

# Міфи і сні Михайла Ілленка

*Анастасія Канівець*



Кінорежисер Михайло Ілленко.

Якщо говорити про кінематографічні династії в Україні – родину Ілленків згадають першою. І передусім – трьох братів, Вадима, Юрія й Михайла, двоє старших з яких, на жаль, уже пішли в засвіти. Михайло Ілленко (нар. 29.06.1947) ж продовжує активно працювати: знімати кіно, викладати, курувати кінофестиваль «Відкрита ніч». Народившись у Москві і отримавши освіту у ВДІКу (1970, майстерня Михайла Ромма), своє творче життя режисер пов'язав з Україною.

## Трилогія дитинства

Режисерський дебют Ілленка (що принесе йому приз Держкіно УРСР за найкращу режисуру на ВКФ «Молодість») відбувся 1975 року. «Там вдалині, за рікою» за повістю Віктора Дроздова й Юдіфі Капусто «Війна на хуторах, або Юність Феді Панька» – зразок вітчизняного «революційного кіно». Воно, як ключовий з точки зору ідеології жанр, переживало помітні зрушення, що відповідали «коливанням лінії партії», зокрема й атмосфері в країні загалом. Якщо для 1960-х визначальним стали переосмислення теми революції, спроба знайти відповідь на соціокультурні, історичні, етичні питання, то в 70-х запанували фільми відверто розважальні, пригодницькі, навіть дещо іронічні. Деякі тяжіли до гостросюжетної форми, в деяких був первінь романтичний, ліричний, з покликанням на народну традицію. Такі фільми були більшою чи меншою мірою пов'язані з поетичним напрямом – і цілком закономірно, що саме цей підхід виявився ближчим Михайлові Ілленку, що встиг долучитися до нього як актор у фільмах свого брата Юрія «Вечір на Івана Купала» (1968) і «Білий птах з чорною ознакою» (1971).

«Там вдалині» за сюжетом цілком «правильний»: юний Федько (Володимир Шпудейко) – комуніст, ладний віддати життя за світле майбутнє трудящих, заступає місце іншого комуніста, якому життя віддати таки довелося. Опиняється в позиції «один проти всіх» і фактично самотужки кидає виклик цілій «банді» (за традицією вестерну, що негласно підживлював радянське революційне кіно), хоч фізично знищує останню таки озброєний більшо-

вицький загін. Утім, усю цю наївну героїку повсякчас підважує авторська манера – підкреслено «простодушний» стиль, за яким неважко помітити іронію. Герой говорить лозунгами – проте саме в устах хлопчини вони звучать у всій своїй піднесено-романтичній штучності. Іронічною видається сама ситуація, коли більшовикам ні на кого покластися в «червоному» селі, крім підлітка. Натомість те, що йде від поетичного кіно, те, що не виражено в сюжеті й тим більше не артикульовано в репліках-лозунгах персонажів, – візуальні образи, які, попри гадану другорядність, формують саму матерію фільму, – надає глибшого змісту історії. Це чистий білий простір хати, що постає таким собі умовним простором позачасся. Дитина, що розписує її фантастичними візерунками, – майже юне божество, котре, граючись, творить новий світ. Чи обрамлення фільму – залитий світлом обшир, де є лише Федько – хлопчина, який бавиться з конем чи купається в річці. Доповнюють конструкцію ілленківські «кіно-кунштюки», на кшталт гумористичної монтажно побудови сцени. Огрядний чолов'яга (у виконанні Володимира Шакала з його зовнішністю казкового розбійника) «дохідливо» пояснює новоприбулому Федькові, що той щойно дав потиличника синові командира місцевого відділення ЧОНу; його подано серією планів, в яких грізна постать, розмахуючи величезним кулаком, наближається до глядача. Така собі, майже безтурботна атмосфера визначає фільм, подаючи його з немовби «підліткової» перспективи, відповідної герою. І це примушує глянути на історію з дещо іншого боку. Для хлопця органічно грати у війну, але – посправжньому брати участь у ній? Для радянської культури, з її мобілізацією всіх від малого до старого, таке питання не стояло (так, було «Іванове дитинство» Тарковського, проте погляд у ньому на дитину у війні якраз типовим не був). П'ятнадцятирічний отрок, що видає себе за сімнадцятирічний, вже має бойовий досвід, свідомий себе і намагається триматися відповідно, – контраст між маскою «суворого революціонера» й обличчям підлітка викликає комічний ефект, що всіляко підкреслюється у фільмі. Ось він бере у прийми осиротілого – вже вдруге! – хлопчика,

