



Брюховецька Лариса. Таємна історія фільмів. Пам'ять документів / Кінематографічні студії. Випуск дванадцятий. Київ: ФОП Маслаков, 2021. 316 с.

Нова книга Лариси Брюховецької зосереджується на історії появи сценаріїв та фільмів кіностудії імені О. Довженка періоду поетичного кіно 1960–1970-х рр. Нові документи, виразно зіставлені факти, доречні думки вітчизняних та зарубіжних кінознавців — усе це творить нову цілісність змушує сприймати історію українського кіно як карколомний роман з героями та антигероями або п'єсу — з діалогами та ремарками. Наголошується, що «чимало фактів тієї боротьби залишаються непізнаними таємницями. Розкривати їх за допомогою документів, які зберігаються в архівах, і є завданням істориків кіно. У цій книжці розкрито незначну частину тих таємниць» (с. 8). А ця книга (цієї ж авторки) — 12-й (!) випуск Кінематографічних студій НАУКМА, які побачили світ упродовж останніх 25 років. Для повноти враження перелічимо найважливіші попередні випуски: «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х», «Леонід Осика», «Іван Миколайчук», «Кіносвіт Юрія Іллєнка», «Своє/рідне кіно Леоніда Бикова», «Магія паралельного буття», «На полі кінематографічному. Сценарії Івана Драча», «Найцікавіша історія Європи», «Кінопростір Антона Тимонишина», «Перерваний полі. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції», «Майстри кінозображення»... А ще — збірник статей та матеріалів «Пое-

тичне кіно: заборонена школа», що вийшов 2001-го до 60-річчя Івана Миколайчука, упорядником якого також була Лариса Брюховецька.

Ключем до розгляду цього дослідження взято епіграфи Освальда Шпенглера: «Кожна з великих культур прийшла до таємної мови світовідчуття, яка повністю зрозуміла лише тому, чия душа належить цій культурі», та Івана Дзюби: «Вибухова з'ява українського так званого поетичного кіно була важливим складником культурного відродження 60-х років. В українському кіно 60-х творилася нова естетична мова, що відбивала доти неявлений духовний потенціал суспільства і впливала на всю культурну атмосферу». Ключові слова про «таємну мову світовідчуття» спільноти та «неявлений духовний потенціал суспільства» покликані сфокусувати погляд читача на українському полюсі, над яким завжди нависав імперський.

Вступна стаття «Завоювати репутацію» окреслює історичний краєвид відлиги як боротьби з рутиною у кіно та передумови змін, до яких першими почали наблизитися московські кінематографісти, а не київські (більш понижені репресіями), які мали острах «вийти за обмежувальну лінію <...> сталінських канонів у кіно, коли автори і глядачі, приймаючи уявне за дійсне, віри-

ли у вигаданий світ» (с. 4). Тодішні українські письменники, звісно, не маючи елементарної кіноосвіти, яку було понищено разом з ВУФКУ на початку 1930-х, не знаючи кіномови та сценарної специфіки, уявляли кіно, передусім як інструмент популяризації літературних творів, зводили його «до становища бідного родича літератури» (с. 6). Не захищаючи «нашестья екранізацій», Л. Брюховецька наголошує і на важливості орієнтації на літературу, яка у другій половині 1950-х все ж сприяла налаштуванню українського кіно на національні теми. Змальовує той час: у Києві починає діяти очолюваний Лесем Танюком Клуб творчої молоді; триває русифікація: «сценаристів, режисерів, акторів забезпечувала Росія, для якої Київська та Одеська кіностудії були чимось на зразок філіалів Мосфільму»; даються влучні характеристики епохи шістдесятників:

В нашій «країні дурнів» найбільше боялися незрозумілого, усяких там пошуків, мудрувань і фантазії. А ще більше боялися хоч у чомусь виявитися сміливішими, складнішими чи новітнішими за російських митців. Ми мусили слухняно йти позаду. (Ірина Жиленко, с. 10).

Та далеко не всі цієї слухняності дотримувалися.

