції тирана. Два геній: геній зла і геній мистецтва, яке є красою.

Мій перший спогад, пов'язаний з Сергієм. Москва, 1963 рік. Вулиця Горького. Йдемо з Юрою Іллєнком на зустріч з Параджановим. Тобто, на зустріч іде Юра, а я супроводжую його як дружина. На вулиці натовп перехожих. Раптом бачу, що посеред тротуару сидить на валізі чоловік у чорнім капелюсі і в чорному костюмі (а надворі літо). Було в ньому щось циганське, дивне, що відрізняло його від інших. Підходимо до нього, він підхоплюється з валізки. Юра мене представляє, а Сергій відразу кричить:

— Нарешті я знайшов для нашого фільму Марічку!

Так я познайомилась з Параджановим. Так почалася моя робота у «Тінях забуих предків» і взагалі моє життя в кіно і мій переїзд в Україну.

Рідко можна було його побачити самого. Як правило, з'являвся в товаристві якихось людей, приятелів з Тбілісі чи з Єревана або пізнаних за хвилину перед тим на вулиці. Припускаю, що він боявся самотності і любив бути в оточенні інших людей. В його домі на площі Перемоги в Києві двері справді не зачинялись, і туди можна було прийти будь-якої пори дня і ночі. Завжди бу-

ло бажання зайти на хвилину до Сергія і побути з ним. Його помешкання ніби було клубом для вибраних осіб, які належали до творчого середовища, хоча там міг з'явитись будь-хто і завжди знаходив у цьому домі місце для себе. Все влаштовував Сергій. При постійному браку грошей в домі завжди щось знаходилося з їжі, постійно хтось щось приносив, а якщо в Сергія з'являлися гроші, він знову їх витрачав на гостей. Влітку на балконі на розі будинку, куди знизу доносився шум натовпу і скрегіт трамваїв, Параджанов любив ставити дерев'яний стіл і свічки. На столі завжди була зелень, стручки перцю, помідори, сир і вино.

В його житті було багато хаосу й випадковості. Але хаосу й випадковостей ніколи не було в його мисленні образами. Те, що творила його уява, було завжди прекрасне і завжди вражало відкриттям чогось нового.

Повернуся до «Тіней забутих предків». У тому фільмі зустрілися люди винятково талановиті. Сам Параджанов, Юрій Іллєнко – випускник ВДІКу, оператор творчий і шукаючий. Юрій Якутович – молодий митець-графік, сценограф, сьогодні професор Академії. Лідія Байкова – вражаюча спеціалістка з костюмів, досвідчена майстриня свого фаху, актор Іван Миколайчук – тоді надія України, що вже мав роль Тараса Шевченка, і я, Лариса Кадочникова – з московського театру «Современник».

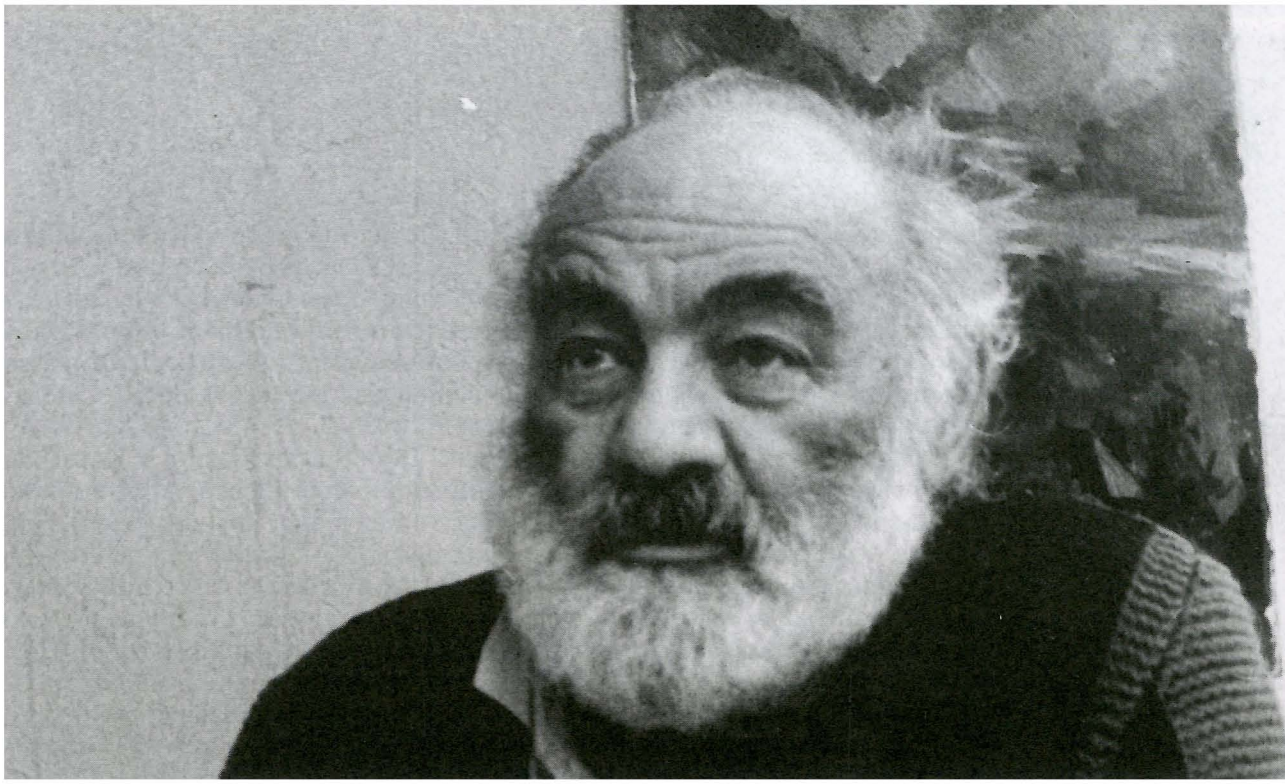
Згуртувавши довкола себе таких людей, Сергій зміг створити свій перший шедевр.

Моє перше враження після перегляду кіноматеріалу було страшне. Нічого не могла зрозуміти, от просто гарні кадри. Була вражена. Юрій Іллєнко теж. Обоє «дурні», вирішили покинути роботу над фільмом. Параджанов просив, щоб залишились. Сурен Шахбазян – приятель Сергія – дуже здібний оператор (пізніше знімав «Колір граната») також умовляв, щоб ми залишились. Вирішили залишитись до наступного перегляду знятого матеріалу. Тоді не розуміли, що беремо участь у створенні з Параджановим нового кіно – кіно поетичного. Досі я працювала в театрі «Современник» з Олегом Єфремовим і стиль роботи, який пропонував Параджанов, був мені зовсім чужий, я не розуміла, що щасливим велінням долі мені було дано зустріти геніального режисера, який мав змінити наше життя і наш спосіб бачення мистецтва. Завдяки йому я побачила пейзаж у єднанні з людиною, з її виразним жестом, голосом, костюмом, щоденним життям, етнографією; побачила сутінки, ніч, ранок і день разом з чарівним осіннім весіллям, коли в єдиному, поривчастому, немов вихор, русі бачимо щасливе обличчя молодої і радість молодого; побачила осінню яблуню, яка стояла на схилі гори, обсипана довкола червоними яблуками, побачила самотнього коня, що стояв оддалік, і почула звук дзвіночків у лісі, відчула запах смерек і грибів. Чудові звуки прекрасної гуцульської говірки і вечірні пісні, запах предивно прекрасних кожухів і квітів, які ростуть на полонинах. Все це ми чули, слухали і бачили, усім цим захоплювались щоденно, коли їхали на зйомки. Через якийсь час відбувся наступний перегляд знятих матеріалів. Враження було надзвичайне. Все було прекрасне: і актори, і зйомки, й режисерська інсценізація. Все злилося в єдине ціле і становило поезію життя.

Так почалося сходження Сергія Параджанова на вершину і одночасне вбивання його. Під час зйомок Параджанов мав свій власний театр – театр життя. В селі його обожнювали. Зйомки відбувалися в селі Жаб'є на Гуцульщині. Гуцули постійно приходили до хати, в якій він мешкав, приносили йому в дарунок все, що мали. Натомість він вимінював те на щось інше, або дарував іншим. Був дивовижно добрий і щедрий.

* * *

«Рідко до кого він любив ходити в гості, зате обожнював приймати в себе, особливо знаменитостей (честолюбність була йому далеко не чужа). Це завжди було нарядно, весело, смачно, з вигадкою і витівками. Одного разу дзвонить з Києва:
— Я повинен прийняти міністра культури з Франції з дружиною. Що робити? Я придумав тільки, що в квартиру увійде пишно вбрана гуцулка з коромислом, а відра будуть повні шампанського з льодом. Потім парубок подасть засмажену гуску в паперових трояндах і стрічках, а в очах у нього будуть смарагди — це сережки, які потім подарую міністерші. В кутку гратиме бандурист, я йому приклею бороду, як у Чорномора, а кінець закину за люстру і там огорну нею лампу, для напівтемряви, щоб мадам не побачила, що ізумруди підробні... Що б придумати ще?
— Ще???!!!»
Василий Катанян. Параджанов. Цена одного праздника. Москва, «Четыре искусства», 1994.



Сергій Параджанов у себе вдома в Грузії. 1989.

А потім було ув'язнення – якась страшна прірва, ніч, вражаючі розповіді про те, що діється з Сергієм. В одних розповідях говорилось про його смерть, в інших виявлялося, що хтось його врятував, то знову надходила звістка, що він шиє мішки, то знову, що малює, робить колажі. Говорили, що били його і знущалися над ним в ув'язненні.

В кінематографії тривало зовсім інше життя. Ми всі якоюсь мірою винні і невинні перед ним. Але визнати власну вину дуже важко.

Чим є ув'язнення може зрозуміти тільки той, хто там був. Сергій там, в тюрмах, втратив своє здоров'я. Багато приятелів відвідувало його. Розповідали, як йому там важко, як над ним, інтелігентом, знущались кримінальні злочинці, доки йому не вдалося порозумітися з ними.

Якось я поїхала на гастролі до Херсона. Є там велика тюрма суворого режиму. Мене попросили виступити у в'язниці. Я довго відмовлялась, але врешті погодилась. Коли мене привезли і провели через велику кількість мурів, грат, огорож і брам, я опинилась перед великим натовпом злочинців, а все довкола мало темно-сірий колір. Згадала про Параджанова, який ті страхіття витримував цілими роками, а він так любив життя, сміх, квіти, і людей. Я стала на підвищенні і розповідала про кіно. Несподівано серед цієї сірої маси з'явився рожевий метелик і почав кружляти над моєю головою, не збираючись відлітати кудись в інше місце. В'язні засміялися. Раптом побачили щось з іншого світу, забутого, барвистого.

Жінка в рожевому платті з рожевим метеликом, що кружляє над її головою серед сірих облич в'язнів.

Це міг бути фрагмент якогось параджанівського фільму.

* * *

А в тому часі панувала жорстокість до чужих доль і огортала нас усіх. Актор Іван Миколайчук пробує зробити в кіно щось цікаве як режисер, але не вистачає йому сили волі, високої культури і опертя на інших. Життя ламає його як крихку рослинку, а він осувається щораз нижче, його душить дійсність, скеровуючи неухильно до власної смерті.

* * *

Останній раз я бачила Параджанова на показі його фільму «Ашик-Керіб».

Він вийшов на сцену як завжди ефектно. Почав говорити з великим хвилюванням. А говорив так щиро, і нам здавалося, що за хвилину втрутиться міліція й арештує нас. Говорив дотепно, люди щомиті вибухали сміхом. Наприклад, обіцяв, якщо Горбачова знімуть, то він запропонує йому роль Чацького або Гамлета, а Раїсі Максимівні – роль не Офелії, а Корделії. Запитував також, хто йому поверне 15 змарнованих для творчості років. Скільки фільмів він міг би за цей час поставити?

Ще одна зустріч. Був уже тяжко хворий. Перебував у Баку, а в Києві мав відбутися урочистий вечір, присвячений моїй особі. Я подумала, що його приїзд надав би тій урочистості ширшого значення. Телефоную до Баку, прошу, аби приїхав. Відповідає: «Добре, приїду». Мої приятелі не хотіли в це вірити. Але він приїхав. Вечір став справжнім святом. Його присутність в залі, вихід на сцену у східній шалі (яку мені подарував) створило додаткову напругу і додало особливих чарів, які завжди огортали його особу. Його приїзд був ще одним епізодом з театру Параджанова. Приїхав вночі, пролунав дзвінок, і почула його голос: нехай Міша (мій чоловік) їде й забирає те, що потрібне на вечір. А привіз із Тбілісі багато кавказької зелені, грузинського вина і коньяку. Було то справжнє свято.

* * *

В його житті ні один день не був схожий на інший. Завжди вигадував щось нове, грав, смішив і дивував: страждав, але завжди перебував у своєму величному театрі Параджанова.



Сергій Параджанов ніколи не втрачав смаку до перевдягань: у себе вдома в Грузії. 1989.

Юрій Іллєнко

«Не було сумнівів, що маю справу з генієм»

«Культура і життя». 1990. 29. 07.

У мене ніколи – з найпершої зустрічі з ним – не було сумнівів, що маю справу з генієм. Наше співробітництво завжди було орієнтоване на максималізм. Пам'ятаю вражаюче відчуття: я причетний до творення якогось «позамежного» фільму. Я не мав щодо цього сумнівів, як і вся знімальна група...

Один з унікальних талантів Сергія Параджанова полягав у тому, що він провокував ваш талант, переводив його одразу на кілька порядків вище. Він умів настільки переконати тебе у твоїй талановитості, твоїй всесильності, що це починало працювати, впливати. Всі, хто зустрічався з ним, відчули на собі цей феномен, знають, що в його творчій системі, в його присутності люди реалізували себе значно яскравіше, ніж можна було сподіватися.

Феноменальна властивість геніальної людини вписатися в життя, спілкуватись із ним по якихось нестандартних каналах. Я не знаю, читав він чи не читав. Свідком його читання бути мені не довелося, хоча досить довгий час спілкувався з ним. Знаю, що він дуже полюбляв говорити, що має тільки дві книжки. Він бравував цим. Одна книжка була «Мойдодир» – я її бачив. Друга – Апдайк англійською мовою, якої він не знав. І час від часу просив, щоб хтось ідентифікував – чи справді це Апдайк і англійська мова. Книжка, до речі, була підписана Апдайком.

Але можу абсолютно точно засвідчити фантастичну ерудицію Параджанова і його вміння проаналізувати явище настільки потужно, нещадно і точно, що кожного разу це примушувало всіх здригатися. Члени колишньої худради на студії імені О.П. Довженка знали, що коли вийде Сергій і винесе вирок, то оскарженню той вже не підлягає. Він назве всі слабкості і достоїнства речі, сформулює їх бездоганно точно і так, що вони виявляться дуже суттєвими для підсумку. Так бувало з характеристикою і фільму, і людей, і політичних подій, і творів музичного та образотворчого мистецтва. Для мене це завжди залишається не те, що загадкою, а свідченням того, що наші традиційні форми комунікації дуже недостатні і поверхневі. Він мав доступ до якихось непізнаваних рівнів спілкування.

«Тіні забутих предків» – фільм вражаючих удач або того, що, мабуть, точніше назвати сферою тяжіння генія. Все сходилося за дивовижним розкладом, який був кимось запланований, можливо, Господом Богом. Щоб

так зійшлися люди, гороскоп, погодні умови, обставини освітлення, навіть плівка, яка дісталась нам, а була вона чи не найгірша у світі. Її ніхто не хотів брати. Її віддавали, як солому, бо на коробці не було позначено чутливості. І ця плівка виявилася найбільш підходящою для «Тіней»! Це щодо системи везіння, хоч я не хочу так її називати. Це – геніальність гармонізуватися довкола певного зусилля. Для мене протягом усього мого життя ця позамежна властивість Параджанова пояснюється тільки одним – тим, що маємо справу з реалізованим геніем.

Не знаю, передаваний, чи, як часом твердять, взагалі непередаваний його досвід як митця, режисера. Зрештою, всякий геніальний акт у принципі кінечний. Але водночас усі ми чудово знаємо, що саме Сергій Параджанов, його робота послужила стимулятором, каталізатором, натхненником не тільки у кінематографі, і не тільки у кінематографі України.

Зовсім ще таємниця, і таємниця ніким не досліджена, не усвідомлена, – це роль фільму «Тіні забутих предків» у кінематографі. Звикли до того, що ми – далека околиця, «окраїна», українці, а потім з'ясовується, що ми в центрі Європи! Але ми на цю тему навіть думати не хотіли – так міцно сформувало нас оте відчуття провінції. А для тих, хто хоч трохи починає пізнавати контекст світового мистецтва, цілком очевидно, що цей фільм виявився етапним, переломним моментом у всьому світовому культурному мисленні. Його весь світ знає, бо усвідомлює, який могутній вплив справив він на духовність XX століття.

Картини Сергія Параджанова загадково сформували певне абсолютно точне коло, композицію, де немає нічого випадкового. «Тіні забутих предків», «Колір граната», «Легенда про Сурамську фортецю», «Ашик-Керіб» – це коло зодіаку, настільки бездоганний космос цих фільмів, які вишикувались у космічну закономірність...



Сергій Параджанов грає роль повелителя під час зйомок фільму «Тіні забутих предків». 1963 – 1964.



Іван Драч

Трагічна квітка

«Культура і життя».
1990 29. 07.

Сергій Параджанов.
60-ті роки.

Сергій Параджанов був занадто яскравим явищем для ситуації, в яку потрапив, як людина потрапляє в життя. Хоча ситуація була дуже цікава: хай не відродження – мікровідродження. Це були 60-ті роки. Але він навіть і на тому тлі був занадто яскравим, як надмір чогось – надмір пристрасті, шалу, надмір того занадто яскравого свого буття, який приходив завжди в дисонанс із банальщиною загальної ситуації.

Перше моє враження від нього: спілка кінематографістів запросила нас, письменників молодих, хто хоче, хто буде цікавитися кінематографом, на одну із творчих зустрічей, і от, уявіть собі, заходить один прекрасний чоловік із величезним снопом червоних троянд – густих, осінніх. І кожному, наче примадонні, видає по троянді. Цим він, так би мовити, пришпилював гострими їх шпичаками кожного з нас до кінематографа. Мабуть, шпильки у тої троянди, яку він мені дав, були занадто великі, міцні й гострі – я пришпилився надовго.

За програмою вищих сценарних курсів, де я потім навчався, ми мали проходити виробничу практику, і мені таке щастя випало: проходити її на зйомках «Тіней забутих предків». Я потрапив у це кінодійство, закохався, звичайно, у Параджанова, як кожен неофіт, який іде на поклик такої яскравої зорі. Постійно і старанно супроводжував його у різних ситуаціях - і добрих, і злих, які тоді виникали, бо фільм творився надзвичайно важко. Було і загальне піднесення, злагода, а бувало й тяжко, коли, скажімо, він сварився з Іллєнком, сварився до шалу, часом аж до ненависті - і десь там викидалися плівки у бурхливі карпатські річки. Олександр Сизоненко, як представник парткому студії імені О.П. Довженка, приїздив, щоб мирити усі ці пристрасті... Щедрий, розумний, прекрасний, талановитий художник Якутович намагався по-олімпійськи все сприймати і робив, що міг, аби внести свій талант і розуміння мистецтва в картину. І була дивовижна пара – Лариса Кадочникова та Іван Миколайчук. І був Параджанов, який увесь час прискіпливо прагнув знайти своє. Він йшов тяжко до цього свого, адже до «Тіней забутих предків» нічого особливого він у кіно не мав.

Він був передусім яскравою, надзвичайно яскравою індивідуальністю. А

кінорежисура – це похідне, один із проявів його густовимірного буття. Він був ініціатором багатьох цікавих речей. Хоч би такий випадок. На ювілейному вечорі Коцюбинського Параджанов вирішив урочисто від імені групи «Тіней забутих предків» подарувати трембіту. І ось удвох (бо її можна лише так нести) через весь Київ дістаємося, нарешті, до театру імені І. Франка, а нас не пускають... І це ж було для мене цікавим явищем – Параджанов і трембіта, що не могли потрапити на ювілей Коцюбинського. Ця трембіта й досі стоїть у мене вдома. Теж один із слідів Параджанова...

Параджанов був, так би мовити, президентом дивовижного київського гайд-парку, який існував у його квартирі. Там кожен, хто приходив, виголошував усе, що хотів. Але, звичайно, найрізкіше, найгучніше говорив сам господар. Звичайно, там було й чимало агентури, кедебістів, а ще й спекулянтів та людей, які використовували дивовижну ерудицію Параджанова – феноменальне знання фактури світу. Я не зустрічав людини, яка б так відчувала, що світ складається з того всього, до чого можна доторкнутися. І він на цей доторк визначав все і вся.

Він страшенно любив торгувати. Ця його пристрасть була шалена і неймовірна. Таке захоплення, мабуть, йшло у нього від генів вірменських купців, які поселилися згодом у середовищі грузинської столиці Тифліса. А торгівля його була така: він купував у когось костюм, приміром, за сто карбованців, а вам продавав за дев'яносто. Але велика насолода була в тому, що він у когось узяв, попробував, помацав ту річ і відшукав саме ту людину, якій ця річ підходить, – саме тій жінці, тому молодому чоловікові...

Це для нього був великий шик. Я вперше зрозумів великий аристократизм професії купця, людини, яка прицінюється до всього світу, яка є великим і прекрасним посередником між людьми. Це було в самій натурі Параджанова. То був світ цієї людини, одна з його данностей. Я був ще досить молодим чоловіком і, звичайно, шалено багато читав, шалено багато чого знав, що я тепер уже призабув, слава Богу. Тоді я кидався на всі книжки. І тим більше мене дивувало ставлення до них Параджанова. Його відвідувало багато людей, в тому числі й письменники, не тільки київські жінки, а й московські, й вони постійно дарували йому книжки. Він ці книжки не міг терпіти. Якось уночі він подзвонив: прийди забери в мене «Персидські листи» Монтеск'є, бо я не можу спати, вона мені заважає. Я розумію, це був привід, щоб зустрітися, але пам'ятаю і його слова: я не можу терпіти книжок у своїй хаті...

Він постійно малював, постійно творив, постійно вигадував, він був віртуозом життя. Є люди, про яких кажуть: господар життя. А Параджанов – чарівник життя. Він не був у ньому господарем – вічно неприкаяний, вічно йому чогось бракувало, вічно якийсь голодний і холодний. Хоча Параджанов був людиною сильною і незалежною, але у важкі роки життя потребував, щоб хтось до нього приходив. У такий період часто бачили у нього Якутовичів. Ця родина весь час опікувалася ним, його долею, його трагічною постаттю.

Кредо Параджанова було – у всьому бачити мистецтво. Коли він сидів у тюрмі, його руки творили чудові ляльки – трагічні й смердючі, бо робив їх із онуч, шкарпеток, із усього того сміття, дрантя, що потрапляло до рук. І ці геніальні ляльки настільки були просякнуті тюремним потом, що були і дивовижно прекрасні, цікаві, неповторні, а разом із тим – відворотні, бо від них несло тим наскрізним чадом нашого часу, смородом нашої клоаки, в якій ми жили і в яку спеціально був кинутий за свій язик, за свою неприкаяність, за свою непідкореність цей геніальний чоловік, який жив поміж нас, який дуже багато дав для нас усіх.

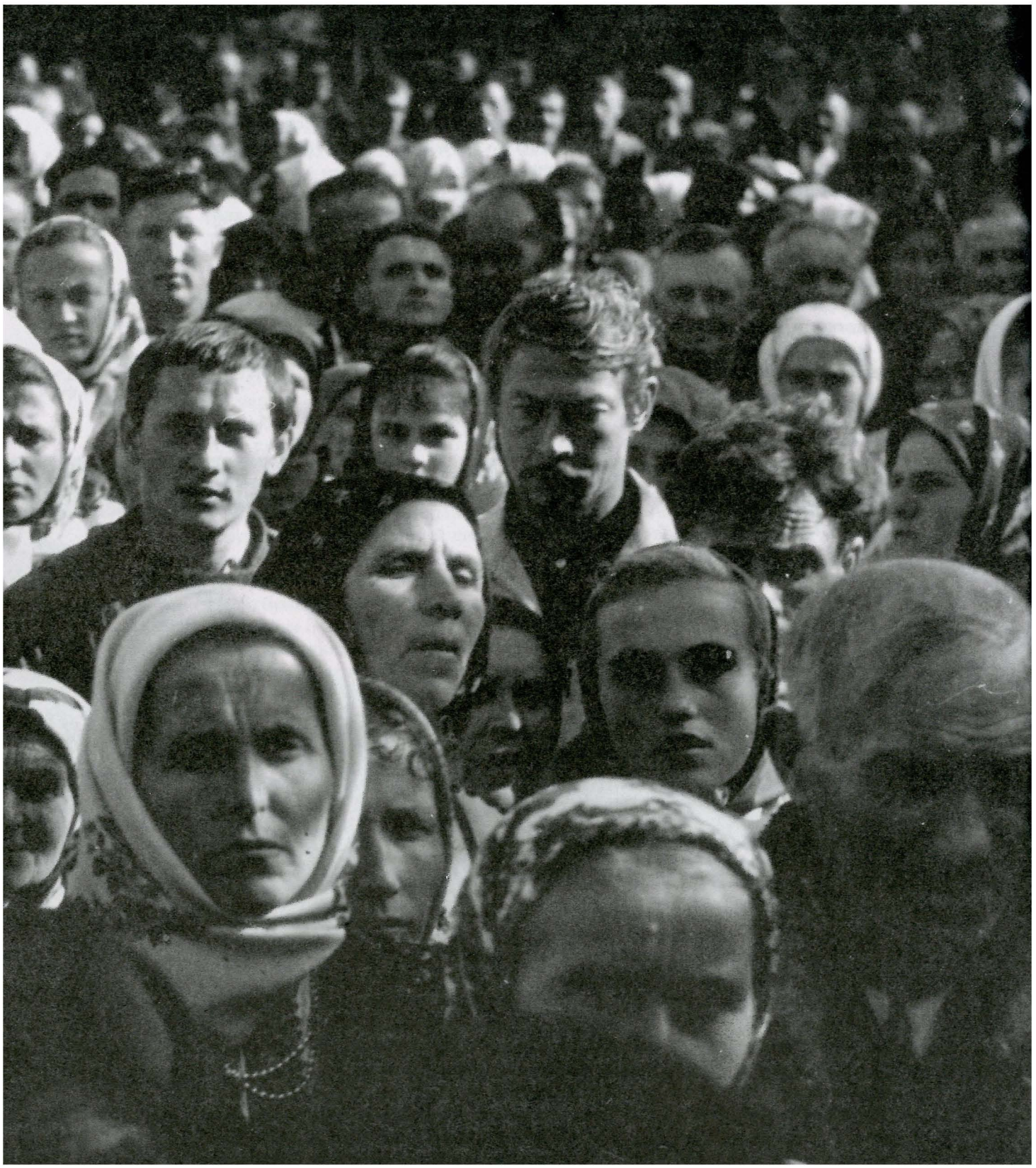
Параджанов – рідкісний людський тип, який належить не лише Україні, не лише вірменському чи грузинському кінематографу. Це людина, яка належить світу, світовій культурі. Це був той садок, з якого постійно молоді дерева не тільки виносилися, а й самі розсаджувалися всюди і скрізь. Він запалював людей, він помічав людей, які, здавалося, малозначущі, а коли придивитися, бачиш, що вони неповторні. Параджанов відчував особистостей на відстані. І дуже багато цих людей я й досі зустрічаю. Знаю, що це з того середовища, з того вогнища Параджанова.

Я, пам'ятаю, приїхав до нього в Тбілісі, а це був час, коли за ним ще стежили органи, і, виходячи з машини, побачив, як з іншого будинку вибігли двоє подивитися, хто там прийшов. І тоді Параджанов розчахує двері балкону, бере мене за руку, виводить на балкон і кричить: «Эй,кэгэбисты, ко мне приехал Иван Драч из Киева!».

Так він жив, така була його форма життя. І так він мучився. Скільки і як би ми не жили – ніколи нам не забути цю дивовижну, цю яскраву квітку, яка була серед нас, яка дуже багато залишила для нашого життя, для мистецтва. Дивовижну, буйну квітку, трагічну квітку на нашому українському ґрунті.



Іван Дзюба, Сергій Параджанов, Микола Рапай в гостях у Марії Примаченко, про яку Параджанов хотів зняти фільм.



Ґеорґій Якутович

Талановитій людині й Бог допомагає

Записала Лариса Брюховецька. Червень, 1999. Друкується вперше.

У фільмах Леоніда Осики немає бурхливої фантазії, але в нього була інша перевага – він володів абсолютним відчуттям правди. Це відчуття ближче до документалістики і воно допомогло йому створити досконалий фільм «Камінний хрест».

Як ми з Осикою зійшлися? Я працював у фільмі «Тіні забутих предків». В той же час Володимир Денисенко знімав «Сон», був наче суперник Параджанова, вони не могли поділити Івана Миколайчука, і нам довелося на якийсь час зупиняти «Тіні забутих предків», щоб Денисенко міг зняти Миколайчука в ролі Тараса Шевченка. Тоді вже існувала Параджанівська, як сказали б сьогодні, тусовка і Денисенко теж часто бував в хаті Параджанова. І от Денисенко якось поскаржився, що Миколайчук став дуже розумний – приходить на зйомку і починає говорити, як він бачить образ Шевченка. «Але це все я мушу знати, а йому треба бути звільненим абсолютно від усяких міркувань, бути самим собою». Тому Денисенко звелів Льоні Осиці, який був у нього асистентом, повести Миколайчука в ресторан, як слід напоїти, щоб назавтра він прийшов на майданчик без зайвих думок. Тоді він зможе грати...» Таке було в Льоні «професійне» завдання.

Параджанов страшенно любив, щоб його гості, його оточення грали якісь ролі за його сценарієм і режисурою. Щоб ми не просто приходили, сиділи і йшли. Скажімо, в нас було піаніно, мій молодший син навчався грати на цьому інструменті, й Параджанов страшенно любив влаштовувати музичні вечори.

Я ще студентом захопився Карпатами. Здавалося, знав народне мистецтво, любив ансамблі, які виступали на сцені. Але потім, коли поїхав у Карпати і побачив, як чоловіки (не ті, що в ансамблі), одягнуті у в'язані светри, затанцювали аркан... Тоді я зрозумів, що це нічого спільного немає ні з сценічними танцями, ні з Бокотеєвськими чи Забаштівськими картинами. Реальне життя було інакшим. Наприклад, як гуцули на дарабах мовчки випливають з туману – жодного стуку, повна тиша... І мокрі, змучені люди з кермами – це ж зовсім інше відчуття і зовсім інше враження.

Параджанов, хоча чимало в його фільмі було декоративного, все ж таки мав відчуття реального – і кулешу варили по-справжньому, і сіно косили по-

Леонід Осика та Валерій Квас серед учасників фільму «Камінний хрест». 1968.

справжньому. Це ті зачіпки, які переконують в достовірності. У фільмі можна що завгодно робити, але за умов, якщо є оця основа. Телебачення сьогодні навчило кінематографістів ще більше любити саме такі виробничі моменти...

Отож, у Льоні народилась дитина, і в мене також — молодший син Діма. І в нас був майже такий будинок, як і в нього на Солом'янці — в нього гірший, в нас трохи ліпший. Мали ми таку ж систему родичів, такі ж перехідні кімнати. Отоді ми вже ближче познайомились. Він завжди вибирав, з ким піти до кого в гості, щоб була гармонійна компанія, і ми вже зійшлися як друзі, а не тільки як співробітники по фільму.

Приблизно в цей час Льоня збирався робити «Камінний хрест». У нас «Тіні» вже закінчились, і він запросив мене консультантом у свій фільм. Я погодився, хоча й знав, що зніматимуться не зовсім Карпати, а Покуття. Втім, ці краї мені також були близькі. Але спершу ми поїхали в мої Карпати з Іваном Драчем і Льонею. А потім спустилися до Снятина, де був меморіальний музей Василя Стефаника і де директорм працював його наймолодший син Кирило Васильович. Ми представились, пояснивши, що будемо знімати фільм за новелами Стефаника. Він не дуже всерйоз сприйняв Льоню, який виглядав тоді хлопчиськом, Івана Драча, який теж виглядав юнаком в окулярах, тільки я, старший за них, викликав у нього довір'я. І от ми разом з Кирилом Васильовичем були консультантами. Кирило Васильович, пригощаючи нас, говорив: «Кіно — то пусте. Давайте вип'ємо». І це рефреном проходило, поки знімався фільм.

Музей у Снятині — це обійстя, де був будинок, подвір'я, розарій, город. У самому будинку були спальня, кабінет і вітальня. А через коридорчик — помешкання, в якому жив Кирило Васильович: напівґанок-напівїдальня і спальня. Знаючи, що ми приїдемо, він підготувався, накупив коньяку, ковбаси. Коли ми все це випили, в нього була легка істерика і він обережно запитав: «А самогонку ви п'єте?» «П'ємо». Він тут же послав бабцю до сусідів і досить швидко бутель з'явився на столі. (Це вже був наш другий приїзд, першого разу ми тільки знайомились). Так от, отого пам'ятного разу мені довелося ночувати у Кирила Васильовича (Осика і Драч уже поселилися на квартирах у Снятині). І господар поклав мене на музейне ліжко — ліжко Стефаника, дерев'яне, яке давно не клеїлось. А Стефаник явно був нижчого росту за мене. Тільки-но я випростався, як опинився на підлозі, ліжко розсипалось...

Тим часом зйомки тривали. Осика чітко бачив свою майбутню картину і хто б що не казав, він від свого не відступав. Знімали спочатку масовку — прощання Дідуха з селом, а потім вже «Злодія», хоча воно десь паралельно ішло. У Снятині купили стару хату і перенесли її на порожнє місце. А в Белелуї вже знайшли інтер'єр хати, де можна було всунутись з кіношним добром, щоб не робити декорацій. Юрій Іллєнко, який саме нагодився, пожартував з приводу того інтер'єру: «Ви знімаєте на рівні Ханжонківської студії». Справді, оператор Валерій Квас робив різні підсвітки, пристосування. Там я, щоправда, не бував, але приїздив, коли знімали масовку. Ми викопали на кладовищі серед маси однакових один із хрестів — це його витягує Іван Дідух на гору.

Матеріал, який Льоня привозив на студію, просто вражав нас. Настільки точним було попадання... Як цього вдалося досягти? Одне те, що люди розкрили скрині й витягли одяг. Потім — типаж постав, та й хата, яку знімали в сцені прощання, була натуральна сільська будівля. Ну, а вже суто кінематографічні речі — панорами й таке інше — доповнювали, гармонійно увиразнювали настрій фільму. У «Камінному хресті» є бачення. У ньому дуже відчуваються навіть стосунки знімальної групи з місцевими людьми.

Скажімо, якщо Параджанову, щоб задіяти місцевих людей, потрібно було влаштовувати фейєрверк, то тут навпаки. Коли Льоня дізнається, що в селі храмове свято, а церква закрита, він посилає в райком, щоб відкрили церкву, бо, мовляв, знімати треба. І відкривають церкву, йде служба, а ми знімаємо. Чи теж знаменитий випадок: єдиний раз, коли Льоня запізнився на зйомку, — корова отелилась. Знову-таки, Параджанов міг запізнитися на зйомку, бо їхав на ярмарок чи в села по ікони, а Льоня тому, що приймав у корови теля.

Село, в якому ми знімали, дуже гарне, з живописними пагорбами. І актори так вписалися в це середовище, що їх не було помітно. Взагалі кіногрупа в селі — це, як стихійне лихо, а в цьому випадку, оскільки знімали десь збоку, село продовжувало жити своїм життям. З вікна музею Василя Стефаника було видно дорогу, і ми, пригадую, сміючись, спостерігали, як їдуть до місця зйомки легкові машини: «О, знову жінка прокурора (чи ще когось з начальства) їде дивитися на Миколайчука». Красивий, стрункий, в зеніті акторської слави... Всі з'їжджалися, щоб його побачити.

Коли фільм завершили, я вважав, що «Камінний хрест» досконаліший за «Тіні забутих предків» і про це сказав на прем'єрі. У «Тінях» мене деякі мо-



Леонід Осика і Валерій Квас під час роботи над фільмом «Камінний хрест», 1967.

менти дратували, а от у «Камінному хресті» все було на місці, хіба що трохи затягнутий епізод з землею на початку, по матеріалізації не зрозуміло, що діється. Хоча музика цей епізод підтримала, та й зйомки згори блискучі. А так, ніяких зауважень, все сильно зроблено. А згадати, коли під час зйомок випав сніг. Ще раз підтвердилось: коли талановита людина, то й Бог їй допомагає. Випав сніг, хоч ніхто не чекав на нього. Дідух танцює і хитається під ним земля. І от земля мокрою стає, її припорошило снігом і він не тримається на ногах не тільки тому, що втомився, а й тому, що це справді важко. А після цього — панорама на білий простір пагорбів.

Це відчуття правди допомогло Осиці також віднайти історичну достовірність і в «Захарі Беркуті». В Карпатах було знайдено Тухлю — стародавнє село, в якому залишилося кілька хат. Туди приїжджав і автор сценарію Дмитро Павличко. Виникла проблема — потрібен був дозвіл знімати це місце, а зйомки були складними, планувалося знімати пожежі. Тож Павличко втрутився, телефонував до районного начальства й КДБ і категоричним тоном зажадав не просто дозволу, а створення всіх умов. Це подіяло.

Леонід Осика не був майстром батальних сцен, він взагалі не любив зображувати жорстокість на екрані, а такий фільм, як «Захар Беркут», не міг без цього обійтися. Він доручив своєму помічникові Борису Савченку знімати сцену, коли під час затоплення татаро-монгол в улоговині ті в безсилій люті вбивають Максима.

Хочу нагадати, як усе починалося із фільмом «Захар Беркут», як виникла ця ідея. Наприкінці 1960-х я почав працювати над оформленням видання «Повісті минулих літ». На кіностудії імені Довженка, яка переживала піднесення, викликане успіхами поетичного кіно, я запропонував створити кіноепопею за цим твором. Там є епізод, який, як мені здалося, чудово підходив для початку фільму — княгиня Ольга виїжджає верхи разом із свитою і малим Святославом. Той кинув списа, але, оскільки був ще малий, спис не полетів, а встромився в землю поруч з головою коня... То мав бути цікавий фільм, але не один, а цілий цикл, присвячений історії України.

Ідею такого фільму гаряче сприйняли і голова Держкіно Святослав Іванов, і директор кіностудії Василь Цвіркунов. Вони звернулися до найвищої інстанції. Першому секретарю ЦК Петру Шелесту ідея сподобалась, але він порадив почати цикл історичних фільмів із «Захара Беркута» з тим, щоб Юрій Іллєнко знімав цей фільм, а оператором мав бути Валерій Квас. Але саме тоді Іван Миколайчук спокусив Іллєнка ідеєю фільму «Білий птах з чорною ознакою», сценарій якого вони написали разом дуже швидко і майже відразу запустились у виробництво.

Коли Сергій Бондарчук приїхав в Україну, щоб ставити «Тараса Бульбу» (як відомо, цього фільму не дозволили), йому запропонували натомість ставити «Захара Беркута». Але в Бондарчука з'явилися інші плани. «Захара Беркута» доручили Леоніду Осиці.

Я погодився працювати художником-постановником в цьому фільмі. Й пішов працювати з задоволенням. Чому? Коли вирішив ілюструвати «Повість минулих літ», розумів, що без першоджерела нічого не можна зробити, а матеріалу є дуже мало. Отже, працюючи над фільмом, я міг шукати цей матеріал, і не тільки шукати — через мої руки пройшли всі кольчуги, шоломи, я дізнався, як вони робляться, на що одягаються, чи на сорочку, чи ще якийсь одяг має бути. Адже в кіно все це повинно вироблятись. Потім я вже надто багато всього цього знав і в графіці поміняв манеру. А тут, у фільмі, все конкретизувалось і жаль було б, якби якийсь шматок, що я знаю, пропав...



Леонід осика і Василь Симчич (роль Захара Беркута) під час роботи над фільмом «Захар Беркут»..

Завдання було складне, обсяг роботи великий. У своєму віданні я мав двох художників по костюмах (Людмила Семикіна, зокрема, одягала тухольців і князів Київської Русі). Працював іще художник Микола Раковський. Я повинен був дати загальну стилістику, якою б вони керувались.

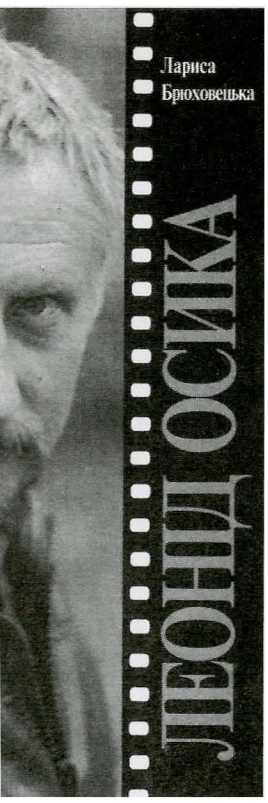
Осика часто пив і зйомки фільму не були перешкодою для цього. О 12-й дня він уже міг бути в такому стані, що не тримався на ногах. Але траплялися у цьому й паузи - і вони траплялися тоді, коли йому потрібно було мобілізувати свої сили на розв'язання якогось складного завдання. Таким, зокрема, був епізод біля Хотина: день Осика ходив тверезий і таки придумав як задіяти цю натуру – Хотинську фортецю – у фільмі. В результаті вийшов гарний епізод, коли князі здають місто завойовникам...

Леонід Осика нерідко втрачав відчуття межі – скільки йому пити, а коли вже слід зупинитись... Та чи це така рідкість у світі мистецтва? Візьміть тих самих поп-зірок – більшість із них без алкоголю, маріхуани чи чогось подібного не могли нічого творити. Для Льоні характерно – він міг раціонально підготувати зйомку, раціонально продумати, але йому врешті решт потрібна була імпровізація. І я не раз дивувався, порівнюючи: скажімо, Боря Савченко, з яким вони працювали разом, ще в Одесі разом навчалися, – все чітко готував і вибудовував, а от виходило інакше... І ще характерно: тільки-но Осика «зав'язав», як став режисером добротним, професійним, те ж саме відчуття смаку, відчуття музичного ряду, образотворчого ряду – а от диво мистецтва вже зникло. В компанії напідпитку виникає легковажність, дотепність, якісь думки. Потім, коли проспався, думаєш: «Що ж там було доброго?» Та вже коли довірився цьому стану до такої міри, щоб це перейшло у твір, дивишся – ти вже схуліганив, веселіше самому. Ні, не дарма цим користуються для піднесення творчого тонусу. Пушкін постійно перебував у стані напівп'яному, хіба що Толстой ні, але в нього інша пристрасть була, він садистично змушував свою дружину постійно переписувати його твори... А візьміть Василя Стефаника – до 27 років він написав усе, що міг написати, і з 1901 року запала велика пауза, й уже значно пізніше, вже в другий період його творчості, коли написав кілька творів, – це було зовсім не схоже, і за рівнем таланту насамперед, на його ранні твори. Хоча

тоді в Галичині не було радянської влади, яка б його утискала... Навпаки, радянська влада прислала йому пенсію, на ці гроші він купив собі хату – тільки пиши. А він не писав.