ось, щоб дати йому маму, йде свататися до молодої, проте старшої за себе красуні... Попри гумористичне звучання, є тут і трагічний підтекст. І особливо сильний він у фіналі: Федько весело купається в річці, на нього з усмішкою дивиться дівчинка – близька йому за віком, а не дівчина, до якої він залицяється, щоб підтвердити статус «дорослого». А ще Федько пускає кораблики. Ця забавка, не дуже відповідна його віку, стає уособленням дитинства, забраного в нього воєнним і революційним лихоліттям.

У більш драматичному ключі ту саму тему режисер розробив у трисерійному телефільмі «Школа» за повістю Аркадія Гайдара (1980). Гімназист Борис Горіков (натяк письменника, чиє прізвище було Голіков, на певну автобіографічність твору) приєднується до «червоного» загону й проходить «сувору школу революції». Чистий душею, але недосвідчений юнак – далеко не «відмінник» у цій справі, робить помилки (зокрема фатальні для інших), та все ж спроможний здійснити свій подвиг, і зрештою його чесноти долають упередження старших товаришів. Кульмінаційну сцену прийняття хлопця в партію вибудовано так, що в центрі не цей факт, а визнання його товаришами по зброї як рівного. Голосують просто під час переходу: повз камеру проходять вояки – і ось підносить руку один, другий, третій... Важливу роль тут відіграє музика Едуарда Артем'єва (писав музику для всіх фільмів Ілленка радянського часу, крім дебюту): вона надає сцені напруженої емоційності й піднесеності. Втім, визначальним мотивом у фільмі стає інший: дитина на війні. І хоча про неприродність і руйнівний для психіки характер такого досвіду тоді ще говорити не можна було (революція могла лише формувати, а не калічити своїх синів!), цей підтекст можна зчитати: за кадрами запаленого блискавкою дерева, за тією ж музикою Артем'єва, навіть за неясковим, з пануванням темних тонів зображенням (операторська робота Вадима Ілленка, що зняв для брата перших його три фільми). Зрештою, неоднозначним є й фінал: у повісті герой дістає важке поранення, тут же дія завершується сценою бою і застиглим планом героя – чи то увічнення його в пам'яті й історії, чи то... загибель.

Останнім фільмом умовної «дитячої» трилогії Михайла Ілленка став «Кожен мисливець бажає знати...»<sup>1</sup> (1985). Йдеться про нормальне (за всієї умовності цього поняття) дитинство. Хлопчик Петько, що захоплюється авіамоделюванням, з провини бездомного пса втрачає свій літак. Іншим захопленням героя є кіно, він намагається підпрацювати в масовці і, дізнавшись, що для нової картини потрібна собака, вирішує змусити винуватця відпрацювати збиток акторською працею. Зрештою, гроші на нову модель зібрано, а пес стає його добрим другом. Попутно хлопчик проходить – точніше, не проходить – випробування на чесність: він дізнається, що «його» Синус насправді має маленьку господиню, котра його шукає,

проте приховує правду. Втім, на чільний план виходить мотив польоту, неба – образ, що стане одним із найбільш яскравих у творчості режисера. І окремої уваги заслуговує лінія, що дала кінострічці назву, сюжетно не надто значуща, проте найбільш «іллєнківська»: хлопчик навчає пса розрізняти кольори – попри закони природи, попри скепсис дорослих – і досягає успіху. Така негучна фантастика стане характерною для Ілленка, як і символічний підтекст, у неї закладений. У нехитрому сюжеті найбільш значущою стане історія про те, як той, хто не вмів розрізняти кольори, цього навчився. Зрештою, хіба не таку роль виконує і митець? Бачити досі непомічене, сприймати світ в усіх його барвах – те, чого навчає мистецтво загалом і кінематограф зокрема.

