



ЮРІЙ ІЛЄНКО: «МИ ЩЕ НЕ ВИЙШЛИ НА СВОБОДУ...»

? - *Юрію Герасимовичу, почнемо з найбільшого питання: чи є на Україні реальний кінематографічний резерв, здатний відродити наше кіно?*

- Наша творча потенція була фантастично недооцінена і принижена. Коли ми почали працювати над спільними роботами, виходити на фестивалі, виявилось, що ми абсолютно «не пасемо задніх». Ми володіємо унікальними творчими кадрами. І зараз усі ці кадри просто жебракують. Один-два роки - і їх просто не буде. Причини чисто фізичного порядку: треба якось виживати.

Ще одне: ми маємо унікальну школу, яку поки що не визнають. Вона побудована за тим же принципом, що і Московський інститут кінематографії, з дуже серйозною системою, з колосальними програмами. Хоча в нас, може, й немає таких педагогів, які колись вели знамениті майстерні в Москві. Але, повторюю, програмна частина просто унікальна. І майстри високого рівня теж є.

Я добре знаю кіношколи Лос-Анджелеса, Берлінську Академію мистецтв, Мюнхенську і Нью-Йоркську кіношколи. Вони інакше ставляться до освіти. Навчання складається за семінарською системою. Вони збираються

і розмовляють «про мистецтво». Іноді це дає наслідки, іноді - ні. Такого системного, наукового методу, як у нас, немає ніде. Коли мої студенти на фестивалях починають розказувати, як ми це робимо, їх запитують: «Як до вас потрапити?..» Оце три такі категорії, які, не знаю, як швидко зникнуть, але поки що є.

? - *Ви викладаєте у театральному інституті імені Карпенка-Карого...*

- Так. Цього року я зробив набір на перший курс режисерського факультету.

? - *Ви самі набираєте курс?*

- Фактично майстер завжди набирає сам. Творчий вуз відрізняється від інших, де немає неприємної для абітурієнта, але обов'язкової процедури персонального відбору. Я керуюся тим, чи зможу зробити щось з цієї людини, чи ні. Але зараз у творчих вузах поширилася хвороба під назвою «я - геній, мені можна не працювати». Я загубив половину попереднього курсу. Вони всі були талановиті, але за різних обставин переставали працювати, не залишалося нічого, як відрахувати їх з цієї причини. Дехто навіть теоретичну базу підводить, мовляв, Тарковський колись сказав, що він тільки втратив п'ять років в інституті кінематографії в Москві. І буцім-

то нічого доброго з цього не вийшло. Ви знаєте, якраз це чиста брехня. Я вчився з Тарковським і знаю, наскільки плідно він там попрацював.

? - *В майстерні якого режисера ви навчались?*

- Я закінчив не режисерську, а операторську майстерню у Волчека. Молоде покоління, мабуть, його робіт вже не бачило. А це значні фільми радянського кіно: «Ленін в Жовтні», «Ленін у вісімнадцятому році», «13», «Пишка» тощо. Волчек був чи не найвидатніший оператор передвоєнних часів і дуже хороший педагог.

? - *Чому Ви обрали режисуру?*

- Ви знаєте, я помилився, коли вступав до інституту. На кінооператорський факультет потрапив випадково. Там навчався мій старший брат Вадим. Коли я «провалився» в архітектурному, моя мама сказала: «Вадим - оце людина, а ти взагалі нікуди не вступиш». Я обурився: в такому разі я вступлю на той же факультет, де вчиться Вадим. А я тоді навіть фотографувати не міг. Приблизно за півроку за допомогою брата я все це опанував і під його керівництвом без будь-яких зусиль вступив до ВДІКу.

