



Казус Миколайчука

В концепції авторського кінематографа

Віталій Юрченко

10

Режисерський дебют Івана Миколайчука, фільм «Вавилон-XX», дався йому нелегко. Але закінчилося все нормально, майже хеппі-ендом. Фільм було представлено на Всесоюзний кінофестиваль 1980 року в Душанбе, де він одержав премію за кращу режисуру. Це була висока відзнака як для дебюту.

Але ще раніше фільм мав отримати схвальну оцінку у державних інстанціях. Студія ім. О.П.Довженка здала фільм Держкіно УРСР, а вже ця установа — Держкіно СРСР у Москві. Якраз під час здачі і стався невеликий казус.

Сам я там не був, але чув про цей випадок від Миколайчука, який був присутній на церемонії як автор фільму.

Після перегляду обговорювали картину в кабінеті головного редактора (СРСР, звісно). Власник кабінету одразу ж наказав принести режисерський сценарій «Вавилону-XX» і почав ретельно його вивчати. Інші учасники обговорення висловлювали свої думки, робили різні припущення, зверталися до автора з тими чи іншими пропозиціями, а процес вивчення режисерського сценарію тривав, що певною мірою непокоїло автора.

Нарешті всі, кому належало, висловились, і залишилось сказати своє слово найголовнішій особі, що все ще вивчала сценарій. Мав бути виголошений висновок, що фільм високою інстанцією приймається (або ні).

Фінальна промова почалася з констатації того факту, що свого часу, коли затверджувався сценарій фільму, Держкіно СРСР пропонувало авторові вилучити певний епізод. Автор не погодився з високою рекомендацією, посиляючись на те, що без цього епізоду постраждає художня вартість майбутнього фільму. Держкіно пішло назустріч й відмовилось від своєї пропозиції. Епізод залишили. Він був і в режисерському сценарії. А от на екрані цього епізоду нема. Що ж виходить? Чому ж автор так його відстоював?

«Мистецтво у високому значенні обов'язково має бути жертвою та підставою для гри випадковості, невідомості та невинуватості, бо інакше губиться та частка фатальності, що завжди пов'язана з усім великим»

З цим питанням шановний промовець звернувся не до автора, що сидів поруч, а до головного редактора республіканського кінематографа. Останній відповів просто. Що епізоду справді нема, але, що не кажи, митець, автор фільму має право (хоч і певною мірою) внести ті чи інші зміни у своє власне творіння. Ой не треба було йому цього казати. Ну сказав би, що автор все ж таки щось зрозумів і викинув нарешті епізод, так як йому радили зробити свого часу мудрі люди. Але щось приспало його пильність, і він легковажно сказав те, що сказав.

І от тоді у відповідь головний редак-

тор кіно всього Союзу наголосив, що митець має право і не одне, а багато прав, але він звертається не до митця, а до службової особи з питанням: як могло статися, що з фільму випав епізод, який був у сценарії, затвердженому всіма поважними інстанціями кінематографічної ієрархії, зокрема Держкіно УРСР.

Такого драматургійного повороту ніхто не чекав, навіть найдосвідченіші бійці, що були тут присутні. Тому й виникло те, що у безсмертному «Ревізорі» М.В.Гоголя зазначено як «німа сцена».

Передати гумористичну багатобарвність усної розповіді Миколайчука, який зіграв мінімоновиставу, у мене, ясна річ, ні здібності, ні можливості нема.

Та не в тому справа. Миколайчук наприкінці вже зовсім серйозно спитав мене, а як би я відповів на питання. І пояснив, що епізод справді був гарний, але спочатку його просто не вдалося зняти, а потім, після перегляду матеріалу, здалося, що без нього можна обійтись. Коли фільм було змонтовано, думка, що епізод зайвий, здавалася слушною. Але з часом знову здалося, що епізод міг би й бути.