### Диалогія класики

У 1977-му і 1983-му Ілленко випускає у світ екранізації літературної класики. Телефільм «Нісенітниця» (1977) пропонує колоритну, хоч і нерадісну картину старого російського театру. У центрі – яскрава постать актора Блістанова, такого собі Фальстафа зі світу театру (грає знаковий актор Борис Андреев). «Розкоші і злидні» театру, що про них розповідає фільм, у якийсь момент переростають у щось більше, в «магію», яка колись затягнула Блістанову в акторську професію, а тепер показана очима підлітка. Сусідчин син-гімназист приносить акторові листа «від матері» з проханням висікти його за погані оцінки (у фіналі глядач дізнається, що хлопчина сам пише ці листи, аби зайвий раз побувати у своїй «кумирні»). Йдучи від Блістанову, гімназист блукає театром, з його маленькими дивами: химерними декораціями, скульптурами, клоунами, «тусарами» й «панянками», що женихаються, майже як у водевілі. Поступово театр починає нагадувати лабіринт, що з нього не знайдеш виходу, – простір чарівливий і водночас загрозливий. Вирватися з театральних лабетів, відчуваючи свою старість, починає мріяти і Блістанов. Важкохворий актор думає про те, як би повернутися додому, у рідну Вязьму. І туди зрештою вирушає разом із суфлером Нікіткою, талановитим актором, якому не судилося сценічна слава, простують вони пішки, бо квиток на потяг коштує грошей, яких у знаменитого артиста немає.

Світ патріархальної, «гоголівської» провінції постає у двосерійному телефільмі «Миргород та його мешканці» (1983), що об'єднав зусилля Михайла Ілленка вже з іншим братом – Юрієм, автором сценарію (оператор Богдан Вержбицький, що зафільмує для режисера три стрічки). Результатом стало плетиво зі «Старосвітських поміщиків», «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» й «Івана Федоровича Шпоньки та його тітоньки» (де у фіналі проглядає й Салтиков-Шедрін з його «Історією одного міста»). На чільне місце вийшло не добродушне, ідилічне життя-буття умовного «Миргорода», а світ імперської провінції, де городовий виступає місцевим «князьком», а мешканці так загрузли в порожньому повсякденні, що будь-яка дрібниця вибиває їх із колії й позначається на подальшому житті найфатальнішим

<sup>1</sup> Чи, коректніше, «Чимало охочих жадібно знати...»: оригінальна назва стрічки «Каждый охотник желает знать...» покликається на мнемонічну фразу для запам'ятовування кольорів веселки.



Богдан Бенюк, Микола Гринько у фільмі **«Миргород та його мешканці»**. Режисер Михайло Ілленко. Кіностудія ім. О. Довженка, 1983.



Єгор Голобородько у фільмі **«Кожен мисливець бажає знати...»**. Режисер Михайло Ілленко. Кіностудія ім. О. Довженка, 1986.

чином. Недарма пейзажною домінантою в стрічці стає калюжа на в'їзді. Роль місцевого «Мефістофеля» тут намагається перебрати собі (з перемінним успіхом) персонаж, що в першоджерелі посідає скромне місце, – Антон Прокіпович Голопузь (Богдан Бенюк). Дрібний приживала одного прекрасного дня вирішує стати «сірим кардиналом» при городовому й завойовує його довіру, виплітаючи найхимерніші теорії змови в дусі «Записок божевільного». У кульмінації городовий та Голопузь вночі збирають перед знаменитою калюжею жителів зі «зломаніреною» художньою й оголошують про намір заарештувати останню як політично неблагонадійну. Таке неподобство не може лишитися непокараним, і городовий дістає відплату, то нучи в калюжі. Безславний кінець, як ми дізнаємося з епілогу, очікуватиме й наступних городових, включаючи самого Голопузя, – достойний фінал головування «миргородським пеклом» (хоч би й приправленим соковитим українським гумором, смачними українськими наїдками, пишними українськими молодницями й іншими привабами імперської «гоголівської» України). Вся ця «політична» лінія відверто нагадувала те, що відбувалося в «калюжній», «застійній» імперській Україні, де знімали фільм. Згодом режисер згадуватиме про це: «Сценарій писався, коли був Брежнєв, фільм знімався, коли були його наступники, а здавали ми його вже в часи Горбачова. І все, що діялось у фільмі, паралельним монтажем повторювалось у житті, в політиці. Коли ми здавали фільм інстанціям, закінчився він у катастрофічній тиші, ми зрозуміли, що розплата неминуха. Була пауза, потім Жданова (чиновник Держтелерадіо) подивилася на своїх підлеглих і спитала: «І це все за сценарієм?» Паралелі були просто фатальні, я сам цього не сподівався»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Михайло Ілленко: «Якою буде плата за крадену мрію?». Бесіду веде Лариса Брюховецька // «Кіно-Театр». – 2004. – № 2. – С. 12.