Але вже через рік я зрозумів, що мені треба було потрапити на

режисерський факультет. На той час, коли наважився це зробити, вчився на другому курсі і мав дуже хорошу репутацію як студент-оператор. Мої педагоги бачили в мені в майбутньому видатного майстра нашого кіно. Коли я тільки заїкнувся, що хочу перейти на режисуру, мені прямо сказали «ні». Єдиний варіант, який в мене був - це перейти на перший курс до режисера Геніка. Але Головня, фундатор кінооператорської професії, попередив мене: «Хочеш - вступай на режисуру, але я кажу, що тебе не приймуть. Я це зроблю». І я був змушений прийняти якесь інше рішення. Я вирішив, що цю професію опаную сам через її складові. Так я і зробив: почав багато працювати з літературою.

Живопис - одна з шкіл, яку я проходив. Кольорова, композиційна проблематика кіно без живопису просто не існувала б. Я дуже щасливий, що саме з дитинства почав малювати. Це допомогло мені усвідомити багато питань суто кінематографічних.

? - *Ви продовжуєте малювати?*

- Так, дещо. Зараз у мене «релігійно-рибний» період... Так пішло чомусь. Я не спеціаліст. Ікона для мене - лише захоплення. Вона має аскетичну і водночас могутню форму вираження, і це мене страшенно приваблює. Знаєте, те, що є мінімалізм в мистецтві: дві ноти - і цілий світ створений перед тобою.

До речі, коли складав свою творчу картку, виявилось, що в мене найбільше сценаріїв, хоча я був і оператором, і актором, і режисером. Чотири фільми разом з дипломним я зняв як оператор, дванадцять - як режисер, маю понад двадцять написаних сценаріїв, більшість з яких було знято.

? - *Бергман колись сказав, що обличчя актора - це символ кінематографа. Ви деякий час були актором. Що є для Вас акторська професія, як Ви працюєте з актором?*

- Я дуже люблю Бергмана, він так гарно говорить про кіно... Я вам розкажу, як я став актором. Я не збирався опановувати акторське ремесло. Хоча мав дуже

багато запрошень. Зовнішність моя колись була суперменська: мені пропонувати ролі льотчиків-винищувачів, молодих вчених тощо. І я погоджувався, бо розумів, що без опанування цієї професії режисером у повному розумінні бути не можна. І я не помилюся. Проблеми, які виникають по той бік камери, надзвичайно специфічні. Втілення образу актором є настільки унікальний процес, що, не знаючи його, важко взагалі повноцінно працювати в кіно. Для моєї творчої долі це мало колосальне значення. Коли після своїх акторських робіт я почав знімати «Тіні забутих предків», то навіть перелякав акторів, можливо, вперше в нашому кінематографі дав їм абсолютну свободу дії. На світанку кінематографа працювали так: дуже чітко і суворо розмічали мізансцени. В землю забивали кільця, і актор мав рухатися за цими позначками. На це були певні причини, пов'язані з потужністю плівки і освітлення. Зараз таких проблем немає. Але актор залишився прив'язаний до мізансцени і до цих жахливих обмежень.

Тільки-но актор повертався вбік, він виходив із освітлення і на нього гримав оператор. Я вперше поміняв принцип освітлення. Я сказав акторам: «Це не ваша, а моя проблема як оператора. Ви працюйте так, як можете і хочете. Я буду працювати, виходячи з того, де ви і що в цей час робите». Це було абсолютно революційне рішення: не актор для світла, а світло для актора. І мізансцена змінила адреси. Далі я тільки так і працював. Я розумів, що акторові треба дати якомога більше можливостей, Щоб потім більше з нього взяти. Не обмежувати актора технічною проблематикою, не знущатися над ним вадами кінозйомки. Дати можливість творити в абсолютній свободі, тій, якої він і вимагає. Приблизно так я до цього ставлюся. Я дуже люблю акторів.