...1990 року Осика почав роботу над «Гетьманськими клейнодами». Я погодився бути художником у цьому фільмі після того, як прочитав повість Богдана Лепкого «Крутіж». Цей твір давав простір для розгортання і сюжету, й історичного середовища. Можна було уникнути банальності у зображенні козацтва, звернувшись до речей реальних. Бо козаків полюбляють зображати, як у танцювальних ансамблях: шовкові шаровари й тому подібне. А тим часом у повісті вони йдуть по розквашеній дорозі під дощем... А взяти костюми. У дорогих шатах ходили тільки сотники, полковники, старшини. Простих козаків споряджали в похід вдома і давали їм дві свити – сіру і білу, кожух і чоботи.

Тож хотілося побачити епоху, зображену письменником, на зразок того, як показав Куросава XVII століття в «Семи самураях» – без прикрас, персонажам не до них, кругом небезпека ще й постійно ллє дощ. Але нам цього не вдалося. Осика ввів у канву фільму своїх крихітних двійнят, а це не могло не змінити характеру зйомок.



Валерій Туровський

Три кольори майстерності

Замітки про творчість кінорежисера Юрія Іллєнка

«Комсомольская правда», 1973, 14. 04. Переклад з російської.

Можна, мабуть, говорити про те, що у фільмі цьому багато незрозумілого, навіть чуже природі кінематографа: можна цей фільм вважати талановитим; можна забути його майже повністю чи частково, але один кадр вже точно не забудеш – не вийде забути – красивих здиблених коней, які вже й не коні зовсім, а кров людська.

Слов'янське «Тіні забутих предків» виявилось неможливо перекласти французькою мовою. Французи назвали фільм Сергія Параджанова – «Червоні коні». Просто і точно.

Оператором цієї картини був тоді зовсім ще молодий Юрій Іллєнко. І важко було в ті часи передбачити його шлях в режисуру. Режисерські досліди в нього були, але саме досліди, які не обіцяли майстра настільки незвичного штибу.

Якщо спершу про Іллєнка-режисера не ризикували говорити, посилаючись – іноді цілком справедливо – на те, що в його роботах превалює оператор, то зараз – от парадокс! – про нього часто говорять у відриві від «Тіней» Але ж саме параджанівський фільм визначив дорогу Ю. Іллєнка до двох стрічок, кожна з яких стала явищем в сучасному кіно – «Вечір на Івана Купала» і «Білий птах з чорною ознакою».

«Вечір на Івана Купала» вразив, обурив, захопив. Що ж, у будь-якій оцінці – чи хвалебній, чи перекреслюючій – тоді, три роки тому, були причини.

Метафори, образи фільму було не так-то легко «розшифрувати». Образ захоплює, метафора подобається – дуже ж гарна, – а зрозумієш їх не відразу. Глядачеві доводиться виконувати просто-таки художницько-аналітичну роботу.

Іллєнко підпорядковує глядача, змушує його перебувати в напруженні, незалежно від того, подобається картина чи не подобається. Оцінки – потім, а зараз – ось моя думка, ось образ цієї думки, ніби говорить режисер. І проти такого режисерського «диктату» не встоїш. Разом з авторами, акторами глядач починає думати і вирішувати, перестаючи бути тільки спостерігачем. Активний, думаючий – ось іллєнківський ідеал глядача. Інакше у паляниці, яка кровоточить під ножем, нічого, крім однозначного – хліб дістається потом і кров'ю – не виявиш. Інакше у шалено пульсуючому трансфокаторі

нічого, крім зовнішнього прийому, який передає стан хмільного натовпу, не віднайдеш.

Все це правильно, але якщо глибше?.. Якщо в цих, та й у всіх інших сценах фільму побачити жахіття, що переслідували Петра, коли навіть з хліба, тільки пристав до нього ніж, поллється безневинна кров дитини; коли підгулялий натовп раптом почне «пульсувати» в ритмі пульсу, серця, нерву, крику Петра.

А варто тільки образний, метафоричний лад Іллєнка витлумачити прямолінійно, як відразу ж фільм починаєш сприймати не більше, ніж барвисто відзняту хрестоматію з історії окраїни, як відразу ж він стає не про те, про що говорить насправді. Про що ж?

Справа в тому, що цей фільм не можна назвати екранізацією у повному значенні слова. Сценарій фільма (його автором був сам Іллєнко) позбавлений сюжету у звичному розумінні. А жанр поетичного кінематографа і породив ось таке багатство багатозначних образів, які, здавалось, кожен міг тлумачити на свій лад.

Але перечитайте гоголівську прозу — і фільм відразу стане прозорим, ясним. І дуже «гоголівським», тому що у фільмі був уже «дорослішій» Гоголь, в якому пізнавався автор «Шинелі», «Носа», «Коляски». Козацька хвацькість, українське молодецтво, фантасмагорія басаврюкових чудес — усі ці іронічні, сатиричні елементи, такі важливі у прозі, в кінематографі ніби відійшли на другий план. А на перший виступила трагічна вина Петра, його каяття й жахи, які переслідували його. На передній план виступила улюблена Гоголем — але не у «Вечорі» ще, а потім, в Петербурзьких повістях, у «Записках божевільного» — тема маленької людини.

Режисер Юрій Іллєнко на натурних зйомках.

Розглядаючи фільм як екранізацію конкретного «Вечора на Івана Купала», можна прийти до недосить правильного, думається, висновку, що це і не Гоголь зовсім. Ну а варто пов'язати картину з Гоголем — автором «Ревізора» і «Мертвих душ», як відразу дається взнаки, що картині цій важко відмовити у зв'язках з великою літературою.

Мабуть, це стало якогось роду «традицією»: спершу його фільми зустрічають прохолодно. Це трапилося з «Вечором на Івана Купала», трапилось це і з «Білим птахом з чорною ознакою».

Але через кілька місяців після виходу фільму на екран він «несподівано» одержує найвищу нагороду VII Московського міжнародного кінофестивалю. «Білий птах з чорною ознакою» справді фільм несподіваний, як для самого Іллєнка, так і для героїчного кінематографа останніх років. У ньому (кінематографі) давався взнаки прикрий стереотип, коли заходила велика, пристрасного звучання розмова.

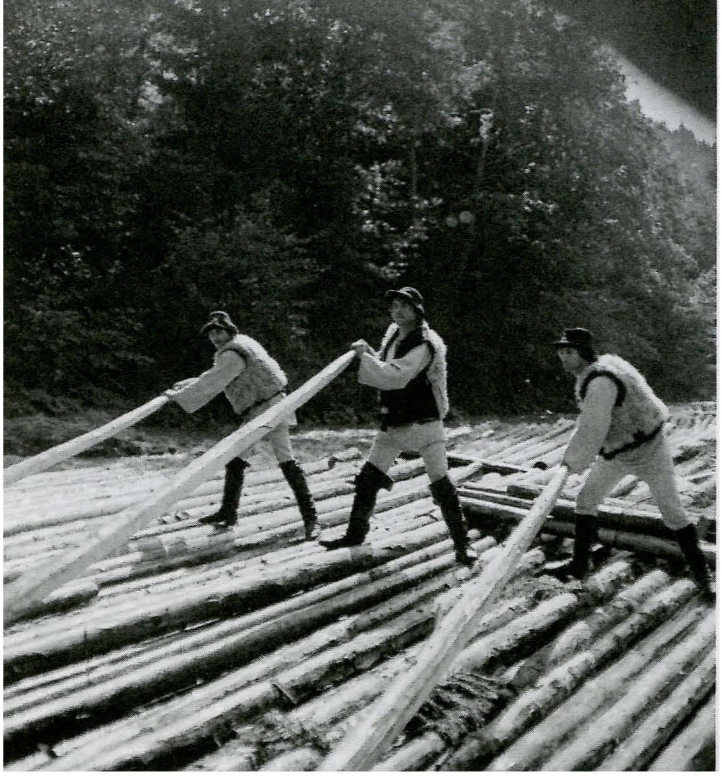
Тоді все — від сюжету до характеристик — забарвлюється у білий і чорний кольори.

«Біле» і «чорне» — ці полюси існують і в картині Іллєнка. Існують і в назві фільму, і в змалюванні його героїв — жителів Богом заутого буковинського села. Як по-різному вони реагуватимуть на возз'єднання Буковини з Радянською Україною, на прихід нового життя. Тут і виявляються одвічні полюси добра і зла, забарвлені у білі й чорні кольори, але не виявиться у них знайомої і затертої символічності.

«Біле» і «чорне» — між цими кольорами роблять свій вибір сини сільського звонаря. Вибирають кожен свій, хто білий, хто чорний колір, і кожен думає, що його, а не братів колір істинний.

А як між синами вибирати батькові й матері?.. Як їм вибирати, якщо обидва сини — і «свій» і «чужий» — свої?..





Бокораші (гуцульська назва для людей, які сплавляють ліс по течії річки). Кадр з фільму «Білий птах з чорною ознакою». Режисер Юрій Іллєнко. 1971.

І режисерськи ця проблема вибору, морального пошуку вирішена дуже точно, по-людськи дуже чуттєво, по-майстерному образно.

Згадати хоча б палаючу хату, а перед нею музикантів, які ніби зійшли з народної картинки і грали тужливий гімн своїй палаючій долі, – прекрасний, талановитий образ...

А два весільних танці Ореста – їхня сила, їхня зла ненависть...

А палаючий трактор, що перетворюється у величний пам'ятник тим, хто віддав своє життя заради торжества, добра і світла на землі – патетика фільму, його символ...

Але от що ще мені здається суттєвим. Зауваження це, припущення – ще точно не знаю. Але, думається, за цієї щедрості дару зображального, Іллєнкові потрібна велика література. Бере він класику – Гоголя і вона його, на відміну від інших режисерів, нітрохи не сковує. Він вільно відчуває себе в літературному матеріалі, майстерна проза народжує просто-таки запаморочливі асоціації. Іноді ці асоціації були і незрозумілі, і розпливчасті, іноді дратували, але ясно було одне: вони – наслідок великої літератури.

Дух захоплює, коли подумаєш, які б ще сцени, кадри, образи могли народитися у «Білому птахові», якби була її сценарна основа міцнішою, логічнішою і більш вибудуваною. А сценарій, цікавий, яскравий, багатий за охопленням життя, все ж хибує композиційними недоліками, деякою необов'язковістю виникнення наслідку з причини.

Це навіть не докір: артист Іван Миколайчук і режисер Юрій Іллєнко виступили як сценаристи. Можливо, вимушено, але що було робити, якщо тема, за яку вони взялися, дорога була і акторові, вихіддю з Буковини, і режисерові. Тема визначилась відразу, і душевна потреба була безумовною, а сценарій... Життя показало, що художники мали рацію, коли не стали чекати, щоб хтось із професійних сценаристів відповів на цю їхню душевну потребу.

...Зрозуміло, важко передбачити майбутнє талановитого режисера. (Зараз ми з нетерпінням чекаємо виходу його нового радянсько-югославського фільму «Всупереч усьому»). Художник, коли він художник, можливо, вибере шлях, про який ніхто і не здогадується, як свого часу ніхто й думати не міг, що у Іллєнкові народжується новий, настільки незвичний режисер.

Юрій Іллєнко

Подолання матеріалу

Розмовляв Віталій Юрченко. **«Кинопанорама».** М. 1977. Авторський переклад з російської.

— Вашим фільмам притаманні гострота та оригінальність зображального вирішення, недарма ваші твори називають інколи «пластичним кінематографом». Поясніть, будь ласка, в чому сенс ваших художніх уподобань?

— Розвиток сучасного кінематографа рухається досить складним шляхом. Зокрема, одна особливість цього розвитку полягає в тому, що кіно відчуває тиск з боку літератури. Образна система, притаманна літературі, механічно переноситься на екран і пропонується глядачеві саме як специфіка кіномистецтва. Ось чому в сучасному кіно можна побачити все, що завгодно, але менш за все якраз кіно. На екрані панує літературна поетика, спосіб розкручення образу, запозичений у літератури. Література витісняє, або навіть підміняє собою саме кіномислення. Ось чому в мене виникло бажання виступити проти цієї «колонізаційної лінії» літератури в кінематографі, захистити справжні кінематографічні цінності: кінематографічну образність, кінозасоби виникнення та висловлення думки. Кіно — мистецтво зображальне, а літературу давайте залишимо літераторам.

— Ви були оператором. Що спонукало вас стати режисером?

— Це просто якесь історичне безглуздя, що в кіно основні кінематографічні професії — сценарист, режисер, оператор — відокремлені одна від одної. Насправді ж це одна професія, тому що всі вони мають справу з єдиним матеріалом створення образу. Для мене зображальне вирішення не є лише автоматичною фіксацією завдань, поставлених режисером. Оператор, що не мислить категоріями кінодраматургії — не оператор, а ремісник. Так само і сценарист, що вибудовує образну систему, повинен точно уявляти собі, як все це виглядатиме на екрані, без будь-яких помилок програмувати всю складність зорової та звукової композиції майбутнього фільму. Всі ці якості, само собою, мають бути притаманні також і режисеру. Бо інакше не він буде створювати фільм, а той, хто володіє матеріалом кіно — оператор це, драматург чи актор.

Інтуїтивно я усвідомив це ще під час навчання у ВДІКу. Я вже тоді прагнув стати режисером. І не зробив цього лише тому, що на заваді стала проза життя. Мав би навчатися ще п'ять років. Зате потім власною шкурою відчув гіркоту та насолоду інших кінематографічних професій, осягнув їх спе-

цифіку. Знімав не тільки як оператор, а й сам часто-густо знімався як актор у курсових роботах режисерів-вдіківців. А ще одного разу зіграв головну роль молодого фізика у фільмі «Вулиця Ньютона, дім №1». Дуже хотілось подивитись, який він кінематограф з того боку камери, і я переконався на власному досвіді, що актора треба берегти та створювати для нього всі необхідні умови для нормальної роботи, бо часто він – головна особа, що визначає авторський задум, найкоштовніший та незамінний матеріал для створення пластичного образу. І вже пізніше, коли я знімав як оператор, моїм гаслом було: «Хай акторові буде зручно». Я йшов на все задля цього. Та, безперечно, коли всі потреби актора задовольнялись, моє ставлення до його поведінки в кадрі було досить вимогливим і жорстким. Вже потім, випробовуючи себе як актора, я торкнувся і драматургії, сам писав. І от, до речі, результат: сценарії «Білого птаха» та «Мріяти і жити» написано разом з актором Іваном Миколайчуком. Так через школу усіх трьох професій я переконався, що всі вони – одна професія, і тоді вже без застережень поринув у режисуру.

– Існують фільми, де дуже велику роль відіграють пластика зображення, ритм, монтаж, рух камери, колір, музика і т.ін. Використовуючи ці можливості кіно, режисер ніби «дограє» за актора, загострює акторський образ. В яких випадках буває доцільним і виправданим таке «догравання»?

– Я вважаю, що рівнозначність компонентів виразності існує завжди, хоча в тих чи інших випадках той чи інший компонент відіграє основну роль. Тому пластичне вирішення інколи виглядає більш ефективним та важливим, ніж уся акторська виразність чи діалог. Багато речей дуже важко втілити в словах, але такі речі дуже просто і яскраво передаються мовою пластики та живопису. І тому актор не повинен ображатися. Треба не протистояти один одному, а винаходити природне і найбільш ефективне сполучення усіх засобів. Все залежить від конкретного завдання, що його ставить перед собою режисер. Колір, наприклад, також може бути джерелом інформації. Саме багатобарвність була головним виражальним засобом в епізоді «Здобування скарбу» у фільмі «Вечір на Івана Купала». Увесь діапазон від попелясто-мертвого до золотого, а потім до криваво-червоного якраз і мав розкрити саме те, що я прагнув цим епізодом висловити. Сюжет кольору в епізоді «Здобування скарбу» був досить простим, там було ще й підґрунтя – метафоричне, символічне. Шукаючи вирішення, я звернувся до соляризації. Все, що пов'язано з сірою фарбою – попіл розпачу, втрата людської подоби, втрати совісті – все це безбарвне, аморфне. Такий був початок фрази. Далі: засліплення золотом, вибух марнолюбства, егоїзму. І нарешті червоне – кров, відплата, кара.

Форсовані барви епізоду підштовхували до іншого рівня узагальнення. Колір тут – головне, та його панування досить умовне, тому що без відповідного поєднання з іншими компонентами виразності не було б і виразності саме кольорової. Епізод треба було знімати саме так: таке було стильове завдання. В іншому випадку, можливо, був би виправданий барвний аскетизм.

Наприклад, в «Дорозі» Фелліні носієм неясного передчуття завершення історії є просто звук труби, хоча таке його сприйняття запрограмоване і сюжетом, і, головне, майстерністю чудових акторів – Джульєтти Мазіни та Ентоні Куїна.

А буває й так, що все втілює лише один актор – Джек Ніколсон, наприклад, в «Останньому патрулі».

А у «Дзеркалі» Тарковського – принцип режисури, особа самого режисера, коли при наявності блискучого оператора Г. Рерберга, прекрасного драма-

тургійного матеріалу, видатних акторів, усе одно крізь екран, безпосередньо в душі глядачів випромінюються пристрасть, розум, сумління режисера.

— А чи бувають нерозв'язані протиріччя між оператором і актором?

— Само собою. Але їх нерозв'язаність — уявна. Виникають вони, за звичаєм, як результат невиправданого снобізму професій. Оператор може дуже просто демонструвати себе самого як головну дійову особу на знімальному майданчику. Ніхто не знає, скільки насправді він потребує часу, щоб поставити світло. Це можна робити багатозначно довго, а актор виснажується. Коли Москвін плював в павільйоні на підлогу, тим самим показуючи, де ставити освітлювальні прилади, — в цьому було щось від магії, чаклунства.

Відчуття чаклунства, магії, мабуть, завжди виникає, коли спостерігаєш за оператором, який працює. Та іноді псевдо чаклунством намагаються сховати бездарність, сутінки в голові. В принципі, я гадаю, завжди можна прекрасно зняти кадр і не стати акторові на заваді. Коли на майданчику досвічений професійний кіноактор, то він відчуває себе в рідній стихії, він навіть полюбляє стихію майданчика. Театральні актори інколи цього не розуміють. Не розуміють, що у кадрі працює комплекс виражальних засобів. У «Білому птахові» Плотников, чудовий актор і прекрасна людина, наприклад, образився, коли я поставив його поруч із жінкою — непрофесійною актрисою. Але ж мені була потрібна її фактура.

Актору, може, і незручно стояти чи йти, але натура працює на нього. Плотников спочатку іронізував: «Валуни знімаєте? Ну-ну.» Я іронізував у відповідь: «Деякий валун цікавіший за деякого актора». Якщо актор так і не усвідомить специфіки нашої роботи — то для кіно це не підходить. А так, усі конфлікти вирішуються.

Адже в одному з моїх «операторських» фільмів ми просто поливали об'єктив фарбою з клізми, потім попрацювали з плівкою і отримали більш цікавий результат, ніж коли б знімали агонію людини, що помирає.

— Як виникає загальний пластичний задум фільму? Що до нього входить?

— Спочатку в мене виникає якесь невиразне передчуття, що вимагає якогось вирішення. Конкретизація приходить через декілька стадій. Головне — це насамперед знайти натуру. Я мислю зоровими образами і тому без натури ні про що не можу думати. Роботу над своїм першим «режисерським» фільмом я не починав, доки не знайшов село у пісках, де і зняв згодом увесь фільм. Під час роботи я прагнув сфокусувати всю увагу на проблемі, що її актуальність і сьогодні, я певний, не можна заперечити. Ми інколи непомітно навіть для себе втрачаємо ті якості, котрі повинні обов'язково бути притаманні людині, що вважає себе особою повноцінною. Втрачається якась моральна цілісність. І цей процес втрачання протікає безболісно й непомітно. Ця непомітність лякає. Мабуть людська моральність не завжди встигає пристосуватися до умов життя, що змінюється занадто швидко. Сценарна ситуація була досить гострою: батько, що виховав, виростив десятеро дітей, на старість залишився абсолютно самотнім, хоча діти його загалом непогані люди. Цю історію я намагався розповісти з великим неспокоєм, пристрастю, щоб вона врізалась у глядацьку свідомість. Працювати треба було за принципом дорожнього знаку: він примушує звертати на себе увагу різким, несподіваним, контрастним зіткненням кольорів. Я вибрав піски тому, що звичайне уявлення про українське село — це м'який зелений колір, садочки, тихі замріяні ставки, і серед цього всього біленькі хатиночки під соломою. Я видобув ці солом'яні стріхи із звичайного середовища і зняв їх на тлі, що буквально волало: «Увага — небезпечно!»

Коли я побачив це село, заглиблене не в зелень, а в піски, я інтуїтивно зрозумів і сприйняв необхідність саме такого тла, його тривожність, його здатність стривожити своїм дивним виглядом глядацьку душу. Саме це вирішило справу. А взагалі, таке вирішення досить традиційне – привернути увагу чимось дивним, незвичним.

«Вечір на Івана Купала» також починався з пошуку натури. Уявлялося чомусь з самого початку роботи болото. Чому цей образ? Якого болота? Що це буде на екрані і з точки зору філософської, і пластичної? Відповіді на ці питання не було. Довелось проїхати всю Україну, побачити незлічиму кількість боліт. І все не те. Все марно. Одного разу приїхав у знайоме село навідати знайомих. Забрів у ліс. І несподівано натрапив на якийсь жахливий, моторошний, абсолютно бездонний байрак. І просто сів: це було якраз те, що я так довго шукав і не знаходив. Бездонний яр, де на самому споді лежали, як кістяки, зотлілі берези, поруч з жахливими, якоїсь дивної форми, проваллями. І одразу все стало на місце. Пейзаж конкретизував головний пластичний та філософський задум фільму. Провалля – це безодні у людському сумлінні, це відчуття пекла, що живе у душі людини, яка скоїла зло, це падіння у безодню, це безнадійне видряпування по схилах, що осипаються. Натура підказує дуже багато для виявлення пластичного задуму. Хоча, безперечно, це ще не фільм, а поки що журавель у небі: бачили, та не вхопили. Буває й так, що натуру обрано точно, і досить конкретно все собі уявляєш, що і як має відбуватися на екрані. А тільки все одно «не йде». Знімаєш, щоб викинути у кошик: все не те! І так триває, доки одного разу не зафільмуєш «кадр», де одразу побачиш увесь фільм. У «Білому птахові» таким «кадром» від якого фільм «пішов», став для мене «кадр» весільного танку, хоча пластична концепція речі виникла до того, коли вибиралася натура, коли я зрозумів, що головний образ фільму – система обмежень, своєрідних пластичних сховищ.

Цей пластичний задум народився також як певний підсумок думки про долю Карпат. За своїми зовнішніми ознаками видовище цих прекрасних гір, мабуть, збігається з тим, як людина уявляє собі рай. І це справді рай земний: могутні красиві гори, багаті ліси, стрімкі річки з чистою водою, з ароматом хвої та квітів, безтурботні барви...

Але чому ж, думалось мені, у цьому раю, на цій благословенній землі пролилося стільки сліз, крові?!.. Чому так мучились та страждали люди? Чому так страшно виказували себе людські жорстокість та безумство?

...Із цього зіткнення краси та жорстокості, ідилії та страждань поступово викарбовувалась пластична партитура фільму. Її провідний образ – стіна. Зелена стіна високих гір, що сховали ті гори від навколишнього світу. Убога стіна убогої хати. Стіна скелі біля прикордонної річки, що розділяє єдиний народ. Стіна мороку, що поглинає все. Усі ці стіни та загорожі створювали систему в'язниць, безкінечний лабіринт великих та малих камер, казематів, де блукали герої фільму. У кожного з них своя доля, своя життєва позиція. Але фанатизм переконань закривав кожного з них у власному жалюгідному світі, у стінах невидимої, іноді зовні навіть привабливої, але від того ще більш страшної, тюрми. Незбагнена ніким, осміяна селом, ховалась у своїй екзотичній хаті-тюрмі красуня Вівдя. Ховався в церкві отець Мирон. Поринув у морок камінної печери Орест Дзвонар, засліплений ідеєю націоналізму.

У фільмі майже немає неба. Неба, яке в будь-якій безвихідній ситуації обіцяє завжди якийсь вихід чи притулок. Я намагався створити образ простору немислимої краси, що захована у задушливому камінному мішку без усякого



Юрій Іллєнко під час роботи над фільмом «Вечір на Івана Купала». За камерою — Вадим Іллєнко.

Кадр з фільму «Білий птах з чорною ознакою» Джемма Фірсова — Вівдя.



жалю. Краса та страждання, кров та розмальована невимовна краса, рай та пекло – ось система зображальних та образних зіткнень, що проходять через фільм.

У фільмі «Всупереч усьому» справа з вибором натури була досить простою. Адже уся історія Чорногорії пов'язана з її географією. Ця неприступна гірська країна, де боротьба за існування набирає надзвичайних форм. Оце й народжує відповідні характери. Характери країни та її людей навіть у тому, як вони вітають один одного: «Як живеш?» – «Живу всупереч». Так, до речі, і мав називатись фільм. Цю країну не скорив ніхто: ні Наполеон, ні турки, ні Гітлер.

І пластичний образ фільму – скупий, стриманий, як чорногорське каміння. Пластична концепція зумовлена найпростішими речами – камінням, вогнем, водою. Звідси, можливо, деяка монотонність фільму, що однак символізує завзятість та непохитність. Ключ до цієї концепції – сцена, де жінки створюють город, збираючи по щілинах землю буквально крихтами. Праця просто на очах перетворює героїв. Так, по крихтах гуртуються люди, що їх об'єднує ідея. У цій країні, де люди живуть просто у фортецях, роз'єднані будинками-фортецями, головною завжди була проблема возз'єднання, скупчення, собору, сукупності, об'єднання. Тут в усьому видно єдність пластики та філософії. Для мене взагалі пластика – це одна з багатьох форм існування світу. І у фільмі «Всупереч усьому» це особливо помітно.

«Мріяти і жити». Пластичну концепцію, яка була спочатку, зруйновано. Почасти мною, але переважно обставинами, що від мене не залежали. Будь-яка пластична концепція у процесі творення закономірно змінюється, однак повинна зберігати цілісність. Але у цьому випадку про цілісність нема мови. У задумі це мало приблизно такий вигляд: кожна людина нібито має багато облич. Одне – те, що вона являє собою насправді. Друге – як вона сама себе уявляє. Третє – як її спостерігають збоку інші люди. Всі ці точки поєднані силовими лініями життя. Рух, спричинений усвідомленням себе самого у трьох іпостасях, а ще розчарування, а ще самоствердження – звідси пластична хиткість, непевність. Залишки цього первісного задуму зумовлюють надмірну пластичну напруженість фільму у його нинішньому вигляді.

Первісна пластична ситуація найбільш яскраво означилась у сцені в гримерній: актриса знімає перуку – і нове обличчя, фото закоханого хлопчика – і знову інше обличчя Марії. Весь час змінюється вигляд героїні, що шукає себе у пошуках кохання. Якщо «Вечір» – загальний план, то «Мріяти і жити» – крупний. Якщо там епічна основа, то тут – лірична. Пейзаж тут виникав наприкінці – у сцені карнавалу. Саме так і мало відбутись узагальнення – різноманітність машкари і обличчя. Але зняти це не вдалося, і не з нашої вини.

Пластична концепція кожного фільму – це мій художній інструментарій у пошуках істини. І він не завжди може стати у пригоді, так іноді складаються обставини.

Фільм, до роботи над яким я приступаю нині, – «Свято печеної картоплі» («Мама»). Тут, поки що не виникає потреба у пейзажному потрясінні, у ситуації, пов'язаній з природою, тривають пошуки людини гармонійної у будь-якому пейзажі – не тільки у природному, а й історичному, моральному.

Якщо попередній фільм, так би мовити, портрет обличчя, то тут має бути портрет душі. Але пластичну концепцію сформулювати поки що важко, її тільки ще шукаємо та виявляємо під час зйомок. Але вже зараз я відчуваю, що мене не влаштовує, наприклад, звичний спосіб розкадровки. Я маю справу з незвичайним матеріалом. І бачу одразу кілька засобів розкадрувати той чи інший епізод, та немає певності, який з них кращий...

– Яке, на вашу думку, місце та роль актора у визначенні загального пластичного малюнку фільму?
– Найважливіше. Я користуюсь терміном «людський пейзаж фільму». Це той самий ансамбль. Мається на увазі співвідношення акторів за їх внутрішнім наповненням, за виконавською манерою, за зовнішністю і т. ін. Я обираю актора насамперед як частку ансамблю. Звичайно, орієнтуюсь передовсім на виконавців головних ролей. У «Вечері» від зросту Хмельницького я прийшов до цариці-карлиці, до монахів-карликів. У «Мріяти і жити» для мене багато що стало зрозумілим, коли я несподівано усвідомив, що два головних герої – Герасим та К.П. – повинні бути схожими зовнішньо, за вбранням, за поведінкою. Суперники за сюжетом, вони– люди однієї крові. Тому роль Герасима я вирішив грати сам: здалося, що ми з Нахапетовим схожі.
– Чи завжди є потреба втаємничувати актора у загальний пластичний задум фільму? Ви ставите перед ним якесь чітке, точно окреслене завдання, чи надаєте можливості для імпровізування?
– Залежно від обставин. Може бути й так, що перед актором спеціально ставиться хибне завдання. Якщо справжнього він зрозуміти не може. Та все таки це у виняткових випадках. А головним чином обов'язково треба знайомити актора з усіма нюансами. В його ролі для нього не повинно бути білих плям. Кадочниковій, наприклад, я пояснював все, навіть колір кадру. Їй це було необхідно, так було зручніше.
– Які саме сцени вам подобається знімати: розмовні, дійові сцени без діалогу, кадри без акторів, пейзаж тощо?
– Дуже полюбляю знімати німі сцени з акторами. Тут починає працювати уся пластична система фільму (час, ритм, активність пейзажу). Для мене це кращі фрагменти фільму. Найвища радість полягає у тому, щоб емоційно пережити, усвідомити, передати думку суто кінематографічними засобами.
– Чи враховуються пластичні можливості життєвого матеріалу, коли ви пишете чи вибираєте літературний сценарій?
– Звичайно. Для мене пластична основа взагалі стоїть на першому місці, хоча, можливо, це не позитивна моя якість, а, навпаки, певна вада. Однак така увага до зображального ладу не знижує значення літературної, звукової образності. Для мене улюблена музика, улюблені книжки завжди пластичні. «Казаки» Толстого чи, наприклад, «Проселочным путем люблю скакать в телеге...» Лермонтова – тут візуальна картина наявна...
– Інша справа – псевдопластичність, коли за зовнішньою вигадливістю, красивістю зяє пустка змісту та духу.
Пластика – одна з найважливіших основ фільму. Обов'язково. Але не можна, щоб вона протистояла іншим компонентам. Погана література завжди непластична. Нікого, гадаю, не спокусить сценарій літературно бідний, безграмотно викладений – насамперед тому, що він непластичний.
– Чи не здається вам, що у ваших останніх роботах дедалі помітнішою стає тенденція не тільки виявити своє емоційне сприйняття світу, але й якимось чином суто кінематографічно сформулювати певні умовисновки з приводу тої чи іншої проблеми, що ви її торкаєтесь?
– Мої робочі методи залишились незмінними. Я не уявляю собі митця, що занурений з головою у раціоналістичні, абстрактні співставлення. Щодо мене, то я працюю завжди емоційно. Це перш за все стосується роботи над фільмом. Бажано, аби поєднання раціонального та емоційного у моїх фільмах було таким само природним та гармонійним, як це є у житті. Та, на жаль, цього не завжди можна досягти. Процес творення речей великої художньої форми (а фільм – одна з таких форм, тому що його виробництво

«Це страшен в своїй бескінечності падіння в безодню — один із ключових і постійних мотивів всіх фільмів Юрія Іллєнка. В кожному з них є така прірва гріха або злочину, в яку падають герої». (В. Фомин. Пересечение паралельных. М. 1976. С. 63.)

пов'язано з великими витратами сил і часу) — це процес багаторічної акумуляції емоцій. Роками в пам'яті, у підсвідомості накопичуються жести, інтонації, пейзажі, фрази, хода. Фільм — це вже фінішна пряма, природний викид емоцій. А буває й таке, що цей викид відбувається ще до початку зйомок з тих чи інших причин, і залишається тільки спустошення. Тоді замість творчості починається суха раціоналістична робота. Але розуму та логіки ніколи не вистачить для творчості. І знову, хоч і трохи дивно таке чути, життя повертається так, що думаєш не про улюблену справу, а лише про те, як не втратити емоцій до початку зйомок. Парадоксально, але факт. І ще, час летить, і з віком змінюється світовідчуття. Починаєш уважніше ставитись до тої чи іншої людської долі. Пластика моїх перших фільмів була розрахована математично, все було пов'язано логічно — послідовність барв, композицій. Тепер ці розрахунки ніби відходять на другий план. В «Мріяти і жити» мені здалося, що я вже остаточно звільнився від зайвої напруги попередніх розрахунків, та... Знову кажуть, що я занадто раціональний...

— В чому полягає робота оператора саме над акторським образом?

— Тут найперше треба досягти взаєморозуміння. Але до цього йдуть різними шляхами. Безперечно, оператор і актор по-різному сприймають образ, з різних точок зору. Та, усвідомлюючи, долаючи непереборну різницю у мові, позиції один одного, вони досягають нової якості. Збагачення. Треба прагнути досягти контакту всіх членів групи в межах єдиного задуму, концепції, запропонованої режисером. Мені здається, що актор — це мій друг, з ним я йду у розвідку, і ми, йдучи, залишаємо старшині усі свої папери, медалі, звання, зостається тільки оголена людська суть. Просто люди...

Перші прояви божевілля Петра (Борис Хмельницький): «Бачиш скільки золота?», — питає у Пидорки (Лариса Кадочникова). Кадр з фільму «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1971.





Юрій Іллєнко

Проектуючи на дійсність

Розмовляла Лариса Брюховецька. Інтерв'ю було опубліковано в журналі **«Кино»** (№2, 1978, Рига) під назвою «Время неумолимо требует».

Юрій Іллєнко прийшов у кіно як оператор, а зараз у його доробку шість фільмів, серед яких злотий призер Московського кінофестивалю — «Білий птах з чорною ознакою». Зовсім недавно вийшов його новий фільм «Свято печеної картоплі». В центрі розмови, яку ми пропонуємо читачам, — питання про еволюцію творчості режисера, її ідейні мотиви і зв'язки з дійсністю.

Юрій Іллєнко з неодмінним атрибутом режисера. 70-ті роки.

— Юрію Герасимовичу, всі свої фільми ви розцінюєте як твори епічного плану. Чим приваблює вас епічність, які об'єктивні передумови для епічного відображення дійсності ви вважаєте визначальними?

— Оскільки в кіно немає спеціальних термінів для визначення його різновидів, ми звертаємось до усталених в літературі, в даному випадку її трьох родів: епосу, лірики і драми. Особливості епосу — в розлогій оповіді про певні події, в широкому охопленні цих подій, розкритті людських характерів через дії та вчинки. Я, беручись за постановку, завжди ставлю за мету укрупнювати завдання. Візьмемо «Білий птах з чорною ознакою». Драматичні конфлікти часу розділяють братів і вони опиняються у різних ворожих і непримиримих між собою таборах — тема далеко не нова і вона не раз варіювалась у художніх творах. На перший погляд може видатись, що наш фільм — історія окремої сім'ї. Це не зовсім так, адже розповідається про цю сім'ю в період складних соціальних звершень і змін. Вся річ в тому, як про це розповісти. Можна детально досліджувати нюанси взаємин у сім'ї, заглиблюватись у психологічні мотиви поведінки кожного з її членів. Я ж мав на меті через цей невеличкий осередок (сім'ю) показати той складний час в житті цілого народу. Нам нерідко дорікали за те, що смерть молодого героя у кінці фільму невиправдана. Але в цій сцені закладено половину пафосу (до речі, успіх «Чапаєва» не зменшився від того, що у фіналі герой гине, навпаки, його загибель має величезну емоційну дію). Нам хотілося підкреслити, що за цей прекрасний і гуманний світ сплачено великою кров'ю. Пам'ятати про такі речі повинні молоді, які нерідко, вступаючи в життя, думають, що варто лише забажати чого-небудь і воно відразу збудеться. Ще на стадії написання сценарію ми разом з Іваном Миколайчуком програмували неоднозначність нашого майбутнього твору. Зокрема, ми виходили з того, що інформація в художньому творі закладена трьома пластами і надходить до

читача по трьох потоках, залежно від рівні сприйняття. Перший, найбільш доступний пласт – сюжет; другий, доступний підготовленішим, тим, хто бажає зрозуміти – причинність зв'язків; третій – художнє осягнення світу, де все пов'язане в складних взаємовідносинах.

Епічний спосіб відображення для мене найбільш прийнятний. Це залежить від способу мислення, характеру світобачення. Якщо говорити про об'єктивні передумови, то епоха, коли творив Довженко, епоха соціально-економічних зламів давала більше життєвого матеріалу для епосу. Проте і у нашій дійсності є немало явищ для художнього відтворення яких необхідним є масштабне мислення і епічне осмислення.

– Якщо розглядати ваші фільми в контексті кінематографічного процесу, то вони сприймаються як реакція на приземленість, свого роду її заперечення. До ваших картин не можна підходити з готовими, виробленими попереднім досвідом мірками, оскільки вони, крім усього іншого, несуть нелегку ношу оновлення кіномови. Що спонукало вас саме до такого стилю і характеру творчості?

– Першими моїми кроками в кіно стали зйомки у фільмі, урбаністичному за характером, зробленому цілком в дусі свого часу, який називався «Вулиця Ньютона, дім №І». Але вже тоді, на початку 60-х років, коли в кіно повсюдно панувало захоплення документалізмом і була поширена концепція «прихованої камери», навіть найближчі її прихильники відчували тісноту тих рамок. Про це свідчить, наприклад, епізод у фільмі Марлена Хуцієва «Мені 20 років»: юнак розмовляє з батьком, котрий загинув на війні ще будучи молодшим за сина. Ця сцена вже не вміщалась у рамки документалізму. З'явилась необхідність розширити можливості кіно. Тоді і вийшли «Тіні забутих предків», фільм, який відкривав новий, багатий барвами світ, визначав нові для кіно нормативи в естетичному освоєнні дійсності. Потреба в такому новаторському творі вже назріла і заслуга його творців у тому, що вони вчасно відчули і матеріалізували її. Якоюсь мірою це був інтуїтивний пошук Найбільш творчо і теоретично підготовленим до нього був художник Ґеорґій Якутович.

«Вечір на Івана Купала» вийшов з естетики «Тіней». Але він вийшов і пішов далі в освоєнні нових виражальних засобів кіно. На жаль, після цього з'явився цілий ряд епігонських робіт, які, не досягнувши необхідного естетичного рівня, компрометували самі можливості кіномистецтва (якщо в «Тінях...» естетика, поетичність були природніми, то в них в усьому була надуманість і відсталість). Критика так званого поетичного кіно була спрямована саме проти таких епігонських фільмів.

– У фільмі «Вечір напередодні Івана Купала» домінуючим мотивом стало випробування моральної і духовної міцності людини. Переконливо таку тему, певно, можна вирішити при заглибленні в людську індивідуальність. У фільмі розглядаються варіації і трансформації вчинку людини аж до переходу в соціальний масштаб. Оскільки на перший план виходять складні асоціації і символи, то до людини, як до окремої індивідуальності, втрачається інтерес Чим це пояснити?

– Ви сказали, що в моєму фільмі пропала людина. Пояснення почну здалеку. З приходом звуку кінематограф різко відчув, що його мова, сформована в період «великого німого», втрачена, а натомість нічого вартісного не знайдено. У фільмах почали багато говорити, зникла виразність пластики. Штурм нових рубежів кіно мови почався у 60-х роках. Спочатку пошуки йшли по проблематиці – митці ставили за мету ввести на екран життя (хвиля документалізму). Але цього виявилось недостатньо для повнокровного

художнього відображення дійсності. Кіномитцям хотілося сказати більше, але вони не знали як. Перед кіно з усією серйозністю постала проблема: відшукати власну мову, розробити її. Ми маємо високорозвинену літературу, але кіно не може бути у вічній залежності від неї — воно — окреме, самостійне мистецтво. І як багато можна сказати чистою мовою кіно! Я одержав велику насолоду під час роботи над цим фільмом. Якщо взяти для порівняння види розвідки: ротну , полкову і стратегічну, кожна з яких має свої завдання, то «Вечір на Івана Купала» — це стратегічна розвідка кіномови на багато років вперед. Вона виправдана, навіть якщо фільм недоступний широкому глядачеві (до речі, у ньому художні прийоми були полемічно загострені, але вже у «Білому птахові» підхід був більш «діловий». Я хотів поставити людину, героя фільму у складніші, аніж ті, що прийняті у психологічному кіно, взаємовідносини з дійсністю. Як багато інформації, емоцій закладено у кольорах, запахах, звуках, через які до людини надходить естетичне багатство світу. Я не ставлю у виняткове становище власний характер творчості, не заперечую дослідження психології. Я дивлюсь на предмет художнього дослідження під іншим кутом зору.

«Вечір» починається як типова комедія положень. Але іскристі жарти, на які так багата творчість Гоголя, поступово переростають в містерію (в житті також нерідко бувають такі різкі переходи) і у фіналі стає яскраво вираженою трагедією. До кінця картини приглушується безумство кольорів і всі вони зводяться до коричневої гами. З'являється хор (за аналогією з хором античних трагедій) і вимагає «Дива! Дива!». Утверджується один з провідних мотивів фільму — єдине диво в світі — це людське співчуття і турбота. Героїня розриває на клапті свою сорочку — останнє, що в неї залишилось і роздає її людям. Обривається канат, а з ним все, що було жахливого в цьому світі і пливе за водою.

Чи може режисер створити художньо повноцінний твір на історичному матеріалі іншої країни, виходячи з фольклорних джерел її народу (на прикладі фільму «Всупереч усьому»)?

— Ні, не може. Психологія, народна творчість, яка складається історично, у різних народів різна (скажімо, я не раз бував у Ташкенті і мене пригощали пловом — узбецькою національною стравою, але я переконаний, щоб приготувати такий плов, треба бути узбеком). Під час роботи над фільмом я жив у Югославії, активно вивчав фольклорні джерела, спілкувався з людьми, одне слово, прагнув збагнути характерні особливості народу, але вже під час зйомок я побачив: щось вислизає з рук. Незважаючи на те, що Чорногорія, на основі епосу якої ми ставили фільм, розташована недалеко від нас і належить до спорідненої з нами слов'янської групи народностей, у деяких фольклорних творах цього народу (наприклад, у «Пісні про юнака») абсолютно відмінні від наших уявлення про моральні цінності.

— У своїх публічних виступах ви висловлювали цікаві міркування про психологію сприймання і можливості дії на глядача окремого кадру, залежно від його тривалості. Якщо слідом за деякими дослідниками кіно провести паралель: кадр — слово, епізод — речення, то повноцінною буде дія не одного вичленованого кадру, а їх сукупності, цілісності.

— Я не можу беззастережно прийняти цієї паралелі. Бо слово в літературі і кадр у кіно мають різну функцію і різне призначення. В літературі окреме слово, наприклад, «дерево», несе в собі цілком конкретне значення і породжує конкретні асоціації. Слово ми спочатку читаємо, а потім у нас виникають зорові уявлення, і навпаки, кадр ми спочатку бачимо, а потім він формує певний зміст. Мова кіно цінна тоді, коли вона народжується одночасно



Комічний епізод з фільму «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1971.

із зображенням (а не складається з усталених заготовок). Існує кіно, яке я б назвав мертвим, де заготовлені штапми, трафаретні прийоми і дешеве епігонство заважає сприймати суть, тоді як жива мова кличе до активного сприйняття.

— А як ви враховуєте розрив між рівнем підготовленості глядача і ускладненістю кіномови?