### Відступ: «Сьомий маршрут»

Певною мірою, «Сьомий маршрут» (1997) став відступом у творчості Ілленка. Між ним та «Миргородом» пролягли два фільми, проте настроєм і атмосферою перегукуються саме ці стрічки. Якщо «Миргород» відбив настрої України «застою», «Сьомий маршрут» передав 90-ті. Ейфорія від падіння імперії минула, і запанувала доба незахищеності, безгрошів'я, неясних перспектив – але й можливості нових контактів і пошуку нових, подекуди несподіваних шляхів. Колишній поет Данило Припулюк (Юрій Євсюков) заробляє собі на хліб роботою екскурсовода; все, що йому лишилося від минулої слави (якої насправді й не було), – надрукована збірка віршів із «зарізаного» накладу й спогади. Одного дня він імпровізує – і свою біографію робить основою для екскурсійного маршруту. Його слухачі – група іноземних туристів, що хочуть ближче познайомитися із «землею предків», серед них дівчина (Вікторія Малекторович), що фільмує для матері «її» Київ; таємничим чином «місця пам'яті» матері героїні перетинаються з маршрутом героя. На жаль, цю таємницю глядачеві так і не відкриють; загалом, драматургічна складова – слабкий бік фільму, можливо, тут позначилося те, що сценарій писала рекордна для вітчизняного кіно кількість людей (у титрах зазначені 14 сценаристів, переважно студенти Ілленка). Цікавий перегук «Сьомого маршруту» із Миколайчуковою «Такою пізньою, такою теплою осінню»: і там, і там юна представниця діаспори, вже не дочка, а, так би мовити, «внучка» України, приїжджає на землю батьків, українська ж сторона представлена чоловіком середніх літ, вже добряче побитим життям. При цьому, якщо герої «Осені» ще закохує в себе героїню, то в «Маршруті» про стосунки між героями не може бути й мови. Чи такі зміни відобразили кризу віри в єднання українців, чи тут проявилася зневіра у здатності «великої України» запропонувати щось заокеанським братам і сестрам, чи причини інші – предмет для окремих роздумів.





Тарас Денисенко, Валентин Троцюк у фільмі «Фучжоу». Режисер Михайло Ілленко. Кіностудія ім. О. Довженка, «Данапріс-Фільм», за участі «Білгород-кіно», 1993.



Ольга Гришина у фільмі «Той, хто пройшов крізь вогонь». Режисер Михайло Ілленко. «ІнсайтМедіа», 2011.

### «Українська» трилогія

Сьогодні Михайло Ілленко найперше відомий фільмами, що підхопили традицію українського поетичного кіно. Однією з найкращих (а то й найкращою) його роботою стала «Фучжоу» (1993). Фантазійна історія про юнака, принесеного вітром невідь-звідки, оглядається на народну традицію в усьому – від меланхолійно-медитативної музики Володимира Гронського до живописного народного примітиву й оповідок-бувальщин. І, звичайно, має підкреслено «українську» фактуру: білі хатки, вітряки, столи з наїдками, пишні пейзажі... Це все – про першу частину. Стрічка має складну структуру, з різким сюжетним і стилістичним перепадом. Принесений вітром Орест (Тарас Денисенко), що втратив пам'ять, закохується в дівчину на рисунку місцевого художника – «Дочку американського рибалки» – і рушає її шукати. Знаходить в Америці, що виявляється його справжнім домом (він та «дочка американського рибалки» – його кохана Катря – є жителями невеликої української колонії), і змушений вступити в боротьбу за своє кохання. В цій частині міняється темп оповіді: вона стилізується під американське кіно, стає динамічною, наповненою подіями. Міняється пейзаж і, відповідно, кольорова гама простору дії: якщо в «українській» частині панують зелені тони, тут – прибережні білий і блакитний. Змінюється, зрештою, і сам герой, стаючи активним і сильним духом. По суті, з цього фільму починається опрацювання Ілленком національного міфу, «модернізація» його. Цей оновлений міф звертається, зокрема, до проблеми меж «українського»: меж просторових, часових, культурних. Недарма на початку стрічки звучить українська народна пісня «Ой чие то жито», що переходить в аранжування в стилі кантрі, і з'являється українська хата в обрамленні пальм; самі жителі української колонії мало відрізняються від мешканців «великої України»: у селі під Каневом в Оресті так і не розпізнали чужинця. Свої підтексти є в інших образах і мотивах, на заглиблення в які, на жаль,