Питання було не таке просте. І було в ньому певне лукавство. Адже вже наставали 80-ті роки, концепція «авторського кіно», прихильником якої був Миколайчук, визначалася значною часткою кінематог-

рафічного загалу і ставала все більш популярною. А за цією концепцією фільм мав одного автора — режисера. І він, автор, безперечно, мав право. То звідки ж сумнів?

Відомо, що досить довго суперником режисера був сценарист, літератор. Він же перший починав роботу над фільмом, він його замислював. І ця першість слова влаштовувала тих, хто матеріально забезпечував процес виробництва фільму. Маючи перед собою цю словесно-паперову модель майбутнього твору, можна було багато що передбачити та розрахувати, за умови, що ця модель без змін буде втілюватись на екрані. А от «авторське кіно» якраз і передбачало вдосконалення цієї моделі під час роботи й відтак — змін. А вони, в свою чергу, можуть привести до несподіванок як ідеологічного, так і фінансового порядку. Можна сказати, кіносценарій був чи не єдиною територією, де непримиренні ідеологічні вороги могли обмінятися щирим рукостисканням. Бо одні, «наші», мали знати, чи не виникнуть у майбутньому фільмі ідеологічні збочення, а інших, «не наших», цікавила кількість грошей, що їх треба було вкласти у запропонований проект. Правда, «їхнім» було трохи легше, бо продюсера можна було спокусити цим вдосконаленням, наслідком якого могли бути неочікувані прибутки від прокату або зниження вартості виробництва. «Нашим» було важче, бо продюсером була не одна людина, а керівна система, що налічувала в собі стільки людей, що їх кількості достеменно не знали навіть ті, хто цією системою керував.

Режисери, відстоюючи свою авторську незалежність, мали б, здається, прагнути дискредитувати сценарій як літературний твір, бо якщо це не художній феномен, а тільки «проект», то неважко довести необхідність тих чи інших змін. Але відстоюючи своє право на ці зміни чи навіть називаючи сценарій «напівфабрикатом», вони вимагали від письменників літературної досконалості. І тоді навіть, коли самі цей сценарій писали. Чи то їм подобалось давати письменникам вказівки, чи почували себе письменниками, чи може ще щось...

Миколайчук був типовим представником «авторського кіно». Сам — сценарист, сам — режисер, та ще й виконавець однієї з головних ролей. Здавалося, міг би не дуже опікуватися тим, якого рівня буде спочатку література. Та він якраз і прагнув до літературної досконалості сценарію. Переробляв, переписував, змінював. Тому в його питанні було певне лукавство.

Яка тут могла бути відповідь?

Питання, яким чином сценарій перетворюється у фільм, існувало завжди, але алгоритму цього перетворення ніхто не знайшов. Відповідей існує безліч, але єдиної, що задовольняла б кожного, нема. Можна було б запропонувати ще одну, хоч не найкращу, але власну, та я вирішив піти іншим шляхом. Багато видатних кінодіячів висловлювались з цього приводу, і серед них мав бути афоризм, досі ніким не помічений, що логічно й незаперечно відповість на поставлене питання.

Отже, замаскувавши відсутність відповіді якимось невибагливим жартом, я виграв час для пошуків. Я вирішив використати метод шукачів діамантів, що керуються не тільки логікою, а й інтуїцією.

Згадуючи роки, коли студентом ВДІКу вивчав теорію кінодраматургії за програмою, складеною І.Вайсфельдом (безумовно, кращою на ті часи), гортав сторінки «Драматургії кіно» В.Туркіна та слухав метра радянського кіно Є.Габриловича щодо природи сценарію, я дійшов висновку, що бажаний афоризм має бути десь тут, у царині кінотеорії, але її площа була зовелика для моєї пошукової методики, у цих інтелектуальних джунглях я міг би проблукати все життя.