Перший розділ «Василь Цвіркунов і національне обличчя кіностудії» цілком слушно зосереджує увагу не на митцях, а на «невидимих у мистецтві», на двох особистостях, без яких явище поетичного кіно могло б і не відбутися. Це — Святослав Іванов, голова Держкіно та Василь Цвіркунов, директор кіностудії імені О. Довженка з 1962 по 1973 рік.

Василя Васильовича Цвіркунова дивувало, чому це сірі фільми заповнили український екран; чому московські автори зачастили подавати свої сценарії на українську студію? І як директор та вдумливий господарник сприяє появі сценарної майстерні, де працюють Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Павло Мовчан, Григорій Тютюнник. Художня рада на чолі з директором визначає діловий тон обговорень, що зафіксовано у стенограмах, яких би вистачило на грубезний том (с. 21).

Василь Цвіркунов дбає про виробничу дисципліну, терміни. Наводяться накази директора від 3 жовтня 1963 року про ненормальні умови роботи над кінофільмом «Тіні забутих предків», де зокрема йшлося і про конфлікт «між Параджановим та Юрієм Іллєнком, якому також було винесено догану...». Другий наказ від 17 грудня — про незадовільну дисципліну у групі, «...небажання т. Параджанова встановити нормальні, ділові виробни-

чі і творчі відносини між членами групи, більш вимогливо поставитися до себе і до підлеглих...», зрив виробничих графіків... (с. 26) Ці та інші документи сприяють розумінню значущості постаті директора Цвіркунова, який об'єднав творчий колектив студії, і саме завдяки йому українське кіно зазнало у той час світової слави.

Решта п'ятнадцять статей відтворюють тернистий покроковий шлях фільмів та сценаріїв. Обсяг рецензії не дає змоги проаналізувати їх усі, спробуємо розглянути деякі та узагальнити. Наведемо назви повністю, бо вони виразно окреслюють корпус кінотворів та їх проблематику: «Творцям картини вдалося розкрити внутрішній світ поета...» («Сон», 1966, В. Денисенка); «Реконструкція триумфу» («Тіні забутих предків», 4 вересня 1964 року); «Магія образу. Про нездійснений фільм «Київські фрески»; «Українське село серед пісків» («Криниця для спраглих», 1966, Ю. Іллєнка); «Я розглядаю цей фільм як нове явище...»; «Автор як проблема поетики фільму («Звірте свої годинники» — «Хто повернеться — долюбить»; «Осыка проявил гражданское мужество, взявшись за спасение этого фильма...». Обговорення режисерського сценарію «Звірте свої годинники» (1966); «Експеримент доктора Абста». Сеанс вампіризму» (1968); «Дума про місто»: понівечений сценарій Володимира Денисенка (1968); «Стратегія контролю і цензури» («Білий птах з чорною ознакою», 1970); «В корчмі, у пеклі, в Петергофі. Мандри козаків» («Пропала грамота», 1972); «Но зная требовательность комитетов, поработать еще необходимо» («На поклони!» — «Мрії та жити», 1974); «Нездійснена мрія Леоніда Бикова («Не стріляйте в білих лебедів», 1977); «Безсмертний дух народу» («Вавилон ХХ», 1979); «На цій чудотворній землі треба жити та веселитись...» (сценарій «Небилиці про Івана», 1984).

Заклучна стаття: «Хроніка відродження» — у стислій енциклопедичній формі подає найважливіші події: від вересня 1961 р. — відкриття у Київському інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого факультету кінематографії з акторським та режисерським відділеннями, перший набір на які здійснив Віктор Івченко. Завершується хроніка датою: 16 травня 1974 р. — волонтаристським фіналом поетичного кіно, що закінчило своє існування відомою постановою Пленуму ЦК КПУ від 16 травня 1974 р. та цитатою (яка подається у хроніці двічі, на початку та наприкінці) з доповіді В. Щербицького:

Деякий час прийоми так званого «поетичного кіно», з їх наголосом на абстрактній символіці з

різко підкресленим етнографічним орнаментом трактувалися окремими кінематографістами ледь не як провідні принципи розвитку кіномистецтва на Україні. Ці погляди, можна сказати, подолані.

Кожен розділ книги доречно ілюструється чорно-білими фотографіями (переважно кадрами з фільмів та робочими моментами зі знімальних майданчиків). Наприкінці дано бібліографію (перелік архівних джерел та літератури, переважно українських, російських, польських та ін. авторів).