? - *Ви починали свою кар'єру в Москві?*

- Так. Я класичний яничар. Народився в Черкасах, тоді це було маленьке місто. Батько пра-

цював у Дніпропетровську на великому заводі імені Петровського, і в 1941-му евакуація погнала нас дуже далеко. Сім'я опинилася під Новосибірськом в маленькому селі Филипівка Ординського району. Там я пішов до школи. Зараз на цьому місті штучне море. Потім, коли в 1944-му повернулися на Україну, знову пішов у перший клас: у Черкасах не було дітей для другого класу. Мабуть я єдина людина на Україні, яка двічі сиділа в першому класі. В 1946-му батько, шукаючи кращої долі, поїхав до Москви, знайшов роботу, і з 1947 року я жив і навчався там. Я закінчив середню школу та інститут у Москві.

Після цього я отримав направлення на Мосфільм. Це було єдине місце на кіностудії, і його дав мені Волчек. Але на комісії я відмовився, чим дуже здивував усіх своїх учителів. Не знаю, чому так сталося, але певно що не з патріотичних причин. Попросився до Ялти, тоді це була дуже маленька кіностудія, вони тільки починали працювати. Я приїхав туди і зняв там свій дипломний фільм. Я мав бути асистентом на фільмі, але трапилося так, що поміняли одного, другого оператора, третього вже не дали, і режисер був змушений знімати зі мною.

? - *Як називався фільм?*

- «Прощайте, голуби!» Це був надзвичайно популярний серед молоді фільм, такий собі бестселер шістдесятих. Після цього я відразу одержав дуже багато запрошень. Серед них - на Ленфільм. Там повинна була грати моя перша дружина Лариса Кадочникова. Але мене не затвердило операторське бюро Ленфільму. Несподівано мене запросили зіграти головну роль. Так я став актором. Режисер якраз викладав в Інституті кінематографії акторську майстерність. Я свідомо прийняв цю роль. Під його керівництвом пройшов суто професійну школу на цьому фільмі. Потім у мене було ще п'ять запрошень. Я міг стати кінозіркою. Але Параджанов попросив мене знімати «Тіні забутих предків».

На той час я вже був відомим оператором. Мав премію Фіпрес-

сі за операторську роботу в дипломному фільмі, інші міжнародні призи. А Параджанов мав репутацію поганого провінційного режисера, зняв чотири жахливих фільми. Всі мені радили не робити дурниць.

Питання було вирішене дуже просто: оскільки я вчився в Москві, ясна річ, що нічого з української літератури не читав. Я навіть не уявляв, що така існує. Коли Параджанов написав мені про «Тіні...», теща порадила все-таки прочитати цей твір. Я пішов до бібліотеки, взяв цю маленьку книжечку і вирішив не йти додому. Сів у скверику біля Київського вокзалу. Читав російською мовою...

Як тільки я почав читати, зрозумів, що доля моя вирішена. Я був просто травмований цією повістю. Потім вже перечитав її рідною мовою.

? - *Ви знали українську мову?*
- Трохи знав. Дід і баба жили в Черкасах. Я приїздив туди кожного літа. Вони і дали мені мову, хоча в Москві з моїм акцентом билися дуже серйозно...

Так я опинився з Коцюбинським у Києві. Коли прочитав сценарій, ледве не вбив Параджанова - гіршого сценарію я ще не бачив. До речі, він опублікований у першій книжці, яку видали про Сергія. Це дурниці, ми знімали за іншим сценарієм, а власне за самою повістю. Сценарій відкинули одразу. Я сказав, що це знімати не буду ні в якому разі. І, до речі, Сергій теж не наполягав на цьому. Ми просто повернулися до повісті і працювали «з листа». Так я опинився тут і залишився у Києві.

? - *Як Ви ставитеся до сучасного російського кіно?*

- Ставлюся добре. На жаль, там замало власне російського. Був Шукшин, був Тарковський, ще якісь окремі моменти, але цілісності не було. Росія мала чудових майстрів, я дуже високо ціную і люблю фільми Германа. І дуже не люблю Михалкова.