І ще одну червону стрілку на мапі пошуків довелося закреслити. Вона вела в країну, заселену переконаними прагматиками. Теорію вони залишали теоретикам, взявши собі тільки одне гасло — відомий вислів Рене Клера: «Мій фільм готовий, його залишилось тільки зняти». Відповідно до цього сценарій був перш за все архітектурним проектом. Я знайшов цей вислів Рене Клера у його відомих «Роздумах про кіномистецтво». Він дещо відрізняється від уподобаного широкими кінематографічними масами. Ще 1928 року він писав, що розкадрувати сценарій — значить визначити все, що відбудеться на знімальному майданчику. Це те саме, що мав на увазі Расін, кажучи про свою трагедію, що вона готова, її залишилось тільки написати. Таким чином, Рене Клер все звалив на Расіна.

Та класика є класика.

Керуючись інтуїцією, я просувався до порівняно невеликого регіону, де видатні митці доводили, що фільм створюється не за письмовим столом, а на знімальному майданчику та за столом монтажним. Написання сценарію, на їхню думку, ні в якому разі не може бути вирішальною стадією у процесі виробництва фільму, хоча без повноцінного сценарію не обійтись. Якось вони мали б пояснити цю суперечність, і саме тут я сподівався знайти потрібну формулу. Щось загальновідоме та банальне мало б викликати нові, нібито наївні, а насправді приховано скептичні запитання Миколайчука. Адже він любляв вдавати з себе такого собі кінематографічного неофіта з глухого закутка. Тож у пошуках жаданого діаманта потрібна була певна обережність.

Звільнити кіно від надмірного впливу літератури пробували давно. Ще на початку 30-х років на основі сценаріїв Олександра Ржешевського виникла теорія «емоційного сценарію». О.Ржешевський справді робив акцент на підкреслено емоційному викладенні сюжету. Суть теорії сформулював С.Ейзенштейн, визначивши такий сценарій як «стенограму емоційного пориву». Режисер, за цією теорією, розшифровував стенограму так, як вважав за потрібне. З трьох найвидатніших режисерів радянського кіно двоє, Ейзенштейн та Пудовкін, зазнали творчих поразок, намагаючись поставити фільми за сценаріями Ржешевського. Ця теорія залишилась епізодом в літописі кінематографа. Хоча могло бути й інакше. Та так вже сталося.

Третій з великої трійці — Довженко — сам писав сценарії до своїх фільмів. Та про Довженка потім...

У першій половині сторіччя літературний сценарій вважався особливою та визначальною стадією процесу створення фільму. Та у другій половині погляди на суть кіномистецтва та літературний сценарій змінилися. Скажімо, для Годара сценарій — лише певний етап режисури; для Бергмана — це форма організації життєвих вражень, які спонукають знімати фільм; для Антоніоні — це факти, що складають сюжет фільму, який він пише сам, бо автор повинен пропустити всі факти через себе; для Бунюеля — це результат роботи зі сценаристами, яка починається лише тоді, коли він сам знає, чого хоче; для Кураса-ви — це очікуваний результат роботи групи сценаристів, перед якими він поставив певне завдання, і тепер залишається з кількох варіантів вибрати підходящий; для Фелліні — це результат співпраці групи авторів, яку він сам очолює. Таке враження, що під різними іменами виступає одна й та сама людина. Попри різні підходи, головний принцип залишається незмінним — сценарій, насамперед, повинен задовольнити режисера, єдиного автора фільму.

Ще вчора сценаристи претендували на авторство у фільмі нарівні з режисерами, а сьогодні вони могли розраховувати лише бути помічниками режисера, щоб написати під його керівництвом сценарій.

Безперечно, письменники з цим не погоджувались і раз по раз стверджували, що кінодраматургія — нова галузь літератури, що сценарій — повноцінний літературний твір, що без літератора у кіно не обійтись.

Ситуація вимагала компромісу. І він, ясна річ, з'явився у вигляді коротенької тези, що автор і режисер мають об'єднатися в одній особі. Хто перший сказав «а», мені невідомо, та я б віддав пальму першості Орсону Уеллсу, який у театрі та кіно був усім: і актором, і режисером, і автором. А ще він був автором славнозвісного «Громадянина Кейна», що за участю у будь-яких рейтингах та кількості згадувань у дослідницьких працях міг вважатися чемпіоном світу.