У статті «Творцям картини вдалося розкрити внутрішній світ поета...» наводяться моменти творення фільму «Сон», 1966, Володимира Денисенка. У ролі Шевченка мав зніматися російський актор Микола Губенко, але той почав наполягати, щоб фільмували російською — режисер йому показав на двері. Волею провидіння на знімальному майданчику з'явився Іван Миколайчук. Після першого перегляду фільму

Тимофій Левчук, який почав обговорення, критикував виконавця головної ролі Івана Миколайчука, на захист якого стають Юрій Дольд-Михайлик, Василь Земляк. Директор, як арбітр, закликає дискусію «прислухатися один до одного і в зіткненні думок знаходити істину». Павло Загребельний узагальнює: «Велике мистецтво народжується у нас, воно не взято з іноземних фільмів, це — наше». (с. 24–25)

Слушною думкою відомого польського кінокритика Януша Газди починається стаття «Реконструкція тріумфу» — про перший перегляд на студії фільму «Тіні забутих предків»:

Параджанов відкриває у фольклорі, звичаях, обрядах своєрідний культурний ритуал, в межах якого суспільство реагує на трагедію окремої людини. Ритуал виростає з колективного несвідомого прагнення упорядкувати індивідуальний неспокій, щоб концепцію людської душі замкнути в межах гармонійної цілісності. Треба визнати, що цього ніколи не було у радянському кіно. (с. 51)

Наводяться висновки на сценарій, де зокрема застерігалось: «Не обрядова поезія і етнографія повинні стояти в центрі майбутнього кінематографічного твору, а картина соціального буття гуцулів» (Василь Земляк, Олександр Сизоненко); або: «Не треба робити акцент на релігійних мотивах...» (с. 53).

А ось і досить різноманітні дискусійні враження від першого обговорення фільму на двох плівках (4 вересня 1964 року): Віктор Івченко: «В особі Параджанова ми придбали нового, справжнього художника»; Юрій Лисенко: «Я вражений

єдністю, яку бачу в оператора і режисера... один без другого не існував би»; Тимофій Левчук: «Миколайчук настільки злився з матеріалом, що аж душа радіє»; Суламіф Цибульник (єдина жінка на обговоренні): «Сила впливу фільму була такою, що якщо ще трошки триватиме корчма або весілля, я втрачу свідомість»; Віктор Іванов: «Я б дуже просив авторів прибрати фінал»; Сігізмунд Навроцький: «Давайте постараємося захистити Параджанова від ножиць»; Олександр Ільченко: «Вважаю, фінал дуже вдало знятий ... краще, яскравіше, ніж це описує Коцюбинський»; Олександр Ільченко: «Не дублювати фільм, а дати субтитри. В цьому справжність і правда»; Василь Цвіркунов (який як директор та голова Худради вів обговорення): «Є у фільмі скоромовка гуцулів, яка не прослуховується», «В окремих місцях є нагромадження зайвину», «Плачі і молитви ... у багатьох випадках дуже одноманітні», «У фільмі багато крові, але фільм цей, треба сказати, теж робився великою кров'ю...».

В цих діалогах вчувається дихання залу, його повітря, живі голоси, творча енергія. Л. Брюховецька справедливо зауважує, що не всі закиди Цвіркунова були слухними. Але ця обставина почасти зрозуміла — її прояснює процитована думка Івана Дзюби:

Кадебістський розгул пробують виправдати теревенями про «український буржуазний націоналізм», під яким розуміється всяке відхилення від зрусифікованого стандарту. Директор студії знаходився «поміж двох вогнищ» — щирого бажання творити українське і необхідністю приймати на свою адресу «координуючі» ляпаси згори. Характерна подробиця: усі виступи на обговоренні фільму, окрім письменника О. Ільченка, були російською. (с. 57-59)

Як діяли «механізми диктату» дізнаємося з розділу «Магія образу. Про нездійснений фільм "Київські фрески"». Після міжнародного успіху «Тіней...» та прем'єри у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, що дав поштовх дисидентському руху, проти Параджанова було задіяно далеко не кінематографічні важелі. Кінопроби «Київських фресок», студія прийняла. Держкіно України — ні, і його висновок: «Підготовчий період по картині «Київські фрески» ... зупинити. Сценарій до запуску не готовий» (с. 84).