— Поняття «глядач» не зовсім точно відповідає дійсності, тому що це далеко не однорідна маса. Соціологічні дослідження, які проводили вітчизняні вчені (на їх основі вийшла спеціальна праця) свідчать про наявність окремих соціальних груп глядачів з різним рівнем підготовленості. Відповідно, підхід до глядача повинен бути диференційований. Цінними будуть ті фільми, для сприймання яких потрібна певна емоційна та інтелектуальна активність. Ради того, щоб бути доступним і зрозумілим глядачеві ні в якому разі не можна пропонувати йому спрощені твори, — це буде помилкою. Рівень глядача можна підняти лише при умові, що рівень твору буде значно вищим.

— Чи можна ваш фільм «Свято печеної картоплі» вважати перехідним моментом творчості? Чи є він поворотом до естетики документалізму?

— У даному випадку пояснення слід шукати в об'єктивних обставинах і можливостях вибору. В основі сценарію, який мені було запропоновано, лежав достовірний факт: в різні роки жінка з українського міста Ромни усиновили 48 дітей. Цей сценарій давав змогу втілити на екрані священний образ матері, високий подвиг радянської жінки. Я черпав враження із власного дитинства. Дитячі очі, на які наклала відбиток пора воєнного лихоліття і в яких відбилось стільки болю і гіркоти — вони із моєї пам'яті. Цим також пояснюється документалізм фільму.

Юрій Іллєнко

Плата за компроміс

Друкується за журналом «Сучасність», 1988, №12.

Коли я закінчив свою першу режисерську роботу – фільм «Криниця для спраглих», – було мені 28. Ні мудрості, ні досвіду боротьби. Але я стояв на смерть, дарма що картину намагалися просто фізично знищити. Мені пропонували тисячі варіантів, як її виправити, гарантували вихід на широкий екран, гроші, успіх, – ось тільки це зміни, а там дещо виправ, і все буде гаразд. Адже система провокацій супроти художника така витончена і водночас така проста, що встояти дуже трудно. Але тоді я витримав. Нічим не поступився. Була ще свіжою в пам'яті наука Сергія Параджанова, що з ним я знімав « Тіні забутих предків». Не знаю, як він потрапив зібрати таку знімальну групу, – не просто однодумців, а людей, що змагалися за ідею, за фільм, за майбутнє. Змагалися люто, затято. Для мене, ще молодого митця, це була лекція одкровення, правди. І по сей день уважаю атмосферу, що панувала в групі Параджанова, за єдино нормальну. Тоді в мене і склалося уявлення, як все-таки досягається мистецтво, як родиться щось абсолютно невловиме, непередречене, що існує поза межею людських знань. В ті часи ще шалено гостро відзивалося в мені почуття, притаманне кожному митцеві, почуття відповідальності за свої творчі вчинки – якесь мірило, що визначало, де не можна відступити ні на йоту, а де можна дещо змінити.

А роки були – напрочуд! Середина шістдесятих. Розквіт нашого кінематографа, і українського зокрема. Поетичне кіно (термін, що згодом перетворився на лайку) давало неозорі можливості для розкриття внутрішнього світу людини!

Мені, кінооператорові за фахом, не справило жодного труду переконати тодішніх керівників студії імені Довженка і Держкіно України віддати мені сценарій випускника Вищих сценарних курсів, чудового поета Івана Драча. Автор окреслив ідею як «сучасну кінопритчу». У сценарному записі я вгледів багато персонажів, докладно визначені стосунки між ними, глибоке знання побуту, точність мовних характеристик – усе це в рамках традиційного, описового, психологічного кіно. Риси притчі ніс у собі загострений сюжет, що надавав цьому матеріалові ледь відчутної химерності.

Історія була реалістична, зрештою, такою вона лишилася й на екрані. Розповідь про діда, що раптом усвідомив свою самоту. Сини є, та вони роз'їха-

лися по всіх усюдах. Перервалася духовна лінія. В уяві старого вона асоціюється з колодязем, що його — як велить звичай — має чистити з покоління в покоління вся родина, щоб вода зоставалася кришталево прозорою. Це певне моральне дійство, ритуал. Гіркота від руйнування усталених зв'язків, підвалин — вони валяться, а натомість нічого не виникає. Розриви, розриви... Либонь, це і є осердя картини. Ті «розриви» ще не так ясно проступали тоді в нашому житті, хоч уже відчувалося: так може статися. Правда, починаючи працю над картиною, не передбачав я, у що воно виллється. Я просто шукав засоби втілити ідею, моральну колізію, і мені потрібні були місткіші, пластичні образи. Побутопис — навіть на високому рівні — мені не відповідав. У ньому губився мій темперамент, бажання оголити думку до очевидності, до знаку, до удару — розкрити порухи стражденного духу.

Шукав я довго. Для мене багато важить якась випадково налучена «знахідка». І ось у самому серці України, між Черкасами й Чигирином, на сутечі Тясмина і Дніпра знайшов я благодатні місця — горби, чорнозем, отаке клуботання раю земного. А ген далі, в долині, побачив піски, справжнісінькі піски, бархани, дюни. І там розкинулося село, хати під солом'яними стріхами, а на стріхах — вітряки. Українське село на пісках! Це ж протиприродно! Я відчув щось подібне на спалах блискавки, на провіщення — нагло виринула суть майбутнього фільму. Пейзаж виявився ключем, прообразом, навіть методологією. Виконувати головну роль запросив я українського актора рідкісного таланту — Дмитра Мілютенка, учня Леся Курбаса. Артиста, здатного практично без міміки, без слів досягти надзвичайних глибин, затягати, наче магнітом, у сферу своєї людської правдивості, достеменності, наближати до духовної величі. Дивовижна професійна енергомісткість! Йому вдавалося концентрувати й розв'язувати неймовірно складні проблеми філософські, образні, моральні. Його герой у фільмі, чекаючи на смерть, підбивав підсумок. І яким трагічним виявився реальний підсумок: Мілютенко помер, недознявшися в одному епізоді. Напевне його проникливість, його одержимість роботою живило передчуття, що ця роль — остання. І ось поєднання різних обставин — пейзажу, що таїв у собі якесь передвістя; актора, що чуло реагував на оточення; плівки, що дала зображення чисте, графічне, лише чорного і білого тону, вільне від метушливості, дріб'язковості — давало можливість створити притчу, в самій природі якої і закладене протиставлення двох сутностей: світлої й темної, духовного мороку та світла роздуму і душі. Я глибоко переконаний: у принципі жодний фільм не можна задумати наперед в його остаточному вигляді. Кіно, як і поезія, є спосіб пізнати істину. Ми знизили критерії, коли поставили мистецтво на потік, погнали тиражі. Бо для цього не треба нічого, окрім матриці, — і жени собі, жени, розмножуй кимось давно придумане, зроблене. Підвалина масової культури — впізнавання. Цим, власне, вона різниться від справжнього мистецтва, сенс якого — творити, породжувати речі ніколи не бачені, невпізнані, часто важкі для сприйняття. Непростимо наївним здається мені твердження Рене Клера: «Картина готова, лишається тільки її зняти». Силасиленна кінематографів збилися на хибний шлях через цю «аксіому». Що лишається зняти?! Адже це ще тільки треба збагнути. Літературний сценарій, ба навіть режисерський — найгрубіше наближення до істини, нерідко взагалі помилкове. Щиро намагаючись осягнути цей світ, не раз усвідомлюєш, що зостався ні з чим, звідкіля ж можна знати, який буде наслідок. Існує, правда, творча прозірливість, мудріша за тебе. Коли митець працює, включається певний механізм — ми звикли називати його підсвідомістю. Одначе, кожна спроба розділити на окремі частини цей незвичайно складний механізм є груба вульгаризація процесу осмислення істини.

Той не митець, хто виконує соціальне замовлення як замовлення у крамниці: мені, будь ласка, трошки цього, дрібку того... Є речі для існування мистецтва важливіші: його споконвічні обов'язки перед життям. І, напевне, мої знання, моя пов'язаність з естетикою мого народу, з його моральними засадами — справа складніша, ніж видається. Саме вона в багатьох випадках підказує відповідь на такі прості питання: так-ні, така плівка чи інакша, цей актор чи інший, давати репліку зараз чи перегодом? Невже моя голова працює, як лічильний автомат? Ні. Працює досвід. За мною історичний досвід, моральний досвід мого народу, життям якого я живу, який навіщось мене породив, висунув... Чи знав я, коли знімав «Криницю», що зроблю саме так, а не інакше? Ні, не знав. Відбувся складний процес, що в ньому сполучалися і плівка, і пейзаж, і актор, і Драчеві вірші, які важили для мене тоді більше, ніж сам сценарій. Вони були для мене відкриттям високої філософічної лірики. Перегляд картини у першу хвилю скосив Івана, приголомшив. Йому видалося, що я зруйнував задум, тим що відступив від сценарію. Далеко не одразу я зрозумів, що я не зруйнував задум, а добувся до його осереддя. Але якби Драч сказав тоді, що я знівечив його сценарій — а від нього просто добивалися цього визнання, благали його, щоб він написав: «Знято не за сценарієм», — то ніколи більше я не вийшов би на знімальний майданчик. Та треба знати Івана... Я по сей день йому вдячний.

З часу убивства моєї «Криниці» до її воскресіння минуло понад двадцять років, пам'ять зберегла не надто багато. Емоційно запам'яталося відчуття краху — ті, хто пережив трагедію знищення своєї першої картини, зрозуміють мене: з молодого художника, що подавав надії, я перетворився на людину з випеченим на чолі тавром: «Творець антирадянської картини, покладеної на полицю». Протягом довгих років мені ні на мить не давали забути, що один фільм з ярликом, другий — «Вечір на Івана Купала» — не вийшов на широкий екран, третього — на думку декого з республіканських керівників — взагалі не можна було показувати. Плювали вони на те, що «Білий птах з чорною ознакою» одержав Гран-прі Міжнародного фестивалю. То в Москві, а в нас, у стінах рідної студії, про нього краще взагалі не згадувати. Коли студія імені Довженка відзначала своє 50-ліття, перед входом були встановлені величезні щити з плакатами кращих фільмів. Серед них не побачили б ви ні «Тіней забутих предків», ні «Білого птаха», ні прогримілого у свій час «Камінного хреста» Леоніда Осики. І кожного разу після «Криниці» мені доводилося приступати до нової роботи з доказу своєї лояльності. Не професійну спроможність треба було довести, а соціальну придатність. З цього, либонь, все й почалося. Якби до моєї сьогоднішньої сповіді прикласти десятки стенограм засідань, на яких цілеспрямовано нищили «Криницю для спраглих», може б я частково й виправдав свої наступні невдачі, та я не хочу цього робити, бо моя історія — не поодинокий персональний випадок, а боротьба з системою авторитарного думання, що в ній, як і я, згоріло багато.

Заздрю тим, хто не згорів, не піддався, а далі творив своє кіно. Отарові Іоселіані, що зняв усього чотири картини. Андрію Тарковському — авторові сімох фільмів. Він зумів у цих семи не допуститися ні єдиного слова брехні, в жодному кадрі не відступився від себе. Правда, темпераменти у нас різні. Я не міг довго сидіти без діла. Якщо не знімав кіно, майстрував столи, різьбив, малював, писав вірші... Та цього було мало: надто сильним був потяг поринути у простір фільму, де я міг би повністю реалізувати свої можливості. Мені здавалося: от виберу якийсь нейтральний сюжет, маленький фрагмент життя і візьмуся його обточувати. Або звернуся до міфу, до феєрії

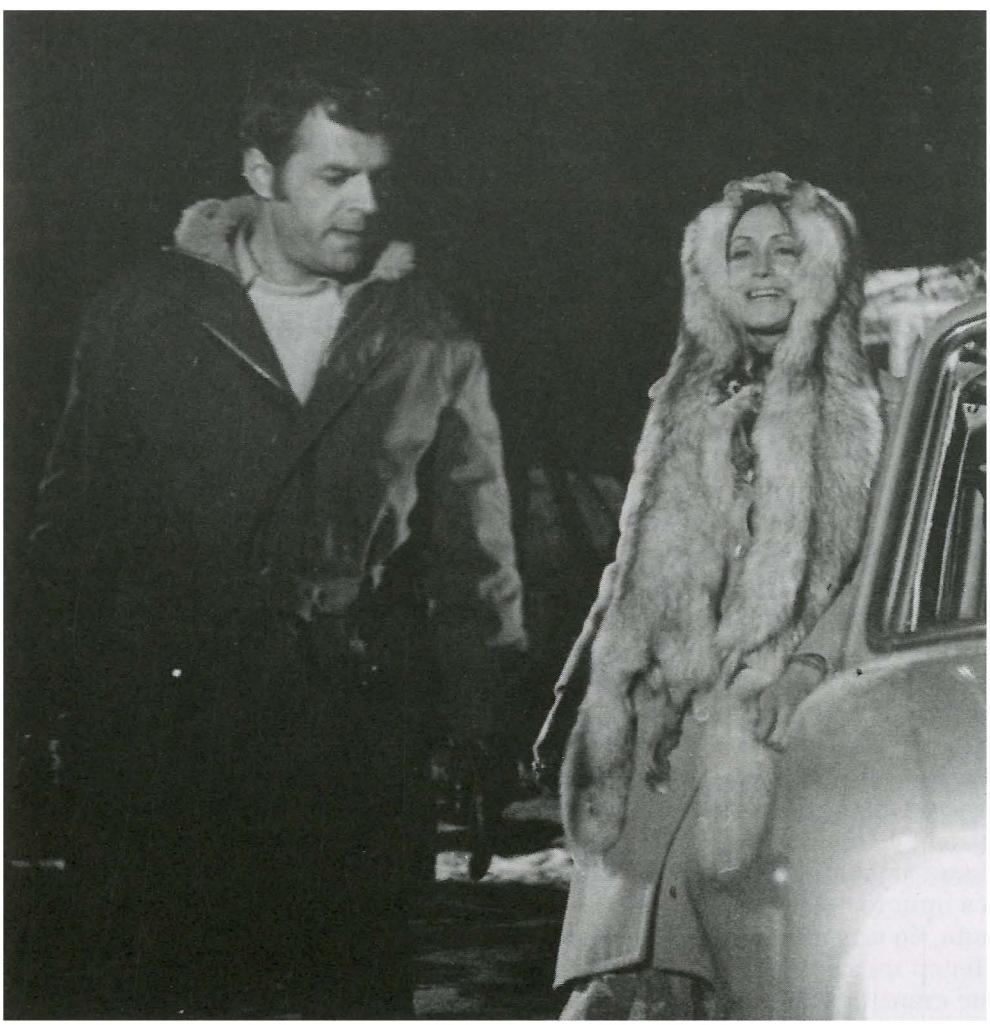
(був у мене такий фільм «Лісова пісня. Мавка» — екранізація Лесі Українки), де можна говорити про життя, користуючись умовною мовою. І буде це побічний епізод моєї біографії — не більше. За гамбурзьким рахунком, я мовби не зраджую себе, не поступаюсь основними принципами. Але я поступався і зраджував себе. Зраджував свій максималізм, який був порукою «Криниці», «Вечора», «Білого птаха» (а втім, щодо «Білого птаха», то вже не можу запевняти, що не допустив ні однієї червоточинки). Бо як було? «Вирубували» суть, а лишали «приправу». Коріння видирали. Згадую, як проходили колись художні ради: ти виступаєш з фільмом, в якому впевнений, а тебе всі критикують, паплюжать, звинувачують у неуцтві. Думки звичайно збігалися. І їх багато. Це думки метрів, «генералів» від кіно. І тільки одна-дві людини — «за». І тебе охоплює болючий сумнів. А може справді вони мають рацію, їх же багато?

Але раптом помічаєш: вістря критики спрямоване на життєдайні органи фільму. Наче удари в серце і печінку — найвідчутніші, а сліду не лишають. Ноги, руки, голова на місці, а людина неповноцінна. Коли я це усвідомив, то став досить своєрідною методою набувати знання про себе як про митця. Хвалять? Щось воно не те, слід розібратися, де нахалтурив. Лають? Гаразд, треба це укріпити. Найвищої хвали удостоївся я за фільми, про які хочеться забути. Уявляєте, що за творчість в системі координат, обернених навиворіт? Це вже навіть не Задзеркалля, а світ, де панує вища математика демагогії та єзуїтські способи придушення особистості. Коли після 22-ох років вилежування на полиці «Криниця для спраглих» стала приступна глядачеві, багато хто, побачивши картину, говорив мені: «Дивно, стільки років минуло, а фільм не застарів». Нічого дивного немає. Старіють лише ті фільми, де є компроміс, фальш, зрада — бодай у найменшій мірі! — самого себе. Такі фільми гинуть, ніби вражені бацилою, морально брудні. Страшно казати, але так і є. Фільми розкладаються на очах, розкладаються швидше, ніж ти встигаєш їх зняти. Досить поступитися малим — ну, подумаєш, заміню фразу, трішки перебудую епізод, аби відчепитися, — як бацили гниття проникають у тіло фільму. Ця неблагополучність передається глядачеві — так отара відчуває хвору тварину і виштовхує її геть.

Усвідомлюючи власний гіркий досвід, раджу сьогодні молодому режисерові: привчи себе думати з усією пристрастю, на яку здатний, з абсолютною впевненістю, що фільм, над яким зараз працюєш, — твій останній, і якщо в ньому не висловиш себе, то вже — ніколи. І коли не помреш після цього, то збагнеш, як гарно жити.

Я часто пробував умовити себе, що мої огудники хочуть якнайкраще. І завжди розплачувався за це. Відгукнутись могло через багато років. Ось приклад. Працюючи над фільмом «Білий птах з чорною ознакою» (картина, здавалося б, вийшла непогана), ми з Іваном Миколайчуком, моїм співавтором, поставили перед собою досить по-єзуїтському сформульоване завдання: скільки б нам не робили зауважень, ми будемо їх виконувати, але в бік вдосконалення. Адже воно не має меж, а для чиновників від мистецтва, що вимагають поправок, важить бюрократичний принцип: ми вказали — вони змінили. Причому суть часто-густо лишається поза їх увагою. Дають, скажімо, вказівку викинути епізод або сцену, а ми примудрялися так її повернути, так побудувати, що розкривали щось навіть точніше, несподіваніше й правдивіше. Праця в таких умовах тренує «боксерів» екстракласи. Та ось, п'ятнадцять років пізніше, дивився я картину, і всього-навсього від однієї фрази, яку мене-таки переконали вкласти у вуста персонажа, пойняв мене жах. Мало не помер у переглядовій залі. Який Юда примусив мене це зробити! І який же я падлюка, що погодив-

ся! Гадав, що обдурив їх, а вийшло... Блискуча ілюстрація самообдурювання – мій фільм «Мріяти і жити». До речі, спершу він називався «На поклони». І я переконав себе, що зміна назви – дрібниця. А це було першою зрадою – «Мріяти і жити» чи «На поклони»... Відчуваєте – навіть на слух – різний рівень вимогливості до себе? Картину зупиняли сорок разів! На етапі літературного сценарію, режисерського, під час проб (не затверджували акторів), здіймань і т.д. Задум був, мені здається, цікавий, а колізія фільму не втратила гостроти й сьогодні. Одного разу героїня фільму, артистка, вийшовши на сцену, збунтувалася проти тексту, що його вона виголошувала день у день. Збунтувалася і заходилась буквально розносити сцену, волаючи до глядачів. І глядачі її підтримали. Вона кобенила все навколо – тексти, сцену, декорації. Люди оторопіли. Окрім глядачів, її підтримав драматург, автор п'єси. Він був присутній на виставі, і його осінило, що бунтувати повинен був він і – давно. Чому, власне, ця жінка зламаної долі, що працює несамовито, на оголених нервах, взяла на себе непомірну ношу? Чому вона, а не він – письменник? Він довго відганяв геть неприємні думки, все сподівався, що зможе якось виправити п'єсу, внести нові аспекти, – утішав себе половинчастою брехнею. Дзеркальне відображення того, що сталося в житті з усіма нами!



Юрій Іллєнко і Лариса Кадочникова у фільмі «Мріяти і жити». Режисер Юрій Іллєнко. 1974.

Він пробує знайти опертя в жінці і не знаходить. Бо в неї був зрив, імпульсивна реакція на бездуховність, а не осмислена соціальна позиція. Вона просто відчувала, що зникає як особистість і зробила останню відчайдушну спробу себе зберегти. Але нічого не вийшло. Її вигнали з театру, вона виїхала, драматург кинувся слідом в надії, що вилікується, почерпнувши в неї силу. А вона виявилася теж порожньою людиною — її бунт живився пафосом протесту, а не творчості.

Нічого вони один одному дати не можуть, проте їм здається, що вони повинні підтримувати один одного — і знову дурять себе. Їм бракує моральної опори, ідеї, яка була б здатна вернути їх до життя. Ось така історія. Було ясно, що зробити фільм відповідно до задуму не дадуть. В ті часи така тема виходила за границі дозволеного, була непрохідною. І от, крутячися в цікаво поставленій проблематиці, в незвичному сюжеті, я бився за нього, силкуючись утриматися за його «території». Не вдалося. Фільм катастрофічно розпадався на фрагменти, на віртуозно зняті, але не пов'язані сцени. Не врятувала й каліграфія, яка нерідко видає себе за суть. В час перегляду багатьом здається, що досконала каліграфія і є найголовніше, і є мистецтво. А воно не так. Це щось надбане мимоволі, поза завданням.

Коли я б'юся над розв'язкою і жодним ключем не можу відімкнути замок, то я вигадую відмикачку, яка відчиняє переді мною двері. Вона бо і є новаторство — побічний продукт творчості.

А просто каліграфія, самі по собі зовнішні шукання нічого не дають. І хоча фільм «Мріяти й жити» зискав підтримку й оцінку багатьох, я переконаний, що він — мертвий. Навіть Тарковському він начебто сподобався. Він, певно, поберіг мене, бо зрозумів, що для мене його смертельний вирок.

Те, що я говорю нині, з сьогоднішнього погляду, зовсім не подібне на те, що я думав тоді. Тоді я болісно, усіма способами шукав виходу — не «шкурного», а виходу оптимального, з перемогою. Шукав, виявляється, даремно. Я розумів, що наскочив на систему, яка виключає можливість повноцінної творчості. У боротьбі з цією, ще не збагненною, силою я старався розв'язувати локальні проблеми, наївно думаючи, що чим блискучіше буде рішення, тим воно більше заспокоїть моїх постійних критиків. Та чим повніше розкривався в мені митець, тим очевидніше ставав я ізгоєм. Система відвертого авторитарного мислення відкидала мене: художник їй не потрібний. Потрібний службовець.

Тепер ми якраз і намагаємося перебороти авторитарне думання. Прагнемо віднайти думання індивідуальне. Як тільки ми зуміємо стати особистостями, як тільки можливість думати, почувати, приймати самостійні рішення стане набутком кожної окремої людини, — ми зможемо говорити про перемогу демократії і про справжнє мистецтво. Бо в системі авторитарного мислення саме поняття мистецтва — безглузде. У тому відмерлому світі потрібні лише законсервовані гасла, що витягаються у свята із слоїків, мов чорна й червона ікра, намазуються на хліб і з'їдаються: відмірена порція до наступного свята. Моє покоління — діти війни й повоєнних років — поряд страшного лиха, що випало на його долю, живилося найшляхетнішими, але аж занадто високо піднятими ідеями. І піонерська організація, і комсомол карбували в нашій свідомості якийсь відірваний від життя і романтично препарований ідеал людини, громадянина. Ми, продукт цього виховання, чесно намагалися пристосувати ідеал до життя, а він не пристосовувався за жодних обставин, бо штучний. І перше зіткнення з реальністю багатьох просто вбивало. Тепер ми зачинаємо пробиватися до людини, бо доки людська особистість не стане основою основ усього нашого життя, доти багато замірів і дій бу-

дуть безглуздими. Особистість повинна стати і засобом, і метою, і виправданням кожного нашого вчинку.

Нищення моїх картин стосувалося не лише мене особисто, як це не дивно звучить. Рубали під корінь українське поетичне кіно. В найвищих інстанціях республіки йшла боротьба з цілим мистецьким напрямом! Його вважали носієм зла, що відтягає увагу від нагальних соціальних проблем. Був у нас у студії такий собі директор — А.Путінцев. Пригадую його декларативні заяви: «Мене призначили, щоб покінчити з поетичним кінематографом». На художній раді досить було комусь підвестись і сказати: «Це поетичне кіно» — і всі шляхи нещасному авторові перекривалися. Це звучало як політичний донос. Звісно, кінематограф все одно розвивався, але в скаліченому, страшенно спотвореному вигляді. І якщо ми сьогодні хочемо піднести рівень нашого кіномистецтва, відновити природний процес його розвитку, то ми мусимо пам'ятати минуле, мусимо оцінити колишні свідомі і несвідомі акції. Повториться таке — катастрофа! Народ вилонює митця зі своїх надр. Не відаю, як це діється, але власне народ ділиться талантом і пам'яттю, наче куснем хліба з декотрими своїми одиницями. Одного наділяє чутливістю до музики, і він виростає Чайковським, другого — даром поетичним і робить його Блоком, третього — Ейзенштейном. Митець бачить істину, і якщо він уміє її виразити, то стає довіреним народу.

Нам поталанило вижити. Та цього мало. Тепер ми мусимо довести, що повинні були вижити, не згубивши себе до кінця. Пригадую, коли було погано, я привчився — просто поставив собі за мету, за правило і спосіб існування — викреслювати з пам'яті, із свідомості все те, що могло б призвести до непоправного, до інфаркту, наприклад. Неможливо жити і працювати з постійним відчуттям закритих, знівечених картин. Єдиний спосіб вижити — починати кожний день з нової сторінки, з чистого аркуша.

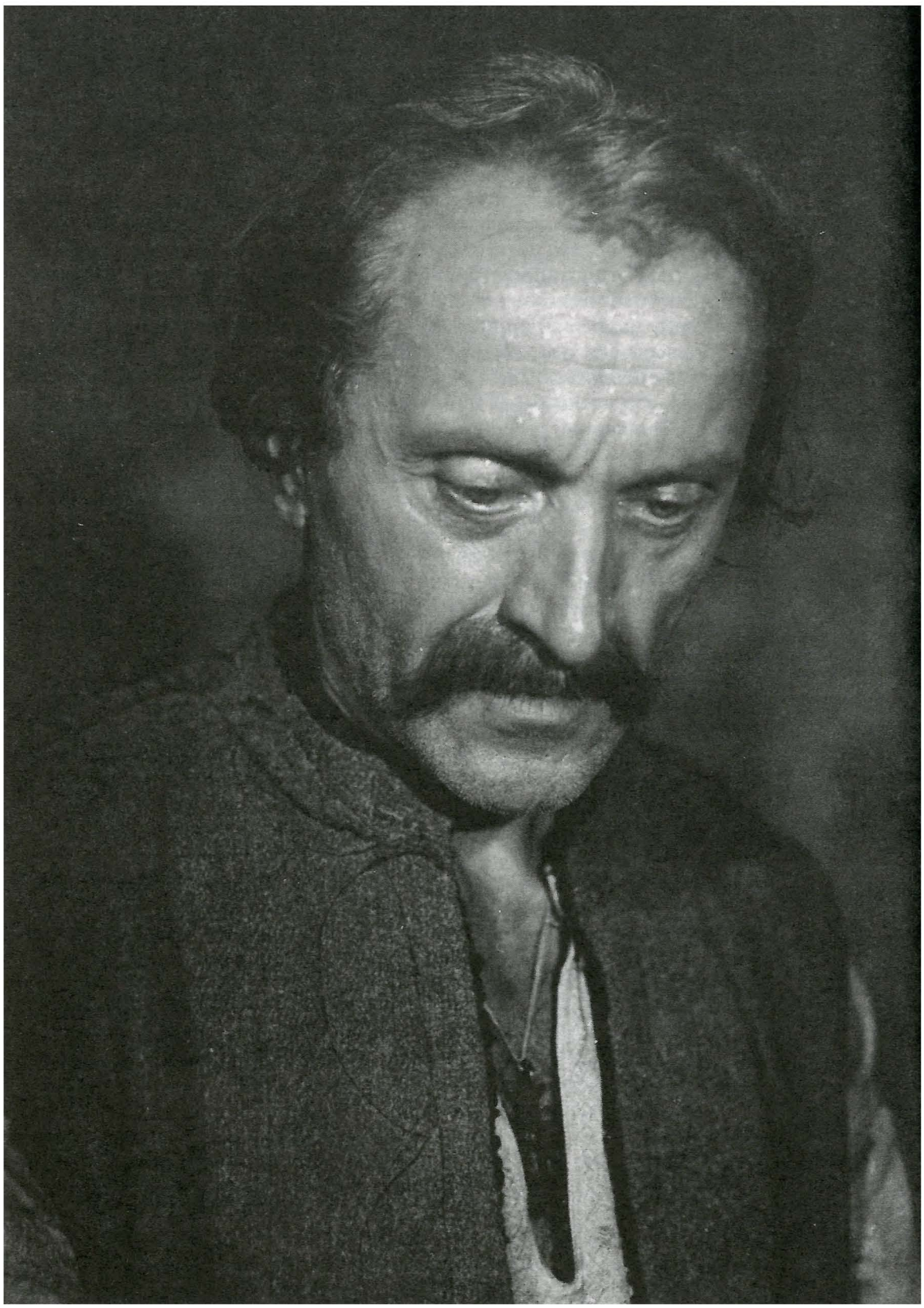
Я сповнений енергії — забути, зрівняти з землею все, що було. Та як забудеш? Кожна поразка ставала нестерпною больовою точкою і зі страшною силою викидала мене — хоч як це не парадоксально — на нову орбіту. Невдача митця — жагучий незносний сором за те, що був здатний зробити, а не зробив, зрадив себе, зфальшував — могутній двигун.

Я завжди вважав себе людиною, запрограмованою на боротьбу, мені здається, в тому і полягає зміст життя. У сутичках. З них і силу черпаєш, і поразку сприймаєш як передумову поступу.

Уявляється така картина. Фронт. Кілька ліній оборони. Перший окіп, другий, третій — найнебезпечніший. Режисер — це людина на передовій. Він стоїть у першому, мілкому, ледь по коліно, окопі в один диск. І на нього наступають. Гарний режисер гине, не здавши ані вершка землі. Гірший, спостерігши, що на нього суне величезна армія, відступає на другу лінію, де ще збереглися запаси харчів та боєприпасів. Або і геть далі, на третю з бліндажами і т.п. Наскільки відступив, настільки втратило його кіно. Всі, хто вмирав у першому окопі, всі поіменно — в пантеоні наших великих майстрів. Ейзенштейн умирав у цьому окопі, Тарковський...

Кожного разу, коли йдеш на компроміс, коли думаєш про «тил» і сам собі радиш не перти проти рожна — зосередься і уяви цю картину. Тому що в першому окопі — це навіки...

25.08.1988



Василь Симчич — кінопробадо фільму «Камінний хрест». Режисер Леонід Осика. 1968.

Захар Симчич

Дух Василя Симчича

«Кіно-Театр», №4, 1997

У кіно Василь Симчич почав зніматися досить пізно. Як згадував режисер Леонід Осика: «Мені пощастило зустрітися з ним у 1967 році, в Карпатах, коли я знімав фільм «Камінний хрест» за новелами Василя Стефаника. Я запросив його на роль Георгія, сусіда Івана Дідуха, головного героя фільму. Це була його перша роль в кіно, і тепер в кожній своїй картині я з задоволенням зустрічаюся з цим чудовим, яскраво індивідуальним, самобутнім актором».

Майже одночасно Василь Симчич одержав запрошення виконувати роль Захара Беркута в картині Л. Осики «Повергнуті в безодню» (робоча назва) і отця Мирона у стрічці Ю. Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою». Були й інші запрошення.

Що ж привернуло увагу кінорежисерів студії імені О. Довженка до цього актора?

Прізвище його стояло в титрах картин «Царі», «Камінний хрест», «Аннічка». Список короткий та й ролі невеликі. Але в цих фільмах актор наділив своїх небагатослівних персонажів справжньою глибиною. В епізодах проглядала неабияка майстерність – в ощадливості барв, які добрав актор, в почутті міри.

І для тих, хто стежить за акторськими роботами в кіно, не було нічого дивного в тому, що Симчича запросили відразу на дві складні ролі. Могло здивувати інше: як раніше не помічали його режисери? Проте, це не зовсім так. Незадовго до війни, готуючись до постановки «Довбуша», І. Кавалерідзе побачив Симчича у «Безталанній», запросив на проби, але роботу над фільмом перервала війна...

За одинадцять років роботи в кіно Василь Ількович зіграв багато, знімався в Україні, Прибалтиці, на «Мосфільмі», брав участь у спільних із зарубіжними кінематографістами постановках. Одна із найвдаліших – отець Мирон у фільмі Ю. Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою». Роль цікава, складна, зіграна актором тонко, з точним психологічним малюнком. Викладач Тернопільської вищої духовної семінарії ім.Патріарха Й. Сліпого у статті «Два Василі, або Дві розповіді на тему «Церква і миряни» писав: «Я вперше поба-

чив його на екрані в знаменитому фільмі довженківців «Білий птах з чорною ознакою», а перед тим мені захоплено розповідав про Василя Симчича у цьому фільмі Богдан Ступка. І дотепер у пам'яті моїй не згасають його мудрі, зіркі очі, очі священика. Це був, до речі, чи не перший фільм, в якому священик – позитивний герой. Це, звичайно, заслуга творців фільму, але якби не Симчич, священик цей не був би таким натхненним, глибоко духовним, який буквально випромінював несхитну віру в Христа Спасителя і любов до українського народу, котрий переживав тяжкі випробування...»

Уже виповнилося 25 років, відколи на екрани вийшов кольоровий широкоформатний фільм «Захар Беркут». Тепер важко уявити іншого виконавця ролі Захара Беркута. В одному з інтерв'ю Леонід Осика зізнається, що нікого іншого і не бачив, і не шукав, і не проводив кінопроб до цієї картини. Яскраві, виразні зовнішні дані, внутрішнє благородство, народні мудрість і велич, мужність і багато-багато інших рис самого Василя Симчича стали такими необхідними для створення цієї великої складної ролі («На екранах України». 1975, №2).

Напевно, до цієї ролі Василь Симчич ішов усе свідоме життя, гордо несучи велич душі, свободу думки і нескореність духу через польський, німецький і радянський режими.

Іван Гаврилюк (крайній зліва), Василь Симчич (в центрі) та Іван Миколайчук (крайній справа) у фільмі «Захар Беркут». Режисер Леонід Осика. 1972.

Це, мабуть, найглибша з усіх зіграних ролей актора. Вже перші кадри вражають довершеністю композиції, прямо-таки скульптурною пластикою. Захар Беркут, стоячи на тлі стрімкої скелі й водоспаду, ставною постаттю мудрого старця нагадує мікельанджелівського Мойсея.

Василь Симчич потрібен був в акторському ансамблі як осереддя героїки. Саме він зі своєю камерною манерою гри, скупими рухами, обачливістю та ощадністю слів і дій. Хрипкий, стертий літами голос, обтяжливий тягар відповідальності за свій народ – такий його Захар Беркут.

Оселя Симчичів була духовною пристанню для творчої і патріотичної України. Сюди приїжджали, як до вчителя, батька, друга. Дуже часто це були світочі української культури: Іван Миколайчук, Ніна Матвієнко, Борис Івченко, Юрій Іллєнко, Ада Роговцева, Кость Степанков і багато інших особистостей.

З великою шаною згадує свої зустрічі з Василем Ільковичем Іван Гаврилюк: «Людина європейської культури, вроджений інтелігент, пан Василь був яскравим представником української нації – в ньому гармонійно поєднувалась духовна і фізична краса карпатського українця. Він справді був аристократом духу. Треба було бачити, як він ходив, як спілкувався з людьми, як цілував руку жінкам, як чемно вклонявся тим, кого поважав. Він був святим чоловіком!»

Кінорежисер Борис Савченко був у хаті Симчичів у Середньому Березові всього єдиний раз, коли господаря вже не було на цьому світі, й відзначив: «Льоня Биков, Іван Миколайчук, Василь Симчич, Борис Івченко – люди не нашої епохи. Їхній стан душі, група крові – з минулого століття. Дух Василя Симчича – вічний, бо інакше мене тут не було б, і коло мене не сиділи б кінорежисер Ярослав Лупій, кіноактори Гаврилюк, Маляревич. Адже Василя Симчича, господаря, – ніби вже нема. Питаю ще у гір: «Чи Василь Симчич є?» І гори відповідають безконечним: «Є-є-є...»

Захар Симчич. Дух Василя Симчича





Віталій Юрченко

Лариса Кадочникова

Дебют далеко не завжди збігається з першою роллю. Іноді актор чекає своєї ролі багато років, і тоді саме ця роль стає справжнім дебютом, відкриваючи істинність обдарування актора. Можна зіграти багато ролей і залишитись забутим, можна запам'ятатись надовго в одній ролі. (...)

Початок роботи Кадочникової в кіно збігся з часом, коли ігровий кінематограф захопила епідемія прийомів, запозичених з документального кіно, — точне відтворення реальності, ніякої умовності. І якщо у сфері екранної драматургії кіно послідовно утверджувало вільні, «розкуті» сюжети, а в операторській роботі вбачало свій ідеал у «прихованій камері», то в царині акторського мистецтва воно робило ставку на непрофесійних виконавців або ж воліло акторів, які ідеально співпадали за своєю фактурою з персонажами фільму.

Акторів характерних, майстрів гострого і несподіваного перевтілення цей кінематограф, за незначними винятками, практично не потребував. Якщо додати до цього, що кінематограф, який гримувався під документальний, в шістдесяті роки домінував над усіма іншими напрямками і владно диктував свої смаки, то стане зрозуміло, чому Лариса Кадочникова прийшлась не зовсім до двору і не надто часто удостоювалась уваги режисури. Індивідуальність Кадочникової якось не вписувалась ні в яку сучасну типажну рубрику. «Надто екзотична!» — говорили про неї режисери і радили зніматися в казках, легендах — одне слово, у фільмах, які тяжіють до поетичної умовності. І справді, забігаючи наперед, зауважимо, що, знявшись пізніше у яскравих поетичних стрічках С. Параджанова та Ю. Іллєнка, вона «виявилась на місці», органічно входячи у тендітний світ умовного сюжету.

Був сценарій, написаний спеціально для Кадочникової. В одному з перших варіантів він навіть називався «Лариса». 1962 року за цим сценарієм зняли фільм «Вулиця Ньютона, дім №1». Фільм невдалий. І можна пожалкувати, що Кадочникова у ньому знімалась. Навряд чи варто нині детально зупинятись на недоліках цієї стрічки.

Для Кадочникової цей фільм виявися примітним тим, що її партнером, виконавцем головної ролі, був майбутній оператор Ю. Іллєнко і майбутній режисер майже всіх основних її фільмів.

«Актеры советского кино». Випуск дев'ятий. М., 1973. Переклад з російської.

Борис Хмельницький та Лариса Кадочникова у фільмі «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

Ще в студентських виставах Кадочникова грала героїнь Достоєвського, а її Федру досі не можуть забути багато поколінь вдіківців. Лариса, на відміну від багатьох кінематографічних акторів, легко і вільно почувала себе на сцені, і тому, коли її запросили в трупу московського театру «Современник», вона не відмовилась. (...)

Запрошували Кадочникову зніматись в екранізаціях Достоєвського. Але далі проб справа не йшла. «Складне обличчя» – в один голос стверджували оператори, мотивуючи свою відмову. Їхнє слово було вирішальним.

Цей міф про «складне» обличчі Лариси Кадочникової зміг розвіяти Ю. Іллєнко, який талановито зняв 1964 року фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків». Для оператора Ю. Іллєнка обличчя Кадочникової було не складнішим за обличчя будь-якого іншого актора. Навіть для найбільш нефотогенічного йому не потрібно було вишукувати спеціальних точок зйомки і особливого освітлення. І віднині, якщо для якогось оператора обличчя Кадочникової залишалось «складним», то це вже було фактом біографії самого оператора, а не актриси.

Треба сказати, що фільм, який з'явився в найбільш кульмінаційний момент епідемії «прихованих камер» і непрофесійних виконавців, прозвучав зовсім несподівано, спантеличивши навіть найтонших і найпроникливіших знавців кіно.

У цій стрічці, всупереч поглядам, примхливо переплелись фольклор і драма, висока поезія і жорстока проза реального життя, романтична історія кохання й історія цілого народу. Врочистий і життєрадісний у своєму святковому буйноцвітті фільм Параджанова був водночас глибоко трагічний – епічно спокійна оповідь про життя гуцулів, мальовничо обрамлена екзотичними давніми переказами, несподівано зривалась зсередини трагічним пафосом любовної драми Івана і Марічки, цих гуцульських Ромео і Джульєтти. Вражала дивовижна гармонія, здавалося б, зовсім непоєднуваних стихій. Відверта символіка та умовність зображення примхливо поєднувалися з прямою документальною фіксацією гуцульського побуту, яскраві фейєрверки барв йшли поруч із трагічним візерунком чорно-білих епізодів, а новомодні внутрішні монологи мирно уживались з поетикою монтажного кіно двадцятих років.

Вражала воістину новаторська і нестримно молода режисура С. Параджанова, котрий після низки невдалих, печально відомих фільмів раптом заявив про себе як про самобутнього художника. Вражала чудова робота з кольором молодого оператора Ю. Іллєнка (для якого, до речі, це був перший кольоровий фільм). Для Кадочникової ж участь в цій стрічці була особливо щасливою. Тепер, коли пишуть про неї, насамперед згадують «Тіні забутих предків».

Так, усі, звичайно, знали і вірили, що в умовний світ народної легенди Лариса увійде, як у рідну й близьку їй стихію, але навряд чи хто міг передбачити, що зробить вона це так легко й артистично. Марічка Кадочникової стала справді живим втіленням красивої і сумної природи Гуцульщини, душею і настроєм усього фільму.

Що ж довелося зіграти Кадочниковій? Минули епізоди дитячих зустрічей Марічки та Івана, і ось уже доросла Марічка, красива і стрункa дівчина з захопленими і печальними очима, проходить у натовпі святково вдягнутих дівчат-гуцулок. Вона нічим не відрізняється від своїх подруг, можливо, тільки дещо відсторонена від оточуючого натовпу. «Такої красивої, поетичної, цнотливої сцени, таких омитих коханням очей, як тут у Кадочникової, не пригадується у фільмах останнього часу», – говорилось в одній із статей.

А потім настає розлука. Страшної, зловісної ночі Марічка йде крутою, обривистою стежкою в гори, щоб знайти маленьке ягня, і, оступившись, немов у кошмарному сні, повільно падає у безмежно глибоку прірву над гірською річкою.

Іван не може забути свою Марічку. І вони знову зустрічаються. Але зустріч ця відбувається вже тільки у страшному передсмертному видінні вмираючого Івана, в лісі, де так тривожно ковзають сяючі прозоро-голубі мертві тіні... Ось і вся роль. Роль ніби мала за обсягом, а насправді дуже важка, тому що у ній не було якоїсь єдиної і неперервно послідовної лінії драматичної дії.

Кадочникова з'являлась на екрані тільки на якісь миті і зникала, щоб через великий відрізок часу знову з'явитися і так само швидко зникнути. Роль ніби монтувалась із дуже маленьких, далеких один від одного фрагментів. І все ж актриса зуміла подолати цю фрагментарність. Кадочникова зуміла зіграти незахищену крихкість кохання, його приреченість, першопричину якої розкривав увесь фільм.

Удача актриси була не тільки в цьому. У фільмі щедро проявилась найяскравіша риса її обдарування – істинна пластичність. Роль Марічки, по суті, безсловесна – усього три-чотири короткі репліки. Тут була єдина можливість розкрити характер героїні через пластику – через уміння сказати жестом більше, ніж словом.