Так от, Орсон Уеллс високо оцінював працю письменника в кіно і вважав, що найкращим варіантом автора був би сценарист-постановник. Андрій Тарковський, що прийшов до такого ж висновку у своїй фундаментальній праці «Закарбований час», присвяченій визначенню специфіки кіно, запропонував, щоб автором фільму була людина, що пише сценарій і здійснює постановку фільму. Або режисер пише для себе сценарій, або сценарист знімає фільм за власним сценарієм. Між іншим, Довженко, що мав доволі великий вплив на творчість Тарковського, саме так і робив — знімав фільми тільки за власними сценаріями.

Здавалося б, усе стало на свої місця. Теорія авторського кіно пропонувала автору і режисеру об'єднатися. І питання вирішене. Якби ця теорія була загальноновизнаною, то чиновник, стверджуючи, що митець має право, був би абсолютно правий. А тому,

хто ставив недоречні питання, було б соромно. Та от не так сталося, як гадалося.

Юрій Іллєнко оприлюднив статтю під символічною назвою «Триєдність». Мова йшла про те, що автором фільму має бути сценарист, режисер і оператор в одній особі. Концепція була логічно красивою, витонченою та довершеною, як кадр з фільму самого Іллєнка. І справді, людина пише перше слово в сценарії, а потім, після всіх здійснених режисером трансформацій, оператор фіксує останнє зорове втілення цього слова на плівці. І ці три особи — це одна й та ж сама людина. Що може бути переконливішим?

Але отут і виникали питання. Чому три, а не чотири? Адже, якщо до трьох згаданих додати ще й композитора, гірше не буде. І далі. Багатоєдність в історії кіно вже була. Згадаймо Чапліна, Уеллса, Шукшина, Миколайчука. Але все це були винятки. Такі от винятково обдаровані люди. Тож концепція Іллєнка була слушною, але тільки для нього самого.

Коло пошуків звужувалося. Вибирати доводилось не між часами, а між особистостями. Не так вже й багато їх було, і хтось таки висловив потрібну нам формулу суті сценарію.

Василь Шукшин. Ця постать настільки ж унікальна, наскільки й універсальна. Його триєдність була найвищого ґатунку. Об'єднання в одній особі письменника, режисера та актора було обумовлене не тим, що режисер, скажімо, вирішив: краще за нього самого ніхто не напише сценарію чи зіграє роль. Це у багатьох випадках справедливо, але все ж такі автори існують лише в режимі самообслуговування. Шукшин же знімав свої фільми за власними оповіданнями, але багато митців прагнули до співпраці з ним як із кінодраматургом. Він знімався не тільки у своїх фільмах, і бажаючих скористатися його акторськими можливостями вистачало. Тобто складові його творчої особистості були незалежними одна від одної, і справді в одній особі було сконцентровано троє повноправних митців. Виходячи з особливостей свого обдаровання, він писав незалежно від «режисерського» бачення, грав ролі, не чекаючи послаблень від режисера, бо Шукшин-режисер вимагав від себе як кінодраматурга та актора максимальної віддачі.

І що ж Шукшин? У численних інтерв'ю, статтях він говорить, що авторське кіно у процесі розвитку кінематографа — закономірний етап, бо дуже важливо, щоб у фільмі був один автор, якому б належали і задум, і реалізація фільму, а хто це — сценарист, режисер чи оператор, значення не має. Сьогодні — це режисер. Сценарій та фільм відрізняються обов'язково. Література та екран — різні виражальні можливості. Але, як не дивно, водночас він наголошував на тому, що, знімаючи фільми за власними сценаріями, він помилився принципово, що оповідання, використані ним, кращі за фільми. Виняток — «Калина червона». Що для екрану треба писати спеціально, і він надалі так і буде робити. Сценарій — це специфічна література для втілення на екрані. (Знову ця специфіка! Що ж це за феномен?) Передчасна

смерть позбавила нас можливості прочитати саме такі спеціальні літературні твори Шукшина, хоча сумнівів у їхній слушності не виникало, бо багато різних людей поділяли цю точку зору.