Л. Брюховецька аналізує причини цих заборон, серед яких — естетично-методологічна, що сповідувала принципи соцреалізму. Згадує відомого «охоронця» цих принципів Михайла Блеймана, «який як редактор Держкіно СРСР зро-

бив усе можливе, аби зупинити розвиток поетичного, метафоричного, живописного кіно» (с. 84). «...Блейман використав посадові важелі, щоби не допустити нових фільмів Параджанова («Київські фрески») і Тенгіза Абуладзе («Мудрість вимислу»). Кіно, яке ми сьогодні високо цінуємо за його оригінальність, він вважав шкідливим» (с. 85). А Микола Блохін, дослідник біографії Параджанова, звертає увагу на втрачені пріоритети: «коли у 1972 року Фелліні зняв фільм “Рим”, кінематографісти, які бачили кінопроби, угледіли в ньому багато з того, що Параджанов хотів зробити в 1965 році у “Київських фресках”» (с. 87). Замість того щоби сприяти успішним українським кіномитцям, режисера Параджанова 17 грудня 1973 року запроторюють до тюрми. Новий директор студії Альберт Путінцев (наступний після звільненого Цвіркунова) не захищає митця, дає режисерові прикру, у стилі доносу, характеристику: «У С. Й. Параджанова стався ідейно-художній зрив у роботі, за що він піддався критиці. 1966 року з цієї причини було припинено виробництво фільму “Київські фрески”, а 1972 р. — фільму “Інтермеццо”» (с. 88).

У цьому ж контексті наводяться й спостереження відомого російського дослідника Валерія Фоміна (на якого Л. Брюховецька доречно посилається) про заскоружливість мислення «партійних кінознавців»:

Блейман відкидав усе, що виходило за рамки стандартного, а тим більше у кінематографічному зображенні війни, вбачаючи у режисерах якихось неслухняних учнів, яких треба наставляти на путь істинний... На все, що виходило за межі сприйняття, він чіпляв бірочки на зразок: «туманности, абстрактные красивости, тривиальная символика». (с. 130, 131)

Документально доказові засади застосовано і у статті «Українське село серед пісків» — про заборонений (а фактично знищений — чудом вціліла одна копія) фільм Юрія Ілленка «Криниця для спраглих». Як засіб алегоричної виразності, режисер використав контрастну чорно-білу плівку. Властивості плівки, її контрастність, скупа відсутність градацій, відповідали драматургічному задуму: контраст життя — смерті, села — міста, контраст пам'яті — безпам'ятства, моралі — аморальності... Важливе спостереження Л. Брюховецької, що «Криниця для спраглих» стала також і знаковим ментальним контрастом —

свідомою антитезою «Землі» Олександра Довженка — ні врожайних ланів, ні плодючих садів, ні щедрого дощу, ні закоханих пар під місяцем. За

землю чоловіки вже не вбивали один одного — вона їх не цікавила, бо розлетілися по усіх усюдах, забувши не тільки рідне село, а й батька... (с. 90)

Все це так чи інакше прочитувалося у сценарії-притчі Івана Драча, який після перегляду зізнався, що попервах фільму не сприйняв: «Потібен був час, щоби прийняти фільм, режисерське трактування, згодитися з його правом митця по-своєму тлумачити сценарій» (с. 94).

Цей фільм не сприйняв, але зовсім з протилежного ракурсу, і завідувач сектору кінематографії, заступник завідувача відділу культури ЦК КП України Сергій Безклубенко (міністр культури УРСР у 1977-1983 рр.), який у незвичних пошуках та відхиленні кінематографістів від засад соцреалізму вбачав «контру». На сторінках «Новин кіноекрана» (1971, №4) писав:

На екранах буржуазного Заходу дедалі частіше виходять фільми, у яких межі реальності розпливчасті і фантазія митця свавільно виграє у невиразному просторі, де сон і галюцинація та реальні події сплітаються в один клубок... Поетика такої абстрактної сучасності, як і абстрактного гуманізму, — чужа ідеологічним засадам освоєння світу робітничим класом.