? - *Ви не бачили його останній фільм «Втомлені сонцем»?*

- Ні, як на мене, це вторинний режисер, який видає свої фільми за відкриття. Мене це дуже дратує. Вторинність — це теж непогано.

Дуже багато в мене друзів по колишніх республіках СРСР, великих майстрів кіно. Багато в Грузії, Середній Азії. Взагалі я дуже люблю і ціную кінематограф у різних його проявах.

До речі, минулого року я був членом журі молодіжного фестивалю в Угорщині - «Media - Way». Це така молодіжна тусовка. Вони брали всі формати фільмів на плівках і відеокасетах. Найкоротший фільм тривав 30 секунд, найдовший - 6 годин. Все змішалось разом на одній головній програмі, все треба було передивитися. Це був тиждень насиченого перегляду зранку до вечора. Саме там я отримав насолоду від підтвердження своєї думки, що в кінематографі вирує шалене життя і проявляється талант, і говорити, що зараз є або буде криза - несерйозно. Криза може бути у виробництві, в доставці кінопродукції до глядача, але не в самій кінематографічній творчості. Європейська молодь просто фантастична. До речі, на фестивалі Україна отримала головний приз за фільм «Кордон на замку» Сергія Лисенка, випускника нашого інституту. Серед документального кіно головний приз отримав С.Буковський, теж наш співвітчизник. Тобто, якщо говорити про національний аспект, то ніколи ми не були останніми. Таку думку нам нав'язали: гасло «корабель стоїть, українського кіно не було і не буде»...Інакше кажучи, Вас, Юрій Ілленко, не було і не буде!

? - *Як народився Ваш останній сценарій «Агасфер, або Хроніка другого пришествя Христа»?*

- Знаєте, в мистецтві немає ніякої норми. Класичний варіант - осяяння. Воно може проявитися в різній формі, вигляді, втіленні. І може прийти на замовлення. Сценарій, який ви читали, - це просто фантастика, в розумінні теорії мистецтва це справжня знахідка. Він впав на мене несподівано. На той час я вже вирішив, що не буду мати нічого спільного з кіно, бо шансів не було ніяких. Я обмежився педагогікою. І раптом - ланцюг випадковостей. Одного разу я подумав: «Що за фільми я знімав? Треба було всі фільми

знімати на літеру «А», щоб в усіх словниках вони стояли першими, бо хто буде дивитися словник до кінця». Я взяв книжку «Міфи», почав гортати: Агасфер. Мене вразило, яка могутня ідея стояла за цим. Я часто повертався до цього персонажу, але ніколи конкретно. За день я розповів цю історію тричі, і кожного разу вона ставала все більш розвинутою, набувала кінцевих обрисів. Я зрозумів, що це абсолютно готова річ. За день зробити такий обсяг, продумати, пов'язати персонажів, текст, описи, деталі, композицію просто неможливо - не той обсяг. Працювала якась інша сила, те що я не контролював. Розумну пораду дав професійний драматург Олег Приходько. Він сказав: «Довіряйте собі, записуйте і нічого не змінюйте». І я почав писати без правки, так як тут і було потім надруковано. Я не знав навіть наступного речення. Вже потім побачив недоліки композиції, персонажів, робив спроби втручатися - і все зупинялося. Тільки я починав вносити якусь свою ідею, форму, свої вподобання і погляди на це - усе зникало. Писав я так рівно один місяць. Зробив обсяг роботи на два-три роки. Це великий роман, але стенографічно записаний. Думаю, тут спрацювала підсвідомість. Ось це і є те, що називається творчість. Так воно і виглядає. В сценарії біля двохсот сцен, але я вже знаю, як буду знімати.