Ще на початку сторіччя Бунін, коли його спитали, чи не збирається він написати щось для кіно, відповів, що вважає літературу для екрану дуже серйозною для письменника. Але він ще не з'ясував для себе, яка це має бути форма, хоч ця форма вже поступово вимальовується. І от стільки років пройшло, а феномен все ще не визначився.

Що екран вимагає спеціальної літератури, вважав і Олександр Довженко. Він — класик світового кіно, чия творчість є взірцем для інших класиків, режисер, що ідеально відповідає вимогам теорії авторського кіно, бо сам писав сценарії для своїх фільмів, і ці сценарії — незаперечний приклад високої літератури. До того ж він є автором теоретичної статті «Слово у сценарії художнього фільму». Про те, що стаття теоретична, говорить сам Довженко з самого її початку. А по-друге, вона присвячена саме тим питанням, про які йдеться. (Ні, слово «стаття» тут не підходить. Написана в притаманному Довженку блискучому літературному стилі, це, мабуть, теоретична поема).

Змістом, предметом цього дослідження є аналіз. Довженко-теоретик аналізує творчі засади Довженка-сценариста і Довженка-режисера. Взагалі, з цієї поеми можна було б починати, бо її написано раніше, ніж було висловлено та написано багато з того, про що вже згадувалось. Але ж ні. Вона стоїть у потрібному місці, тому що концентрує в собі чи не всі основні досягнення та суперечності теорії кінодраматургії.

Перше, що впадає в око: Довженко-теоретик вкрай незадоволений собою як сценаристом і режисером. Самому писати для себе сценарії, виявляється, є помилкою. Так склалося, що свого часу на студії, де він починав, не було сценаріїв, які б відповідали можливостям екрану, і він змушений був писати їх сам. Так повелося — так і залишилося. Сценарій — справжня література, факт мистецтва. Створювати сценарій, а потім на його основі знімати фільм — для однієї людини це ніби двічі робити одне й те саме. Тому нема сенсу режисеру підміняти собою сценариста.

Потім треба врахувати те, що сценарист є першим і головним автором фільму, бо саме він задумує фільм. А задум, навіть найфантастичніший, завжди можна втілити у слові, бо думка та слово тісно пов'язані між собою. Тому слово — це головний зображальний засіб у фільмі. Треба тільки автору, записуючи майбутній фільм, весь час пам'ятати про можливості екрану.

Свої висновки Довженко робить, аналізуючи, головним чином, власні фільми «Земля» та «Щорс». І аналіз було зроблено не по гарячих слідах, а через багато років. Як позитивний приклад, як взірець сценарного письма він пропонує хрестоматійний, відомий чи не кожному кінематографісту опис танцю Василя із «Землі». Ну і де ж там, на екрані, пое-

тичні роздуми про те, що саме так, не на паркетах народжувались народні танці? Де ж візуальний відбиток думок Василя, де авторські зауваження, що от герой танцює, а за п'ять хвилин його буде вбито? І головне, коли знімався фільм, сценарію, саме цього, не було. Думка про те, що він (сценарій) існував в уяві автора, не дуже переконлива. Бо чого б не записати відразу, для себе принаймні? Ну, нехай був би саме такий сценарій, бо фільм, безперечно, відрізняється від літературної першооснови, різні ж мистецтва, різні можливості, але де ж, зрештою, та закономірність переходу слова в зображення, яка б автора слова задовольнила?

Ні, не було відповіді на питання про специфіку сценарію там, де вона скоріш за все мала би бути. У своїй практичній діяльності сценаристи та режисери не без успіху користувалися різними концепціями. І нічого, якось ця відмінність їм не заважала.