Подальша доля Лариси Кадочникової виявилась міцно пов'язана з кінематографом України, а точніше, з фільмами Ю. Іллєнка, тепер уже не оператора, а режисера. Але саме фільми Іллєнка і стали, мабуть, найсуворішим і найважчим випробуванням для актриси. Іллєнко шукав і стверджував свій стиль, свою індивідуальність. Прагнучи органічно сплавити життєво достовірне з крайньою умовністю, він робить наголос насамперед на можливості кінематографічної пластики.

Мабуть, працювати актором у фільмах цього режисера дуже цікаво. Але й важко. Важко хоча б тому, що актор тут позбавлений свого лідерського становища в образній системі фільму. Він уже не є єдиновладним господарем твореного образу, оскільки сам образ мимо суто акторських засобів «добудовується» пластикою, музикою, монтажем.

Актор у Іллєнка повинен точно знати свою функцію у складній конструкції фільму й бути особливо чутливим до режисерського задуму. Ідеальні актори для Іллєнка – актори з режисерською жилкою. І, мабуть, не випадково кілька виконавців головних ролей у фільмі стали пізніше режисерів.

Кадочникова принесла в картини Ю. Іллєнка і високу пластичну культуру, і вміння бути достовірною та життєво переконливою в картинах умовних.

Фільм «Білий птах з чорною ознакою» незвичайний за своїм жанром. Його цілком можна було б прийняти за поетичну народну притчу, якщо б події, у ньому зображені, не відбувалися в цілком конкретний час - час, коли над мирними Карпатами загуляли трагічні вихори війни. Історія, покладена в основу сюжету, – про те, як у вогні жорстоких соціальних зіткнень розпалась сім'я і брат повстав на брата, – не була особливо оригінальна. Але сила фольклорних образів надала цій не вперше розказаній на екрані історії яскравої емоційності.

Відправна ситуація зіграного Кадочниковою образу лежала в народній легенді про те, як три брати, кращі на всі гори і долини музиканти, покохали Дану, а вона так і не змогла вибрати собі жениха. Дівчина щиро вважала, що тільки кохання може визначити її долю, тільки кохання принесе їй щастя. Але не тільки коханням обмежується життя людини в цьому суворому і прекрасному світі. І тому її сильна, але сліпа любов до Ореста, ватажка «чорних

хлопців», закономірно приводить її до трагічного кінця. Дана прозріває тільки в самому фіналі, коли вже немає можливості нічого виправити і почати життя спочатку.

Добре зіграла цю роль Лариса Кадочникова. Важко забути епізоди за її участі, особливо два танці – вільний, натхненний весільний танець під струмуючими нитками срібного дощу і страшний фінальний танець прощання з Орестом, танець смерті. В цих ударних епізодах Кадочникова – немов уособлена душа фільму. Як завжди у складному пластичному малюнку, вона невимушена й артистична. Удача велика і незаперечна. Проте успіх актриси не тільки тішить, але й тривожить. Тривожить тому, що своєю відмінною роботою вона немовби закріпила за собою амплуа актриси умовно-романтичного плану.

Досить згадати її вдіківську Федру, Грушеньку з інсценізації за романом Достоєвського, її роботи на сцені «Современника», маленькі, але яскраві ролі у фільмах «Мічман Панін» і «Час, уперед!», щоб переконатися – Кадочниковій однаково доступні й трагічні, й характерні, і навіть гострокомедійні ролі. Але поки що кінематограф не дуже поспішає по-справжньому пізнати Кадочникову, воліючи, як це вже нерідко бувало і з іншими акторами, повторювати одного разу знайдене...

У дні VII Московського МКФ, коли після перегляду «Білого птаха з чорною ознакою» відбулась прес-конференція радянської делегації, увага журналістів буквально роздвоїлось – усім хотілось послухати виступи Ю. Іллєнка і водночас не терпілось краще розгледіти малюнки, виставлені на стендах перед початком прес-конференції. Там, на невеликих аркушах білого паперу, оживали дивовижні звірі, летіли над землею крилаті коні, грали веселі музики. На подив журналістів, виявилось, що ці малюнки, в яких відчувалась рука досвідченого кінематографіста, належали зовсім непрофесійному художникові - їхнім автором була Лариса Кадочникова.

Записка з запитанням: «Що змусило вас зайнятись малюванням?» надійшла тут же. Відповідь Лариси була короткою. Вона сказала, що до олівця і фарб її підштовхнула акторська доля, яка не надто гладко складалась. Ні в театрі, ні тим паче в кіно, говорила вона, їй поки що не випадало повністю висловити свої творчі прагнення. І от знайшовся несподіваний вихід – малюнки. Так, слава, яка, за виразом Рільке, «тільки сукупність усіх непорозумінь, що скопичуються довкола нового імені», поки що обминула Кадочникову. В неї, мабуть, немає ще ролі, в якій вона могла б віддати весь накопичений досвід і яка могла б стати точкою відліку і в минуле і в майбутнє. І все ж значимість і серйозність того, що вона встигла зробити, має свою цінність. Як би там не було, але до її творчості не прикладається слово «штамп». І тому до неї прийде, не може не прийти, заслужене визнання. У Лариси Кадочникової все попереду.



Лариса Брюховецька

Зірка несподівана і неминуча (Лариса Кадочникова)

«Кіно-Театр», №5, 1996.

Лариса Кадочникова любила вдягати вишиванку після успіху фільму «Білий птах з чорною ознакою». Фото 1971 року.

Виразне іконописне обличчя і великі очі – така зовнішність стверджує перевагу в людині духовного начала. Можна сказати, що її героїні – Марічка з «Тіней забутих предків», Пидорка з «Вечора на Івана Купала» і Дана із «Білого птаха з чорною ознакою» – стали втіленням жіночності в тому значенні, яке йому надає національний світогляд українців. Її екранні образи продовжили традиційну лінію жіночого образу в українському мистецтві: на долю жінки, якщо випадало щастя, то воно тривало коротку мить, а далі потрібно було нести тяжкий хрест страдниці.

На злеті взаємного кохання гине Марічка, залишивши коханого Івана назавжди самотнім. Овдовіє Пидорка, яка віддано кохала свого Петра, – він, скоївши зло, згорає від мук совісті. Не зазнає щастя і Дана, чия душа розривається між братами Дзвонарями, а вони обидва загинуть у круговерті війни. Але саме цей, завершальний у вибудуваній тріаді, образ дає надію – поблукавши по світах, Дана вертається додому вагітною, сказавши батькові втомленим голосом: «Жінка повинна родити...»

Кожна із трьох героїнь Лариси Кадочникової випромінює тихе світло щирості, жертовності, терпеливості. Вони створені для щастя, вони зазнають щастя – кохають і є коханими, але в їхню долю втручається якийсь всесильний рок (нещасний випадок, нечиста сила, воєнне лихоліття) і зводить нанівець усі намагання те своє щастя зберегти. Віч на віч її героїні стрічаються з лихом і проходять випробування не нарікаючи.

То виходить, що актриса творила образи, а не характери конкретних живих людей? І так, і ні. Те, що героїні, створені Кадочниковою, підносяться до образів узагальнюючих – поза сумнівом. Але разом з тим і Марічка, і Пидорка, і Дана є живими людьми, індивідуальностями, які запам'ятовуються.

Взагалі, мистецтво українських кіноакторів, особливо тих, яким випало зніматися у поетичних фільмах, ще не осмислене. Ще не виставлені оцінки і не розставлені акценти. Єдине незаперечно: до поетичного кіно – цього самобутнього явища українського мистецтва – вони причетні якнайповніше. А в цих аналітично-оціночних «недостатностях» немає лихого умислу. Просто – поетичне кіно – то мистецтво більшою мірою режисерське, авторське, й, до речі, не випадково актор від Бога Іван Миколайчук

врешті таки взявся за режисуру, аби повніше себе виразити. Актори поетичного кіно – не лицедії, вони природні, як дихання, вони не приковують до себе спеціально увагу блискучим самовираженням, вони органічно живуть у середовищі фільму, вони невіддільні від нього і з ним нерозривні... Актори – одухотворена частка будівлі твору і водночас його цементуюче начало. «Дуже часто актор – основний виразник авторського задуму,» – стверджував Юрій Іллєнко і водночас підкреслював: «Пластичне вирішення іноді все ж буває важливішим і ефективнішим, аніж увесь арсенал акторської виразності». І додавав: «Треба не протистояти один одному, а знаходити природне і найбільш ефективне поєднання усіх засобів».

«І хоч я була дружиною Юрія Іллєнка, – згадує Лариса Кадочникова, – мені не було жодних поблажок під час зйомок. Треба було бігти по холодній воді - і я бігла. Впродовж усього часу, поки це було необхідно для зйомок... А, наприклад, епізод «Срібний ліс» у «Тінях забутих предків» ми знімали п'ятдесят(!) разів».

У біографії Лариси Кадочникової дуже суттєвий момент спадкоємності. Йдеться про спадкоємність творчої долі. Її мати – актриса Ніна Алісова, заслужена артистка РРФСР, яка уславилася роллю Лариси у «Безприданниці», фільмі, який поставив Яків Протазанов 1937 року, – в дитинстві, наприкінці 20-х років, грала в Київському театрі для дітей. І родинні корені Лариси Валентинівни тут, у Києві. Тим не менше, народилася вона в Москві, закінчила акторське відділеня ВДІКу (згадує свого педагога Пижову – учениця Станіславського, кращу викладачку вузу, строгу і вимогливу: як представник старої акторської школи дбала, аби її вихованці свої студентські роки віддавали навчанню, а не бігали потай на кінопроби). Ясна річ, всі прагнули почати свою кінокар'єру ще студентами. Не виняток і Лариса Кадочникова – її дебют відбувся у фільмі «Мічман Панін». Мала цікаві студентські акторські роботи – і після закінчення її запросили до театру «Современник», очолюваного Олегом Єфремовим: «Там була дуже гарна моральна основа» – таким закарбувався в її пам'яті цей відомий театр.

Ніхто не міг уявити собі – ні в Москві, ні в Києві – що ця, успішно початкуюча актриса дуже швидко стане кінозіркою. Не могла цього уявити і Лариса, навіть і під час тої пам'ятної зустрічі в Москві, на вулиці Горького, коли вона вперше побачила Параджанова – прийшовши разом із Юрієм Іллєнком, який вже погодився бути оператором-постановником «Тіней забутих предків». Параджанов відразу впізнав у дружині Іллєнка Марічку.

І хоча спершу не все добре складалося під час зйомок – був навіть момент, коли Юрій Іллєнко прийняв рішення покинути знімальну групу й вернутися додому («Ми вже зібрали свої речі...»). Важко сказати, що втрутилося – якась невідома сила, чи все-таки перемогла віра, що цей фільм має відбутися. І він відбувся... «Ми рік прожили в Карпатах і вернулися звідти іншими людьми» – зізнається Лариса Кадочникова.

Творча фантазія учасників зйомок, енергія молодих одухотворених облич, незвичайна естетика дали фільмові потужну мистецьку силу. На Міжнародний кінофестиваль у Мар-дель-Плата вони полетіли удвох з Іваном Миколайчуком. Лариса Валентинівна з особливою проникливістю згадує, як після перегляду вітав оплесками їх зал, як підійшов вітати Максиміліан Шелл – тогочасна кінозірка першої величини: «Ви привезли геніальне кіно» – його дослівна фраза, як обнімали і дякували їм українці, що проживали в Аргентині, як доводилося Іванові уникати нав'язливих жінок...

Відтоді Лариса Кадочникова з Юрієм Іллєнком залишилися в Україні, працювали на кіностудії імені Довженка. Лариса Кадочникова до 1975 року

знімалася у кожній режисерській роботі Іллєнка – у «Криниці для спраглих», «Вечорі на Івана Купала», «Білому птахові з чорною ознакою», «Всупереч усьому», «Мріяти і жити». Знімалась і в інших режисерів («Комісари» Миколи Мащенка, «Чорна курка, або Підземні жителі» Віктора Греся, «Про любов» Артура Войтецького), проте найвагоміші здобутки пов'язані з фільмами Юрія Іллєнка.

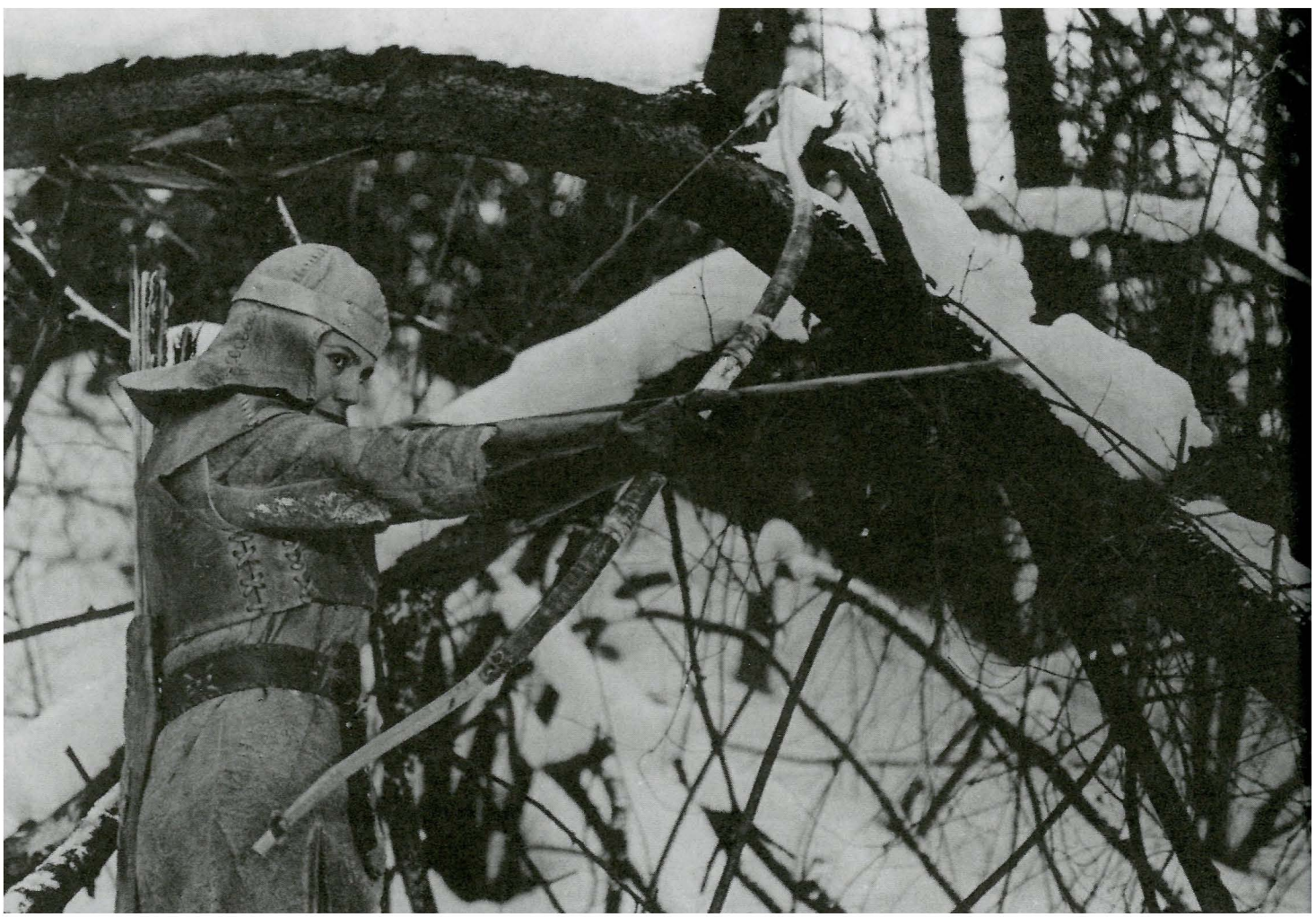
Лариса Кадочникова продовжила свою творчу кар'єру в Київському театрі російської драми імені Лесі Українки. Вона відома і як художниця – регулярно відбуваються її персональні виставки. Очевидно, те творче напруження, яке переживала під час зйомок фільмів, наснажувало і виливалося ще і в цікаві зображальні фантазії. Кадочникова говорила, що вона відтворює на папері свої сни. І вони дуже вишукані, незвичайні, вражають багатством асоціацій – мабуть, такими образами і має снити митець, просто далеко не кожен додумається власні сни фіксувати.

На жаль, сьогодні кінематограф переживає тривалу паузу і тому талант актриси лишається не задіяний. Але світло цієї потужної зірки, її променисті великі очі зігрівають і сьогодні кожного, хто забажає долучитися до фільмів, у яких знімалася Лариса Кадочникова.



Лариса Кадочникова — Пидорка у фільмі «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Іллєнко. 1968.

Антоніна Лефтій — Мирослава у фільмі «Захар Беркут». Режисер Леонід Осика. 1972.



Валерій Дружбинський

Чистота і вірність

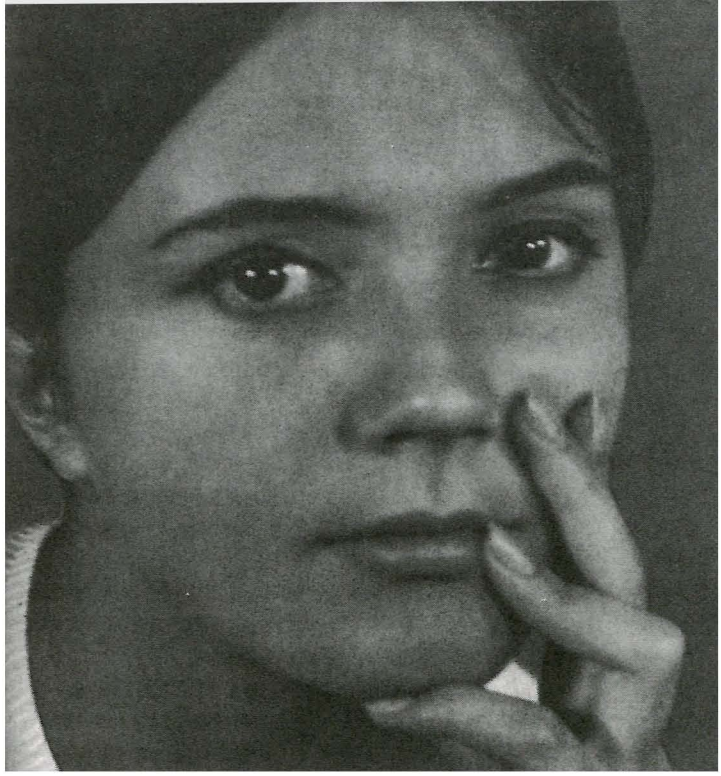
«Советская культура», 17.09.1983. Переклад з російської

Зіграні ролі – це не просто рядок у послужному списку. Це біографія людини. На українському телебаченні у виставі «Камінний господар» за п'єсою Лесі Українки актриса зіграла Долорес, спробувала по-новому витлумачити цей образ. Річ у тім, що інтерпретація легенди про Дон Жуана видатною українською поетесою є досить несподівана. Так само, як Донна Анна, за задумом авторки, сильніша за Дон Жуана, так і його наречена, печальна Долорес – сильніша за свого обранця. Із перших реплік, які промовляє Долорес, виникає образ важкого каменя, того каменя на серці, яким стало для неї кохання. І Долорес мріє лише про одне: принести себе в жертву Дон Жуану, знайти ситуацію, у якій вона зможе довести свою любов і тим самим перемогти його. Виразивши правдивий вир почуттів, що захопив героїню, актриса зуміла передати на екрані доброту і душевну грацію, уміння все зрозуміти і все пробачити – характер безмірно жіночий і разом із тим здатний на рішучі вчинки, на великі жертви.

Є в біографії актриси ще одна класична роль – Мирослава у картині «Захар Беркут». Актриса стверджує на екрані образ жінки, яка любить. Яка через усі випробування проносить чистоту і вірність. Яка прекрасна класичною жіночою красою – ніжне обличчя, великі печальні очі. І разом з тим Лефтій вдалося передати в пластиці, в манері поведінки, в мові своєї героїні невловимі сьогоднішні рисочки.

Мучиться і страждає Мирослава, адже батько її, боярин Тугар Вовк, зрадив свій народ, а з дорогим її серцю Максимом вона в розлуці. Думка про Максима на мить осяває злякане обличчя Мирослави, але передчуття біди не дає спокою, і вже впокорений сильною рукою кінь мчить її гірською стежкою на жадану зустріч... Актриса досягає в цьому образі, особливо у фіналі картини, коли Мирослава, застигши в невимовному відчаї і горі, дивиться, як на її очах гине кохана людина, істинно трагедійних висот.

Від Костянтина Степанкова, який зіграв роль Тугара Вовка, я дізнався, що вся знімальна група захоплювалася її прагненням самій освоїти їзду в сідлі, та ще й у горах. Від нього ж я дізнався, що актриса вміє водити мотоцикл і машину, ходить на лижах, пірнає, плаває. «Не варто говорити про речі, які необхідні в професії, – зупиняє мене Антоніна Володимирівна. – Адже



Антоніна Лефтій.
Фото 1969 року.

льотчика ніхто не буде відзначати лише за те, що він не боїться висоти. Звичайно, в кіно завжди можна використати дублера, а кадр вибудувати так, що глядач підміни не помітить. Але тоді не знімеш крупний план. Коли моя Мирослава та її батько мчать на конях по гірській стежці, то ця гонка справді божевільна. Мирослава хотіла не просто обігнати батька, а тим самим виразити ненависть до вчинку, який він здійснив. При цьому глядачі повинні були побачити її обличчя – обличчя боярської доньки, яка збунтувалась. А якщо б замість мене мчала дублерша?..»

Багато разів потім мінялися обставини, епохи і жанри, в яких існувала її героїня, але цей тендітний печальний і стійкий образ жінки, створений на початку шляху, світитиметься в кожному створеному нею характері.

Хочеться відзначити ще одну, мені здається, головну якість актриси – вона на екрані вміє... мовчати. Можливо, найскладніше в мистецтві актора – вміти виразно і наповнено мовчати. Це дуже важко в театрі, та ще важче в кіно, де в такі хвилини актор, як правило, на великому плані.

Це своє вміння Лефтій виявила вже в першій роботі – у короткометражці «Та, що входить у море», де грала жінку, яка вводить свою доньку в безкрає море, відкриває їй красу навколишнього світу. Ця роль без слів – красномовно промовляють очі актриси, її обличчя, вся її постать – стала немовби ескізом майбутніх хвилин мовчання. Наприклад, в картині «Хто повернеться – долюбить» її Тоня, опинившись на ринку воєнних років, де торгують всіляким барахлом і непотрібом, сором'язливо тримає в руці сліпуче-білу вишиту сорочку... Творці картини турбувалися, аби кожен кадр гарно виглядав, і картині потім дорікали в деякій багатозначності. Але образ Тоні цього позбавлений. У ньому вгадано істинний людський характер, передано якусь особливу совісність і ранимість цієї дівчини, на плечі якої звалилося лихоліття війни...

Ще одну роль без слів зіграла актриса – ще одну Антоніну в картині «Тривожний місяць вересень». Фільм кольоровий, але вдивляєшся в поліську дівчину Тоню Семиренко і ловиш себе на думці, що лик цей вже знайомий тобі за чорно-білою графікою. Таку асоціацію викликає не тільки чорний одяг героїні, а й весь її графічно-суворий іконописний образ. Актриса, май-

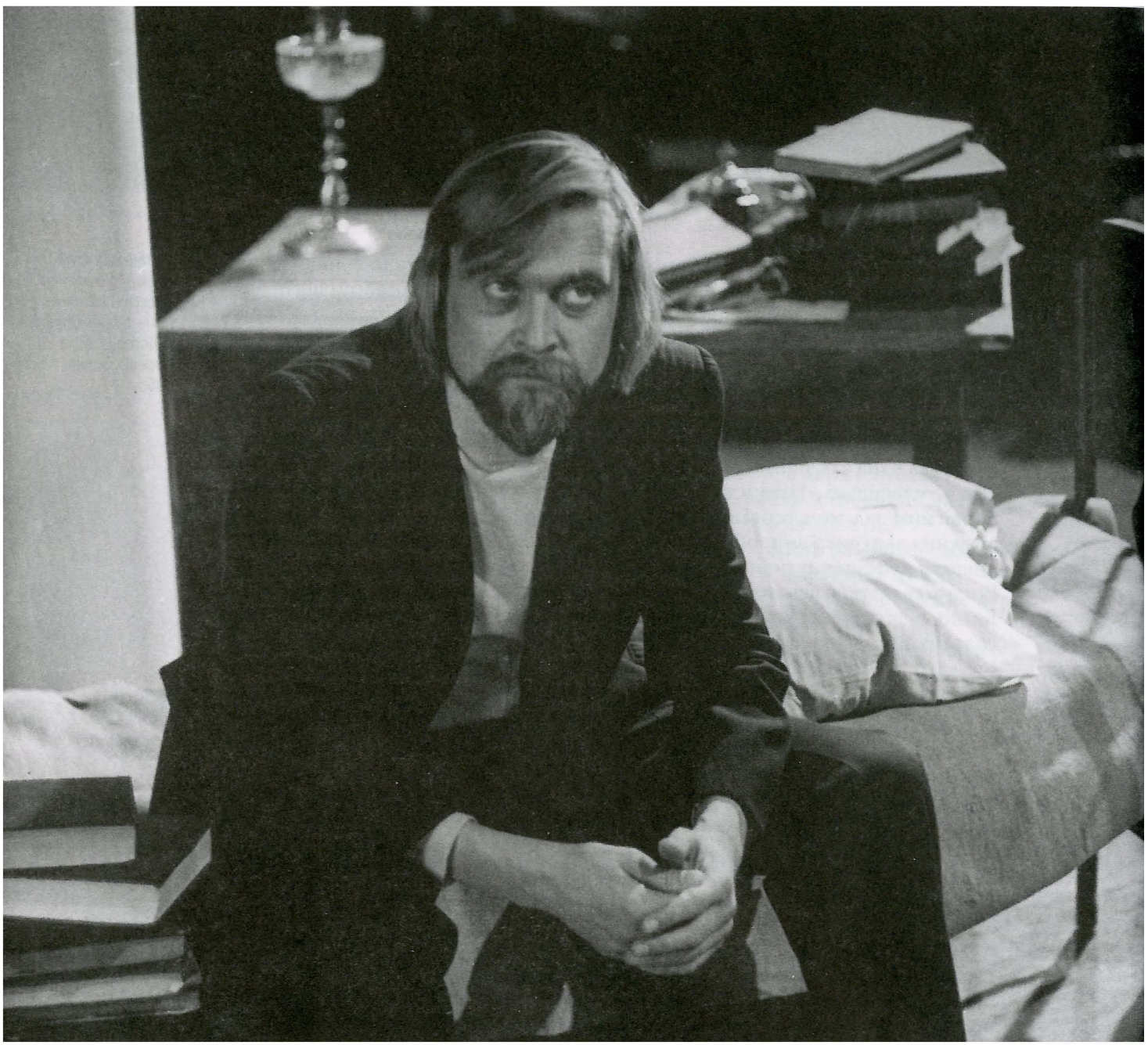


Антоніна Лефтій та Іван Миколайчук у короткометражному фільмі «Двоє». Курсова робота Леоніда Осики. 1963.

же не змінюючись зовні, зуміла показати істинне диво – диво відродження людини до життя. На республіканському кінофестивалі ця робота відзначена як краща жіноча роль. Таку ж нагороду Лефтій одержала і за роль Ками в картині «Море».

Знявшись майже в тридцяти фільмах, вона охоче називає лише п'ять чи шість. Ніби і в інших все було добре – цікаві характери, хороші партнери, професійна режисура, а глибокого образу не вийшло. Проте бажання прорватися крізь стерті стереотипи до життєвої правди є завжди. В цьому сенсі показова одна з останніх робіт Лефтій – роль Ірини, дружини головного героя в телефільмі «Ніжність до ревучого звіра». Можна припустити, що за первісним задумом героїні Лефтій відводилося незначне місце в картині: дружина льотчика-випробувача дуже хвилюється за чоловіка, благає його залишити небезпечну роботу і, не розуміючи його наполегливості, іде з дому... Вона з'являється всього в кількох епізодах, але за зовнішньою стриманістю Ірини відчувається напруга почуттів, що свідчить про людину глибоку і складну, про жінку-загадку.

І взагалі, Лефтій багато може. Їй під силу і трагедія, і комедія, і мелодрама. Актриса, на мою думку, розкрита кінематографом не до кінця. Кращі її ролі – вагомий доказ на користь цього твердження. Докази ж, очевидно, прийдуть із новими фільмами.



Валерій Фомін

А поки будуть сни...

1980 року московський критик Валерій Фомін мав тривалу бесіду з Іваном Миколайчуком, який тоді багато розповідав про своє дитинство, навчання в училищі, роботу в кіно. Запис цієї бесіди кінокритик зберігає і досі. На її основі він зробив журнальний варіант, але склалося так, що цей текст ще ніде не публікувався. Роздуми Івана Миколайчука про акторську працю розкривають його творчу лабораторію, а ще вони цікаві як свідчення своєрідності роботи актора в поетичному кіно.

«Кіно-Театр», №1, 1997.

Іван Миколайчук. 70-ті роки.

– Доля, здавалося б, так послідовно і закономірно виводила вас на орбіту театру. Яким же чином ви врешті-решт опинилися в кінематографі?

– Усіх, мабуть, кінематограф захоплює і прив'язує до себе ще з дитячих років. І тут я не був винятком. Але «свідомий» інтерес до світу екрана прокинувся у мене в роки навчання в театральній студії. Кіно здавалося мені мистецтвом високим і тонким. А найбільше приваблювало те, що на екрані слово вже не мало такої влади над актором, як на театральній сцені. Мене вразило, що великі і найбільш напружені, найбільш емоційні епізоди могли розігратися без будь-яких слів, що природною, «нефорсованою» пластикою можна передати найтонші і найневловиміші нюанси. І найбільше потрясіння – крупний план, коли бачиш очі людини і в них читаєш все...

Коротко кажучи, я «захворів» кінематографом і вирішив, що повинен пробитися в кіно. Ким я там буду, що робитиму – цього я тоді ще не знав, та й зарані був на все згоден.

Але для початку треба було закінчити театр-студію. І я зробив це. Мені також треба було одержати атестат зрілості, якого в мене не було. Тож після студії довелося рік працювати і вчитися у вечірній школі.

Найсерйозніший бар'єр мені довелося подолати в собі самому. Хоча в мене позаду було і музичне училище, і театр-студія, й кілька років роботи на професійній сцені, в душі я все ще відчував себе хлопчиськом з глухого села. І от цей хлопець почав мріяти про московський вуз, і не будь-який, а – вимовити страшно – легендарний ВДІК! Подолати селянський комплекс, переступити через цей найскладніший для мене бар'єр виявилося дуже непросто. Та, чесно кажучи, я і тепер, в сорок років, все ще не подолав його. Навіть тепер, більшу частину життя проживши в місті, внутрішньо, психологічно я не можу відірватися від свого села в самому собі. Та якщо я з роками зрозумів, що немає жодних підстав червоніти з приводу свого сільського

походження, що, навпаки, зв'язок із селом – моє щастя, мій золотий запас, то тоді ця обставина, зрозуміло, сприймалась інакше.
І все ж, я зібрався з духом і, подолавши сумніви, рушив вступати до ВДІКу. Але туди я так і не дістався, вирішив залишитися в Києві, де того року при театральному інституті відкрився кінофакультет. Там я і почав навчатися новій для себе справі. А з II курсу почав зніматися. Тепер на моєму рахунку більше тридцяти ролей.
– А які з них ви вважаєте кращими?
– Не те, щоб кращими, а найбільш важливими і принциповими для мене були ролі Тараса Шевченка у фільмі «Сон», Івана Палійчука у «Тінях забутих предків» та роль, зіграна в «Комісарах».
– Проживши на екрані стільки найрізноманітніших людських доль, чи виробили ви якийсь певний метод роботи над роллю?
– Пережити чужу долю, перевтілитися в іншу людину – не так просто. Ще важче розповісти про те, як ти це робиш. Ми чомусь соромимося зізнатися, що в роботі над роллю багато таких речей, які не піддаються раціональному поясненню. Тут надто багато таємничого, несподіваного, незрозумілого навіть для самого себе.
Якщо тобі належить зіграти справді нову, незнайому роль, то попередній твій досвід вже мало що значить, і ти мимоволі змушений шукати якісь нові, невідомі самому підходи. Тому в мене не виробилося якоїсь стійкої системи правил, звичок чи якихось постійних прийомів-відмичок, якими б я намагався відкрити кожну нову свою роль.
Єдине, що я міг би відзначити, – я завжди намагаюся зрозуміти і відчути внутрішній, потаємний біль свого героя. Адже, мабуть, майже в кожної людини, окрім усіх видимих її бід, проблем і нещасть, буває ще такий внутрішній, таємний біль, який вона іноді намагається приховати не тільки від самої себе в найдальших куточках власної душі. І я помічав, що удачі, як правило, приходили до мене саме там, де вдавалося вгадати, відчути ось такий таємний біль, таємну муку свого героя. Але кожного разу до такого злиття з героєм мене вели різні дороги. Узагальнити досвід таких удач, вивести з них якусь закономірність, мені здається, неможливо.
Може, тому, що сам я не виробив якоїсь певної методики роботи, я з недовір'ям ставлюся до висловлювань популярних акторів, в яких вони викладають те, як чітко і послідовно вони працювали над тою чи іншою роллю. Тут явна містифікація, якщо не себе, то публіки.
– А як у вас складається співпраця з режисерами?
– Режисер, працюючи над фільмом, іде до мети, яку він не може визначити словами і розповісти про неї. Не тому, що він не довіряє своїм помічникам. Це просто неможливо. Адже не може поет до пуття розповісти про задум свого вірша. І композитор не може. Кінорежисер також в аналогічній ситуації. Навіть коли створено режисерську експлікацію, коли є літературний сценарій, – це не весь задум, а лише груба частина його. Якби було інакше, то навіщо тоді знімати сценарій?
Я й раніше з великою повагою ставився до режисерів. А тепер після того, як сам спробував трохи ковтнути їхнього життя, проникся ще більшим благоговінням. І от уже після «Вавилона» я знімався в картині Юрія Іллєнка «Лісова пісня». Знімався в нього не вперше, але, мабуть, тільки тепер по-справжньому побачив, який тягар доводиться нести на собі режисерові! Які сумніви, який страх терзають його! Не страх взагалі, а побоювання загубити чи спотворити те, що в тебе десь у найбільших глибинах душі піднімається. І тепер, коли я знімався, ніхто мене таким покладистим перед режисером раніше не бачив...

– Чи вважаєте ви актора головним інструментом кіновиразності, чи для вас має велике значення пластика, атмосфера фільму?
– Я не бачу тут дилеми. Раніше так вважав, але переконався на власному досвіді, що атмосфера фільму – це все разом узяте. В одному кадрі, наприклад, найвиразніше і найефективніше може спрацювати чиста пластика актора, в інших проста корова може виявитися цікавішою за Марчело Мастроянні, в третьому повинні бути очі людини і тільки вони, у четвертому – порожній простір і нічого більше – триста метрів вітру. І кожне завдання по-своєму вирішується. А тяжіння або до «акторського», або до «режисерського» кінематографа мені не здається плідним. Навіщо збіднювати себе, якщо є можливість використовувати весь арсенал кіно, всю поліфонію його різноманітних виражальних засобів. Я ще розумію, коли на це доводиться йти не від хорошого життя – у тих, наприклад, випадках, коли в монтажі доводиться рятуватись, затикати дірки, виправляти чи маскувати помилки, допущені на знімальному майданчику.
Як я уявляю, гарний фільм повинен будуватися як музичний твір. Драматургія музичного твору – найбільша і наймогутніша драматургія. Якщо б мені коли-небудь вдалося вибудувати кіносюжет і все своє кіномислення так, як це вдається зробити в музиці, то про більше я б і не мріяв...
– Ви працюєте зараз над новим фільмом. Чи продовжує він якимось чином лінію, почату «Вавилоном XX»?
– Мабуть, що ні. Це робота вже іншого плану. Досить сказати, що фільм «На краю ночі» будується на сучасному матеріалі – це історія літнього українця, який колись покинув свою батьківщину, поїхавши до Канади, і тепер, через багато років, приїздить разом із донькою подивитися рідні місця. Це картина про те, що не можна два рази увійти в одну й ту ж воду, про те, як людина намагається втрутитися в накреслене їй коло життя та змінити свою долю і що з цього врешті-решт виходить...
– Багато фільмів, в яких ви знімалися, та й ваші власні режисерські роботи дуже тісно пов'язані з фольклором, дуже щедро використовують досвід народного мистецтва. Чим пояснити це тяжіння до фольклору? Й інший бік проблеми: відомо, що під бурхливим натиском сучасної цивілізації багато видів традиційної народної культури руйнуються, а то й взагалі перестають існувати. Чи вважаєте ви, що в цій ситуації сучасне професійне мистецтво, й зокрема кінематограф, мають взяти на себе обов'язок рятувати скарби фольклору й народного мистецтва, щедріше використовуючи у своїй палітрі фольклорні барви?
– Я часто згадую притчу, яку не раз чув від батька. Він говорив: аби одягти чисту сорочку, треба спочатку зняти брудну, побути голісіньким, вмитися, і тільки тоді одягтися в чисте.
Мені здається, щодо традиційної народної культури, ми саме зараз голісінькі. Старий одяг скинули, а новий одягти ще не встигли. І поки що тільки сильно відмиваємося від чогось...
Я розумію, що процес цей незворотний. Звичайно, старий, брудний одяг потрібно скидати. Звичайно, треба перевдягатися в чисте. Та чи потрібно якось спеціально турбуватися про те, щоб рятувати традиційну культуру? Мені здається, що ні. Рятувати треба душу народу, душу своєї нації. Всі найбільші цінності – в серці народному. Якщо збережемо його духовне здоров'я, то не загубиться і його традиційна культура. Звичайно, не все, мабуть, уціліє. Може, щось і забудеться, відійде, скажімо, хоровод. Забудеться, як шити окремі деталі сарафана. Шлики робитимуться інакше. Та головні цінності народ збереже, якщо збереже свою душу.

Тому, яку форму нині повинне більше використовувати сучасне мистецтво – нову чи тягнутися до віковічних традицій – не в цьому, мабуть, суть. Головне – врятувати саму людину. Підтримати її. Зміцнити її віру в добро, милосердя. Адже весь цей тотальний хід XX століття, так звана НТР й інші глобальні процеси сучасного буття досить драматично за своїми непередбачуваними наслідками впливають на людину. Ми знаємо це не тільки за статистикою чи дослідженнями психологів, а й за своїм власним життям, за життям наших близьких і знайомих людей.

Невідворотний хід буття веде нас від багатьох традиційних цінностей. Та я вірю, що ми до них обов'язково повернемося.

Дивіться, як, будучи дітьми, ми хочемо пошвидше вискочити з дитинства, скоріше вирости, як рвемося стати дорослими. І як потім болісно намагаємося повернутися назад, в дитинство, коли дорослішаємо, як тягне нас до того, від чого хотілося піти.

І з націями, з народами відбувається, по суті, те саме. Вони відходять від свого дитинства, гамірно прощаються з традиційною культурою минулого, а потім, на новому витку історії – нехай в новій якості, – але неодмінно повертаються до того, від чого пішли. Європа вже тепер наряджається в національний одяг, намагається відродити традиційні ритуали. І це не тільки інтерес до етнографії, гри в минуле. За цим – серйозний потяг до справжніх і глибоких цінностей, з якими Європа свого часу поспішила розлучитися...

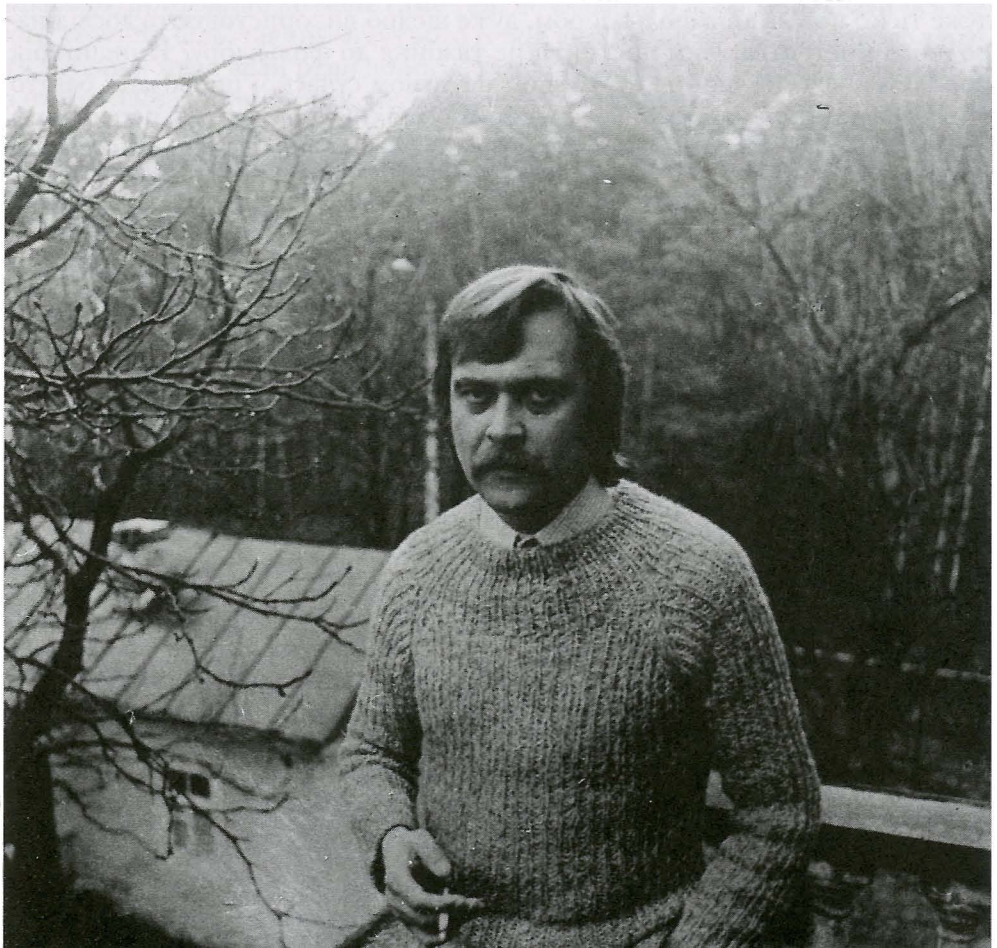
Іван Миколайчук .

Ми ще також повернемо і побіжимо назад...

Тому в мене немає страху за те, що від нас іде, здається, безповоротно. Все це повернеться знову. Питання часу – коли це станеться: наприкінці цього століття чи на початку наступного...

А поки будуть сни...

Москва – Київ. 1980.



Лариса Брюховецька

Він був душею поетичного кіно

Творчість Івана Миколайчука — актора, сценариста, режисера

«Київ», №10, 1988.

З перших кроків у кіно Івана Миколайчука супроводжував справжній і заслужений тріумф. Упродовж трохи більше як двох десятиліть свого творчого життя він знав успіхи, але немало й гіркоти. Останнє пов'язане з долею тих фільмів, у яких він і досяг найвищого творчого злету. І все-таки, попри те високе визнання, яке прийшло до нього з перших кроків, багато чого залишилося непізнаним, багато що сьогодні бачиться інакше — якість його творчості стає зрозумілішою і помітнішою на іншому витку кінопроцесу. Адже не секрет, що сьогодні в українському кіно немає актора такої переконаності й віри у своє покликання.