немає місця в короткій розвідці; втім, мотив збереження ідентичності, розширення меж «українства» за національні кордони варто виділити, оскільки він стане одним із ключових у творчості Ілленка.

«Той, хто пройшов крізь вогонь» (2011) став новою варіацією на тему «віднесеного вітром». Режисер не приховує зв'язку між обома фільмами: «Можна вважати, що мені фактично запропонували зняти “Фучжоу” вдруге: є і фабульні, і сюжетні збіги. І якщо отримаю таку пропозицію втретє, погоджуся. Мене дуже гріє історія про людину, що подолала простір і час, подолала неподоланне. Просто у “Фучжоу” персонаж вигаданий, казковий, а тут є документальна база, яка ведеться пунктиром»<sup>3</sup>. В історії, що базується на біографії Івана Даденка, радянський льотчик, герой війни Іван Додока (Дмитро Лінартович), тікає літаком до Америки й лишається жити в індіанському племені. В історії Додоки відбилася історія України 1930–1950-х: Голодомор, репресії, війна, «відлига»... В своїй одиссеї героєм встигає впасти з підбитим літаком, побувати в полоні, в таборах, поблукати Сибіром, проте найгострішим є його протистояння не стихіям і навіть не системі, а такому собі alter ego, земляку Степану Шуліці (Віталій Лівенький), що подався на службу імперії в найбільш демонічному її прояві – НКВС. Власне, таке протистояння «своїх своїм» – в українській культурі одне із значущих і болючих; серед кінематографічних опрацювань цієї теми особливе місце посів «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Ілленка.

Якщо Орест і в Україні, і в Америці лишається носієм суто української ідентичності, то Іван значно гнучкіший. Він живе вже не в умовному просторі українського міфу й українських уявлень про Америку, а в цілком конкретних історичних обставинах (хоч і в цьому фільмі є чимало покликань на традиційний світогляд!). Він – українець, але

<sup>3</sup> Український рембо. Спілкувався: Ярослав Підгора-Гвяздовський // <https://tyzhden.ua/Culture/7712>



Іванна Ілленко у фільмі «Толока». Режисер Михайло Ілленко. «Ілленко Фільм», 2020.

він же – радянський військовий, і він же, потрапивши до індіанців, стає бодай частково одним із них. Іван Додока досить близький сучасній мобільній людині, що, зберігаючи культурну ідентичність, може бути невикоріненою просторою. Втім, головне в образі Івана Додоки не це. Його місію для сучасного українського кіно чітко визначив сам автор: «Моїм завданням було зробити героя, українського героя. Бо в нашому кіно та культурі, візьму на себе таку сміливість сказати, український герой – фігура заборонена. Але це треба міняти, бо є голод за власним героєм, власною легендою»<sup>4</sup>. Таким чином, у творчості Михайла Ілленка відбувається подальший розвиток національного міфу: від такого собі «національного космосу» – до того, хто цей космос населяє, до особистості, героя. Наостанок не можна не згадати про те передбачення, що, як виявилось, закладене було у фільмі: дружина Івана Додоки – татарка, відірвана від нього силою обставин та репресивної державної машини.