А паралельно за теорію кіно бралися й серйозні вчені. Вони розглядали це мистецтво через призму вищої математики, лінгвістики, семіотики. Погляди Якобсона, Барта чи Лотмана, мабуть, увійдуть складовою частиною у теорію XXI століття, і то не кіно, а скоріш за все аудіовізуального мистецтва. Можна згадати лише есе Пазоліні «Поетичне кіно», де розглядається можливість існування мови кіно не у метафоричному, а в буквальному сенсі. Тоді була б можливість перекласти літературну мову на мову екрану. Та екранна мова не має своєї лінгвістики та граматики, як літературна, і тому автори фільму вигадують цю мову окремо для кожного конкретного випадку. Може ця кіномова з'явиться десь у майбутньому, це покаже час.

А тут ми згадуємо лише про конкретний фільм «Вавилон-XX» та його сценарій. Чи можна було викидати зі сценарію епізод, створюючи фільм, чи ні? От питання. І відповідь: невідомо.

Спираючись на умовну кінознавчу лопату, я дивився на численні ями у ґрунті мистецтва, що я їх викопав, шукаючи бажаного діаманту. Сонце істини сідало за обрій.

І в цей час, як годиться за законами пригоди, мої очі були засліплені раптовим спалахом. Це останній сонячний промінь впав на непомітну досі грудку землі. Вона заблищала, і виявилось, що це і є той самий діамант. Скільки разів він потрапляв мені на очі, скільки разів я відкидав його вбік лопатою, скільки разів він мав би бути похований у тому ж таки ґрунті.

Так, я читав цього листа, і ці слова видавались мені розумними і дотепними, але якось не сполучались ні зі специфікою сценарію, ні з практикою режисури. Бо вони не стосуються мистецтва кіно, хоча якимось чином його все ж таки зачіпають.

Тут ось яка історія. 1953 року відомий радянський кінорежисер Г.Козінцев вирішив поставити Шекспірівського «Гамлета» не в кіно, (цей намір він здійснив через десять років), а в театрі. Ясна річ, був використаний текст, перекладений Б.Пастернаком, і з цієї нагоди відбулося листування між двома митцями.

У першому ж листі Козінцев висловив бажання побачитись з поетом, щоб порадитись щодо майбутньої вистави. Пастернак відповів одразу двома листами. І хоча Козінцев нічого не писав про можливі скорочення чи інші зміни у тексті, Пастернак зрозумів, що саме неминучість цього і непокоїть режисера. Про це його листи. І от у другому, посилаючись на власну забудькуватість, а насправді бажаючи, щоб його зрозуміли правильно, він дає Козінцеву пораду, як має ставитися режисер до тексту взагалі. (Він наголосив, що заради цієї поради він і пише другого листа.)

Досі мені вдавалося уникати цитат, переказуючи думки митців своїми словами, але тут без цитати не обійтись.

Ось ця цитата, вислів, діамант:

«Ріжте, скорочуйте та крайте скільки хочете. Що більше Ви викинете з тексту, то краще. На половину драматичного тексту будь-якої п'єси, найбезсмертнішої, класичної та геніальної, я завжди дивлюсь як на поширену ремарку, що її написав автор для того, щоб ввести виконавців у найможливішу глибину суті дійства, що розігрується. Як тільки театр проник у задум і опанував його, можна і треба відмовлятися від найяскравіших найглибокодумніших реплік (не кажучи вже про байдужі та бліді), якщо актором досягнута така ж сама за талантом ігрова, мімічна, безмовна або небагатослівна відповідність їм саме у цьому пункті драми, у цій ланці її розвитку.

Взагалі, порядкуйте з текстом, як забажаєте, це Ваше право. Два чи три роки в багатьох містах провінції грають «Отелло» та «Ромео і Джульєтту» в таких самих перекладах, і я щасливий власним незнанням того, де і ким, і як це робиться, а також і незалежністю від мене цих театрів та людей, що ставлять ці речі, можливо, краще, ніж я міг побажати та поради-ти.

Не сприйміть мої слова хибно, я радий контакту нашому та знайомству, але мистецтво у високому значенні обов'язково має бути жертвою та підставою для гри випадковості, невідомості та невинності, бо інакше губиться та частка фатальності, що завжди пов'язана з усім великим.