? - *Після «Лебединого озера. Зони» Ви знову звертаєтесь до теми таборів. Знаєте, кілька років тому це було дуже модно, але для Вас залишилось важливим дотепер. Чому?*

- Я розкажу вам, з якої причини почав знімати свій останній фільм. У Параджанова було близько сотні оповідань про зону. Реальних фактів. Він мені їх розповідав і казав: «Я дарую тобі». Потім я зрозумів: він хоче, щоб я це зняв. Бо сам Сергій не міг туди повернутися навіть через мистецтво. Я шукав для себе вхід у цю зону і знайшов його дуже просто. Коли я почав працювати над фільмом, зрозумів, що серп і молот, в якому ховається втікач, - це все моє життя, яке

минуло в зоні, в цьому серпі і молоті. Тому зона, думаю, взагалі більше важить в нашому житті, ніж ми собі уявляємо. Це дуже серйозні речі. Ми зараз у зоні. Вона трохи поміняла наглядців на вежах, фасон колючого дроту вже інший, інше освітлення, але це все ще зона. Не треба думати, що ми вже вийшли за ворота на свободу.

Одна річ мене вразила. Коли знімався фільм «Із життя Остапа Вишні», Б.Ступка мені розповідав: приїхала їхня знімальна група, щоб відтворити один з епізодів у зоні. І тут їм відчинили порожні, недоторкані, готові до вживання зони. Чоботи, колючий дріт і усе таке інше, тобто в будь-який момент нас можуть прийняти туди. Вони стоять, ніби тільки-но з них вийшли або зараз зайдуть. Вони ж для чогось існують? І це не моя вигадка, а факт. Взагалі в сценарії практично немає вигадок. Це все або я бачив, або хтось мені свідчив. Навіть історія про Ісуса Христа в божевільні - це документальна історія.

? - У Вашому сценарії є опис порожньої зони, який просто жахає... Як це не жорстоко звучить, зона, в якій є люди, це живий організм.

- Зрозуміло. Хочете - не хочете, вона вже наповнена людьми, а порожня - чекає.

? - Ви вважаєте, що символічне пришествя відбудеться саме на Україні?

- Я не тому так думаю, що я українець. Тут я користувався певними вказівками, які є в Біблії. Усі ознаки сходяться, тут зосереджене все, починаючи з Бабиного Яру, голодомору 1933 і аж до Чорнобиля. Все це явлення Антихриста. Колись я їздив у Нижні Сади на пароплаві. Кожного разу, коли пропливаєш під мостом, з однієї тільки точки на воді видно обличчя велетенської жінки з мечем, яке виринає між банями Києво-Печерської Лаври. Це щось неймовірне. Неможливо витримати, коли серед золотих Печерських бань, розміром більше за них, з'являється страшне і потворне обличчя, обличчя Антихриста. Це збіг формальних ознак появи Христа, він повинен тут прийти.

? - У сценарії є епізод, коли Ви маєте оплачувати цю «бабу».

- Це технічні проблеми. Краще, якби була можливість зробити комп'ютерну графіку, але це процедура настільки коштовна, що ні мені, ні Україні вона не по кишені, хоча це було б найпростіше. Тими засобами, які я знаю і вмію, робиться дві-три копії, і на них імітується опалення.

? - Хто буде фінансувати фільм?

- Якраз цим я зараз і займаюсь. Частково фінансує Україна. Але щойно мені зателефонував директор кіностудії ім. Довженка Машенко і сказав, що цього не буде. Таке рішення пов'язане зі зменшенням бюджету на кіновиробництво. Отже, перше джерело відпадає.

Я проробляю варіанти з Голлівудом, але не зі специфічно голлівудськими продюсерами (з ними працювати неможливо, вони диктують умови). В Америці є свій андеграунд, який зможе це все профінансувати. Але всіх зараз лякають зв'язки з Україною. Це дуже небезпечна територія для чужих грошей. Тут можна загубити все. Я вже приблизно п'ять разів доходив до підписання угоди, і на цьому закінчувалося. Щойно я повернувся з Парижа, де проробляв ще один варіант. Так що надія є. Знайшов два джерела, що обіцяють позитивне рішення. Тобто, це буде коопродукція, складатиметься із внесків багатьох інвесторів, в тому числі російських.