В останньому на сьогодні фільмі Михайла Ілленка «Толока» (2020) національний міф розгортається у вимірі часовому. Чотири сотні років подано як серію міфів (у сенсі подій, визначальних для національного історичного наративу): міф козацький, мазепинський, міф Голодомору, Другої світової, Чорнобиля, нинішньої війни... А пов'язані вони образом просторовим – хатою, що повсякчас руйнується і заново відроджується завдяки давньому звичаю-обряду толоки. Цікаво, що сюжет дещо перегукується з історією самого фільму, задум якого тривав-трансформувався кілька десятиліть років. Стрічка була задумана наприкінці 1960-х, під впливом розмов із Юрієм Ілленком та Іваном Миколайчуком: «Свого часу на мене вплинули роздуми вголос брата Юрія про українську хату, про толоку. Він розмірковував не просто про невимирність традиції, а про невимирність хати. Вразила думка про те, що завдяки толоці хату можна підняти дуже швидко, бо завжди під рукою українця знаходилися глина, вода, очерет. То є

проста і дієва наша технологія будівництва, яка спрацює навіть у найекстремальніших умовах і дає можливість вижити»<sup>5</sup>.

Показово, що в цьому сюжеті героєм, себто героїнею, виступає жінка. Зрештою, саме вона тримає на собі хату і, поки чоловіки вершать історію (чи, радше, стають її маріонетками), відповідає за збереження традиції, роду, власне, тієї самої ідентичності, про яку йшлося вище. Безпосередньою основою для сюжету стала Шевченкова балада «У тієї Катерини хата на помості...», про дівчину, що відправила трьох козаків на пошуки брата, пообіцявши стати дружиною його рятівнику; зрештою, виявляється, що «брат» є її коханим, і двоє чоловіків страчують ошуканку. Ілленко переінакшив сюжет, і ця історія відійшла на другий план, на першому ж опинилося життя-очікування Катерини (Іванна Ілленко, дочка й муза режисера, що з'являлася в його фільмах, починаючи з «Миргорода»). Жінка витримує всі історичні вітри і знай собі відбудовує поруйновану ними хату – за допомогою громади, звісно. В ході дії ця чекальниця-Пенелопа всиновлює й одного за одним у різних історичних перипетіях втрачає синів – а прийомна дочка-одиначка лишається з нею і продовжує рід (хай не по крові, тут це неважливо). Серед усіх робіт Ілленка ця найбільш ускладнена, химерна, символістська. Тут є місце і мініатюрним хаткам на дереві (таке собі «дерево життя»), і картонним фігуркам-солдатам, і ретельному відтворенню процесу толоки, і вибудованим на акторській грі Богдана Бенюка сценкам-мініатюрам про ловця блискавки, і документалістським кадрам митців, що йдуть на фронт. Це на сьогодні найамбітніший (і найтриваліший!) із проєктів Михайла Ілленка, і один із найамбітніших в концептуальному плані фільмів українського кіно. Така собі екранна історіософія, що підхоплює традиції українського кіноавангарду (Довженко, Кавалерідзе) й поетичного кіно 1960–70-х на вже новому історичному й культурному витку.

І в рамках цієї традиції режисер послідовно відтворює-вибудовує національний міф засобами кіно. Не в одному інтерв'ю він наголошує на важливості кіно як інформаційної зброї, на важливості міфу як національного «коду». Тож і завершуємо словами Михайла Ілленка, де є і його творче кредо, і певною мірою підсумок творчості: «Кіно – найкращий спосіб створення спільного міфу. Якщо ми хочемо не виграти війну, а перемогти у війні, то нам потрібна така зброя, як кінематограф <...> Значною мірою кіно пропонує спільний код – як ставитися до біди <...> Україну позбавили виробництва спільного коду. Ми дуже довго, аж до незалежності, працювали на інший спільний міф, і достатньо успішно. Тепер у нас інше завдання: створити свій спільний код, і він уже створюється. Без цього просто не можна, і слава Богу, що це почалося»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Михайло Ілленко: «Кіно повинне формувати націю». Спількувалася Олена Шульга // <http://slovoprosvity.org/2011/10/06/mykhaylo-illenko-kino-povynne-formuv/>

<sup>5</sup> Вауліна Ольга. «Толока» Михайла Ілленка: фільм для... Бога у співавторстві з актуальним Шевченком // <http://www.golos.com.ua/article/328645>

<sup>6</sup> Михайло Ілленко: «Українське кіно має створювати спільний міф та код» // <http://ukr.radio/news.html?newsID=80660>