На жаль, не можна сказати, що українське кіно взагалі щедре на акторські особистості. Так, О. Довженко сформував свою акторську школу, яка відповідала його режисерським потребам, завданням, вимогам, актори якої виражали національний характер і могли природно злитися з народною масою, скажімо, з жителями полтавського села Яреськи. І хоча О. Довженко звертався до щедрот курбасівської театральної школи (ще чекає свого дослідження тема «Довженко і Курбас»), до театральних акторів, але його власна стилістика — плакатна, піднесено-поетична й життєво-достовірна водночас — вимагала актора не «зіпсутого» ніякими театральними школами. Так утвердилися суто Довженкові актори — В. Свашенко, П. Масоха, С. Шкурат, С. Шагайда, яких важко уявляєш поза Довженковим «Арсеналом», «Землею», «Іваном», «Аероградом». Як не уявляєш інших акторів на місці тих, що в цих фільмах знялися. Саме вони доречні, саме вони вписуються в екранну дійсність і режисерську стилістику. Але коли з'явилася потреба створити особливо відповідальні й масштабні образи, то і О. Довженко і І. Савченко звернулися до російських артистів. Після тривалих пошуків на роль Богдана Хмельницького І. Савченко запрошує М. Мордвинова. А О. Довженко на роль Щорса — М. Самойлова. Вже у післявоєнні роки в ролі Тараса Шевченка в однойменному фільмі І. Савченка знімається С. Бондарчук. У цих картинах, що стали класикою українського кіно, російським акторам випало виразити і пафос, і героїку, і український національний характер. Усі троє поставилися до своєї місії з великою відповідальністю, трактуючи своїх героїв у дусі часу — велично і монументально, зображуючи їх, особливо в перших двох фільмах, як

вождів, чиїй владі корилися величезні маси й був підпорядкований широкий суспільний рух за соціальну справедливість.

Із радикальною зміною соціальних умов у другій половині п'ятдесятих років з'явився зовсім інший герой, без котурн. Це був не полум'яний речник промов та закличних лозунгів. Настала епоха особистостей іншого ґатунку. Шістдесяті роки покликали героя високої інтелектуальної напруги. Мистецтво не могло більше залишатися однозначним і прямолінійним. Надто довго в ньому визнавалася тільки «правильність» лозунгів та промов із їхньою неодмінною однозначністю. Історичний же досвід відкрив за цією «правильністю» прірву злочинів, що коїлися в житті. Тезам, які герой почав би виголошувати з екрана, вже ніхто не повірив би. На екрани вривалася правда життя. Період однозначно-схематичних героїв скінчився.

Згадаймо бодай кількох із тих, кого кіно пропонувало, щоб уявити загальну ситуацію і зрозуміти, в чому принципова новизна образів, створених І. Миколайчуком. Неможливо охопити всі найпомітніші постаті тогочасного екрана, настільки відчутно розширився їхній діапазон. А водночас посилився драматизм долі героїв, і не лише тих, хто пройшов війну. Принципово змінилося зображення характеру боротьби – вона набрала іншого виміру, у ній не залишилося жодних слідів вождизму. Скажімо, Гамлет, зіграний І. Смоктуновським у фільмі Г. Козинцева, цікавий насамперед як особистість, котра відкривала для себе довколишній світ як світ неправди. У молодої людини не було сумнівів у тому, «хто є хто», хоча зовні у поведінці людей, що її оточували, все залишалося благопристойним. Цей герой мав мужність ставати до нерівного бою не просто з окремими противниками, носіями зла, він наважився кинути виклик усій системі, стати до бою за власну честь, за честь батька, підступно репресованого (отруєного) Клавдієм. Це був борець зовсім інших, ніж зображувалося у фільмах попередніх десятиліть, обставин, борець, який не мав жодних ілюзій щодо реальної дійсності, щодо Клавдія, Гертруди. Він знав істинну ціну благопристойності власті імущих, які, поправши всі юридичні й моральні закони, узурпували владу. До пори до часу Гамлет був змушений маскувати свій життєвий і громадянський вибір – не було найменшого просвітку в системі, яка запанувала. Але мить вирішального поєдинку зі світом зла й неправди наступить, і Гамлет, загинувши, вийде з неї переможцем.

Не менше значення мало відкриття героя, який мав робити вибір, героя, який сумнівався, помилявся і т. ін. Вероніка із фільму М. Калатозова та С. Урусевського (так нетрадиційно для кіно попередніх років) ламалася, зраджувала своєму коханому, який був на фронті, втрачала найціннішій скарб своєї душі, віддавалася спокусі, щоб потім гірко розкаятися і наново шукати себе. Момент очищення заблудлої душі від скверни, піднесення душі над суєтним, висловлений пристрасно й поетично, був на часі. Хоча вже тоді, поряд із мотивом очищення душі, кіно вловило нову тенденцію. Стрілка барометру, яка мала б показувати на життєспроможність ідеалу, зупинялася навпроти поділки «труднощі». Ідеал дивним чином вступав у суперечність з обставинами. Скажімо, молодий герой фільму Л. Шепітько «Спека» за твором Ч. Айтматова «Верблюже око» вірить, що орючи Голодний степ, їхня бригада робить суспільно важливу й потрібну справу. Він не замислюється над доцільністю перетворення природи й реальними наслідками цього перетворення. Він просто вірить. А от його антипод – передовий тракторист бригади – не вірить ні в що, окрім одного: він тут непогано заробить і впевнений, що від їхньої роботи не буде ніякої користі. Проте «правила гри» приймає, бере участь у змаганні. Так формувалася подвійна свідомість.

Що ж є носіями істинними, неперехідними? Що таке людське щастя? Бути

глухим до інших людей і побільше загребти матеріальних благ? Сите благополуччя з тим, хто тобі байдужий, чи духовна єдність із людиною, без якої життя свого не мислиш? Митці шукали відповіді – адже кожен новий день її потребує.

Мотив піднесення людської душі над суєтністю і марнотами матеріального світу пристрасно-поетично виразить один із режисерів, підкоряючись внутрішньому інтуїтивному велінню і тому завданню, яке стояло перед усім кінематографом у період морального очищення, звільнення від догм. У колі однодумців та завдяки їм творить фільм, якому судилося стати шедевром, – «Тіні забутих предків». На жаль, у наступні десятиліття після виходу фільму С. Параджанова ці питання майже перестають хвилювати кінематографістів, тим більше на тому філософсько-концептуальному рівні, як вони звучали в «Тінях забутих предків». Зовнішнє благополуччя затінило і відсунуло на другий план (принаймні, на екрані, який до певної міри є дзеркалом реальності) життя внутрішнє, духовність, боротьбу за моральну чистоту. Іван Палійчук, котрий і в час своєї появи трактувався окремими критиками як постать «не от мира сего», не вписувався в атмосферу, в якій почав процвітати культ речей. Цей художній образ був недоречний у період, коли як стихійний, так і офіційний компас показував виключно на матеріальне благополуччя, в час, коли престижу набувало те, що так і не зміг прийняти Іван Палійчук, – будень із його боротьбою за сите існування, який нівечив і знецінював людську душу.

Ким же є Іван Палійчук для кіно взагалі й для українського зокрема? З'явився цей образ тоді, коли, вийшовши з періоду малокартиння і не маючи досить сценаріїв, українське кіно почало активно звертатися до літератури. Але неможливо уявити Івана Палійчука в шерензі тих героїв, які нерідко говорили тексти з літературних творів, одягали національний одяг, але, не будучи особистостями, марно намагалися привернути до себе увагу. Так, для того, щоб така особистість на екрані з'явилася, потрібен був отой щасливий збіг обставин, який і дав надзвичайно цікаву співдружність митців. У роботі над «Тінями забутих предків» поєдналися філософський характер мислення та курс на автентичність предметного світу С. Параджанова, його бажання і внутрішня готовність мати справу з українською літературою та мистецтвом; невгамовний потяг до переінакшення реальності, до фантазії, дерзновенне операторське бачення Юрія Іллєнка (ця надзвичайно цікава творча суперечність також дала несподіваний ефект), глибоке розуміння Карпатського краю з його неповторною красою та мистецтвом і стале почуття до нього Георгія Якутовича; знання традицій, широка літературна й образотворча культура Івана Чендея та Федора Манайла; чутливість до багатства народного мелосу Мирослава Скорика. І як неймовірно доречно вписався в це коло фахівців наймолодший серед них – уродженець буковинського села Чорториї, студент-третьокурсник Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого Іван Миколайчук.

Повторюю, час висував свого героя, і втілити його випало Іванові Миколайчуку. Період оновлення потребував юного, прекрасного, одухотвореного актора, який зумів настільки чутливо, органічно злитися зі своїм героєм, що повніше злиття важко й уявити. Перша роль у кіно – і яка роль!

Так, заслужений і справедливий тріумф, якого удостоївся фільм як у нашій країні, так і за рубежем, – то заслуга всіх його учасників, талановитих митців і цікавих особистостей. Але місія акторська – особлива місія, що у зримій формі передає концепцію фільму, сукупність закладених у ньому ідей. Гра Миколайчука – то було не бездумне виконання волі режисера, то була рівноправ-

на співтворчість. Іван Миколайчук пройнявся ідеями фільму, віддавши своєму героєві масштаб і глибину власної особистості. А наявність масштабу і глибини підтвердила вся наступна творчість актора. Вона, ця творчість, фактично стала душею поетичного кіно, його центром, притягальною і консолідуючою силою, найповніше передавши національну самосвідомість українського кінематографа. Якраз у цьому було щастя митця і його драма. Щастя, бо він зміг виразити цінність української культури, українського характеру в кращих своїх ролях – Івана Палійчука («Тіні забутих предків»), Тараса Шевченка («Сон»), Петра Звонаря («Білий птах з чорною ознакою»), козака Василя («Пропала грамота»), Фабіяна («Вавилон XX»). Драма, бо він висловився і реалізувався далеко не на повну силу творчих можливостей, бо після успіху «Білого птаха» почалося систематичне «стримування» І. Миколайчука. Після «Білого птаха» йому доводилося творити не «завдяки», а «всупереч», доводити свою лояльність, «виправдовуватись» у неіснуючих провинах. А «провина» була у тому, що він прагнув іти в мистецтві власним шляхом. Шляхом, якому було покладено такий блискучий початок. Його боротьба за «Вавилон XX» була нелегкою. І сьогодні майже неймовірним здається, що в тих умовах 1979 року І. Миколайчук таки добився постановки, зумів реалізувати свій задум, реалізувати всупереч усім стереотипам тогочасного безликого, позбавленого найменшого вияву національних ознак українського кіно.

Іван Миколайчук — Іван Палійчук у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

Гадаю, не випадково І. Миколайчук не створив на екрані образу свого сучасника. Звичайно, талановитих фільмів про сучасність в українському кіно майже не було. Але не менш суттєво те, що актор у тогочасну дійсність не вписувався. Він кохався у народній музиці й пісні тоді, коли почався шалений наступ масової культури буржуазного зразка, яка інтенсивно формувала молодь. Він писав сценарій про долю канадського українця, чиє життя минуло за океаном і котрий не міг зректися батьківщини, невимовно страждав і тужив за Україною. А в той же час корінні українці, мігруючи до міст, безповоротно зрікалися всього національного – свого мистецтва, мови, бо все це знецінювалося. Миколайчук прагнув утверджувати духовність, шляхетність, проте картин, де б він міг це зробити, не було, тому він став по інший бік камери, зайнявся режисурою. Протиборство було нерівне. З одного боку, І. Миколайчук, прагнучи задовольняти душу глядача мистецтвом народним, не знаходив підтримки. З іншого, при активному наступі масової культури відбувалася підміна духовних і моральних цінностей, бо масова культура, за визначенням В. Распутіна, і є не чим іншим, як «психозом споживацтва, ознакою духовної порожнечі чи невлаштованості». («Литературная газета», 1988. 1. 01).

Попри всі труднощі, світобачення І. Миколайчука було стверджувальне й оптимістичне (про це свідчить кожна його роль). Він умів рядову постать зробити неординарною, перевести образ на новий, значно складніший, не характерний для «комерційного» кіно регістр. Наприклад, ще в ранній період творчості йому випало зіграти поліцая у фільмі Б. Івченка «Анничка». Який нетиповий, нехарактерний вийшов той поліцай! Великі журні очі (ніде, ні під яким гримом їх не сховаєш) виказували натуру раниму, виказували суперечності характеру і долі, напругу внутрішньої боротьби.

Іван Миколайчук – актор щедрий на почуття. В його Івана Палійчука, скажімо, гама їх надзвичайно широка – захоплення, любов, відчай, туга. Так само достовірно він передає і стани душі – розлуку, чекання, самотність, зреченість. І все це багатство злилося в одному образі. З появою в кадрі Івана Миколайчука фільм С. Параджанова немовби набирав нового виміру. Красиве молоде обличчя, великі сині очі, ніжний усміх, стрункa постать були не самодостатніми – хіба мало красивих акторів? І. Миколайчук мав рідкісний, але



такий суттєвий для актора дар — одухотвореність, внутрішній магнетизм. Уперше побачивши його в кадрі, ми ще не знаємо, куди спрямований його погляд, але його очі випромінюють стільки щастя, і вже не сумніваєшся, що він дивиться на Марічку, яка — вся аж світиться до нього. Актор передає почуття поглядом, без слів, і кохання це природне, як саме дихання.

...Іван змушений на все літо йти в найми, розлучений з коханою, він постійно вчуватиме її голос, а коли на полонину спускається ніч і закінчується робота, йому конче потрібно побути самому, щоб подивитися на зірку, на яку дивиться й Марічка, в думках своїх наодинці побути з коханою. Та що за життя без Марічки? Іван чекає того дня, коли повернеться з полонини і вони знову будуть разом. Але... Марічка загинула в бистрих водах, зірвавшись зі скелі.

Він сам поховав її, поставив на могилі хрест. Відтоді життя не було. Іван перетворився на клубок болю, збайдужів до всього довкола. Знав, що Марічки не повернеш, але свідомість цієї невблаганної істини не приймала. Він був у тому стані, коли людина не владна над душею. «Що це з чоловіком сталося?» — питалися знайомі одне в одного, ледве впізнаючи Івана в жебрацькій подобі. «Чому такий обірваний, чому ні до кого не говорить? Чому не живе так, як усі люди — молодий же ще...» — «То його любов до того довела», — скрушно й водночас осудливо зроблять висновок дядьки. Скрушно, бо любов любов'ю, а життя життям. Що є любов? Поманить і щезне. А життя — це завжди щось певне і стале, це газдування, праця, діти... Так споконвіку було.

Іван зробить спробу жити так, як усі. Моторна Палагна сподівається, що Іван стане-таки ґаздою в її ґражді — усе ж є. Тільки щастя немає. Немислиме воно для Івана без Марічки — міг на якийсь час за роботою забути її, але згадки знову й знову верталися, душа гірко тужила.

Спробуємо збагнути, як молодому і недосвідченому акторові вдалося створити такий викінчений образ, прожити на екрані ціле життя. Можна зрозуміти, коли злиття з образом відбувалося в щасливий період життя героїв — духовного злету юності, коли все довкола співало й танцювало: і ліс, і теплий літній дощ... Але ота самотність, оте нещасливе ґаздування і життя з нелюбою жінкою? Як потрібно було глибоко пройнятися трагедією, щоб так правдиво і так пронизливо до щему її передати! Не випадково ж тепер, коли актора не стало і коли на екранах знову з'явилися «Тіні забутих предків», багато хто зауважив, що ця його найперша і найкраща роль — провидча, що він зіграв свою майбутню долю. Миколайчук-актор, як і його герой, так і не зміг і не захотів пристосовуватися до вимог, що їх диктував період застою з його безликістю і прагматизмом.

Звичайно, таке напружене внутрішнє життя, така духовна наповненість (при тому, що його герой мало говорить, не має змоги виразити себе через експансію мови — тим почесніша й вагоміша акторська перемога) були можливі за умов виняткової творчої атмосфери, яка панувала під час зйомок фільму. Згадуючи її сьогодні, Ю. Іллєнко говорить, що це була ідеальна атмосфера для творення фільму, і якби він сам цього не пережив, то не зміг би повірити, що таке в кіно можливе. Варто сказати, що появі цього фільму сприяла й загальна ситуація, яка панувала на той час в українському кіно і ширше — в культурі. Саме тоді набирали сили поети-шістдесятники, формувалося українське поетичне кіно.

Сьогодні вже стало звичним нарікати, що українське кіно не має власної акторської школи такого рівня, як, скажімо, в Литві чи Грузії. Акторів багато, але індивідуальностей серед них не вирізняєш. Та пригадаймо початок шістдесятих, коли разом із пробудженням українського кіно від летаргічного сну з'явилася ціла шеренга цікавих акторських індивідуальностей. І

відкривають цю шеренгу актори, які знялися в «Тінях» ,— І. Миколайчук та Л. Кадочникова. Далі нове акторське покоління доповнять актори фільмів Л. Осики «Камінний хрест» та «Захар Беркут» — Б. Брондуков, К. Степанков, В. Симчич, А. Лефтій, І. Гаврилюк. А як вписався в нову стилістику учень Курбаса Д. Мілютенко, зігравши головну роль у фільмі «Криниця для спраглих»!

Особливість І. Миколайчука в цій шерензі не лише в його природному таланті. Він зжився зі своїм героєм і був таким природним на екрані ще й тому, що Іван Палійчук для нього більше, аніж просто літературний герой. Він знав його, як і самого себе, бо й сам був із тих місць, сам з дитинства ходив тими ж стежками, співав ті ж коломийки, танцював ті ж танці. І. Миколайчук знав досконало все багатство матеріального світу, яке вихлюпнулося на екран, обізвалося до глядача, розкрилося перед ним у всій своїй красі. І. Миколайчук був надзвичайно органічний серед селян Криворівні, які знімалися у фільмі — у сцені сватання та сцені весілля. Щоправда, про весілля слід сказати окремо, воно було не влаштоване, не зігране, а справжнє, реальне гуцульське весілля, яке прекрасно вписалося в тканину фільму, стало фольклорним, художнім скарбом, адже весілля в народних традиціях — дедалі більша рідкість.

Або згадаймо епізод музик, автентичний гуцульський танець, який, взявшись за руки, виконують парубки і серед них Іван. Природна пластика І. Миколайчука, його злиття з мистецтвом свого народу дозволяли йому бути настільки переконливим, що завдання підвищеної психологічної складності не здавалися недоступними. Адже він був серед близьких і знаних людей. Не раз журналісти, які писали про зйомки фільму, підкреслювали, з якою увагою, повагою і пієтетом ставився актор до своїх земляків.

Загалом образ Миколайчука-людини виразно вимальовується в нарисах, які написав про нього Ю. Іллєнко. Невдовзі після завершення фільму «Білий птах з чорною ознакою» вони були надруковані в журналах «Искусство кино» та «Новини кіноекрану». З'явилися нариси невипадково, адже І. Миколайчук був активним співтворцем цього фільму, можна сказати, значною мірою його натхненником.

Сценарій Ю. Іллєнко писав удвох з І. Миколайчуком. За основу взяли історію реальної буковинської сім'ї, а точніше, історія ця була типовою для Буковини. Це, звичайно, не означало, що мала вийти документальна розповідь. Річ у тім, що фільм цей, як і свого часу «Тіні», вирішувався в поетичному ключі. Автори підіймалися до узагальнення і в сім'ї Дзвонарів бачили долю всього карпатського краю. Найвиразнішими в картині вийшли брати — Петро і Орест. Обидва пройшли школу злиднів, найми та приниження, але врешті обидва опиняються в різних таборах. Ситуація, коли брати по крові опиняються по різні сторони барикад, не нова у мистецтві, досить згадати «Тараса Бульбу» Гоголя, «Вершників» Ю. Яновського чи «Втрачену домівку» Й. Авіжюса, де так чи інакше соціальні битви стають вирішальнішими й важливішими за поклик крові, але кожного разу така ситуація вражає протиприродністю, ранить душу. Заслуга авторів фільму в тому, що вони показали глибоко переконливі характери братів — Ореста і Петра, котрі в класовому розмежуванні стали антиподами. Вибір кожного з них соціально зумовлений.

Склалося так, що їхнє суперництво мало й інший ґрунт. Троє братів Дзвонарів закохані в красуню Дану, яка також до них не байдужа. Дана відчуває, вірить, що котрийсь із них неодмінно належатиме їй. І коли випадає нагода, вона освідчується Петрові. Але для Петра соціальна нерівність, яка розділяє

його, бідного наймита, й попівну, надто суттєва. Він не може взяти Дану за дружину, бо яке щастя їй дасть? Той, хто зазнав жандармських канчуків та хазяйських принижень, добре знає, що слід змінити саме життя, знищити нерівність, тоді лише стане можливим його з Даною щастя. Але Дана, ображена, що Петро відмовився від неї, чинить непередбачуване – вирішує вийти заміж за першого-ліпшого. Ним виявиться радянський солдат з-поміж тих, хто прийшов до їхнього села в день возз'єднання Буковини з Радянською Україною. Іще один непередбачений вчинок ексцентричної дівчини, який завершив епопею її заміжжя: скориставшись бойовою тривогою в день свого весілля, вона виведе зі стайні осідланих коней і поскаче разом з Орестом у гори. Туди, де, як їм обом здається, на них чекає щастя. Та сталося інше – Орест і Дана потрапляють до «лісових хлопців» проти власної волі й змушені приєднатися до них (тож ще більше поглиблюється драма Ореста). Так проляже прірва між Петром, який став воїном Радянської Армії, та Орестом, який воює проти цієї Армії.

Своєрідність цієї екранної оповіді полягає у тому, що ведеться вона мовою поезії, пластики, яскравої зображальності, яка опирається на мистецтво українського народу. І знову Ю. Іллєнко та І. Миколайчук, повторюючи стилістику «Тіней», залучать багато автентичних творів ужиткового мистецтва, звернуться до пісенного та музичного фольклору в його народному виконанні (І. Миколайчук оформить музику фільму). Знову актори вберуться в яскраві народні строї, знову на екрані буятиме краса народних звичаїв, яка формуватиме атмосферу картини. Акторський успіх Миколайчука у цьому фільмі розділить Б. Ступка у ролі Ореста – театральний актор, який тонко відчув своє творче завдання і впорався з ним блискуче.

Слід сказати, що І. Миколайчук при всій своїй творчій самобутності, виключно «пізнаваній» зовнішності був прекрасним партнером і співтворцем – це не раз підкреслювали актори, які з ним знімалися, режисери, в яких він знімався.

У «Комісарах» М. Мащенка І. Миколайчук зіграв психологічно найскладнішу роль Громова, де переконливо передав внутрішні боріння, сумніви чесної людини. Комісар Громов бачив, що реальність, яку вони виборювали в класових боях, вимальовується не зовсім такою, яку вони, комісари, собі уявляли. Здатність сумніватися – одна з найбільших чеснот людини. Страшно, якщо людина, котра наділена владою, перестає сумніватися у правильності власних дій, увірує у власну непогрішимість – догматизм тоді неминучий. Фільм «Комісари», а надто образ, створений І. Миколайчуком, стали немовби застереженням, попередженням – недопустимим є відчуття власної непогрішимості у власть імущих. Жаль тільки, що до фільму не прислухалися ті, кому він адресувався ще 1970 року.

Не обійти у творчості Миколайчука образу Тараса Шевченка у фільмі «Сон». Д. Павличко та В. Денисенко шукали засобів показати образ Шевченка в усій його величі, і в той же час не канонізуючи його, уникаючи всіляких догм, які в попередні роки нерідко живу людину на екрані перетворювали на ходячу схему чи рупор авторських ідей. Фільм, безперечно, втілив сучасне бачення і розуміння Кобзаря, наділивши його живими почуттями, показавши витоки його таланту. Поезію Шевченка живила любов до свого народу. Ця любов була його силою, сенсом його життя. Цінність образу Шевченка в тому, що ми побачили особистість, яка виразила, здійснила себе у слові найвищої вартості, слові на захист знедолених людей. В уявній розмові з царем на запитання самодержця, чи задоволений він довгоочікуваною волею, Тарас відповідає: «Я не можу бути вільним, коли в неволі весь мій народ».

Актор передав непримиренність свого героя до несправедливості, глибоке усвідомлення соціальної неправди і соціального гніту, схильність і готовність до протесу. Молодий Миколайчук, вік якого майже збігався з Шевченковим, творив образ трепетно, хоча тут йому більшою мірою, аніж у «Тінях» (порівняння із цим фільмом неминуче, адже обидва вони знімалися одночасно), доводиться бути виконавцем волі постановника. Сміливе і сучасне трактування образу Кобзаря робило фільм досягненням, проте зображальне вирішення, де була помітна ілюстративність, перешкодило фільмові стати мистецьким явищем.

Цікавим став екранний варіант гоголівської «Пропалої грамоти». Фільм мав складну долю: спершу його почав знімати В. Гресь, але потім його віддали іншому режисерові – Борису Івченку. Фільм було знято, але його поклали на полицю, де він пролежав до 1984 року. Звичайно, у фільмі не було нічого такого, що могло б викликати претензії офіційної влади до нього, але на час його створення перестраховницькі сили були настільки дійовими, що навіть у таких невинних речах вбачали крамолу.

Головну роль – козака Василя, якому доручено везти цариці дуже важливу гра-



Іван Миколайчук — Тарас Шевченко у фільмі «Сон». Режисер Володимир Денисенко. 1964.

моту, – зіграв І. Миколайчук. Цей фільм – плід фантазії авторів на теми Гоголя, імпровізацій акторів перед камерою (про це, до речі, свідчить автор сценарію Іван Драч).

Ситуація в кіно змінилася. Шляхом адміністрування поетичний напрям в українському кіно дискредитували. Нової ж лінії, яка б визначила пошуки в кіно, вироблено не було. Із зміною ситуації втрачається і «попит» на І. Миколайчука. Ні, він продовжує активно зніматись, але то все ролі здрібнілі, як і самі фільми. З-поміж інших згадаймо бодай найвиразніші – у фільмах провідних режисерів. Л. Осика знімає Миколайчука в ролі юродивого у «Тривожному місяці вересні». Не можна не відзначити майстерного і максимального перевтілення актора в ролі цього нещасного німого сільського дурника, який проте все бачить, але не годен висловити побаченого. Ця характерна роль запам'ятовується, надає фільмові більшої переконливості й достовірності.

Ю. Іллєнко запросив І. Миколайчука на роль діда Лева у фільмі «Лісова пісня». Ця роль Іллєнкового фільму зіграна найшляхетніше і найблагородніше – на відміну від усіх інших як реальних, так і міфологічних персонажів знаменитої драми-феєрії, котрі виглядають на екрані як істоти виморочені, що, всупереч першоджерелу, живуть якимось неприродним, надуманим життям. Саме тому мудрий і спокійний дід Лев – чи не найсвітліша постать, і шкода, що вона залишалася на периферії фільму й не в силі була вплинути на його загальний характер. Те ж саме із роллю князя Володимира у «Легенді про княгиню Ольгу». Цю, сказати б, службову роль не можна згадувати без щему – актор зображує передсмертні дні князя, який прагне розгадати таємницю своєї прабабки.

Якби дозволялося писати про поетичне кіно наприкінці 70-их років, то саме в цей період можна було б підводити підсумки напряму, оскільки він уже, здавалося, зник назавжди. Якими ж були б ці підсумки? Найвагоміше досягнення поетичного кіно у тому, що воно звернулося не до хвилинних, минущих проблем, а до філософського осмислення цінностей неперебутніх, таких, як патріотизм, моральні й естетичні скарби, що викристалізовувалися у свідомості й пам'яті народу впродовж віків і тепер поставали перед загрозою знецінення. Поетичне кіно як явище творчого плану засвідчило розвиток власної кіномови, побудованої на можливостях мистецтва не словесного, а саме візуального. На відміну від кінопродукції, яка нагадує театральні вистави й мало власне кіно. Ми настільки звикли до цього, що навіть перестали помічати таке зміщення, збіднення палітри кіно. Поетичне кіно вело пошуки саме можливостей зображальних – живописних, пластичних.

У той же час режисери поетичного кіно активно зверталися до творів літератури. І звертання це було не споживацьким. При всій повазі до першоджерела – М. Гоголь, М. Коцюбинський, В. Стефаник, І. Франко – режисери відстоювали право на власне прочитання творів. Надихаючись класикою, співпрацюючи із сучасними письменниками (І. Драч, Д. Павличко), вони розуміли, що якість фільму неодмінно залежить від якості першоджерела. І, як ми бачимо сьогодні, обмеження контактів із літературою, культурою взагалі, що призвело до цехової замкнутості, штучної герметичності кінематографічного середовища, не могло не позначитися негативно на розвитку кіно. До речі, ота тенденція до герметичності й відчуження мала місце не лише в кіно українському, але саме тут, де були штучно зупинені пошуки на царині кіномови, це мало особливо відчутні наслідки. Літературні явища, які стали найпомітнішими в українській прозі сімдесятих років, – твори В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Щербака, Валерія Шевчука, – не цікавили режисерів. І. Драч, що був

чи не найдовше відданий кіно, працював на студії в сценарній колегії, яку періодично то створювали, то розформовували, також уже не міг впливати на спрямування кіно.

І от у цей період, коли зовсім затихли навіть поодинокі поетичні спалахи в кіно, в умовах цілковитого прозаїзму на екрани виходить фільм І. Миколайчука «Вавилон ХХ» за романом В. Земляка «Лебедина зграя». Дебютуючи як режисер, І. Миколайчук продовжував зніматись як актор, виступати як сценарист. Зокрема він був співавтором сценарію «Відлюдько» (за І. Тургенєвим), разом із І. Драчем працював над сценарієм про М.В. Лисенка, робота над яким була тривалою, але й ґрунтовною. Разом із добротним дослідженням біографії видатного українського композитора автори поетично осмислили і його життя, і творчість. Як зізнався І. Драч, інакше і бути не могло, бо сам він як-не-як поет, так би мовити, за фахом, а І. Миколайчук був у душі поет. Та не судилося самому акторові й співавторові сценарію втілити його на екрані. А внутрішньо він був готовий до цього, близький внутрішньому світові Лисенка, народній пісні, пафосу її утвердження, яким пройнята творчість композитора. Шкода, що творчі лінії цих двох митців перетнулися лише на сторінках сценарію, і залишається тільки уявити, яким би міг бути фільм, створений руками, думкою і серцем Миколайчука.

Та вернімося до «Вавилону ХХ». Не знаю, чи факт появи фільму Т. Абуладзе «Древо бажань» вплинув якось на вибір українського режисера, але безсумнівно в отих умовах прозаїзму фільм грузинських митців спалахнув як яскрава зірка на кінематографічному горизонті. «Древо бажань» несподівано вернуло нас у світ екранної поезії, нетрадиційної композиції, де переплітало-ся комічне і трагічне, де були яскраві народні типи, де панував гротеск, а в центрі усієї картини – кохання, якому випала нерівна боротьба з відсталими звичаями і забобонами. Сміливе зображальне вирішення, режисерська свобода переконували в життєдайності поезії.

І от І. Миколайчук. «Його в обличчя знали вже мільйони. Екран приносить славу світову. Чекали зйомки, зали, павільйони, – чекало все! Іван косив траву». Таким побачила актора Ліна Костенко, такий портрет людини, яка стала гордістю українського кіно, вона створила у вірші «Незнятий кадр незіграної ролі». Так, його вже давно не задовольняли ролі, котрі доводилося грати у невиразних фільмах, його творча фантазія бунтувала проти безкрилості, прагнула виходу, і так, як і в Івана Палійчука, «душа банувала за чимось кращим».

«Іван косив у Халеп'ї траву» – в селі на Київщині, де знімався його «Вавилон ХХ», якому судилося стати лебединою піснею режисера і актора. Далеко не кожен міг виявити себе таким чином тоді, коли на нього чекали різні «кіношні» справи аж, як пише поетеса, до овацій у Парижі, не звертати уваги на те, що кореспонденти «прагнуть інтерв'ю». А він міг ось так: вийти із загальної течії, більше того, пливти проти неї, діяти всупереч загальноприйнятому.

Саме тоді, коли про поезію на екрані годі було і думати, він наполегливо добивається постановки твору В. Земляка, твору, який вважався – і не без підстав – некінематографічним. Потрібна була справді смілива режисерська уява, щоб переконати у вірогідності його екранізації. І справа була не тільки в суто особистих уподобаннях, не тільки в тому, що твір цей цілком закономірно заволодів його творчою уявою. І. Миколайчук від найперших своїх ролей у кіно – Івана Палійчука і Тараса Шевченка – вважав себе українським актором. І хоча на той час національну своєрідність прийнято було на студії вважати чимось необов'язковим і навіть небажаним для кіно, він усвідомлював свою місію. Доля виявилася милосердною – В. Земляк дає згоду на екранізацію «Лебединої зграї». І. Миколайчук довго і ретельно працює разом із

автором роману над сценарієм – поетична проза В. Земляка потребувала вдумливого прочитання. Події двадцятих років, які розгорталися в подільському селі (до речі, традиційні для української літератури, зображені нетрадиційно), були включені в плин вічності. Для твору характерне філософське осмислення тих подій, іронія в зображенні людських характерів, химерний, бароковий стиль письма. Химерність твору, проте, мала під собою глибоке реалістичне підґрунтя. Режисер шукав адекватності, і велика роль у цих пошуках належала природному відтворенню стихії народного життя. Миколайчук збирає значні акторські сили – І. Гаврилюк, Т. Литвиненко, Б. Брондуков, Л. Поліщук, А. Хостікоєв, Я. Гаврилюк, Л. Сердюк – і їде до Халеп'я, якому судилося стати екранним Вавилоном. Рельєф місцевості цього наддніпрянського села характерний – він нагадує Поділля, зображене на сторінках роману.

Чому ж І. Миколайчук обрав саме цей роман, автор якого, за словами І. Сенченка, «змів традицію і створив свій химерний, чарівливий, ні на який з відомих не схожий світ»? У чому бачив своє творче завдання? Ось що він сказав із цього приводу в інтерв'ю журналові «Искусство кино» (1980, №4): «Роман Земляка з'явився тоді, коли минуло півстоліття після подій, які описуються в ньому. ...Якій же потребі відповідав роман? Напевне, потребі подивитися на 20-ті роки крізь призму, завісу переказів. Адже це немов бувальщина-небувальщина, оскільки з того, що розповідається, з відтворюваної матерії життя пішов уже її соціальний смисл. Як запам'яталося, так і передається, хочете – вірте, хочете – ні. І це те, що залишилося не в якійсь суб'єктивній пам'яті – в пам'яті народу! Народ же запам'ятовує завжди по-своєму. І революція виявляється тут включеною у всезагальне коло буття. У її грудях прослуховуються ритми космічні... Обов'язковість роману полягає для мене в тому, що це дуже совісний твір. Тут совість народу, його споконвічні, чисті моральні уявлення. ...Революція порушила, не могла не порушити звичний, віками встановлений устрій життя, його організацію. Люди заговорили різними мовами – між багатьма із них лягла прірва тисячоліть. Адже свідомість одних набагато випереджає свідомість інших у часі».

Напевне, режисер виніс назву села Вавилон у назву фільму не випадково – уже цим акцентується увага на глибоких історичних паралелях, дається можливість виходу на широку історичну перспективу. Фільм не є хронікою чи історичною картиною у звичному значенні слова.

У поле зору режисера потрапили не всі постаті роману, не всі події увійшли до фільму. Насамперед режисер зображував тих, кого історичний революційний злам ще торкнувся мало: багатодітний Явтушок та його моторна дружина Пріся, брати Соколюки, охоплені бажанням знайти фамільний скарб (старший із них – відомий конокрад), зваблива красуня Мальва, сільський філософ Фабіян – ось головні герої, довкола яких обертається дія фільму. Фільм і починається незвично – варіантом місцевої «вавилонської» революції. Революційний матрос Клим Синиця, повернувшись до свого села після громадянської війни організовувати комуну, починає не з чого іншого, як із кидання гранат, щоб змести з лиця землі лубочні скульптурки царя та його сімейства, – ці «витвори» дивним чином вціліли в спокійному плині сільського життя: на них тут просто ніхто не звертав уваги, життя текло своїм руслом.

Знявшись у ролі Фабіяна, І. Миколайчук прагнув розкрити неповторну особистість свого героя – народного філософа, дивака й самітника, котрий живе напруженим внутрішнім життям, не піддаючись житейським спокусам. Втім, внутрішня зосередженість героя нерідко переходила в статичність, що до певної міри зашкодило розкрити цей несподіваний образ. Порівняно з

ним герої Т. Литвиненко, Б. Брондукова, Л. Сердюка, Я. Гаврилюка куди експресивніші, а тому й цікавіші й запам'ятовуються як постаті характерні, живі, переконливі, сповнені народного гумору. Іншим же персонажам — комунарам, куркулям — випала значно скромніша доля у фільмі, вони нерідко залишаються просто носіями ідей і заявлені скоріше не як індивідуальності, а як соціальні типи, вже відомі нам з існуючих мистецьких творів. Загалом таке трактування не суперечить поетичній умовності, й свою функцію у розвитку конфлікту вони відіграють, зокрема, у фінальній сцені свята Йордана, під час якого куркулі хотіли зчинити збройний заколот. Безперечно, ці сцени поступаються у повноті й художній переконливості першоджерелу.

Зберігаючи вірність своїм естетичним уподобанням і прагнучи долучитися до народної мудрості і народної творчості, розкрити народні обряди конкретного часу, режисер обирає кульмінаційну сцену, яка концентрує у собі характер і спрямування фільму, надає йому загальної тональності, є, зрештою, його серцевиною і живим пульсом. Нею стала сцена на гойдалці — велелюдне, сповнене святковості й гумору дійство.

Фільм привернув до себе увагу сміливістю, свіжістю режисерських вирішень. До речі, на Всесоюзному кінофестивалі в Душанбе «Вавилон XX» був удостоєний призу «За кращу режисуру». Про інтерес до фільму свідчили суперечки, які довкола нього виникали, різні його трактування. Одні говорили про відтворення реального життя українського села 20-х років. Інші тлумачили фільм як самоіронію автора, його кепкування над власними художніми уподобаннями. Треті тканину фільму переводили на мову абстракції, розшифровували твір на основі біблійних оповідей. Очевидно, фільм таки дає підстави для неоднозначного тлумачення. І хоча суворі поцінувачі й відзначали розходження чи, точніше, нерівноцінність із першоджерелом, вони не могли не згодитися, що фільм став подією і значення його для українського кіно неабияке. «Вавилон XX» перекидав місток до творів поетичного кіно, йшов у руслі його стилістики, шукав у житті пореволюційного подільського села, так несподівано і свіжо змальованого В. Земляком, струми вічного й неперебутнього, спрагло долучався до живодайних народних джерел. Усе це ріднить його із «Тінями забутих предків» і з «Білим птахом». Щоправда, не бажаючи вдаватися до «скомпроментованого» терміну «поетичне кіно», тогочасна критика, визначаючи стиль фільму, писала про його бароковість. Якось відомий критик К. Церетелі зауважила, що такі грузинські фільми, як «Древо бажань», передбачають поетичну інтимність переживання. Те ж саме можна сказати і про «Вавилон XX». Він став не лише сплеском поетичної хвилі українського кіно, а й завершив певний етап у його розвитку.

Фільм І. Миколайчука викликає асоціації з «Древом бажань» Т. Абуладзе ще й тому, що має ту саму жанрову структуру — поряд із карнавальними масками ліричні герої і тут же — комедійні елементи, побудовані на конкретних подробицях подільського побуту. Тобто маємо утвердження авторського права на вільний жанровий синтез. І найхарактерніше для обох творів — та поетична атмосфера, що панує у фільмах.

Своєрідність фільму значною мірою визначило літературне першоджерело, але важливо й те, що фільм зроблено у традиціях кіно поетичного, й І. Миколайчук прагне говорити з екрана мовою пластичної, живописної виразності. Характерно, що фільм багато почерпнув із фольклорного джерела — словесного, народного, образотворчого мистецтва. Це був ще один доказ на користь того, що кінематографу варто звертатися до цих джерел, включати їх у свою поетику, — і не як щось застигле, музейне, а живе, сповнене дихання і живих емоцій. Хоч би як ставилася критика до цього фільму, знаходячи в

ньому недоліки, втрату почуття міри, але вона була одностайною в тому, що образність його поєднана з чіткістю емоційного і смислового наповнення.
На жаль, ноша, яку взяв на себе І. Миколайчук, виявилася непосильною. Уже наступний його фільм «Така пізня, така тепла осінь», заявлений у тій же поетиці, став невдачею режисера. Стихія, що, очевидно, вимагає зусиль однодумців, не хотіла коритися. Колишні однодумці обрали інший шлях, до того ж, атмосфера на студії, та й взагалі в кіно, не сприяла творчому дерзанню. Суттєво й те, що фільм зазнав нещадних втручань владних інстанцій, тільки тому, що його знімав Миколайчук – йому перешкоджали.
Кіно чутливо реагує на зміну смаків, уподобань і водночас активно впливає на їхнє формування. Вся річ у тому, які смаки воно формує. В кіно неважко здобути популярність гостросюжетним або естрадним видовищем, розрахованим на миттєву реакцію, не більше. Важче викликати в глядача складні переживання, роздуми, створити фільм, який би відзначався індивідуальним стилем, глибоким осягненням життєвого матеріалу. До таких фільмів належить «Вавилон XX» із його своєрідним режисерським мисленням. Режисер виразив першоджерело, а через нього і завдяки йому – народне світосприйняття. Народними уявленнями вивірялися у фільмі такі одвічні поняття, як любов, життя, смерть, вони тут немов виходять за межі суто житейського плану. Згадаймо хоча б, як режисер передає найвищий злет почуття Мальви і поета-комунара Володі Яворського. У цю рідкісну хвилину буття почуттями закоханих переповнене все довкола – природа завмерла в солодкому тремтінні під акомпанемент народної пісні. Й усе це – з теплим гумором, який не допускає, щоб ідилія стала аж надто солодкою. Ця сцена фільму пам'ятна тим, що вияв естетичних уподобань автора, стан душі героїв невимушений, як дихання. Фільм, що увібрав животворні традиції мистецтва минулого і насамперед мистецтва народного, взагалі дає багато матеріалу для роздумів. «Духовний досвід народу, – писав М. Храпченко, – є скарбницею кожної нації, знову і знову він відроджується в наших помислах і діяннях, вимагаючи свого вираження і в мистецтві».
Свого часу Ю. Іллєнко, визначаючи таку особливість Миколайчука-актора, як вміння зберегти у фільмі творчість у її нерозчленованому вигляді, писав: «Там, звідки він родом, людина невіддільна від природи, природа від пісні, праця від мистецтва (великого народного мистецтва). Все взаємопов'язане, все витікає з усього, все цілісне...» (Искусство кино, 1972, № 11). І у своєму «Вавилоні» Миколайчук зробив спробу втілити власне розуміння кіно як гармонійну єдність різних мистецтв. Народна пісня, танець невіддільні від вавилонян, вони і в буднях, і на свято, немов крила душі. Вони допомагають злетіти над буденністю так само, як лебедина зграя, яка стала символом піднесеності та «непоборності духу».
«Художник поза народом, поза його способом світобачення – слабкий. Послідовність, глибина проникнення в народне життя, змінюючись із часом, визначають саму послідовність еволюції засобів виразності, всю систему поетики. Головне – не відходити від єдиного всенародного руху, не випадати з нього. Тільки тоді є шанс створити щось справжнє в мистецтві». Всім життям і діяльністю І. Миколайчук підтверджував це своє творче кредо.



Лариса Брюховецька

Реабілітація духовності

ПарадоксІвана Миколайчука

«Кіно-Театр», 1998, №2.

Іван Миколайчук під час зйомок фільму «Білий птах з чорною ознакою». Режисер Юрій Іллєнко. 1971.