? - До речі, Ваш останній фільм «Лебедине озеро...» було теж фінансовано за кордоном?

- Практично так.

- Америка, Канада, Швеція?

- Найбільша частина була канадська, а зйомки на нашій території фінансували шведи. Я фактично викупив фільм. Почав працювати над ним у 86-му році, тоді ще в системі Держкіно. За старою звичкою мені забороняли звертатися до американців. Тоді я зробив неймовірний на ті часи крок: я повернув гроші державі, що її дуже здивувало. Гроші на це дали шведи.

? - Яка доля фільму? Кому належить зараз право на прокат?

- Воно, на жаль, не наше, а головного інвестора, Миколи Мороза з Канади. Він випадково

зайнявся кіно, а основна справа цього мільйонера - будівництво. Він дав нам гроші, а потім припинив будь-яку діяльність пов'язану з фільмом. Але поки фільм демонструвався, доля його була фантастична. В Каннах ми отримали Приз молодих кіножурналістів і Фіпрессі - найвищу нагороду, що можна було собі уявити. Фільм був гарно прийнятий в Токіо, Сан-Франциско, Торонто, Мюнхені, на Тайвані. Скрізь мав чудову пресу. Один з трьох визначних лос-анджелеських критиків - Кевін Томас - поставив «Лебедине озеро. Зону» на перше місце в десятці найкращих фільмів 1991 року. До іноземних каталогів картину занесено під рейтингом *masterpiece*.

На Україні фільм не мав прокатної долі. Преси також майже не було.

? - Кого зі світових режисерів Ви визнаєте за авторитет?

- Практично всіх. Я дуже люблю мистецтво кіно.

? - Юрію Герасимовичу, розкажіть про себе як про глядача. Що Ви дивитеся, чому надаєте перевагу?

- Я глядач значно ширшого діапазону, ніж режисер. У роботі маю дуже вузький коридор, по якому і рухаюся. Якщо я виходжу з нього, то вже нічого не можу створити на пристойному рівні. А як глядач можу охопити усе хороше кіно.

? - Але є щось улюблене?

- Дуже багато. Обожаю європейські фільми. Це, по-перше, Бергман. Потім - неореалісти, французька «нова хвиля». Є особисте ставлення до Фелліні. Він мені настільки близький, що я вважаю його своїм родичем у мистецтві. З американських режисерів страшенно подобається Форд, його «Диліжанс». Касету з цим фільмом дивлюся приблизно раз на півроку. Для мене це просто кінематографічна перлина - усе кіно там запрограмоване і все несподіване.

Сучасні американські режисери - значно більшою мірою міфи, ніж справжні митці. Спілберга або Копполу не порівняти з європейськими режисерами.

? - Ви мали змогу переглянути спілберговський «Список Шіндлера»?

- Так. Як на режисера, фільм не справив на мене враження.

Факт існування концтаборів жахливий сам по собі. Але якщо говорити про те, як усе це знято, то я б сказав, що нормально, але якихось нових неймовірних явищ тут немає. Я бачив на цю тему багато великих картин. «Загибель богів» Вісконті, «Пасажирка» Мунка, наприклад. Порівняти неможливо. Є азарт перебільшення в оцінці «Списку Шіндлера». З різних причин. Але для мене це не одкровення. А Ваша думка?

? - Перш за все, це одкровення для самого Спілберга.

- Це я можу зрозуміти. Для американської культури вийти на цей рівень, досягнути - поза будь-яким сумнівом, подія. Спілберг зробив величезний крок від «Jurassic Park». До речі, ранній Спілберг подобається мені набагато більше, ніж сьогоднішній. Американці великі, але примітивні в самохизуванні цим фактом.

? - Але і в них є свій «андеграунд»...

- Практично задавлений.

? - Добре. Як відомо, цього року виповнюється 100 років світовому кіно. Яким Ви бачите стан сучасного кінематографа, які вирують настрої, тенденції?