Адже я бачив Ваші постановки, особливо у дні «Вавилону». Найкрутіша розправа з «Гамлетом» буде найкращою. Ваш Б.Пастернак».

Як на мене, то це і є бажана формула, що об'єднує всі теоретичні концепції: і Довженка, з його прагненням створити фільм спочатку на папері; і Шукшина, впевненого, що фільм повинен бути незалежним щодо сценарію, бо у слова та екрана різні закони, але в той же час, що для кіно потрібна спеціальна література; і Тарковського, який намагався зняти протиріччя між словом та кадром, поєднавши в одній особі сценариста й режисера; і «емоційний сценарій»; і Ейзенштейна, і Пудовкіна, і Орсона Уеллса, і всіх, про кого згадували тут або не згадували. Взагалі, ця формула напрочуд універсальна і виводить нас за межі двох мистецтв, за межі часу існування кіно. Адже взаємозв'язок між словом та зображенням існує з давніх-давен. Якщо взяти найкра-

щий сценарій всіх часів — Біблію, то скільки на її основі створено найгеніальніших малярських полотен найгеніальнішими майстрами.

Згадаймо «Юдиф» Джорджоне. Прекрасна молода дівчина стоїть, попираючи босою ногою відрубану нею голову Олоферна, на тлі зовсім небіблійного пейзажу серед ясного дня. А що було у Біблії? Юдиф і Олоферн опівночі залишились вдвох у шатрі. Сп'янілий Олоферн заснув, і, скориставшись нагодою, Юдиф його ж мечем відрубала йому голову, сховала її в мішок і зникла у темряві.

Та нема сумнівів, що Джорджоне малював саме її, Юдиф. На полотні є меч, та на нього майже не звертаєш уваги. Його встромлено у землю, бо не в ньому справа. Не мечем перемогла Юдиф Олоферна, а зброєю, що перед нею безсилий воїн — своєю красою. І це намалював Джорджоне. І це передбачає формула Пастернака.

Не так хутко робиться, як мовиться або, у нашому випадку, пишеться. Доки все вищевикладене зібралось до купи, я вже не мав можливості повідомити це Миколайчукові. Його вже не було на цьому світі. Є великий жаль від втрати людини, але нема особливого жалю, що відповідь на його питання запізнилася.

Тут важливо ось що. Із самого лукавого питання Миколайчука, із його визначень власного кінематографа, впливає ще один цікавий погляд на «авторське кіно».

Довженко вважав літературну стадію фільму первинною, гіпотеза Уеллса-Тарковського знімала протиріччя між письменником та режисером шляхом об'єднання обох в одній особі автора фільму, Ілленко вважав (принаймні в той час) найбільш ефективним авторське оволодіння максимальною кількістю можливостей кіно, Шукшин вважав, що автором фільму може бути будь-хто з його творців: режисер, оператор, сценарист... Головне, щоб саме він цей твір задумав.

Так от, Миколайчук робить ще один крок, виходячи з того, що автор фільму — це актор. Його сценарій — це насамперед система ролей, персонажів, образів. Автор фільму, актор, підкоряючись законам кінотовиробництва, змушений сьогодні ставати режисером, а якщо є здібності, то й ще кимось — оператором, композитором, монтажером. Історія для показу — вже не єдина вихідна позиція на початку процесу створення фільму. Це може бути система екранно-пластичних ситуацій, фрагмент музичної драматургії майбутнього фільму, згадувана сукупність ролей. Взагалі, теоретично, будь-що. І це також передбачено формулою Пастернака.

А от щодо словесної дуелі між двома головними редакторами, то хто його знає, чи так все було. Миколайчук був великим майстром зробити з непомітного факту якусь цікавинку, анекдот, небилицю. І їх у нього було безліч. Деякі вдосконалювалися, відшліфовувалися, повторювалися. Інші забувалися, а натомість з'являлись нові. Останній невітлений задум так і називався: «Небилиці про Івана».

Хто його знає, як відбувалося все насправді.