Мистецтво живе за йому одному визначеними законами, простує йому одному відомими шляхами. Ще недавно воно борсалося в лещатах (здавалося, найжорстокіших) регламентованого соцреалізму, а сьогодні його затисли чи не жорстокіші лещата так званої масової культрури (безкультур'я). Проте мистецтво – це субстанція, яка поза часом і простором, яка робить вибір, а обрані, живлячись його силою, в якому б часі не жили, опиняються поза лещатами й обмеженнями. Творчість їхня також починає жити за власними законами, рухатися по ними самими окреслених орбітах.

До таких обраних належить Іван Миколайчук – лицар кіно. Він, немов посланець, який прийшов повідати нам, засліпленим миттєвими марнотами буднів, непроминущі істини й цінності. Це не риторика – ці істини хтось повинен нагадувати, спускаючись до нас, земних і суєтних, з висот мистецтва, що існує тисячі літ.

Час його з'яви для мистецтва кіно був часом зоряним. Насичений інтелектом та енергією Бергмана, Куросав, Вісконті, Фелліні, Антоніоні, він вабив до себе багатьох шанувальників. Захоплені можливістю творення на екрані матеріального світу в усій повноті й автентичності, адепти кіно насолоджувалися його могутністю, вмінням вбирати в себе й випромінювати з екрану повноту життя, безмежжя інформації. Хіба тоді хтось із захоплених міг уявити загрозу конвеєрного продукування світу квазі-матеріального, доведеного до абсурду диктату плоті. Реабілітація фізичної реальності – як висока місія кіно – з плином часу була доведена до крайньої межі... Але тоді, 1963 року, кінематограф немов чекав на прихід такого актора, як Миколайчук, на появу такого обличчя, яке саме по собі могло сказати дуже багато.

Можна посилатися на щасливий випадок, який звів під час проб на роль головного героя у фільмі «Тіні забутих предків» нікому невідомого юнака – студента кінофакультету і майже невідомого, але амбітного режисера Сергія Параджанова. Звичайно, слід пам'ятати, що в кіно саме його величності Випадкові належить майже сто відсотків зустрічей, які відбуваються на знімальному майданчику. А шедеврів – якийсь відсоток, з усього, що продукується. Цього разу випадок не був сліпим, бо сама особистість початкуючого актора була фактором вирішальним. Свідомий вибір акторської проф-

есії був не просто способом самоутвердитися. Це був шлях духовної реалізації. «Кіно здавалося мені мистецтвом високим і витонченим. А найбільше приваблювало те, що на екрані слово вже не мало такої влади над актором, як на театральній сцені. Мене вразило, що великі і найбільш напружені, найбільш емоційні епізоди могли розіграться без будь-яких слів, що природною, «нефорсованою» пластикою можна передати найтонші й найневловиміші нюанси. І найбільше потрясіння – крупний план, коли бачиш очі людини і в них читаєш все...» – пояснював причини свого захоплення кінематографом сам Іван Миколайчук («Кіно-Театр», №1, 1997). У цих словах – не тільки своєрідність акторства в кіно (цей секрет ще на зорі кіно усвідомили й засвідчили у своїх книгах такі видатні кіноактори як Аста Нільсен та Чарлі Чаплін). Тут заявлена творча і психологічна установка: з чим виходити на екран. Не заради тільки штукарства, трюкацтва й лицедійства, а заради наповнення духовних резервуарів, заради того, щоб творити мистецтво «високе і витончене», яке б проймало все єство.

Творчість Івана Миколайчука з особливою виразністю засвідчила, що наприкінці XX століття духовна самовіддача може сягати в глибини архаїчного способу комунікації, що вона здатна без слів передавати напружене внутрішнє життя. Що саме такий спосіб не можна витравити з пам'яті народної навіть тотальним засиллям фіксаторів матеріальної реальності (кінематограф, телебачення). Можна сказати, що саме в цьому полягає парадокс Івана Миколайчука, який пов'язав свою долю з кінематографом – цим технічним і водночас творчим видом комунікації, але запропонував йому мистецьку фіксацію саме духовної субстанції. Він довів, що фіксування на екрані реальності фізичної зовсім не виключає фіксацію духовного, зрозуміло, якщо перед об'єктивом буде носій цієї духовності. В цьому насамперед і полягає унікальність внеску Івана Миколайчука в український і світовий кінематограф.

Як уже згадувалось, з часу появи кіно взяло курс на фізичну реальність, досі в мистецтві начеб-то дискриміновану. Звичайно, робилися спроби вийти за межі фізичної реальності (інтелект, свідоме, підсвідоме, психіка) й це пов'язувалося насамперед з певними людськими комплексами, дискомфортом, відчуттями – страху, непевності, відчуженості, але дуже рідко із сферою духовної наповненості. Кінематограф фіксує видимий світ, зриме довкілля, але ще з раннього етапу його розвитку робилися спроби проникнути за межі видимого. Зрештою, історію кіно можна вибудувати як послідовність таких спроб, починаючи із французького «Авангарду» з його прагненням виразити внутрішнє буття людини. Страх і сум'яття окремої людини й «колективної душі» цілого народу висловили фільми німецького експресіонізму. Прагнули збагнути залежність людини від волі фатуму режисери французького поетичного реалізму. Досліджував свідомість і почуття людини перед лицем ядерної загрози, яка висунула проблему людського існування як такого, І.Бергман, укрупнюючи психіку окремої людини.

Очевидно, все це не обійшло й кіно українського, точніше, так чи інакше торкнулося його. Але українське кіно спершу фільмами О. Довженка, потім фільмами поетичного кіно (одні й другі визнані у світі й належать до його вершинних досягнень) запропонувало свій шлях, окреслений як ментальними особливостями українців, так і їхніми мистецькими традиціями. Здавалося б, що-що, а проблеми екзистенційні мали б стати першочерговими не в благополучній Швеції, яка не зазнала ні революційних потрясінь, ні голодомору, не брала участі у II світовій війні, а в Україні, на яку в XX столітті впали всі згадані катаклізми, включаючи найостанніший – Чорнобильську

катастрофу. Натомість 1930 року О. Довженко ставить один із найбільш життєстверджуючих фільмів світового кіно – «Землю», а в середині 1960-х років Україна знову вразить світ безпрецедентним вибухом барв на екрані у «Тінях забутих предків», які немов би згладили все, що довелося пережити впродовж кривавого століття і, зокрема, в цих прекрасних горах, де ще якихось 15 років тому гриміли постріли й лилася кров національно-визвольної боротьби. Це могло б називатися безпам'ятством, але людям, які робили фільм, як і більшості населенню України, перипетії й деталі її новітньої історії були невідомі. Але це було щось якісно інше – це був світогляд. Світогляд людей кіно, яким було важливо виразити сенс людського існування ще не до кінця пізнаними можливостями обраного мистецтва. Але ні режисер Сергій Параджанов, ні кінооператор Юрій Іллєнко, ні актриса Лариса Кадочникова, які відкривали для себе Карпати, як і Україну загалом, не могли не відчути, що торкнулися чогось значно важливішого, аніж просто буденність, аніж навіть те, що зафіксував у своїй знаменитій повісті Коцюбинський. Вони торкнулися коду душі тисячолітніх істин, закарбованих у кожній мистецькій речі, яка потрапляла до їхніх рук. Вражаюче, але скарби народного генія збереглися тільки тому, що лежали у скринях віддалених від



Іван Миколайчук та Любов Рум'янцева-Чорновол у фільмі «Анничка». Режисер Борис Івченко. 1968.

великих центрів поселень, – інакше б давно уже були забуті й знецінені технічно передовою цивілізацією. І якби С. Параджанов та Ю. Іллєнко навіть не вийшли за рамки документа, просто зафіксувавши оті скарби, які вітчизняні критики, іменували термімом «етнографія», то й тоді «Тіні забутих предків» зібрав би величезну аудиторію шанувальників. Але сила й магнетизм крилися в тому, що скарби ожили, одухотворені присутністю актора, який сам був носієм і цієї ментальності, й цієї культури. Потрібно була щирість Івана Миколайчука, щоб ця краса заіскрилась, воскресла з пороху забуття.

Не можна однозначно твердити, що Миколайчук свідомо налаштував себе на місію носія духовності. Він був дитям свого часу й сповідував віру в творчість, в кінематограф. Але творчість він бачив по-своєму, інакше, ніж це було загальноприйнятим. Він прагнув вирватись за однозначну й одновимірну реальність, схопити невловимі речі, яким не завжди знаходилися адекватні словесні відповідники. Саме тому вважав, що «гарний фільм повинен будуватися як музичний твір».

Він глибоко відчував девальвацію слів, в тому числі й на екрані. Людина говорить одне, а її свідомість живе своїм життям, яке не завжди узгоджується з приписами правильних слів, звичаїв й може вибухнути неочікуваними, а разом з тим закономірними діями (як це трапляється з героями фільмів Луїса Бунюеля, наприклад). Але є люди інші. Іван Палійчук – герой «Тіней забутих предків» – людина цілісна: думки, почуття, дії злиті в ньому в одне ціле. Мабуть, тому, щоб не порушити цю цілісність, він ощадливий у словах й вони не особливо потрібні, якщо поглядом, рухом можна передати більше.

Це стало можливим, тому що цим даром свого героя наділив актор. Без актора «Тіні» не сягнули б такої, можна сказати, сакральної сили.

Говорячи про мистецтво Київської Русі XII століття, Михайло Алпатов підкреслював, що це мистецтво було чудовим не тільки як філософська, моральна і гуманна цінність, а було воно живописним відповідником експресії. Це мистецтво зрілості, високого розвитку й піднесення (згадаймо бодай «Ангела із золотим волоссям», XII століття, Російський музей, Петербург), де ми бачимо той самий крупний план обличчя й очі, «в яких можна прочитати все...» Західне кіно, зокрема згаданий Бергман, зосереджуючись на психіці своїх героїв, користується внутрішнім голосом, який звучить за кадром. У «Тінях», зокрема, в момент тяжкої психічної кризи героя, його голос відсутній. Все виражається дією, пластикою, поглядом. А звукоряд тим часом заповнений голосами інших людей, записаних «з натури» (цікава кінематографічна знахідка!). Вони говорять про героя, висловлюють своє ставлення до нього – співчуття, жаль, осуд.

«Тіні» теж можна назвати живописним відповідником експресії. Додавши, що фільм, як ікони Київської Русі, також виконував трансцендентну функцію, сполучаючи земне і небесне, свідоме і безсвідоме (цим словом К.Г. Юнг визначає смислове поле, в якому існують ідеї, думки, знання минулого – сучасного – майбутнього, іншими словами – поля духовного й інформаційного). Тож, очевидно, мав рацію М. Блейман, поставивши щодо поетичного кіно України питання «архаїсти чи новатори?». Щоправда, вжите ним поняття архаїки сягало не далі 1920-х років. А відповісти на питання можна було так: «І архаїсти, і новатори». Втім, небезпека Блейманового визначення для українського кіно полягала в тому, що слово «архаїсти» на той час мало негативний смисл й означало, що митці тягнуть нас в минуле замість крокувати вперед.

Кінематограф, який дав поштовх для бурхливого розвитку інформаційності, насамперед візуальної, повів за собою виникнення телебачення та запису

візуальної інформації на електронних носіях, й сьогодні багатьма сприймається як мистецтво суто інформаційне. Але кіно як мистецтво виконувало й іншу функцію, а саме: вихід за межі простої фіксації матеріального, фіксації візуальної інформації. У цьому насамперед і полягає цінність таких кіношедеврів, як «Тіні забутих предків». Крім того, такі фільми, виводячи свідомість на інший рівень, показують реальний вихід з інформаційного перенасичення. Адже, як уже сьогодні підкреслюють вчені, людство може або зайти в тупик, якщо об'єм інформації перевищить наші можливості, або зробить якісний стрибок, якщо прийде до екстрасенсорного сприйняття інформації – сприйняття її в образах (архетипах), переводячи мову і письмо на допоміжний рівень.

Здійснивши, за відомим висловом З. Кракауера «реабілітацію фізичної реальності», кінематограф на початку 1960-х вже вийшов на стадію, коли можна говорити не про її реабілітацію, а про її засилля, надмір. Потребувалося від екрана реабілітації життя духовного, наявність чи відсутність якого суттєво впливає на життя людини і людської цивілізації загалом. «Тіні забутих предків» стверджували право кіно на духовний статус. Ні, ця грань не обминалась і раніше. Але саме у «Тінях» це здійснилося якісно інакше – кіно



Робочий момент зйомок фільму «Вавилон XX». Режисер Іван Миколайчук. 1979.

виходило за межі буття психічного, людських стосунків. Макрокосм душі з виходом у трансцендентне (епізоди із загиблою Марічкою, яка з'являється Іванові як видіння й разом з тим на екрані є реальною). Згодом Ю. Іллєнко в «Криниці для спраглих» розвине цей аспект – покійна дружина старого Левка час від часу з'являтиметься в кадрі – у його спогадах. Але неважко помітити відмінність: у «Криниці» з'ява стає лейтмотивом усього фільму, а Марічка в «Тінях» з'явиться на екрані двічі – промайне у вікні під час молитви Івана й Палагни на свят-вечір та у фіналі, коли поранений Іван йде слідом за Марічкою через «срібний ліс» (тут задіяні спеціальні кінематографічні ефекти, які викликають відчуття, що герой перебуває на межі між життям і смертю).

Сповненому енергії й жадоби творчості Миколайчуку не було роботи у фільмах соціалістичного реалізму. Тільки великими зусиллями волі вдалося пробити на екран «Лебедину зграю» Василя Земляка. Після поставленого за цим твором «Вавилона XX» Іван Миколайчук пережив свого роду ренесанс, – до нього знову звернули погляди шанувальники кіно. Мабуть, не випадково він зіграв роль сільського філософа, який ігнорує матеріальні цінності й живе за законами вищої мудрості, сказати б, неземної. Це пояснюється й тим, що його Фабіян в силу свого заняття (був трунарем і копав на кладовищі могилки) постійно стикався з цією межею, яку раніше чи пізніше, переходить людина.

Багато можна говорити про метафоричність мови «Вавилона XX». Бодай про те, як виразив він сенс життя: Фабіян шукає його, не поспішаючи висловлювати судження про інших людей, але перед лицем смерті, не задумуючись затуляє від націлених гвинтівок Мальву, а, отже, й нове життя, майбутнє. Жертовність – вищий сенс життя. Тобто, сенс знаходять не в словах, а в діях, вчинках, в мовчанні.

Обличчя Івана Миколайчука з першої появи у «Тінях» притягує одухотвореністю. Ця людина виділяється серед інших. Насамперед зовнішньою красою. Але це той тип краси (іконописний), в якому переважає духовне начало й виразно прочитується винятковість особистості.

Дивлячись гру найталановитіших акторів, так мало знаходиш саме цього в їхньому іміджі. Не їхня тут вина – їм пропонують, і вони грають жорстокість, впевненість, насильство. Кіно максимально ствердило себе в зображенні прірв злочинності, тіньових сторін психіки, роздвоєння особистості, фіксації деградації. Тим самим воно стало одним із суттєвих виявів дегуманізації сучасного мистецтва. І саме Київська кіностудія імені О. Довженка в особі І. Миколайчука дістала унікальний шанс підняти кінематограф до світла, вивести його з площини, де опікуються тільки зображенням гріха, привчаючи, що це вже давно перестало й бути гріхом. Творчістю Миколайчука кіно засвідчило не роздвоєність душі, а її цілісність, не муки совісті, а її ствердження.

...Якась вища сила обирає людей, яким треба нести хрест свого покликання. До таких належав Іван Миколайчук.

Людмила Лемешева

Іван Миколайчук: посвята

Кіносценарій

«Коли ж і музика нас покине,
що буде тоді з нашим світом?»
Микола Гоголь

«Сучасність», 1996, №3-4. З російської переклав Станіслав Чернілевський.

1. Погляд автора на героя

У щасливій і трагічній долі славетного українського актора й режисера Івана Миколайчука є щось загадкове, що змушує з тривогою пригадати слово «фатум», дарма що від часів героїв прадавнини він мало до кого вчащав.

Роками Іван мріяв зняти «головний фільм» за власним сценарієм «Тисяча снопів вітру». Щодо визначення жанру він вагався: мозаїка, калейдоскоп із окремих епізодів, історій, снів, бувальщин та небилиць, — тих, що трапилися на його віку чи побачених у кіно, в театрі і об'єднаних лише особистістю автора, його філософією життя.

Зреалізувати цей задум-сповідь він не встиг.

А що, як спробувати пов'язати за нього оту саму «тисячу снопів вітру» — тисячу його зітхань, посмішок... «шепотінь та криків», які, на щастя, залишилися на фото- й кіноплівці, на магнітофонній стрічці?

У міфі Миколайчука неможливо відокремити так звану правду життя від правди витвореного ним художнього світу. Навіть сам він щиро плутався, де закінчується він і починаються його герої, де бувальщина обертається небилицею. І навпаки.

Ця міфотворча плутанина дає право й нам, вибудовуючи внутрішній монолог героя, довільно перетасовувати й переадресовувати власні думки й почуття Івана з думками й почуттями його персонажів,

Ключ, що має нам при цьому послугувати, криється в епізоді першого режисерського фільму Миколайчука «Вавилон XX»: на путівці прилагоджено до дерева дзеркало й два дороговкази — «Нижній Вавилон» і «Верхній Вавилон». Стрілки похитуються, показуючи то вгору, то вниз. Відламок дзеркала викликає асоціацію зі стендалівським визначенням літератури — і, відтак, мистецтва загалом — як дзеркала, поставленого на дорозі життя.

А плутанина зі стрілками змушує пригадати український вертеп з його простодушним поділом на два поверхи — «рай» та «пекло» — і водночас з лука-

вою готовністю міняти «верх» і «низ» місцями.
Вертеп не профанував біблійних сюжетів, проте дух пародії, здається, витав над ним, коли під спів псалмів спускався на паличці дерев'яний янгол з благовіщенням, а царя Ірода затягувала до пекла стара костомаха з косою (себто тут церква й балаган разом).
На тлі «вертепних» знаків-символів з'являвся у фільмі й сам герой: сільський мудрій та міфотворець Фабіян — напідпитку, — провадячи філософські діалоги зі злочинне тверезим цапом.
Фабіян у «Вавилоні» має три функції: він безпосередній співучасник подій, мистець, котрий у нас на очах компонує притчі про свій народ, режисирує життя і, нарешті, безсторонній спостерігач, що з веселою іронією позирає не лише на комічні, а й на трагічні сторони існування. Хочеться, щоб таку ж потрійну роль зіграв у нашому фільмі автор Фабіяна. (На щастя, зберігся запис репетиції, що її Іван провадив зі славетним тріо «Золоті ключі», готуючись до спільного концерту, що так і не відбувся).
У «Вавилоні» він збирався зняти декілька епізодів, де б діти розігрували межи собою легендарні сценки з дорослого вавилонського життя. Дарма що називав Іван свої химерні ідеї народним Бароко, для кіноадміністрації це не правило за аргумент:
епізоди з дитячими іграми категорично не пройшли. Може, нам поталанить зробити щось подібне?
Адже народний гумор, космічний гумор, дитячий сміх — то, власне, одне й те ж. Тут наша гра з життям, гра з Богом (чи з дияволом), де ми самі собі автори та виконавці, глядачі й критики-глузівники.
Вертеп можна використати у фільмі не лише як концептуальний та естетичний принцип організації матеріалу, але й буквально. Опріч різдвяної містерії котрісь епізоди з «Тіней забутих предків», «Вавилону», «Пропалої грамоти» будуть повторюватися на ляльковій ширмі (а з-поза неї вряди-годи витикається, сміючись, дитяче личко). Скажімо, фраза «А чи будемо ми в парі?» — патетично серйозна, з трагічним підтекстом, та діти її вимовляють з посмішкою довіри й безглуздої радости буття. (Як запевняє Катанян, автор «Тіней» був настільки яскравим, що в Києві діти гралися «в Параджанова»).
Співрозмовником Івана можна зробити ляльку, що репрезентує цапа Фабіяна, цього «alter ego» автора. Приписуючи цапу здоровий глузд і тверезість, можна іронічно знизити піднесеність та глибокодумність деяких Іванових міркувань. А часом навпаки: «дерти носа» стане цап, а Фабіян його присаджувати (репліки обидвох промовляються самим актором).
До речі, уже в «Тінях забутих предків» було дещо від театру ляльок та театру масок. Скажімо, Юра-мольфар — традиційна машкара злочинця, інфернального зла. Коли він, з умисною люттю витріщивши очі, зупиняє бурю, зненацька у зблиску — натомість живого коня — його кістяк, опудало, лялька в рамї, розвіяному вітром.
Можна скористатися ще одним образом, що його придумав Миколайчук, ще одним театром: тіней.
Найзагадковіший епізод «Вавилону» — коли Фабіан показує вагітній Мальві тіні на стіні від своїх грайливих рук. Певна річ, це можна зрозуміти як просту побутову сценку:
забавка для ще не народженої дитини. Та є щось у цій пантомімі тривожне й дивне, що не надається до витлумачення, щось поміж рядків і обіч прямого сенсу, як то буває у справдешніх віршах.
Мені також не хочеться нічого буквально розшифровувати, просто пропоную скористатися ще й оцим образом для відтворення складних взаємин



Лідія Поліщук — Мальва, Іван Миколайчук — Фабіян у фільмі «Вавилон XX». Режисер Іван Миколайчук. 1979.

Івана з мистецтвом, зокрема, з кінематографом.
Як він затято повторював, усе найголовніше трапилося з ним до 15 років. І в кіно він насамперед відіграв своє дитинство — не так повернув пам'ять, як сотворив паралельну реальність — з матеріалу власної душі. «Ми дістали готовий світ, коли взяли Івана до фільму», — визнавав сам Параджанов. Реальність ця не достеменніша за першоджерело, але й не змалена — вона просто інша: світ снів, кінематографічних барокових снів, тіней на стіні...
Як не захоплювали Івана ці віртуальні розваги з привидами, котрих він поїв живою кров'ю, власною справдешністю, йому ж бо пам'яталися інші взаємини з життям.
«Побавитися у світ» на екрані, як то він сам висловлювався, і жити повним життям — то все ж не тотожні речі. Може, тому такою журбою віє від видінь Фабіяна: ось він зрікається близькости з Мальвою... ось передсмертної миті бере на руки її ненароджене дитя. Вислизає живе життя — залишається естетичний реванш. Та ба! Додому повернення нема.
Відійшло ж не лише Іванове дитинство, на очах відходив у небуття величезний світ патріархальної селянської культури, що його він мовби пластично ніс у собі. Світ сучасного міста, та ще ж епохи розвинутого соціалізму, з його внутрішньою олжею та фальшем, зі штучністю й стандартністю трибу життя, зі знеособленістю людини залишився чужою чужиною для Івана. Напевно, в ранньому дитинстві слід отримати щеплення від хвороб міста, щоб у зрілому віці вони вже не могли тебе зачепити. Адаптація надавалася йому дорожче, аніж нам те уявляється. Ще й у 40 років, заповнював, у нього залишалися «комплекси». Насправді кінематографічне середовище було для Івана також внутрішньо чужим. Пам'ятаю, якось у Будинку кіно, виголосивши невеликий, але, як завше, схвильований монолог, він обвів рукою кругом себе і підсумував: «Усе це міражі, привиди, ілюзіон...». Довколишнє повсякдення видавалось йому подеколи ірреальнішим, аніж навіть кіно, чимось на кшталт сну вочевидь.
Інша річ Сергій Параджанов, котрий не тільки відчував себе невимушено в кінематографічному довкіллі, а й узагалі не знав проблеми «повернення додому», бо скрізь був удома.

Миколайчук і Параджанов — два митці унікальної цілісности й унікальної сили обдарування, проте принципово різного складу й різного хисту. Те, що так миналося одному, підгримувало і навіть вряди-годи рятувало його, — те сповільна руйнувало й нівечило другого. У своєму останньому інтерв'ю на телебаченні Параджанов сказав нечувані слова:

— Подейкують, що я зберіг честь. Ще, ніколи, ні в чому... Я — боягуз! Скільки разів я сфальшував, побоявся... І ще:

— Я живу легко у мистецтві. Це не так, що ось, мовляв, мені не давали працювати. Я однаково до кінця себе виразив.

Погодьтеся, дивні речі для непокірного та гнаного мистця. І коли тут навіть до якоїсь міри хизування, то це хизування не просто скандально правдивої, але — вільної людини.

А втім, чому б то хизування? За кожним із тих легко, зухвало кинутих у ефір слів стояла вагота їх реального сенсу.

Свій артистизм та естетизм він зробив універсальним принципом, — приступивши до вільної гри з невільним світом, жив не за правилами, а радше щоразу творив нові правила й легко сам-таки їх порушував, скоряючись екстравагантним своїм фантазіям чи випадковій забаганці.

Гра йшла ризикована, подеколи по-шахрайському сумнівна, подеколи й небезпечна — бо заставою у тій «грі в бісер» було життя. І смерть. Він чесно доправив «свою роль на театрі світу», як говорив Сковорода, до кінця, влаштувавши під завісу навіть і з тюремного ув'язнення, навіть і з власної смерті трагікомічний атракціон.

Про справжній трагізм його останніх днів ми можемо лише здогадуватися. «Я гадала, що він удає хворобу, а йому насправді було боляче...» «Він покинув світ — граючи», — розгублено зізнавалася пізніше близька йому людина Софіко Чіаурелі. Неабияку мужність треба мати, щоб так прощатися з життям.

Зумисно роблю застереження, що карнавальне світовідчуття, переживання життя як імпровізації, як свята було взагалі притаманне поколінню, до якого належав Параджанов, — реакція на дух аскетизму й святенництва, морального догматизму та ворожості до реальності, що ними відзначалася попередня суспільна епоха. Мистецька свідомість, що звільнилася щонайперше, здобула в особистості Сергія Параджанова свого мага, генія, штукаря й містифікатора (і ще — трагічного блазня).

Драма Івана Миколайчука (чи «біль», як він сам переважно висловлювався) була безутішнішою, екзистенціальнішою, абощо... І річ не в тому, що йому були чужими вільні літання уві сні та увіч, або що проза часу й тоталітарне суспільство заважали йому літати. Ба, де то — на противагу всьому і літали, і стрибали, і свистіли, як дрозди, й заїдали горіховим пирогом, і дивне казнащо верзли...

(Коли я сьогодні бачу на хатньому екрані незмінного харківського дженджика Едичка Лимонова, то здогадуюсь, звідки цей накрут, ця ненатла жага жити «на рівні своїх екстазів» — усе звідтіля ж, від обіцяного свята, як пізніше з'ясувалося, малообґрунтованого й передчасного).

Від чогось такого наркотичного у трибі життя шістдесятників інстинктивно відмагалася штивна, якась патетично серйозна і, власне, дуже проста душа Івана. Від народження він був неймовірно обдарований не лише пластично, чуттєво, а й сподоблений духовного темпераменту, сильного релігійного інстинкту з його тяжінням до невдаваного — а не святенницького — аскетизму й святості. Поганське, діонісійське і християнське ставлення до життя змагалися повсякчас у його душі, витворюючи поле високої напруги, плідне для мистецтва.



Іван Миколайчук, Костянтин Степанков, Лариса Кадочникова, Людмила Лемешева під час зйомок фільму «Комісари». Режисер Микола Мащенко.

Висновуючи з усього, в цьому потаємному внутрішньому конфлікті перемагав мистець, артист (грішник), полишаючи подоланому ченцеві (праведнику) затамовані докори сумління. Недарма слова «совість» і «біль» були ключовими у Йвана. «Для справжнього лицедійства необхідна певна крихта безсоромності в характері», – вважає режисер Роман Балаян. Скидається, Іванові саме безсоромності бракувало задля стало успішної кар'єри «зірки». Пам'ятаю, як у Львові на фестивалі «Молодість» 1973 року, надписавши черговий фотознімок шанувальницям, він тихо промовив з гірким усміхом: «Ось, задля того, щоб дати зараз два автографи, я зрадив себе...»

У цьому митцеві взагалі жило щось таке, що гостро вирізняло його серед товаришів за професією: щось ніби позаособистісне, – пам'ять роду, генетична пам'ять нації, глибінь простору й часу, за словами художника Георгія Якутовича. Він не просто актор, що створив народний характер у кіно, але в певному розумінні й сам народний герой, останній із роду.

Зізнаюсь, мені завше здавалося: йому б у прочани, в народні філософи чи вуличні речники, а не в кінозірки (уважав для себе таке жалкування за честь). І, звичайно ж, не випадково, що саме Іван зіграв сільського філософа Фабіяна, коріння якого слід шукати в особистості Ґригорія Сковороди, цього вільного мандрівця на шляхах добра, споглядальника й пантеїста, поета й насмішника, або ж «першого хіппі на слов'янській землі», за чиїмсь дотепним визначенням. (Не випадково саме він дав голос писаному слову Ґригорія Сковороди в документальній стрічці Ролана Сергієнка та Олександра Коваля «Відкрий себе»).

Наш розкріпачений 60 – 70-ми роками екран навчався у літератури й малярства передавати поезію села та дворянських гніздечок, красу природи й жіночих облич, опанував мистецтво уловлювати нюанси та відтінки емоцій, психологічних станів. Гірше надавалася поезія (а чи трагедія) «жагливого роздуму» чи «роздумливої жаги», що так непокоїла класиків. Ми немовби втратили смак до драми ідей, до герцю віри й зневіри в душі однієї людини, загалом до глибокої морально-філософської проблематики, пов'язаної з подвійністю нашої природи, до вічно напружених, любо-ворожих взаємин духу та плоті. Певно, давалося взнаки існування в невільному суспільстві (не

вільному передовсім для думки), що пропонувало натомість свої специфічні проблеми, подеколи кривдні для розуму й серця.
Іван видається мені одним із декотрих-нечисленних — наших митців, хто з дитячою серйозністю та наївністю переймався останніми питаннями буття. Кіно стало для нього також способом сконцентровано дослідити життя, спробувати сягнути до серця речей, до «четвертого виміру». Він дошукувався й тут внутрішнього досвіду всілякого штибу, експерименту над собою.
Не зіграти, а ніби пережити навсправжки. «У кожного героя я шукаю його біль, в долі — мить подолання цього болю, духовну перемогу над собою, бодай навіть ціною смерті». Кіно йменував «святою катедрою». Порожні ж та безбарвні фільми занепалої епохи розквіту застою, де доводилося Іванові все частіше зніматися, аби елементарно вижити, сповільна почали спустошувати не лише його душу, а й плоть. Наприкінці дня фільмування з'являлося відчуття повної самовтрати. «Мене немає. Приходжу додому, до мене звертаються як до чоловіка, до брата, тицяють дитину до рук — і, на мій подив, ніхто не постерігає, що мене — нема... Я — не існую».
Він тримався власного внутрішнього світу як міг і скільки міг, зникав у підпілля, поринав у гультяйство, в написання сценаріїв, прози, пив та співав пісень у себе на кухні. За останні роки, мені здається, з Іваном скоїлося те саме, що відбувалося колись із Блоком та з героєм «Тіней»: він перестав чути музику світу. Простір зненацька змовк. І втратив свої барви. Повернути йому хоча б якісь звуки й колір Іван намагався за допомогою алкоголю.
З цілком слушної делікатності ми зазвичай не говоримо про цей аспект життя багатьох наших мистців, тим самим кривлячи душею не лише перед житейською правдою, а й перед істиною. А з істиною не так усе просто, як видається буденній свідомості. Пошлюся на безумовний авторитет Юнга: «Потяг до алкоголю, коли приступати до цього спрощено, можна розглядати як певний еквівалент духовної жаги нашого єства, його прагнення до цілісності, чи, кажучи середньовічною мовою, «до злуки з Богом». Ця думка видається мені абсолютно справедливою принаймні щодо Йвана. Він не був побутовою людиною, і побутові мірила до нього мало достосовні.
Ставши естетичним символом українського кіно 60-х років, він виявився головним героєм драми цього кіно в 70-ті — 80-ті, багато в чому перейнявши його долю. Душа заслабла й підупала раніше, аніж тіло, бо душевний біль — це сигнал. Симптом, що ним звістують про себе олжа та фальш світу, зачаєні ракові пухлини в його внутрішньому просторі.
Але є, як на мене, ще одна причина, менш очевидна. Вона пов'язана із загадковою, ба навіть містичною природою «Тіней забутих предків».
Усі ми знаємо, що деякі сни бувають пророчими і спроможні збуватися. Справджуються іноді й кінематографічні сни-образи. Доля Івана була чи то завбачена, чи то спровокована, чи навіть змодельована у фільмі, що зробив його знаним. Параджанов щось таке розумів, бо на 40-й день по смерті Івана мовив над його могилою: «Сьогодні ми прощаємося з привидами, що їх породили «Тіні».
Коли вірити Вернадському, що мистецтво — це проходження космічної свідомості через людське серце, то, може, немає нічого дивного в тому, що мистецтво «знає» завчасу, до життєвого втілення?
З другого боку, не можна не добачити, що усі ті міфологічні істоти, котрих первісна людина, не бажаючи визнавати покревності з ними, розташувала в лісах та ріках, — лісовики, русалки, відьми, перевертні, — переселилися тепер на целулоїдну плівку. І, отже, граючися з примарними екранними тінями, ми не передбачаємо, яких духів стривожуємо і викликаємо до життя з

дна власного нашого єства, з глибин генетичної, прабатьківської пам'яті...
А може, навпаки. Ми випробовуємо чи провокуємо реальність, закидаючи в неї насіння неіснуючого? Воно проростає і стає нашою сутністю. Гадаємо, що пишемо сценарій фільму, а насправді творимо сценарій власної долі. Проливаємо бутафорну кров, а тоді з'ясовується, що вона – справжня. І смерть – справжня, а не іграшкова костомаха з косою.
Два роки тому я виявила, що ці давні спостереження й непевні здогади спіткали не мене одну. Відомий французький культуролог Жан Бодріяр в лекції «Злий демон образів» викладає свій погляд на природу кінематографічної образності. «Образ цікавий не лише в ролі відображення, дзеркала, репрезентанта реальності, але й тоді, коли він починає втручатися в реальність і моделювати її, коли він пристосовується до реальності тільки з тим, аби щонайліпше її трансформувати чи, докладніше б мовити, коли він використовує реальність на власний намір, передуючи їй на такій короткій відстані, що вже не залишається часу для самоздійснення». Він розповідає багато випадків, коли життя щонайдокладніше копіювало екранний першовзір.
Саме в такому сенсі я завше вважала зустріч Івана з Параджановим щасливою, але фатальною (не дитині дідько – пара), бо «Тіні забутих предків» мали вдосталь міфотворчої сили, аби тримати в полоні свого героя. Міф Миколайчука, умовно-поетичний образ, створений у кіно, робив невільним його носія, спонукав «відповідати», знову й знову відтворювати цей самий міф. До «духовного рабства, рокованого талантом» (думка Івана) долучалося це рабство.
У «Тінях» виявися символічно зашифрованим головний парадокс Іванової долі.
Інтимно глибокий, ніжний зв'язок з рідною землею, матір'ю, з народним побутом та – народною культурою живив і
підтримував його творчість, але він же не давав вирватися на волю. «Я знаю, що потрібно, – сказав мені він одного разу. – Потрібно усунути переділки поміж собою та людьми, поміж собою та світом, відкритися їм назустріч, впустити у себе. А саме це не надається». (До речі, лише Іван міг започати таку розмову просто на кліті східців Будинку кіно і не виглядати смішним – для нього то були не порожні балачки, а болісний внутрішній досвід, ціну якого він знав).
Психоаналітик сказав би жорсткіше: слід відірватися від теплоти рідного тирла, обірвати інцестуальні зв'язки (тобто кровозмісні в широкому розумінні, куди входять і культ предків, культ нації), щоб пережити досвід індивідуальної волі, емансипації особистості, а вже потім на якісно новому рівні відновити гармонію з людьми й природою, віднайти свій дім у світі.
У «Тінях» умерла Марічка (втрачений ідеал цілісності та повноти буття) манила й принаджувала до себе Івана Палійчука. З сомнабулічним захопленням простує він за нею – і вмирає.
Мертвий хапає живого. Імовірно, тому привид Марічки у фільмі трохи зловісний, можливо, навіть демонічний (прадавній вислів: «У нечисті своєї подоби немає, вона ходить у машкарі»).
Завороженість тінями минулого згубно переходить в зачарування смертю.
Іван Миколайчук, стужений за домівкою, за втраченим раєм, також чинив розпачливі спроби вирватися з полону золотих сновидінь дитинства, сторазове перемінених у примарному світі поетичного кінематографа (ой, недаремно перші фільми, у яких він знявся, називалися «Сон» та «Тіні»). А що для них, отих снів, все менше зоставалося реальних змістовних форм і в житті, і в кіно, – то й поготів.

Напевно, йому бракувало дужої творчої волі для самореалізації – всупереч епосі, всупереч собі. Він не міг би повторити услід за Параджановим: «Я однаково до кінця себе виразив». У режисери, за моїми спостереженнями, в наших умовах узагалі мусять подаватися лише надегоїсти, схильні до повного самозречення. Як і у героя «Тіней», в Івана було для цього занадто тендітне, легко вразливе серце, занадто чула до своїх та чужих гріхів совість. А може, йому просто забракло гумору – отого якраз народного (чи космічного) гумору, тієї крихти веселого, зухвалого цинізму (або уміння без потьмарення в голові сполучати «дві речі несумісні» і навіть три-чотири сукупно...), що рятувала Параджанова. Мало-таки сміявся Іван. Серйозно жив, серйозно грішив та страждав, серйозно й помер. Помер опівдороги, як і численні з його покоління:

Я помираю з простої хвороби
Опівдороги,
Опівдороги до святого дива,
До істини, де майже переміг...
(А. Вознесенський)

Але як мистець він залишив нам свій Шлях, що його розпочав збирати й складати з сприсків минулого й сьогочасного, із тисячі снопів вітру, із «поезії й правди», прагнучи не лише відгадати знаки й значення своєї долі, але й означити її саму.

Власне, роботу самосвідомості, самоототожнення, що її він розпочав, та не завершив, ми й продовжимо у нашому фільмі. Було й добре пройти цей Шлях, цю внутрішню драму поступу – суто слов'янську драму, – вільно й легко балансуючи поміж «святою катедрою» й «балаганом», як то вдалося Йванові в його найбільш особистому фільмі «Вавилон XX».

Отака мистецька концепція майбутнього фільму та особистості героя. Такий, приблизно, сенс і тон авторського коментаря, якщо Іванового монологу виявиться не досить.

Пролог

Сльотавий осінній вечір у Києві, пізні перехожі поквапливо спускаються у підземний перехід. На тлі звичного міського гамору зринає неземний і печальний голос сопілки. Біля входу в метро притулився до стіни підземного переходу юнак зі строгим обличчям, в окулярах та спортивній куртці. Перед ним на долівці картонна коробка для грошей. Ні на кого не дивлячись, відчужено й дуже вправно грає «Мелодію» Глюка. Люди проходять повз нього, більшість з них навіть не повертає голови в його бік.

Цей чорно-білий кадр ніби тане на наших очах, чиясь рука витирає його до білості; а потім починає проступати, як на дитячому перебивному малюнку, кольоровий кадр: із лісу виходить Іван Миколайчук – Лісовик (фільм Юрія Іллєнка «Лісова пісня. Мавка»). Вигляд у нього самозаглиблений, але шати декоративні, по-оперовому розкішні. Він прикладає до вуст сопілку й починає грати.

Голос Івана за кадром:

– Це що – канон? Чи що це – опера? Я не розумію... Отже, у мене є пропозиція. Скажете так: лубочна народна картина. Це треба обов'язково сказати, попередити. Це форма, яка вам руки розв'яже. Будете дурня клеїти.

Кадр із «Лісової пісні» зменшується обсягом, немовби відсувається углиб екрану. Тепер бачимо невелику споруду, що скидається на хату й театральну сцену водночас. Це старовинний український народний театр ляльок – вертеп. Обидва його поверхи спочатку порожні, а потім крижівницею нижньої



Іван Миколайчук — Лісовик у фільмі «Лісова пісня. Мавка». Режисер Юрій Іллєнко.

заслони прошкандибають дві кумедні, майже пласкі дерев'яні ляльки: білий цап, який тягне за собою явно підпилого господаря. Поки вони незграбно, проте з чарівливою пластикою, з'ясовують один з одним стосунки, за кадром Іван розмовляє зі своїм семирічним небожем: прийманим сином Тарасом:

— Скажи: виступає... Оголоси себе.

— Виступає Тарас Миколайчук...

Тарас починає лунко сміятися. Іван мимоволі приєднується до нього.

— Ну, все. Скажи: на мене дурощі найшли. Я блазнював, сміявся...

— А ти теж! Ну ж бо!..

У рамці вертепу, немовби на екрані його нижнього кону, проступає кадр із «Вавилона XX»: місячної ночі путівцем плентається Фабіян-Миколайчук з білим цапом попереду і про щось із ним розмовляє. На верхньому екрані з'являється інший кадр: Фабіян зі стільцем та скрипкою йде лугом. Біля невеличкого озерця, де пасеться припнутий до кілка незмінний цап, він сідає на стілець, виймає з футляра скрипку і починає грати.

Чисте, одухотворене обличчя Івана — великим планом. І заспіває разом з ним земля: луг, корови в лузі, саме повітря. Заспівають вони не в переносному значенні, а в надто прямому — так ніжно, суголосно, мрійливо замукають в унісон людському серцю (кадр із «Вавилона»).

І раптом крізь це пантеїстичне мукання звідкілясь іздалеку тривожно долине тоненький жіночий голос: «Іва-а-а»... Так гукала Марічка Івана в «Тінях забутих предків».

Титр: Частина перша. Шлях. Безсоння

Над Києвом така сама сльотава, але вже передсвітанкова імла. Дрімають у тумані зі смогом Дніпрові кручі. Вирізняються силует Лаври, підсвічений жовтим електричним світлом, та акварельні обриси Видубицького— монастиря. І лише гнітюча могутність «смерти з косою», як називав Іван монумент слави, розпанахує навпіл м'які, розмиті лінії вічного міста.