Авторка звертає увагу на потрібний контроль, що від часів ліквідації ВУФКУ з обрію українського кінематографа ніколи не зникав. На усіх етапах творення кожного українського фільму вирішальний вплив мала Москва, у Києві — додавали зауважень ще й «свої» ідеологи ЦК КПУ, а на студії — були «навчені» редактори. От, головний редактор студії Володимир Сосюра, перед тим як розірвати з Іваном Миколайчуком угоду про сценарій «Небиліці про Івана», повчає автора: «О народе нужно писать с любовью и пониманием». А у листі до 18 січня 1985 року вдається і до догматики:

...Зауваження з приводу порушених у сценарії питань, що стосуються народного і національного з **націоналістичним**, у яких поки що немає концепційної чіткості та оцінкової однозначності, самі ж епізоди, що містять цей матеріал, органічно не сплітаються з вдало і справедливо обраною Вами жанрово-стилістичною манерою всієї речі... З повагою — в. о. директора і головний редактор студії Сосюра В. В. (С. 291)

Актор передчасно втратив здоров'я, його не стало 3 серпня 1987 року.

Або от, сценарій Ліни Костенко «Звірте свої годинники (1965), написаний спільно з Аркадієм Добровольським, (до речі, автором сценарію фільму «Трактористи», 1939, якого було свавільно засуджено на 23-річний термін перебування в ГУ-

ЛАГу і реабілітовано у 1959-му). Їхній сценарій «потрапив під пильне московське редакторське око, яке застерігало від «поверхового трактування теми культу особи»: «По прочтении сценария создается впечатление: неизвестно что страшнее — война или 1937–1938 гг.» (с. 122–123). Василь Ілляшенко, режисер цього фільму (що його було відсторонено), зауважує:

Ліна Костенко назавжди пішла з кіно. Як не тяжко в поезії, та в кіно іще важче. Втрата для нового українського кіномистецтва, яке тільки зачиалося в 60-ті роки, була величезна. Адже саме сценарій «Перевірте свої годинники» був найбільш поетичний для «поетичного кінематографа»... (с.128)

Неупереджений погляд іноземного кінематографіста (його текст — з британського часопису) дає інший ракурс на природу конфлікту, коли спротив новаціям окрім чиновників чинили і «свої»:

Досить часто на рішення партії впливають колеги самих режисерів, яких іронічно називають «академіками». Такий опір новим напрямам в мистецтві з боку представників старої школи — явище повсюдне, але тільки в тоталітарних державах оті останні мають таку владу. Їхня поведінка чималою мірою зумовлена ревностями, заздрістю до обдарованіших, а іноді — повною неспроможністю досягнути задуми і можливості новаторів... (с. 85–86)

Загальний тон «Таємної історії фільмів» місцями нагадує кримінальну хроніку «отруень та вбивств», адже життя багатьох кінематографістів скінчилося надто рано. Книга покликана привертнути увагу до знакових українських фільмів, розбудити цікавість до долі їхніх авторів і чому цікаві сценарії не стали фільмами. Викликати й ширші запитання — чому навіть такі визнані радянські лідери кінорежисури, як Олександр Довженко, Андрій Тарковський, Юрій Ілленко — мало зняли картин, на що кожен з них нарікав? Після прочитання книги постає досить виразний рельєф колективної травми кінематографістів за право самовираження у часи українського поетичного кіно, на жаль, нині майже невідомого. Його популяризації, на жаль, не сприяє і вкрай незначний наклад книги — 150 примірників.

Наприкінці зауважимо, що стаття «Я розглядаю цей фільм як нове явище...» — це «Стенограма засідання Художньої ради від 29 січня 1966 р. перегляду та обговорення фільму “Криниця для спраглих” на двох плівках». Її текст публікувався у збірнику «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001). Передрук у цій книзі — цілком доцільний, бо доповнює попередній новий матеріал про цей фільм. Так само доречно подаються й раніше опубліковані інтерв'ю Олександра Антипенка, оператора «Київських фресок» та інші документи.

Сергій МАРЧЕНКО