Пустельна ріка, безлюдний і тихий цієї години навіть міст Патона. Погляд камери, поблукавши сонним містом на Лівому березі, зупиняється на шістнадцятиповерховій коробці, що стовбичить неподалік мосту. Будинок також іще спить, і лише на дев'ятому поверсі світяться два вікна Підряд. Ка-

мера наближається до будинку, і ми бачимо, що на крихітному заскленому балконі з'являється хлопчик, і, поклавши утомлену від безсоння голову на відчинену раму, довго і пильно дивиться на місто.
Це сьогоднішній Тарас, який подорослішав. У нього характерне для миколайчуківської породи обличчя: худорляве, бліде, з журливими очима, сині тіні довкола яких лише поглиблюють їхню вроду.
Якась тендітність і навіть витонченість є в обличчях майже усієї Іванової родини. Звідки оцей відбиток генетичної втоми у плодющій селянській родині?
... Хлопчик дивиться, і немовби від сили й зосередженості його погляду все надовкіл починає оживати. Подвір'ям заметушилися пси та коти, через міст Патона рушили авто й трамваї, Дніпром попливли пароплави, баржі та човни, у небі полетіли літаки, самотні ворони, галки або цілі зграї ластівок.
Але хлопчикові вочевидь бракує цієї видимої, приступної оку картини, і він зусиллям уяви доводить її до необхідної, зачаєної у собі повняви: над водою бавляться метелики, бабки та усіляка дрібна комашня, у воді пливуть зграйки риб, на дні вовтузяться раки й молюски (використати мультиплікацію). Усе це живе, до чогось пнеться, за чимось женеться.
Простір повниться гудінням, шепотінням та зітханнями, чиїмись зойками, схлипуванням, уривками якихось мелодій (фонограма із «Вавилона XX»). Музика світу... Вавилон... наша земна суєта суєт і туга духу, що не знаходить собі попару.
І лише тепер, нарешті, ми бачимо людей. Одні за одними, ланцюжком, вони простують вузькою доріжкою, що веде від будинку Івана до магістралі. Частину цієї вервечки поглинає трамвай, що саме підійшов, іншу всмоктує підземний перехід.
Знову чуємо мукання корів, але цього разу воно тривожне, майже розпачливе. Знову долинає чиєсь тонкоголосе: «Іва-а-а...»
Постерігши поглядом переповнений трамвай, виявляємо, що якраз там, де починається міст Патона, утворилася тиснява. Стоять упритул автомобілі, автобуси, трамваї, самоскиди, поміж ними вештаються міліціонери, лаються водії. А над усім оцим гармидером вивищується вантажівка з верхів'ям, грубо збитим із дощок. Звідти, ніби з великої клітки чи з тюремної камери, виглядають голови корів. Які дурнуваті, нетямковиті та беззахисні очі у них...
Куди везуть? навіщо? (З отакого епізоду на мосту Патона Іван хотів розпочати один зі своїх нереалізованих фільмів).
На цьому кадрі з коровами, яких везуть на різницю, лунає майже веселий голос Івана:
— Люди добрі! Куди це ви претесь?
Ми здригаємося й нагло повертаємося до балкону. Тараса там уже немає, балкон порожній, але поступово крізь його скло вимальовується обличчя, а потім очі Івана — великим планом (із «Пропалої грамоти»).
— Що ж це воно робиться? — Каже він у глибокій задумі, вдивляючись то в натовп статистів, що кудись чвалають («Пропала грамота»), то у вузьку вервечку людей, яких порція за порцією поглинає чорна пащека підземного переходу. «Віддай мені свою душу...» — витає понад натовпом закличний жіночий голос. «Віддай мені свою душу...» — наполягає він з відьомською улесливістю. За допомогою бінокля (Іван любив ним послуговуватися) ми маємо нагоду розглянути окремі обличчя — бліді від смогу й недосипання, уже зранку пригнічені тьмою клопотів і проблем, що їх несе прийдешній день. Хтось тягне за руку дитину, яка плаче й опирається — не хоче йти до садоч-

ка. Жінка, обтяжена ваготою торби, чоловік – синдромом похмілля... Якийсь дідуган чи то застуджено, чи то пронікотинено кашляє...
Звичний наш невеселий, занурений у себе натовп, але побачений «очуднено»: чи то поглядом, загостреним від безсоння, чи то «потойбічним» поглядом.
– А... Це їм усе сниться. Діду, це сниться вам... І вам сниться... Прокиньтеся, люди, це вам сниться! Це вам сниться! Схаменіться, божевільні, це вам сниться!
Проте голосу Івана ніхто не чує, і люди йдуть далі своєю дорогою, до якої вони притерпілися і вже не ставлять запитань ані собі, ані Всевишньому. У крайньому разі, звично, без особистого натхнення лають владу.
– Господи, що вони з нами зробили... Раби... Німі раби... Камера через відчинене вікно, що поряд з балконом, зазирає у кімнату Івана, і ми бачимо його численні фотокартки, розвішані на стінах. Іван за кадром ніби сперечається сам із собою:
– ... Нащо живем? Чого бажаєм?
– Не знаю... Не знаю... Горілки!
– Йди спати, п'янице проклятий!
– Згинь до біса!.. Я думаю...
Різні обличчя Івана, різні його голоси... Відірвавшись від них, камера знову висовується у вікно. Цього разу погляд упирається в небо. Воно однотонне, сіре – жодної зірки, ні місяця, ні проблисків зорі чи бодай найменшої білої хмарки. Самотній тужливий жіночий голос лунає над цим порожнім простором (фонограма із «Комісарів» – співає дружина Івана Марія Миколайчук).
– Хто? Хто? Хто згорнув небо?.. Суки – рано!.. Агов, хто там? Розгорніть небо! Я хочу побачити... Я хочу побачити... Я хочу побачити, як сходила моя зірка!
Короткий, як опік, спалах пам'яті: молодий Іван лежить у траві, погризуючи травинку, мрійливо дивиться в небо. Там сяє, поблискує з кришталевим дзвоном зірка його долі. Фатальна зірка...

Титр: Удома

Небо поволі світлішає, блакитнішає, з'являється перша легка пухнаста хмаринка. З висоти пташиного лету бачимо тепер Гуцульщину: опуклі лінії маленьких пагорків, яскраві, святкові барви осені.
За кадром – урочистий голос Івана, що читає текст із роману Василя Земляка «Лебедина зграя» – літературного першовзору «Вавилона XX»:
– Земле... Земле... Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіряли тобі своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як від власної долі. І куди б нас не заносили урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з колискової висі, неначе перекинуту горілиць, потім з отих віконець маленьких у чотири шибки. Прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступили на тебе босоніж, звідали твоє тепло і зачули в жилах своїх твою незміряну силу...
Уявний політ нашого героя додому обривається над Чорториєю, його рідним селом. Остання картинка завмирає в стоп-кадрі (верхній поверх вертепу). А на нижньому – кадр із «Пропалої грамоти»: Іван – козак Василь вистрибує із криниці й з іншою зовсім інтонацією, каже:
– Ти глянь, сухий і вдома...
Загалом, чесно кажучи, Чорторія – звичайнісіньке собі село. І треба було народитися поетом, щоб перетворити його на якесь міфологічне царство, де кожна хата і кожен кущ при дорозі мають унікальний характер, власну історію та свою легенду.
Голос Івана за кадром:
– ... Що головне у цьому селі? У цьому селі всі все знають. Якщо ти удень ви-

падково не привітався з кимсь із бабусь, про це півсела знатиме. У цьому селі нічого не можна було приховати, та ніхто й не збирався приховувати. У цьому селі, коли приходять на Великдень люди, то всі бачать, хто який хліб святить, із якого борошна, що у нього в кошику... Це така надзвичайна держава, у якій я виріс...

Щодо рідної оселі Івана, то це й справді благословенне місце у просторі. Втілення земної благодаті. Їй-Богу, нічого теплішого і милішого за миколайчуківське обійстя я у своєму житті не зустрічала. У такій оселі і повинен був вирости такий Іван.

Недаремно він зізнався, що коли не міг зорієнтуватися в ситуації або в собі самому, то приїздив сюди, до мами, кілька днів дивився звідси і — «все ставало зрозумілим».

Глянемо звідси разом із ним і ми — на початок його життя. Сьогодні у дворі Миколайчуків стоять дві хати. Одна велика, добротно зроблена, вишукано гарна й ошатна. Її збудував Іван — для матері й для себе з друзями, коли вони наїжджатимуть в гості. Пожити у ній, на жаль, йому не довелося. Нещодавно зусиллями місцевої влади відновлено стару хату Миколайчуків — її зруйнували без відома Йвана незадовго до його смерті, від чого він довго й невтішно плакав («Немає більше хати, не стане тепер і мене»).

Богу дякувати, збереглися знімки достеменної хати, де Іван народився й виріс:

— Це хата мого батька... Запрошую вас усіх до своєї господи. І як ото в ній уміщалися батько з матір'ю та десятеро братів і сестер, які залишилися живими? Їхні фотокартки, по-сільському прибрані рушниками, прикрашають тепер стіни відновленої хати. Поки ми їх розглядаємо, за кадром Іван допомагає своїй маленькій небозі Олесі компонувати живого листа до бабусі:

Олеся Василівна — для баби Катрі.

— Ну-бо спочатку: колядую...

— Колядую для баби Катрини, для Тараса... Олеся співає кволим, зворушливим голосочком:

В місті Вифлеємі сталася новина,
що Пречиста Діва-Мати
Породила сина.
Породила вона його
Та й не в царському домі,
Породила вона...

Дівчинка затинається — забула текст. Іван:

— Ще раз.

...Над садибою Миколайчуків опускається донизу сріблясте лялька з мережива — ангел з благою звісткою. Діти, також зодягнуті ангелами, підхоплюють Олесину колядку і розпочинають показувати традиційне вертепне дійство — різдвяну містерію. Дарма що на вулиці осінь, адже все відбувається в уяві нашого героя, а уява довільно поводиться не лише із простором, а й з часом.

...З отих віконець маленьких у чотири шибки на нас дивляться чотири різних обличчя Івана. За склом угорі — його дитячі фотокартки: ось він зовсім іще хлопчик, ще підпасок, пострижений наголо; ось уже підліток, із хвацько зсунутою на одне вухо кучмою (смушева шапка).

У нижніх шибках його юнацькі фотокартки.

— Перші ознаки мого життя...

Швидко, в ритмі відеокліпу, спалахують кадри: маленькі Іван та Марічка з «Тіней забутих предків» бігають навздогін одне за одним у лісі, купаються в



Іван Миколайчук
з племінницею.



Марічка та Іван біля
рідної хати Івана
в Чорторії.

гірському потоці. Маленькі Ярема та Орися з «Такої пізньої, такої теплої осени» їдуть на санчатах.

...Поблукаємо садом та городом, де мати й сестри заклопотані звичними селянськими справами. А, може, вони зберуться увечері за столом та заспівають народних пісень. (Як же вони одного разу співали, зібравшись ледь чи не всією родиною у Йвана, — брати, сестри, небожі і, звичайно, Марічка. Щось у їхньому нескінченному — увесь вечір — злагодженому співанні на дев'ятому поверсі стандартної київської коробки — щось у ньому було самозречене й майже трагічне. І я раптом, здригнувшись, навіть не подумала, а відчула якоїсь миті, «побачила»: ось вони, тіні забутих предків. Ці мелодії, слова, голоси, ці бліді вродливі обличчя з тінями довкола очей — то з якогось іншого, зовсім іншого життя. Силкуєшся пригадати, уловити, але воно вислизає, немов найдорожчий сон).

...А, може, до них зайде на хвилинку брат Юрій, отой самий, що знімався у «Білому птасі з чорною ознакою» та інших фільмах, проте актором стати не захотів, подався в лісники, а потім став охоронцем тутешніх джерел. Іван йому заздрив.

Погуляти вулицями села і зайти до хат найкраще разом із Тарасом — він тут усіх знає з раннього дитинства. І поки буде розігруватися «гуцульська комедь», як називав Іван непорушний місцевий ритуал спілкування з гостем, ми уважно розглянемо пожовклі, потріскані знімки старих гуцулів та юних наречених в обтяжливому, багатошаровому убранні... щиросердні хатні образи на склі... веселі зелені кахлі на печах... пожовклі від часу дерев'яні підсвічники та «лави, глиняні миски з візерунками — словом, будь-які уцілілі свідки колишньої народної культури. Добре було б розшукати старовинні саморобні ляльки і зафільмувати теперішні дитячі ігри.

Прогулянка селом супроводжується негучною малорозбірливою фонограмою, де звичні дикторські голоси переплітаються з характерною гуцульською говіркою, з уривками коломийок, що їх не так співають, як дивно промовляють, майже шепочуть із ритмічною одноманітністю, що заворожує. Із цієї нерозбірливости поступово вирізниться м'який голос Івана, дуже жвавий і багатий на відтінки:

— Був такий Миколайчук, дід. Мені було шість років, а йому — сто один. Він пас ягнят. Він мучив мене все життя: я ніколи не міг першим із ним привітатися. Сивий такий був, дуже доброчесний. Я так любив його... Він мене на «ви» називав, він усіх дітей на «ви» називав. Усіх дітей... І завжди — я тільки-ото наважусь — а він: «Доброго дня, Івасю», — і вклониться. Я ховався за вербою. Чекаю — поки він ото жене ягнят, я швидко вискочу і скажу: «Добридень, діду». Щойно вискочу, а він: «Доброго дня, Івасю...» Дід же був дідом (радісно сміється). І він мене мучив, цей дід, усе життя. До того мучив, що коли я повернувся додому із якогось закордону, він мені приснився. Я спускаюся в село, бачу: сидить він. Думаю: нарешті, він спить, нарешті я привітаюсь із ним. Тепер уже, коли я в Києві, коли мене паном величають...

У кадрі Іван — дядько Лев, з довгою білою бородою в білому одязі лежить під деревом («Лісова пісня. Мавка»).

— Білий, білий такий, увесь у білому також. А на подвір'ї у нього — яблуні. Усі цвітуть, а одна з яблуками. Ну, сон... Я думаю — як у кіно...

Молодший із братів Дзвонарів Ґеорґій залазить на дерево, куштує яблуко, надкушує одне за одним і викидає («Білий птах з чорною ознакою»).

— Я підходжу до цієї яблуні: пити хочеться. З'їв яблуко — соковите таке — підходжу до хвіртки й кажу: «Добрий день, діду Миколайчук!» Мовчить — оглух зовсім.

У кадрі знову Іван – дядько Лев.'Він так само лежить під деревом, на нього починає повільно й гарно падати жовтогаряче листя. Спершу один листочок, потім усе більше й більше. До дядька підходить Іван-Лісовик у своєму розкішному хутряному вбранні. Довго й пильно дивиться на дядька («Лісова пісня»).
– Я голосніше кричу: «Добрий день». Він не озивається. Невже, гадаю, він образився, що я зірвав яблуко? Невже образився? Я лише так: «А-а-а...» А тим часом підходить жінка, чудна така, біла, в хустині: «Не кажіть йому утретє «Добрий день!» Я: «Чому?» – «Він давно помер». Тут я миттю прокинувся.
...Мати Івана, Катерина Олексіївна, разом із внуком сидять на невеличкому пагорбку біля хати – місце, яке особливо полюбляв й син, де він пив чай чи горілку, смажив шашлики зі своїми гостями чи просто довго мовчки сидів насамоті. Звідси добре видно рідне обійстя, пагорби та ярки довкола нього, що поросли квітами та смереками, – увесь отой ясний, теплий, наївно-зворушливий світ, з якого зродилася Іванова пластика, його унікальне обличчя. У мами також обличчя, яке можна – й хочеться – довго розглядати, навіть коли вона мовчить. Є в ньому, окрім природної краси, щось рідкісне, як на нинішні часи. Певно – шляхетність. Тиха шляхетність людини, яка довго й гідно, неметушливо живе.
За кадром Іван складає разом з маленьким Тарасом листа на село:
Іван: – Ну ж бо.
Тарас читає по складах:
– До-брий день, рі-дна се-стри-чко 0-ле-сю! Пи-шу то-бі лис-та дру-го-го у мо-є-му жит-ті. Пер-шо-го лис-та я на-пи-сав ба-бі Кат-ри-ні, ма-мі і Юр-ко-ві.
Іван: – Перший лист – і перша пля-ма... Другий лист - і друга пляма...
Тарас починає сміятися, Іван – мимоволі – за ним. Довго сміються разом. Сімейні фотокартки з Олесею і Тарасом: разом, утрьох, учотирьох із Марічкою.
Іван згадує за кадром, а мама з Тарасом його слухають.
– Пам'ятаю, я пас корову. Була така ясна, золота осінь. Я гнав її до своєї череди. Вікно було відчинене, там радіо. Ну, оцей же... І зненацька хтось заграв, заспівав «Суліко». Я вперше почув цю мелодію. На мене щось таке найшло, що я завів цю корову, обчистив черевики від багнюки, зібрав костюм, сів у потяг, поїхав у Чернівці і почав шукати музичне училище – вивчитися на артиста. І віднайшов, нічого не знаючи в місті. Нічого не знаючи. Поїхав і почув, де грають труби, зайшов – то було музичне училище. Я так ошелешив, напевне, своїм виглядом... «Тут навчаються на артистів? Мені потрібно до директора».
У пасторальні звуки якоїсь української пісні без слів уплітається чужостороння кавказька мелодія. Високий чоловічий голос чітко співає: «Між могил ходив і шукав, де кохана спить... Не знайти!.. І заплакав я, запитав: «Суліко моя, де ж це ти?» («Я могилу милой искал, но найти ее нелегко... Долго я томи-и-ился и страдал... Где же ты, моя Сулико?»)
Звичайно, нічого немає дивного у тому, що із сільського репродуктора звучала вельми популярна тоді пісня, яку полюбляв керманич. Але дивовижно, що Іван почув її як погук із глибин власної долі. Міркуйте самі: хіба у цих двох рядках не містився уже увесь сюжет «Тіней»? Фатальний для нього сюжет... І ще один дивовижний поклик – у часі: вірш «Суліко», що став згодом народною піснею, Акакій Церетелі написав приблизно в ті ж роки, що й Коцюбинський «Тіні забутих предків». І висловлена у ньому, як твердить культуролог Вадим Скуратівський, не так тужба за конкретною коханою, як туга за ідеалом.

На зовсім короткий час з'являється уже знайомий кадр: Іван мрійливо дивиться в небо, де зблискує манливо променисте зірка. Проте, в ту ж мить, як застереження, спалахує інший кадр: він прямує за зіркою, обличчя палахкотить згубним захватом, рука тягнеться до чогось невидимого. Знову долинає тужливий жіночий голос: «Іва-а-а...» Сильвета Івана висвітлюється до мультиплікаційного малюнка. Чорно-білий малюнок рухається на тлі справжнього миколайчуківського саду. Або ж — садом проходить тінь і немовби стирає яскраві осінні барви.

Тривожні очі Катерини Олексіївни. Може вона пригорне онука, що так скидається на сина, який рано пішов із життя, — словом, зробить щось, що викаже страх і тривогу!

— Чому, як птаха, в'єшся наді мною, мамо?! Вилетів, вилетів соколик, та й не повернути тобі його у гніздо... Лише не зойкни злякано, не поклич — обернуся, тьохне серце, крила надломляться — розіб'юся!

Славетне тріо «Золоті ключі» — Ніна Матвієнко, Марічка Миколайчук; та Валентина Ковальська — починають співати: «Благослови, земле...» («Пропала грамота»). Стоп-кадр.

Іван за кадром:

— Послухайте, дівчата, мене. Виходите ви, отак само вклоняєтесь...

Стоп-кадр оживає — тріо співає з низькими поклонами: «Благослови, земле, благослови, земле, і отець, і мати, своєму дитяті путь щасливу мати...» Іван підспівує їм.

— А ось далі — «путь щасливу мати»... І вдруге... І втретє... (Співає сам, потім — вони). Правильно.

— Які дивні голоси, які предивні...

Титр: «Оце бісове кіно»

Пісню заглушують прозаїчні гуркоти міської вулиці. У натовпі блукає Іван, майже непомітний у ньому, але й чимось відразу примітний: чи то свіжою селянською вродою та здоров'ям, чи то внутрішнім станом. Ой, як же йому все цікаво. Яким новим, хвилюючим, хоча й трохи божевільним видається йому цей цивілізований світ («Двоє»).

— Ось це, брате, і є Вавилон... Ну ж бо, приміряй до себе це життя, як примірюють сорочку на виріст...

Тепер Іван сидить один на величезному пустельному стадіоні. Мовчить. А понад ним, «як барвінок в'ється» ледве чутне й улесливе: «віддай мені свою душу! віддай мені свою душу!»

Голос Івана за кадром:

— Цього замало — просто вижити. Виживають або гинуть птахи, звірі, живуть дерева. Що повинен був я, людина, збагнути — ціну людської дружби, ціну материнської ласки? Сенс добра й жорстокості? Призначення своє у цьому світі?

Розгублене від вагання обличчя — великим планом.

Говорить у кадрі:

— Не знаю... Не знаю... («Анничка») Удає позу розіп'ятого Христа:

— Я хочу бути Христом. (Це практично перші слова, що їх сказав Миколайчук не лише в короткометражці Леоніда Осики «Двоє», а й загалом у кіно. Сказав, сам не знаючи чому, легковажно, блазнюючи — граючись).

На верхньому екрані вертепу — стоп-кадр із розіп'ятим. На нижньому — у швидкому темпі змінюються кадри:

Іван-Лісовик бере до рук сопілку і застережно киває пальцем сільському парубкові («Лісова пісня»). Не треба гратися в ці ігри, небезпечна ця забава.

Інколи божественна, а подеколи й демонічна. Мистецтво — це спокуса, не кожному до снаги. І Бог знає, куди допровадить.

...Жалібно й журливо хтось виконує «Суліко» на тилинці (різновид сопілки, що вимагає особливої вправности). Крізь парсуну на іконі проступає примарне обличчя Івана, він дмухає собі на закоцюблі пальці («Тіні»).

А потім, змучений та обшарпаний, сидить в порожньому отворі дверей, що ведуть у нікуди, і грає на тилинці, а селянки принесли йому з поклоном милостиню («Тіні»).

...І я мусив збагнути — хто я в цьому світі і навіщо... — затято повторює Іван, заглушуючи чи то власний легкодухий страх, чи то інтуїцію. Коротко й лунко зринає мелодія «Суліко». І отут саме на часі з'явитися нарешті творцеві «Тіней» Сергієві Параджанову.

Щонайпростіше зіставити — фактурне, музично. ритмічно, зображальне — два світи, дзеркально відбиті один в одному: миколайчуківський та параджанівський.

Ексцентричні вигадки Параджанова повинні контрапунктом, короткими кольоровими спалахами вриватися у тканину Івановою життя: ось так колись «накинув оком» цей геніальний спадкоємець давніх кавказьких культур на чужий народний побут та мистецтво — і від владности його погляду ми не можемо вивільнитися й досі.

Окрім кадрів із його фільмів, можна використати оригінальні «постановочні» фотокартки режисера, а також ні на що не схожі малярсько-декоративні композиції: така собі довільна гра з фактурою, з предметним світом у стилі поп-арт, де все з усім гармонійно («постмодерністськи») уживається — високе із низьким, прекрасне із потворним, витончена отрута звироднілих цивілізацій із щонайвульгарнішим сучасним кічем.

Який веселий, лукавий тріумф автора, яка насолода абсолютним опануванням форми — по той бік добра і зла... істини та олжі.

Побавимося у параджанівські ігри й ми під акомпанемент вірменсько-грузинських мелодій.

Скажімо, його химерні колажі розміщуються у природному довкіллі — кладуться на траву, або в жито, на берег струмка, посеред голого каміння. В одному з них щось та й оживає: наприклад, попливуть справдешні лебеді (як у «Вавилоні XX» — у йорданській хрещатій купелі), або випурхнуть із обрамку справжні метелики. Або піде дощ, сніг. А можна навпаки. Скажімо, достеменна лісова галявина, квіти, а на них сідають намальовані бджоли й метелики, літають бабки неземної краси. Чи справжнє літнє небо, а з нього ростуть декоративні яблуні — корінням угору, кронами — донизу... Метелик, пришпилений голкою до стіни... Метелик, «припнутий» до кілка — пасеться в лузі (в давнину метелик вважався символом душі і несвідомого потягу до світла).

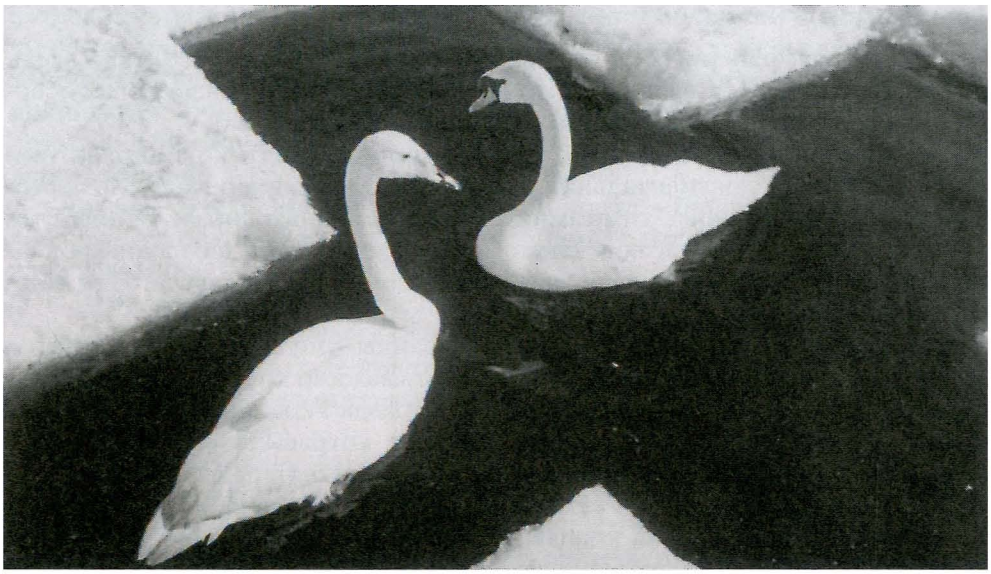
...Метелики летять на світло у вікні й ударяються об скло (кадр із документального фільму Романа Балаяна «Анатоль Петрицький»).

...Чиясь рука дикими ягодами малює сюжет із «Тіней» (вигадка Параджанова).

Образ «Тіней на стіні» теж має час від часу з'являтися у фільмі. Можна спробувати, щоб тіні заповнювала рухома кінострічка. Чи інший варіант: жива людина, жива реальність перетворюються на чорно-білу екранну тінь (реалізована метафора, що нагадує про назву параджанівського фільму), а потім навпаки — із тіней, як при проявленні знімку, виникає багатобарвна реальність. Або — жива людина бавиться з тінню.

За тим же принципом можна застосувати й мультиплікацію (двомірне, пло-

щинне зображення).
У якусь композицію включити фотокартку Івана чи — великим планом — його обличчя з фільму. Обличчя живе, очі моргають, губи німо ворушаться. Маски: блазня або трагіка. Змінюються облямівки: класично строга, з бароковими закрутнями, у стилі народного примітиву.
— Згадаю свої відчуття від перших зйомок на натурі... Бо одна річ, коли ти йдеш сценою й уявляєш, і зовсім інша, коли йдеш і під ногами твоїми справжній м'який мох, а довкола ліс, гори, каміння, коли вдихаєш пахощі смереки, коли чуєш шум Черемоша чи птаха. Наразі я відчув, що натура мені заважає. Я себе упіймав на тому, що фальш якийсь є. І, мабуть, не в тому, що пташки співають (вони ж мусять співати), а фальш існує в мені.
Акторські проби Івана для «Тіней». Він у повному гуцульському строї. Над ним чаклує Параджанов. А ось і малярський прообраз: фрагменти картин закарпатського митця Федора Манайла кінця 30-х років — до того, як закарпатські й буковинські землі були приєднані до Радянської України. Образ романтичного гуцула, дух національної естетики й національної екзотики був почасти, а чи й переважно, запозичений Параджановим із цих робіт (Манайло — художній консультант у «Тінях»).
Іван глузливо співає за кадром:
— Причесавси, прилизавси, в білі штани вбравси... Сміється.
— Ну, звичайно, було мов страхітливе видіння, коли я побачив себе на екрані. То було щось жахливе, бо я вперше побачив свій профіль, побачив, як я ходжу. То було настільки все не те, про що я думав, коли грав... Та ось мені кажуть: усе добре. Я не міг збагнути, що означає «добре», якщо я не відчуваю цього сам.
Кадр із параджанівського «Піросмані»: жива риба тіпається на таці. І знову — вертеп — на горішньому поверсі Юра-Мольфар б'є сокирою Івана Палійчука по голові, яскрава фарба заливає екран.
Закривавлений Іван сомнамбулічно, інерційно рухається корчмою, повз пливкі примарні тіні людей («Тіні»).
...Напружене обличчя матері, Катерини Олексіївни, яка все сидить на пагорбі в Чорторії.
— Не плачте, мамо. Це фарба.
На нижньому екрані вертепу Іван — козак Василь чавить калину і розмазує її ясно-червоний сік по своїй білій сорочці: «Що це він робить?» — «А це кров буде, бо ми з бою починаємо» («Пропала грамота»). Співає глузливо, бешкетно:
— Танцювала риба з раком, риба з раком...
— Мені здається, що тоді все трапилось — коли я зметикував, що таким чином можна осягнути світ, побавитися в світ, чи що... Це була радість, така радість... Мені сподобалося, що в кіно можна узагалі не розмовляти.
...І ось — слава. У ритмі відеокліпу тасуються портрети Івана: в газетах і часописах, на афішах та листівках у кіосках, на календарях та сірникових коробках. Іван як бубновий валет: угорі декоративно гарний, унизу — буденний, старий-молодий, у кіно — в житті. Карта перекидається і кружеляє. Клацають об'єктиви фотоапаратів, насувається об'єктив кінокамери... Фестивалі, інтерв'ю... Нові ролі... Біжать по автограф шанувальники, а головне — шанувальниці (пришвидшена зйомка).
Стилізовані «Іван та Марічка» на глечиках, декоративних панно, вишиті на рушниках, — їх образ органічно вплівся в національний візерунок, перетворився на народний міф. Класично вивірені рисунки Георгія Якутовича на теми «Тіней» і малюнки Лариси Кадочникової (виконавиці ролі Марічки),



Кадр з фільму **«Вавилон XX».** Режисер Іван Миколайчук. 1979.

де в гострому, відверто пародійному варіанті ми впізнаємо поетику фільмів, у яких вона знімалася разом із Миколайчуком: парадоксальне поєднання простої поетичної символіки, близької за стилем до народної творчості, з ускладненим, суперечливим світосприйняттям сучасного митця. Можна використати і фрагменти чудового фільму Давида Черкаського «Чарівник Ох», виконаного в тій самій манері.

...Іван – козак Василь із «Пропалої грамоти» щось таке бреше людям, які слухають його, хто з недовірою, а хто простодушно роззявивши рота. Він крутиться, кривляється, бісики пускає очима, «вертить хвостом», бере на арапа, верзе казна-що, насолоджуючись власним хистом художньої брехні. Ми не знаємо, що він ото бреше, проте чуємо голоси професійних мистецтвознавців, критиків із академічним складом мислення – щось на кшталт короткої дискусії: думки, оцінки, концепції, глибокодумні інтерпретації Іванової творчості.

Вони замовкнуть, і козак Василь, зробивши останній віраж і видавши останню руладу, з почуттям глибокого вдоволення також закінчить свою «брехню». Іван засміється за кадром, ще трохи поблазнює, бекаючи-мекаючи, а потім сам до себе глузливо мовить:

– Були бур-р-рхливі оплески...

– Ну й брехун... Дід мій був брехун, а ти всіх перебрехав...

Ці захоплено-глузливі слова промовляє негарний миршавий чоловічок. Іван – козак Василь з усмішкою притискає руку до серця і, хитро позираючи на нас, уклоняється до пояса. Артист, лицедій, що тішить своїми байками поважну публіку.

Іван за кадром:

– У нас у кіно так вважається, що найскладніше у житті перед камерою чи перед глядачем забавлятися. Це бісове кіно... від нього нікуди не дінешся.

Він сидить у своєму дворі в Чорторії просто на землі, ліктем спирається на свій портрет у рамці (є таке фото). Камера затримується то на його обличчі, дуже постарілому і позначеному хворобою, то на портреті, який зроблено дещо раніше.

– Часи міняються, і ми разом з ними... Одне літо перетворює козенятко на кошлатого цапа.

Титр: Біль

Чистий листок паперу. На ньому виникає нотний запис. Тихо-тихо, ледь розбірливо звучить «Суліко». Лінії з нотними знаками на наших очах обертаються на колючий дріт (є такий малюнок у Параджанова).

Трохи хроніки: офіційний Київ, урядова споруда, пастирі народу на трибуні. Один з оцих документальних кадрів зупиняється і переходить в черговий колаж Параджанова, тим самим набуваючи іншого виразу та іншої тональности: щось водночас водевільне й моторошне. Фарс, що пахне кров'ю. Відповідна й музика: на кшталт знаменитого одеського шлягера: «Усе чудово, чарівна маркізо».

Інший сюжет: валяється газета «Правда Украины», ми встигаємо прочитати заголовок «Постановление ЦК КПУ». Несуть важкий хрест, його загорнуто в газети. Видніються їх назви: «Правда», «Правда Украины», «Буковинська правда», або «Чернівецька правда», або ще котрась із «Правд»... (Ідея подібного, проте нереалізованого сюжету, належить Параджанову).

Із тих самих газет чиїсь руки складають дитячий кораблик. Потім він трансформується в блазенський ковпак, примірюється так і сяк; потім із нього виходить арештантська шапочка, котра якраз впору до чиєсь голеної голови. Малюнки Параджанова тюремного циклу.

Іван співає за кадром, та вже не пустотливо, як раніше, а замислено, поступово знижуючи, до повного стишення, голос:

– Танцювала риба з раком... риба з раком... А потім гнівно:

– Ви що намислили, басурмани?

...У нічному тумані летить біла потомлена зграя лебедів. Вони знижуються, бо запримітили мерехтливе коло і, певно, сприйняли його за озеро. Коли птахи сідають, з'ясовується, що це двір в'язниці, освітлений електрикою. Кидаються птахи, спізніло збагнувши свою помилку, важко лопотять крилами об колючий дріт, гублячи пір'я та пух (епізод із фільму «Лебедине озеро. Зона», знятий Юрієм Іллєнком за сценарієм Сергія Параджанова).

– Ви все потоптали... Не прощу!

Іде Іван величезним, на все видноколо, пустельним полем. Над ним в'ється тужливий жіночий голос («Комісари», співає Марічка Миколайчук). Чергуються великі плани обличчя – світло й тінь, тінь і світло.

За кадром читає швидко, гнівно, палко вірші Шевченка – уже трохи надтріснутим голосом:

Ох, якби те сталось, щоб ви не вертались,
Щоб там і здихали, де ви поросли! Не плакали б діти, мати б не ридала, Не чули б у Бога вашої хули. І сонце не гріло б смердячого гною На чистій, широкій, на вольній землі. І люди б не знали, що ви за орли, І не покивали б на вас головою.

Фотографії Миколайчука в пересічних і відверто поганих фільмах середини 70-х років накладаються одна на одну, тасуються, як колода карт. Обличчя втрачає притаманну йому з природи одухотвореність, стає усе важчим, похмурішим, щось у ньому непоправно твердне і застигає.

– Коли думку закладено дрібненьку, коли емоція дріб'язкова, коли не вирує там пристрасть, немає такого геніального актора, щоб це хвилювало.

Клоун (мім) бігає ареною вуличного балагану і довго смикається на мотузочках, як лялька-маріонетка... Шмата кінострічки з Іваном відтинається ножицями.

– Важко, тату... У мене нема сили й мудрости нема... Ти прости мені... Але я втомився, смертельно втомився від болю. Куди не кинеш оком, скрізь – стіна – непорозуміння, боягузництва, відступництва... Перше мені снилися сни, я літав високо, високо. Потім снилися сни такі самі, тільки літав я якось нижче, ближче до землі. Тепер мені нічого не сниться.

... Людина у військовій формі, з сухим жорстким обличчям б'є Івана по обличчю. Він падає, а потім підводиться, дивиться просто в очі своєму катові і посміхається слабкою, якоюсь дитинно-беззахисною та болісною посмішкою юродивого. Знову удар у щелепу, знову падіння, і знову він підводиться («Комісари»).

Іван за кадром:

— ...Ви не хочете закінчувати перший відділ «Терновою ружею»? Там логічно дуже закінчується, драматургійно закінчується... Тріо «Золоті ключі» співає:

Високе небо, небо Вкраїни,
Шляхи далекі, стигле мовчання,
На чистих болях, на руїнах
Тернова ружа цвіла коханням.
Тернова ружа,
Тернова доля...

Поки вони співають, Іван тихо говорить сам до себе:

— Коли мені не допоможуть вірші...

...Пісковий годинник. Тоненькою цівочкою тече пісок, відмірюючи короткий залишок життя.

Частина II

Титри: Тисяча снопів вітру

Голос Івана:

— Починається другий відділ.

...Щось дивне коїться на екрані: товста мотузка складається сама, перекручується, звивається — на наших очах народжується лялька (спосіб, що його у ляльковому театрі називають «темним кабінетом») ...Чиїсь руки беруть навмання предмети зі смітника: корок, стружку, шматину мішковини, накривочку з фольги для молочних пляшок, то так, то сяк придивляються до них, примірюються, припасовують одне до одного. Руки граються з предметами, іноді відкидаючи тіні на стіну. Супроводжується це дійство «параджанівською» музикою, яка нагадує нам про його колажі.

Готово! — ще одна лялька. І тепер уже можна здогадатися, що це — «Іван та Марічка». Ми були присутні при створенні світу мистцем. «Коли б ви знали, крізь яку смітницю зростають вірші, нехтуючи встид...» (Або: «Коли б ви знали, із якого сміття зростає вірш, не знаючи сум'ять...») [«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»]. (Ляльки робив Параджанов у в'язниці і надсилав друзям на волю). Хвала тим, хто, знаючи, що всі ми смертні, поводяться як безсмертні боги!

...Чується чиєсь надсадне дихання. З туману вилазять воли, запряжені у важкий віз; вони тягнуть його під гору. Потім ще чиєсь зітхання в тумані. Ще одне. Це зморений, немолодий уже Фабіян також плентається під гору, час від часу зупиняючись і тримаючись за серце. Голос Івана за кадром:

— ...Ось я почав писати — не писати, бо я не письменник, — я почав записувати. І ці речі, заготовки, склались не в щоденник — я не знаю, що воно таке є, — в епізоди, з різних фільмів, із різних драм. Виникає такий калейдоскоп... Але сьогодні, коли я їх перечитую — вони дуже примітивні, але такі трепетні, — сьогодні ці епізоди виростають в якісь дуже такі... Ну, я не знаю...

Уже знайомий нам кадр: Фабіян у лузі зі скрипкою. Його обличчя помолодшало й посвітлішало. Зараз він — мистець, поет, який вдивляється углиб своєї пам'яті, гортає сторінки із Книги Буття.

Кадри та епізоди, що будуть заступати одні одних - іноді швидко, у ритмі відеокліпу, а подеколи уповільнюючись, затримуючись, як затримується погляд на особливо дорогій сторінці, – мусять ніби перегортатися. Це книга, концерт-спектакль та фільм водночас. Автопортрет.

Напис:

Іван їсть

...Хрумко надгризає яблуко... їсть різдвяну кутю («Тіні»); вечеряє з братами у мами («Білий птах»); накриває на стіл («Така пізня осінь») та інші епізоди.

Іван п'є

...З Палатою на Різдво... у корчмі («Тіні»); за столом з німцями й на весіллі («Анничка»); з комунарами («Вавилон»); з приятелем-комісаром («Комісари»); з запорожцем Андрієм п'ють вино та пиво із величезних кухлів, а потім просто з діжечки («Пропала грамота») і т. ін.

Іван працює

...Пасе овець... стіжкує сіно... підковує коня... пере у річці сорочку («Тіні»); косить траву («Анничка») – мимоволі згадуються вірші Ліни Костенко: «О, як натхненно вміє він не грати! ... На плечі стрибне слава, як пантера. Він не помітив, бо косив траву»... Розтирає фарби («Сон»); робить труну та копає могилу («Вавилон»). Фотокартки: над Іваном чаклує Параджанов; Іван з Юрієм Іллєнком за письмовим столом – створюють сценарій «Білого птаха»; у новій для себе ролі – режисера:

знімає свій перший авторський фільм «Вавилон XX», іноді правує зйомкою в одязі й гримі Фабіяна. То перед камерою, то позаду неї на зйомках «Такої пізньої осени».

Голос Ніни Матвієнко:

Сизокрилий голубоньку,
По полю літаєш.
Ти не сієш, ти не ореш,
Чого жити маєш?

Іван танцює і співає

...Грає гурт братів Дзвонарів. В одному із них – Петрі – упізнаємо Івана («Білий птах»). І навперебивки, ніби під їхню музику, він же танцює гуцульський танець то з Анничкою, то з товаришем – суперником.

Великі плани його пристрасного, палкого від азарту й самозабуття обличчя («Анничка»).

...Танцює з Марічкою («Тіні»); і у великому колі парубків та дівчат («Камінний хрест»). Співає з товаришем-комісаром: не співають – із глибини душі дістають щось та ніжно й штивно простягають на розкритій долоні один одному.

Епізоди із «Вавилону»: Даринка несе в подолі груші, а за нею Лук'ян і Данько. Тріо «Золоті ключі» співає за кадром:

Ішло дівча лучками,
Лучками, лучками, лучками.
Несло фартух з грушками,
Грушками, грушками, грушками...

Іван хвалько, молодечо прицмокує язиком (за кадром). – Це ж народна пісня! Чому ви не бавитесь? А потім продовжує сам той спів у кадрі («Така пізня осінь»):

А за нею парубок,
Парубок, парубок, парубок...

Іван та коні

Фабіян у лузі знову бере до рук скрипку.

– Приведи мені мого коня! Я хочу з ним попрощатися.
Знімки, де зовсім молодий Іван обнімає голову коня; бавиться з лошатком; сидить верхи і п'є з кухля пиво. А потім шалено, несамовито мчить на білому скакуні («Комісари»); і, врешті, гордо, хвацько гарцює на породистому жеребці під звуки славетного запорозького маршу («Пропала грамота»).
– По білих київських горбах мій білий огир мчить мене...
Сучасний кадр: свіжий рожевий ранок над Києвом, звичні обриси прадавніх Дніпрових круч, сильвети Лаври, Видубицького монастиря – і по них, крізь них, немов міраж, переможно мчить Іван Миколайчук на білому коні.
Кінокамера опускається на нижній поверх вертепу: крижівницею театральної заслони скаче дерев'яний вершник, видно руки актора, що править ляльками.
...З важких, заледве не середньовічних воріт, вихоплюються на волю міфологічні вершники на розпашілих конях, стрімко й гарно мчать відкритим простором, а потім якось збиваються з ніг і, з'юрмившись, безладно зачинають кружеляти один біля одного. Бо простір виявляється пустирищем при околиці міста.
Уздовж крайобрію всюди ми бачимо стандартні коробки нових безликих житлових масивів («Піросмані» С. Параджанова).
... Серед поля, усіяного маками, білий кінь заточується і якось дивно перехиляється набік – здається, що в нього підгинаються ноги, - і, зрештою, падає на землю. Його голова великим планом: з побільшеного ока коня котяться сльози («Древо бажань» Т. Абуладзе).
Зажурене обличчя Фабіяна.
– Боже, чого ми тільки не можемо... Але чогось бракує... Принесіть мені вина!

Іван думає

...Під вербою з вавилонськими дороговказами сидить підпилий Фабіан і балакає з цапом – геть тверезим і терплячим своїм співрозмовником.
– А про що ви так довго й затято мовчите?
– Думаю. Я взагалі – думаю. Я думаю... Починає шукати загублені окуляри. Знаходить і начеплює.
– ...Я вже майже той, за кого себе вважаю, бо я вже бачу. А що ж то за філософ без очей. Філософ мусить бачити, думати і споглядати світ. Ні! Не квапся, річ не в тому, аби швидше пройти заповітну дорогу, а в тому річ, аби якнайбільше угледіти на цій дорозі.
; Кадр посовується углибину, зменшуючись до розмірів вертепного екрану. Піднімаємося на горішній поверх.
– Не знаю... Не знаю... – вагається молодше й натхненніше обличчя Фабіана, все ще охопленого самоспогляданням там, біля озера. – Сьогодні ти дурний, мов цап... Нащо живем? Чого бажаєм?
– Людина – маленький світ, і її також трудно пізнати, – заспокоює його з нижнього екрану Іван-філософ, він же Фабіан-Сковорода. - Істина, людина та Бог – це одне й те саме... Шукаємо щастя по країнах. А воно поруч з нами, шукає нас самих. Відкрий тільки вхід у свою душу... Справжнє щастя усередині нас.
– А я бідний, нещасливий... – заспівує, певно, не вельми втішений такою висотою світорозуміння Фабіян у лузі. – Нещасливий?.. – напівпитально повторює він. І далі, уже захоплено:
– Степ широкий – то мій сват... Шабля, люлька – вся родина... Сивий коник – то мій брат.

Ледь чи не увесь цей діалог поміж двома обличчями Фабіяна в межах вертепу точиться за кадром.
Це суперечка Івана з самим собою.

Любов Івана

Любов і смерть — дві стихії, чи дві безодні, що принаджували до себе почуття та уяву нашого героя ледь чи не з пелюшок.
... Один із останніх знімків Івана. Крізь його зболене обличчя проступає обличчя молодше. Ще молодше. Ще. І, нарешті, залишається вже знайома нам фотокартка, де Іван — підліток, з хвацько насунутою на одне вухо шапкою. Поряд — дівчинка, Марічка, перше кохання. Та певно ж, у нього так і має бути: усе в життєписі перегукується, перелунює, озивається, повсюдно потаємні знаки та символи. Провидіння.
І тут же: Віврдя з «Білого птаха з чорною ознакою», сільська красуня і хвойда, — в яскравих екзотичних строях, зухвало мружить на нас свої гріховні очі.
Ще один знімок, весільний: Іван з іншою Марічкою, дружиною та вірним другом на все життя. Та й опісля життя. Які дивні обличчя... Які предивні...
...Епізод із «Тіней»: Іван частує Марічку солодкими лісовими суницями.
...Іван-Роман наздоганяє дівчину і щось шепоче, ідучи, чого ми не чуємо. Схоже, призначає побачення десь на околиці («Анничка»). Який же він гарний, ставний, я-а-ак іде, скільки переможної чоловічої сили у кожному його русі, до чого ж бездоганно вписується у довкілля. Що не робить — все справжнє, невдаване. Навіть гуцульські гачі не зодягає, а якось застрибує в них. Гуцул, леґінь...
...Сидить на призьбі хати серед сільських молодиць («десяточок дівчаточок та парубок я»), теревені точить, заграє, обіймає обома руками немовби усіх відразу («Камінний хрест»).
— Те, що спроможне літати, не може належати комусь одному. ... Серед лісу нічного розпочинає полюбовну забаву з Даною («Білий птах»). ... Підхопив на руки якесь явно цивілізоване створіння з довгими оголеними ногами. Зараз він скидається на юного поганського бога, який переможно несе свою законну здобич (є такий знімок, зроблений під час фільмування у Болгарії). Голос Івана за кадром не так співає, як несподівано зринає та й захлинається, ніби від припливу гарячої п'янкої хвилі:

— Кохання, кохання... З вечора до рання...

...І знову заспіває від повняви буття земля: луг, корови в лузі, саме повітря... («Вавилон XX»).
Та зненацька в це пантеїстичне мукання вривається котяче вищання. Данько, герой «Вавілону XX», вивалює лантух з котами на стріху чиєїсь хати. З'являється Мальва, чує це несамовите виття, затикає у відчаї вуха. Читає на хвіртці напис:
«Хвойда». Поки все це діється на екрані, Іван розповідає:
— Колись іду додому і раптом — був березень-місяць — бачу: стоять Ромео і Джульєтта... Чую слова кохання. Ну, вибачте мене, але такі речі я люблю слухать. Я так присів... Люди говорили щось дивовижне. Я думав, що розплачусь... І раптом — кодло котів, березневих котів, заверещало, закружляло на цьому даху... І це вибило цю пару, яка приходила щовечора до мого будинку. Якісь коти зрушили їх, і більше я їх не бачив. Я одурів, що це їх змусило розірвати їхню любов... коли вони цю огиду котячу побачили, цю скотську любов березневу... Я подумав, що їх роз'єднало? Краса їх відчуття, любови? Бруд оцього скотинячого ставлення? Чи, може, недостатнє ставлення до природи цієї самої? І некрасиве їхнє кохання, бо придумане їхнє кохання.

Величезний прийшов конфлікт у мою душу...
Останній фрагмент цієї Йванової оповідки іде на тлі фотознімків кращої його пори.
А потім на секунду повернеться кадр, де Іван, пустуючи, удає розіп'ятого на хресті: «Я хочу бути Христом...» («Двоє»).
І відразу ж — містичний танець-відмова, танець-самозречення: у сліпучо білому одязі, немов два янголи десь на горній високості, повільно, не доторкаючись одне до одного, кружляють Фабіан та Мальва («Вавилон XX»).
З чернечою самопокорою хилиться голова Йвана, щоки його бліді, очі опущені долу. Зараз він і справді схожий на іконописного Христа. «Довго ти будеш один, як перст, на цілому світі?» — питає Мальва. — «Якщо я дозволю собі один раз, мені захочеться вдруге... А потім... захочеться утретє...» — шепочуть, промимрюють його вуста з глухою болісною пристрастю. — «Що це за музика там?» — знову запитує Мальва, заворожена оцим його млосним шепотінням, оцим кружелянням. — «Яка музика?» — «А ось ця...» — «Це волоська музика».
Отакий діалог чоловіка й жінки. Про що він? Хіба скажеш... Божественна нерозбірливість. Тайнощі серця. Кохання.



Іван Миколайчук та Любов Румянцева у фільмі «Анничка». Режисер Борис Івченко. 1968.

— Хіба не любов усе поєднує? — запитує сам у себе сільський поет зі скрипкою, продовжуючи вдивлятися чи то вдалину, де блукає його улюбленець-цап, чи то углиб речей, де блукають його думки. — Що дає основу всьому? Що творить? Любов. Що зберігає? Любов. Що дає насолоду? Любов. Від тебе початок, у тобі й кінець.

(Ці слова належать Григорієві Сковороді. Та хіба їх не міг мовити сам Іван чи його «alter ego» Фабіян? Адже Фабіян не любові зрікається, а фізичної близькості, вважаючи, певно, за неможливе для себе не лише «вільне кохання», а й шлюб. Чому? В автора вже не спитаєш... Можливо, тут криється ще одна грань нез'ясованого і в своєму людському досвіді конфлікту: поміж чуттєвою природою, палким пошуком поезії, повняви життя — і таким же палким релігійним темпераментом, що спонукає до аскези й офіри з доброї волі. А чи тут усього лишень звичні моральні заборони, що виникли на духовному підґрунті православ'я, з його негативним ставленням до плоті, до статі — як до витоку зла й гріха?

Не знаю. Знаю інше: не призначено було Івановим героям благодать угамувати у обіймах коханої споконвічну людську тугу за гармонією, за ідеальною злукою, що повертає нам цілісність власного єства. А коли й призначено — то на коротку мить. Лише «по той бік» нашого земного досвіду, лише у вічності досягають вони абсолютного злиття.

Отож, любов і смерть містичне пов'язані. Може, любов — це вість з іншого світу? Міст, що сполучає світ тутешній і потойбічний? Що, до речі, мали на увазі стародавні ацтеки, зображуючи богиню любови та смерти з черепом на стегнах?

— ... У тобі й кінець, — ще раз як відлуння, повторює Фабіян слова Сковороди. ...Рука Івана пнеться до чогось невидимого, очі екстатичне прикуті до зникомої мети. Та ось, нарешті, й зустрічний відрух: чиясь рука так само болісно й напружено тягнеться назустріч. То рука його померлої коханої Марічки. Рука долі, фатальної його зірки. Посланець із потойбічного світу духів. Або зі світу екранних тіней?.. («Тіні забутих предків»).

— А чи будемо ми в парі?

На нижній крижівниці вертепу цю ж сцену розігрують ляльки — «Іван та Марічка». Дитячі дзвінкі голоси:

— А чи будемо ми в парі?

... У Чорторії, на Івановій гірці, його мама при цих словах підводиться й починає спускатися донизу. Усе. Далі вона не хоче «додивлятися» синову долю. Цей сюжет вона також знає: далі — смерть.

Виникає титр з «Тіней забутих предків»:

«Смерть Івана»

Так називалася остання новела славетного фільму. ...У Чорторії, все на тій же гірці (чи де вона сама захоче), сидить Марічка Миколайчук і співає без слів. Голосом, ніби зумисне задуманим природою, аби було кому оплакати прийдешню смерть Івана.

...Фотографія: Іван стоїть у полі на пагорбі, в руці його коса. Це він під час фільмування «Вавилону XX» удає смерть з косою.

Крізь це поличчя проступає аналогічний кадр із фільму. Коли постать на пагорбі набуває чіткости, виявляється, що насправді це молода дівчина з косою — прийшла на косовицю. Отака несподівана життєствердна метафора: смерть як частина життя. Мудро... І попри все страх як хочеться плакати — через те що зараз ми з самим Іваном будемо додивлятися останній сюжет із книги його земного буття.

Як рано він почав примірювати смерть до себе... Чи то боявся її, передчува-



Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків». Режисер Сергій Параджанов. 1964.

ючи свою дочасну загибель (мені він одного разу зізнався, що до 30 років боявся, а далі покинув), чи то вона вабила, спокушаючи метафізичною таїною? Чи то він навсправжки необережно провокував реальність, знову й знову перегравaючи один і той же сюжет в примарному царстві кінематографу?

Що ми, власне, знаємо про себе та світ?

Ми, покинуті Богом діти, сироти убогі...

...Різдвяні свята. Йдуть переряджені. Чоловік, що удає смерть з косою, зупиняється і крізь протинки в машкарі кудись дивиться. Як невідступна пам'ять, повертається музична фраза: Між могил ходив і шукав, де кохана спить... Не знайти!.. На пагорбку, куди дивиться чоловік, могила з хрестом, поряд блукає юна сарна. Перерядженний скидає машкару, і ми бачимо, що це — Іван («Тіні»).

Ось знімки, що їх неможливо дивитися, не здригаючись: 23-річний Іван з юним, свіжим обличчям, у солдатській гімнастерці, улягається в домовину; лежить у домовині. домовину з ним опускають у яму (фото були зроблені на зйомках фільму «Звірте свої годинники». Іван сам попрохав забити над ним віко домовини і опустити в могилу — хотів перевірити свої відчуття...).

Ось помирає ще один юний солдат з Івановим обличчям, над ним схилилася дівчина («Визволення Європи»).

Ось ще один («Розвідники»).

— Ця людина вміє прийняти смерть... На війні треба вміти прийняти смерть... Судячи з усього, це говорить Фабіян, який старанно копає комусь могилу. Уже на чому, на чому, а на смерті він знається: адже він не лише місцевий філософ, але й трунар та могильник. (Насправді похвалу оцю висловив акторові опісля «Розвідників» один колишній фронтовик, чим Іван вельми пишався).

— Уміти вмерти — найбільший обов'язок не тільки бійця — людини. Сьогодні, коли ти знаєш, з якою честю ти вмреш, в твоєму житті вирізьблюється твоя честь — все твоє життя. Ти ніколи не станеш підлотою, тому що ти знаєш: лише після смерти видно, чи варто було людині народитись.

Сказав це сам Іван у одному з інтерв'ю. Але ж Фабіян міг поділитися подібною мудрістю зі своїм незмінним цапом, котрий часу не марнує: допоки гос-

подар розмірковує, він поїдає його обід.
Кінокамера з нижнього екрану вертепу переходить на верхній.
...У княжих хоромах на великому ліжку підводиться Іван – київський князь Володимир («Легенда про княгиню Ольгу»). Він умирає. Останнім зусиллям волі й свідомості він намагається наздогнати дух життя, що відлітає.
Збільшені плани його виснаженого хворобою та стражданням обличчя.
За кадром Іван читає вірші:

Коли мені не допоможуть вірші,
То вже не допоможуть лікарі.
У сни свої благословенні, віщі
Я відійду самотньо на зорі.
Тоді прийди, кохана, кроком тіні.
Та серце ти за тим собі не рви,
Що все життя віддав я Україні,
Тобі ж – пучок могильної трави.
Я знаю, мила, це несправедливо,
Та поділить інакше я не міг...

Повільно проступає уже знайомий нам кадр: увесь білий і в білому Іван – дядько Лев, умираючи, лежить під деревом. До нього приступає Іван – Лісовик і довго, пильно дивиться на своє земне втілення («Лісова пісня»). За кадром:

Боюся я, та я боюсь не смерти.
Бо страшно те, що прагну я її...

– Прийшов я помогти тобі померти.
Лісовик дає дядькові напитися живої води. Висхле старезне обличчя миттєво міниться – перед нами молоде, повне рум'яної сили обличчя Івана. Він якось просвітлено зойкає, немовби осягає в ці передсмертні миті щось таке, чого ми ще не знаємо. За кадром:
– Збагнув! Збагнув! Вже можу вмерти... Знаю.
Лунає дивний для сучасного вуха тривожно-надривний, жалібний стогін трембіт. Колесо фортуни робить останній земний оберт. І зараз ми побачимо, нарешті, фінал сюжету, що його ми відкладали.
...Рука Івана тягнеться до жаданої мети. Назустріч тягнеться інша рука, жіноча. Нарешті, подолавши уже не земний, а космічний опір, дві руки, дві душі торкаються одна до одної. Але це не шлюбна, а смертна сув'язь.
Усе. Земне буття стрімко відлітає геть («Тіні»).
На нижній («земній») частині вертепу ляльки Іван та Марічка також нарешті допинаються одна до одної. Руки акторів переносять їх на гору - «по той бік», до «небесної половини», і з'єднують. Ляльки відлітають за межі кадру, а з-поза ширми визирають тріумфуючі дитячі личка. Вони радісно кривляються.
...На вавилонській гойдалці – лодії часу – гойдається одинокий цап-Фабіан («Вавилон XX»),
Повертається кадр з «Лісової пісні». Іван – дядько Лев, що на якусь мить перекинувся молодим, знову п'є воду з долонь свого безсмертного духовного двійника і повертається у тлінну земну оболонку.
На мертвого дядька повільно падає неприродне яскраво-жовте листя; воно майже засипає його. Смертельно тужить голос Марічки.
Останнє, передсмертне видіння Фабіана: в сліпучо білому одязі Мальва передає йому до рук своє ненароджене дитя, зачате від іншого. І попливуть у чорному хресті йорданської ополонки двоє лебедів... («Вавилон – XX»).
Що то за потаємний біль обізвався у цьому ірраціональному епізоді, який не надається до логічного тлумачення? (Як традиційний символ, лебідь, лебеди-

на пісня вказує на цілковите задоволення бажання, що веде поруч себе власну смерть).
Кадр із лебедями завмирає. І в непорушності та німов'ї, що разом западають, чуємо гіркі, повні дитячого спантеличення Іванові запитання до Бога:
– Де мої кози? Де мої кози?.. А де моя дитина?
Останній мальовничо-декоративний кадр перетворюється на чорно-білий, документальний; ховають невигаданого героя – ховають автора – актора, драматурга та режисера Івана Миколайчука. Він мало чим відрізняється від свого екранного двійника – дядька Лева: худорляве старече обличчя з довгою бородою. Плачуть жінки, плачуть чоловіки, плаче небо – над Байковим цвинтарем іде великий дощ, злива. Чується ритуальне голосіння – так літні гуцулки оплакували смерть героя у «Тінях».
Іван-Лісовик, ніби пересвідчившись у власній смерті та похованні – цього разу невдавано, о, цього разу всерйоз і назавше, – повертається до нас спиною і тихо відходить углиб лісу... Підносить сопілку до вуст.
Чистий чоловічий голос співає, враз набираючи висоту й сягаючи трагічної сили звучання: «Ой коротке життя... Ой коротке, як ніч, як та ніч на Купала...». Ніби міраж, виникає картина: на синяво-чорному тлі ночі – яблуні з великими червоно-жовтогарячими яблуками, що рясно обліпили круглі крони. А одна яблуня – квітне. Від її чистого білого сяйва затинається серце.
Може, то останній сон Івана, останнє його видіння, що з'явилося в «небесній» частині всесвітнього вертепу...
Два паралельні світи, дві реальності відбиваються одна в одній, як у дзеркалі, надсилають свої знаки: своїх гінців, шукають, перегукуються, жагливо тягнуться одна до одної, сподіваючись знову стати одним цілим, повернути втрачений рай. Але – ще не випадає, поки що не випадає.

Епілог

Голос Івана:
– Ні, тривалим було життя, тривалим!
...Обіч спорожнілого вертепу стоять нинішні, «трішечки, злегенька», як мовляв наш герой, в літах Марічка Миколайчук, Ніна Матвієнко та Валентина Ковальська.
– Один куплет... Один куплет «Тернової ружі!» Я вас прошу. Вокаліз настільки красивий, що його можна повторити.
Тріо співає:

Високе небо, небо Вкраїни,
Шляхи далекі, стигле мовчання
На чистих болях, на руїнах
Тернова ружа цвіла коханням.
Тернова ружа,
Тернова доля...

Іван перебиває:
– Якщо ви на сій пісні скиснете, краще не співайте. Боже сохрани!.. Я забороняю. «Іду до тебе...» (співає) – я вийду з-поза лаштунків. Розумієте оце: «іду до тебе»?.. Я буду, як ваша тінь навколо вас ходить...
Тріо співає:

Іду до тебе, Іду до тебе...

Знову перепиняє Іван:
– Слухайте, дівчата, у мене є пропозиція. Скажете так: щойно записана пісня народного лубка. Лубок є лубок. Бо йдуть на лубок, ідуть на похорон на лубок, зайця пускають на лубок до покійного. «Тіні забутих предків»

пам'ятаєте? Це цілий жанр народного мистецтва... Це жарт, це – фол, народний фол... Ви будете себе почувати легше.
Тріо починає спів у грайливому тоні:

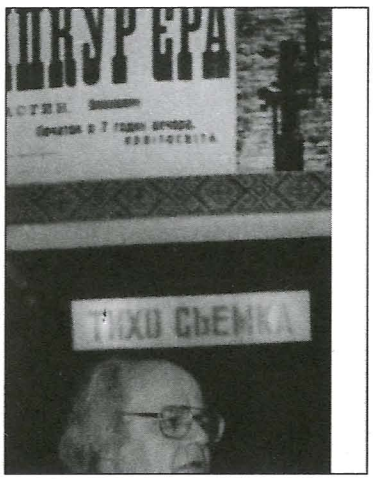
Дозволь мені, мати
За жарт умирати –
Чи прийдуть дівчата

Тіло наряджати?..
Кадр із «Тіней» – ховають Івана Палійчука. Танцюють парубки та дівчата (так, що домовина трясеться), п'ють горілку, обіймаються та цілуються.
...Оце ж цій ніжки до мене ходили, Оде ж цій ручки мене обнімали, Оце ж цій губки мене цілували, Оце ж цій брівки на мене моргали...
А... мертвий із лавки До дівки – коханки... –
зринають від радощів та захвату жіночі голоси.
Молодий, ставний Іван-Роман наздоганяє дівчину і щось шепоче їй, ідучи. А потім починає танцювати («Анничка»).
– Най си потанцую та й в останній раз.
Великі плани його пристрасного й натхненного обличчя, що палає завзяттям. Чується жіночий та чоловічий пошепт: «Що се за музика там? – Яка музика? – А ось ця...» Питання залишається без відповіли.
Звучить дивовижна музика. Обличчя Івана – стоп-кадр. Востаннє долинає лагідний земний поклик: «Іва-а-а...»

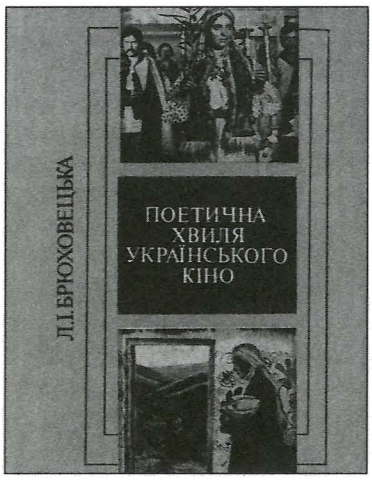
16 червня 1995 року.

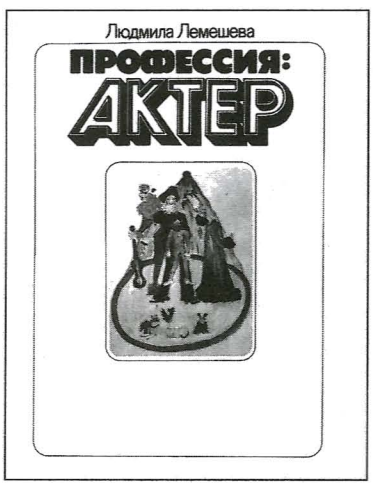


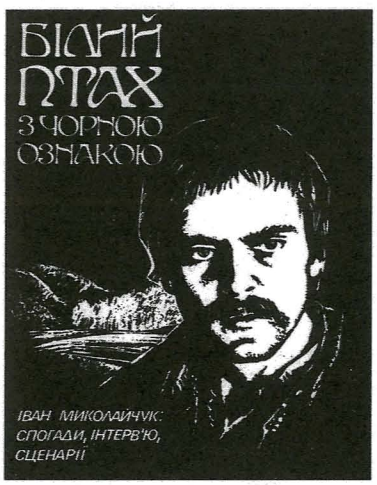
Книги про українське поетичне кіно

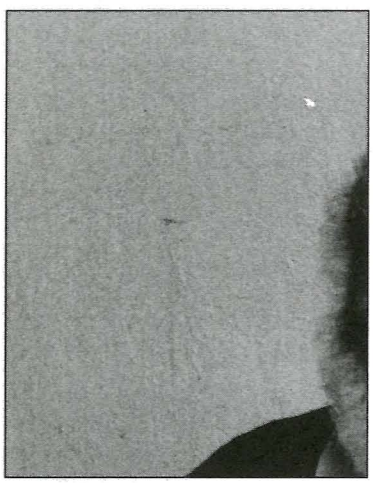


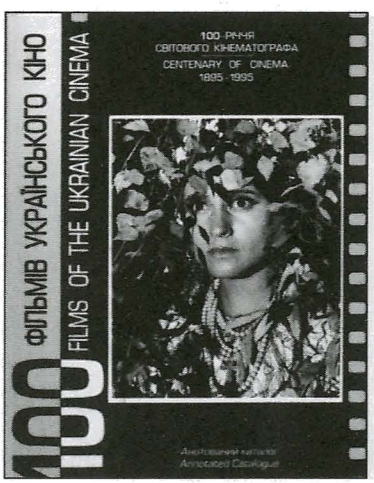


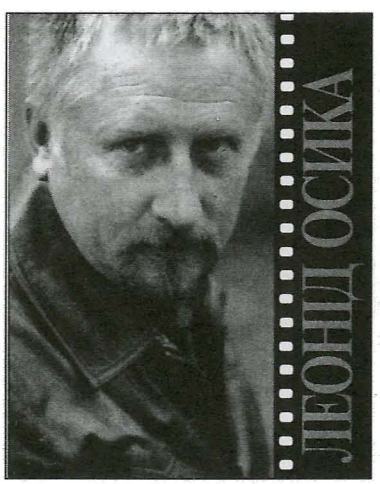


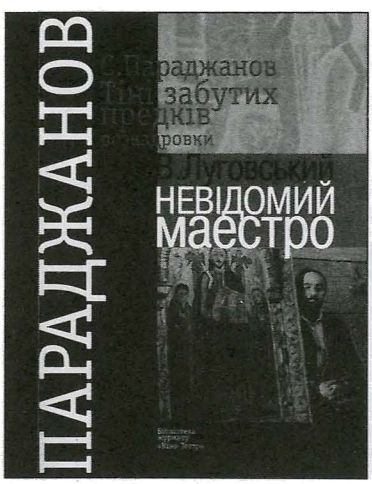












Фільмографія

«Тіні забутих предків»
1964, 10 ч.,
кольоровий
Автори сценарію Сергій Параджанов, Іван Чендей
Режисер
Сергій Параджанов
Оператор
Юрій Іллєнко
Художники
Ґеорґій Якутович, Михайло Раковський
Композитор Мирослав Скорик
Звукооператор Софія Сергієнко
У ролях:
Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова, Тетяна Бестаєва, Спартак Багашвілі, Микола Гринько, Леонід Єнгібаров, Ніна Алісова, Олександр Гай, Неоніла Гнеповська, Олександр Райданов.
Нагороди
МКФ у Мар-дель-Плата (Аргентина), 1965 р. — премія фестивалю «Південний хрест»;
Премія ФІПРЕССІ Юрію Іллєнку за операторську роботу.
МКФ у Римі (Фестиваль фестивалів), 1965 р. — Кубок фестивалю.
Премія Британської кіноакадемії 1966 р. — за кращий зарубіжний фільм.
МКФ у Салоніках (Греція), 1966 р. — Золота медаль Сергію Параджанову — за режисуру.
МКФ у Мельбурні (Австралія), 1967 р. — Почесний диплом.
МКФ у Сіднеї (Австралія), 1967 р. — Почесний диплом.
ВКФ у Києві, 1966 р. — творчий колектив картини удостоєно Спеціальної премії — за талановитий пошук і новаторство.
Державної премії України ім. Т. Шевченка 1991 р. удостоєні: Сергій Параджанов (посмертно), Юрій Іллєнко, Лариса Кадочникова, Ґеорґій Якутович.

«Та, що входить в море»
1966, 3 ч.
Сценарій Євгена Хринюка
Режисер Леонід Осика
Оператор Михайло Бєліков
Композитор Володимир Губа
Директор А. Сириця.
В ролях: Таня Малиш, Антоніна Лефтій, Зоя Недбай, Григорій Юхтін.

«Хто повернеться — долюбить»
1967, 7 ч.
Режисер Леонід Осика
Оператор Михайло Бєліков
Художник Михайло Раковський
Композитор Володимир Губа
Звукооператор Рива Бісновата
У фільмі використано вірші
В. Булаєнка і С. Гудзенка
У ролях: Борис Хмельницький, А. Веременко, Лілія Гурова, Олена Дімітріу, Антоніна Лефтій, Володимир Волков, Валерій Бесараб, Борислав Брондуков, Олексій Сафонов, Юрій Дубровін, Герман Колушкін, Володимир Прокоф'єв, Ігор Ясулович.

«Криниця для спраглих»
1965, 7ч.
Відновлений на кіностудії ім. О. Довженка у 1987 році
Автор сценарію Іван Драч
Режисер Юрій Іллєнко
Оператори Юрій Іллєнко
Володимир Давидов
Художники Петро Максименко
Анатолій Мамонтов
Композитор Леонід Грабовський
Звукооператор Ніна Авраменко
У ролях: Дмитро Мілютенко, Лариса Кадочникова, Феодосія Литвиненко, Ніна Алісова, Джемма Фірсова, Іван Костюченко, Євген Балієв, Юрій Мажуга, Олена Коваленко, Костянтин Єршов, Наталія Міщенко, Володимир Лемпорт, Микола Сіліс, Григорій Басенко, Сашко Вєніков.

«Совість»
1968, 8 ч.
Виробництво: кіностудія ім. О. Довженка, Київський інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Відновлений на кіностудії ім. О. Довженка у 1989 р.
Автори сценарію Володимир Денисенко
Василь Земляк
Режисер Володимир Денисенко
Оператор Олександр Деряжний
Звукооператор Анатолій Чернооченко
Фільм відновлено режисером Олександром Денисенком
У ролях: Анатолій Соколовський, Віктор Маляревич, Микола Олійник, Микола Гудзь, Олександр Дідух, Василь Богоста, В'ячеслав Криштофович, Володимир Денисенко, Дмитро Дєєв, Ніна Реус, Галина Долгозвяга, Валентина Гришокіна, Галина Нехаєвська, Любов Луць, Тетяна Турик.

«Камінний хрест»
1968, 8 ч.
Автор сценарію Іван Драч
Режисер Леонід Осика
Оператор Валерій Квас
Художник Микола Рєзник
Композитор Володимир Губа
Звукооператор Софія Сергієнко
У ролях: Данило Ільченко, Борислав Брондуков, Костянтин Степанков, Василь Симчич, Катерина Матейко, Борис Савченко, Іван Миколайчук, Антоніна Лефтій, Олексій Атаманюк.
Нагороди
ВКФ у Ленінграді, 1968 р. — дипломи отримали: Валерій Квас за кращу операторську роботу, Борислав Брондуков за кращу чоловічу роль.
Кінофестиваль православного мистецтва «Золота Оранта» (Київ, 1995 р.) — перша премія Леоніду Осиці за роботу над фільмом «Камінний хрест».

«Вечір на Івана Купала»
1968, 8 ч., кольоровий
Автор сценарію та режисер Юрій Іллєнко
Оператор Вадим Іллєнко
Художники Петро Максименко
Валерій Новаков
Композитор Леонід Грабовський
Звукооператор Леонід Вачі
У ролях: Лариса Кадочникова, Борис Хмельницький, Євген Фрідман, Борислав Брондуков, Михайло Іллєнко, Віктор Панченко, Костянтин Єршов, Давид Яновер, Джемма Фірсова, М. Сіліс, Сашко Сергієнко.

«Іду до тебе»
1971, 7 ч.
Автор сценарію Іван Драч
Режисер Микола Мащенко
Оператор Олександр Ітигілов
Художник Олексій Бобровников
Композитор Володимир Губа
Звукооператор Юрій Горецький
У ролях: Алла Демидова, Микола Олялін, Ольга Матешко, Клара Лучко, Юлія Ткаченко, Костянтин Степанков, Іван Миколайчук, Ігор Стариков, Іван Гаврилюк, Леонід Бакштаєв.

«Білий птах з чорною ознакою»
1971, 11 ч., кольоровий
Автори сценарію Юрій Іллєнко
Іван Миколайчук
Режисер Юрій Іллєнко
Оператор Вілен Калюта
Художник Анатолій Мамонтов
Звукооператор Леонід Вачі
Музика у виконанні народного оркестру с. Глинниця
У ролях: Лариса Кадочникова, Іван Миколайчук, Богдан Ступка, Юрій Миколайчук, Василь Симчич, Наталія Наум, Джемма Фірсова, Олександр Плотников, Олег Полствін, Михайло Іллєнко, Леонід Бакштаєв, Володимир Шакало, Микола Олійник, Костянтин Степанков.
Нагороди
МКФ у Москві, 1971 р. — Золота медаль.
МКФ у Сорренто (Італія), 1972 р. — відбіркова премія «Срібні сирени».

«Захар Беркут»
1971, 10 ч., кольоровий
Автор сценарію та тексту пісень Дмитро Павличко
Режисер Леонід Осика
Оператор Валерій Квас
Художник Михайло Раковський
Композитор Володимир Губа
Звукооператор Анатолій Чорнооченко
У ролях: Василь Симич, Іван Гаврилюк, Антоніна Лефтій, Костянтин Степанков, Борислав Брондуков, Болот Бейшеналієв, Іван Миколайчук, Федір Панасенко, Володимир Прокоф'єв.
Нагороди
ВКФ у Тбілісі, 1972 р. — приз і премія фестивалю за відтворення на екрані традицій народного героїчного епосу.
Кінофестиваль «Молодь — молодим» (Дніпропетровськ, 1971 р.) — Головний приз фестивалю; Спеціальний диплом Валерію Квасу за оригінальну операторську роботу.

«Всупереч усьому»
1972, 8 ч. кольоровий
Кіностудія ім. О.Довженка і «Філмскі студіо Титоград» (Югославія)
Автор сценарію Николо Вавич
Режисер Юрій Іллєнко
Оператор Вілен Калюта
Художник Анатолій Мамонтов
Звукооператор Леонід Вачі
У фільмі використано народну музику Югославії.
У ролях: Владо Попович, Лариса Кадочникова, Іван Миколайчук, Бора Бегович, Велько Мандич, Дара Джурашкович, Борис Хмельницький, Богдан Ступка, Петро Перишич.

«Відкрий себе»
1973, кольоровий «Укркінохроніка»
Автор сценарію Володимир Костенко, Микола Шудря
Режисер Ролан Сергієнко
Оператор Олександр Коваль
Текст читають Костянтин Степанков, Іван Миколайчук.

«Пропала грамота»
1973, 8 ч., кольоровий
Автор сценарію Іван Драч
Режисер Борис Івченко
Оператор Віталій Зимовець
Художники Михайло Раковський Алла Шестиренко
Народну музику і пісні зібрав Іван Миколайчук
Звукооператор Рива Бісновата
У ролях: Іван Миколайчук, Федір Стригун, Лідія Вакула, Земфіра Цахілова, Михайло Голубович, Володимир Глухий, Василь Симчич, Анатолій Барчук, Володимир Шакало.

«Вавилон XX»
1979, 10 ч., кольоровий
Автори сценарію Василь Земляк Іван Миколайчук
Режисер Іван Миколайчук
Оператор Юрій Гармаш
Художник Анатолій Мамонтов
Музичне оформлення Івана Миколайчука
Звукооператор Тетяна Бондарчук
У ролях: Любов Поліщук, Іван Миколайчук, Лесь Сердюк, Ярослав Гаврилюк, Таїсія Литвиненко, Борислав Брондуков, Людмила Чиншева, Анатолій Хостікоєв, Іван Гаврилюк, Віталій Розстальний, Костянтин Степанков, Ольга Матешко, Володимир Шакало, Володимир Волков, Валентин Грудінін, Раїса Недашківська, Борис Івченко, Федір Стригун.
Нагороди
Кінофестиваль «Молодість-79» — Головний приз фестивалю.
ВКФ у Душанбе, 1980 р. — приз Іванові Миколайчуку за режисуру.

Покажчик фільмів

Аероград 299, 407.
Амаркорд 263.
Анатоль Петрицький 52, 443.
Андрієш 278, 334.
Анничка 115, 387, 401, 410, 420, 442, 448, 450, 456.
Арена 190, 217, 218, 243.
Арсенал 218, 230, 299, 407.
Ашик-Керіб 34, 174, 250, 265, 267, 299, 349, 352, 366.
Байдужі 344.
Балада про солдата 60.
Беатріче Ченчія 140.
Білі хмари 186, 249.
Білий птах з чорною ознакою 14, 15, 50, 52, 75, 88, 115, **118 — 123**, 127, 129, 133, 143, 146, 156, 209, 236, 238, 242, 243, 246, 253, 255, 260, 262, 263, 289, 291 — 295, 305, 306, 315, 362, 366, 368, 369, 375, 382, 388, 394, 397, 410, 413, 419, 450, 460.
Благання 132, 191, 194 —196, 198, 204, 207, 218, 219, 222, 239.
Богдан Хмельницький 63, 326.
Броненосець «Потьомкін» 187, 218.
Вавилон XX 15, 52, 146, 147, **158 — 165**, 253, 260, 404, 405, 410, 417, 419, 426 — 428, 434 — 437, 443, 448, 450.
Важкий колос 115.
Ватерлоо 178, 180, 277.
Вечір на Івана Купала 14, 50, 67, **76 — 89**, 93 - 95, 100, 102, 115, 129, 180, 184, 191, 193, 184, 207, 218, 219, 222, 230, 237, 239, 242, 246, 247, 315, 362, 364, 368, 370, 376, 381, 460.
Вечори на хуторі біля Диканьки 324.
Відлюдько 417.
Відкрий себе 15, **148 — 157**, 246, 249, 297, 309, 318, 312, 431.
Від снігу до снігу 248.
Війна і мир 180, 275, 277, 282.
Вісім з половиною 60, 62, 263.
Всупереч усьому 15, **134 — 141**, 305, 366, 377.
Вулиця Ньютона, дім №1 362, 391.
В'язні Бомона 178.
Гетьманські клейноди 334, 362.
Голий острів 326.
Дворянське гніздо 275, 290.
День-деньський 282.
День як день 186.
Джульєтта і духи 199.
Дзвін Чорнобиля 152, 296.
Дзеркало 68, 164, 368, 443.
Дід лівого крайнього 249, 324.
Довгі проводи 248, 256, 263, 443.
Дорога 263, 368.
Дорогою ціною 319.
Древо бажань 259, 417, 419, 449.
Дріб 249.
Жива вода 131, 132.
Жив співучий дрозд 259.
Журналіст 172.
Зайвий хліб 189, 190, 193, 195, 217, 218, 241.
Закон Антарктиди 281.
Захар Беркут 15, **124 — 128**, 130, 180, 236, 238, 243, 246, 253, 285, 333, 334, 360, 388, 460 .
Заячий заповідник 252.
Звенигора 102, 216, 230, 299.
Звичайний фашизм 262.
Земля (Василька) 21.
Земля 67, 161, 216, 230, 423.
Злодій 51, 186.
З нудьги 95, 98, 99, 115, 246, 253.
Іван 407.
Іван Миколайчук. Посвята 307.
Іванове дитинство 58, 282.
І в звуках пам'ять відгукнеться... 324.
Іду до тебе **112 — 117**, 246, 249, 297, 313, 324, 455, 460.

Камінний господар 399.
Камінний хрест 14, 51, 86, **90 — 103**, 115, 128, 146, 184 — 186, 191 — 193, 207, 209, 218 — 220, 226, 228, 230, 237, 238, 246, 253, 282, 305, 315, 324 — 327, 333, 357— 360, 387, 450, 460.
Квітка на камені 171, 278.
Кінець Санкт-Петербурга 225.
Коліївщина 199.
Колір граната (Сая-т-Нова) 6, 34 — 36, 39, 40, 67, 127, 174, 175, 191, 196 — 198, 204 — 207, 210, 218, 219, 238 — 240, 250, 267, 272, 277 — 281, 348, 352.
Комісари 14, 15, 116, 147, 305, 306, 404, 414, 447,446.
Корабель пливе 263
Король Лір 277.
Короткі зустрічі 248.
Криниця для спраглих 6, 14, 50, **54 — 75**, 172, 211, 236, 246, 255, 293, 324 325, 327, 381, 397, 426, 460.
Лебедине озеро. Зона 89, 266, 275, 446.
Легенда про княгиню Ольгу 416.
Легенда про Сурамську фортецю 34, 67, 174, 250, 265, 267, 274, 352.
Леся Українка 116.
Липневий дощ 199.
Листопад 282.
Лісова пісня. Мавка 307, 4016, 442, 454.
Мати 225.
Мені двадцять років 199.
Місто жінок 263.
Мічман Панін 394, 396.
Мічурін 230.
Молода гвардія 283.
Мріяти і жити 248, 255, 383, 384, 397, 411.
Ніжність до ревучого звіра 401.
Нюрнбергський процес 62, 272.
Олеся 115.
Останній патруль 368.
Осяяння 115.
Павло Корчагін 281.
Пан Володиєвський 277.
Палац і фортеця 203.
Пепо 292.
Перший парубок 289.
Перший учитель 259, 282, 293.
Підполковник Шиманський 181.
Повернення Василя Бортникова 132.
Поема про море 230.
Польоти уві сні та наяву 53.
Початок 277.
Поштовий роман 276.
Про любов 397.
Прометей 199.
Пропала грамота 5, 15, 52, **142 — 147**, 246, 253, 300, 324, 328, 443, 449.
Прощавайте, голуби! 50.
П'ятий вершник був страх 345.
Реріх 313.
Рим 174, 263.
Рим — відкрите місто 199.
Ритм задано звіту 298.
Родина Коцюбинських 181.
Розвідники 453.
Свято печеної картоплі 378, 392.
Сім самураїв 362.
Слово про Ігорів похід 156.
Совість 14, **104 — 111**, 185, 246, 249.
Солодке життя 199, 263.
Сон 13, 22, 146, 147, 185, 236, 404, 410, 433, 448.
Спартак 282.
Спека 259, 422.
Старий і море 62.
Сходження 250.
Табір іде в небо 259.
Така пізня, така тепла осінь 52, 146, 420, 440, 448.
Тарас Шевченко 326.
Та, що входить в море 6, 13, **44 — 53**, 61, 185, 236, 246, 400.
Театр Параджанова 347.
Терпке вино 259.
Тіні забутих предків 13, 14, **18 — 43**, 49, 50, 61, 62, 73, 83, 86, 93, 94, 100, 115, 121, 127, 129, 146, 161, 172, 175, 184,186, 188 — 190, 212 — 218, 222, 229, 230, 232—235, 239, 246, 247, 250, 253, 260, 267, 269, 279, 306, 315, 319, 320, 325, 335, 339 — 342, 344, 345, 347, 348, 351— 354, 359, 362, 376, 379, 392, 395, 396, 404, 409, 410, 413 —415, 419 — 426, 432 — 435, 443, 444, 448, 452, 453, 455, 456.
Три доби після безсмертя 320
Три товстуни 281.
Хірург Губенко 313.
Хто повернеться — долюбить 14, 51, 185, 236, 255, 400.
Чайковський 276.
Чапаєв 63, 375.
Чарівник Ох 445.
Час, уперед! 394.
Червона пустеля 62.
Червоне листя 276, 287.
Член уряду 63.
Чорна курка, або Підземні жителі 397.
Шехерезада 260.
Щорс 63, 230.
Я землю люблю 297.

Поетичне кіно: заборонена школа
Збірник статей і матеріалів

Автор ідеї та упорядник — Лариса Брюховецька
Рецензенти — Віталій Юрченко, Вадим Скуратівський
Літредактор — Тетяна Дениско
Комп'ютерний набір — Ірина Клименко, Софія Саваневська, Тетяна Огаркова, Валерія Гавриленко
Художнє оформлення і комп'ютерна верстка — Ольга Брюховецька

У книжці використано фото Андрія Владимирова, з Музею Національної кіностудії імені О.Довженка, а також з особистих архівів Віталія Юрченка, Івана Дзюби, Леоніда Осики, Юрія Іллєнка, Людмили Семикіної, Людмили Лемешевої, Тамари Шевченко, Олександра Денисенка, Леоніда Череватенка та фотоколекції журналу «Кіно-Театр».
Подяка за підбір фотоматеріалу співробітникам Національної кіностудії ім. О. Довженка Вірі Комісаренко (музей) та Наталі Онуфрієвій (фотоцех).

Надруковано текстові матеріали з журналів, газет та збірників: українських — «Кіно-Театр», «Українська культура», «Слово і час», «Сучасність», «Жовтень», «Новини кіноекрану», «Культура і життя»; англійського «Sight and Sound», американського «The Independen»; польських «Ekran», «Kino», латвійських «Кино», «Литература и искусство»; російських «Искусство кино», «Советский экран», «Юность», «Советская культура», «Учительская газета», збірників «Экран», «Кинопанорама», «Актеры советского кино».

Здано на виробництво 31.05.2001. Підписано до друку 5.06.2001. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 32,5. Ум. друк. арк. 29. Наклад 1000. Зам. №216.
Друкарня видавництва «АртЕк» 02160, Київ, 160, вул. Регенераторна, 4. Тел. 246-56-55.
Редакція журналу «Кіно-Театр», вул. Г.Сковороди, 2, НаУКМА, корп. 1, кімн. 216. Тел. 416-60-96.

Поетичне кіно: заборонена школа
Збірник статей і матеріалів./
Автор ідеї й упоряд. Л.Брюховецька. - К. : АртЕк: Ред. Журн. «Кіно-Театр». 2001 464 с.: іл. - (Б-ка журн. «Кіно-Театр»).

ISBN 966-505-068-0

У книзі подається поліфонічна, об'ємна картина унікального мистецького явища — українського поетичного кіно 60-х — 70-х років, яке залишило яскравий слід в історії не тільки українського, а й кіно світового, вплинуло на кіно інших країн. Аналізуються фільми цього напряму, починаючи з «Тіней забутих предків», розглядається сам напрям насамперед як мистецький феномен, а також як вираз самобутнього національного мистецтва, як протест проти тоталітаризму. Крім рецензій і дискусійний статей, друкуються й документи, а також надана можливість висловитися самим митцям, чиї погляди на мистецтво кіно і на власну творчість становлять неабиякий інтерес і для дослідників, і для широкого кола шанувальників десятої музи.

289/15 296/1

ББК 85, 374 (4 УКР) 6
П45

70-00

В 516813

«З'явився несподіваний напрям поетичного кіно. Створено фільми, екранне життя яких було дуже коротке, а деякі з них взагалі не дійшли до екрану. Проте вони існують, виражаючи певний стан духу, амбіції й тугу, маніфестуючи захоплення красою й поезією».

Януш Ґазда.