- Знаєте, час від часу ховають мистецтво: то театр, то музику, то кіно... Я вважаю це станом перманентним, коли за ознаку смерті приймають вихід з певних рамок. Певний вид мистецтва може зникнути з того місця, де його звикли спостерігати, і з'явитися в іншому. Непомітно кінематографічний талант перекочував до кліпів, реклами, там розквітнув. І це нормально.

? - Зараз відбуваються процеси і зворотньому напрямку...

- Так, перша збірка українських кліпів - «Тіні забутих предків». Пам'ятаєте цей феноменальний твір, де кожен з кліпів мав назву.

...Так що на цій підставі казати про виснаження кінематографа, чи на підставі того, що загинув прокат на Україні, що загинув Ілленко, бо йому нічого знімати, не можна. Це не означає загибелі кіно. Це показує лише те, що прокату на Україні немає, або що Ілленко не працює. І все.

Колись казали, що телебачення з'їсть кіно. Нічого подібного. Це феномен художнього образу, що в свою чергу є одним з феноменів Всесвіту. Без цього ми не існуємо. Буття не існує. Тому художній образ завжди буде засобом людини пізнавати навколишній світ. Можуть змінюватися форми пізнання: музика буде переходити з концертних залів до суперсучасних стереофонічних аудиторій і там буде продовжувати розвиватися. Це вже інше питання як, в яких параметрах, в якому напрямку і втіленні...

? - Зараз дуже модно порушувати питання про смерть українського кіно...

- Це питання економічне, а не мистецьке. Французьке кіно було врятоване системою дуже розумних, егоїстичних, з точки зору держави, законів. 6 відсотків вартості кожного квитка - на розбудову французького кіно. А далі - можеш показувати що завгодно.

«Канал +» працює тільки на французьке кіно, Фонд розвитку кінематографа допомагає не лише своєму, а й європейському кіно. Система податків побудована таким чином, що інвестування в культуру позбавляє вас високого податкового рівня. Ви переводитеся в іншу сітку і сплачуєте не 80, а 50-60 відсотків. Це проблема наших законів, які підтримували б культурний розвиток на Україні. Нещодавно був прийнятий Закон про авторські права, але поки що не розроблене поле, де вони будуть працювати. Тому це питання не до мистецтва.

? - І останнє. Юрію Герасимовичу, коли народжується фільм - Ваш фільм?

- Моя відповідь - теоретична праця «Онтологія художнього образу», роботу над якою я щойно завершив. Вона про народження, життя і буття художнього образу. Є певні стадії, певні рівні його існування. Він проходить цикл розвитку, як і біологічний організм у природі. Назва книги, яку я планую, - «Парадигма кіно».

Якщо одним реченням, то перша стадія - осяяння. Образ вже існує як мета. Але ця стадія ще ніяк не зафіксована в понятійному апараті і не існує в будь-якому втіленні. Потім вона переходить в уявну стадію, де шукає собі втілення в багатьох мовах, що є обмежені і не можуть дати їй форми остаточної. Це стадія сценарію, режисерської розробки, пошуку. Опис у бюджеті - теж кіно. Коли я вираховую, скільки грошей мені треба на фільм - це мова грошей.

Потім настає стадія ігрова, коли я нарешті починаю програвати свою уяву в матеріалізації її в знаковій моделі. Це ще один варіант існування образу, майже наближений до кінцевого.

І тільки в той момент, коли уява втілюється в двомірній площині екрану на плівці, втілюється для того, щоб дати образ багатовимірному світу, - тут вперше з'являється художній образ.

Стадія монтажу - створення кінематографічного простору і часу, остаточної матеріалізації, повне означення. Цикл розвитку образу триває довгий час. Як і в будь-якому мистецтві, образ в кіно має народження, розвиток і втілення. Головна ознака, за якою можна сказати, чи є, чи сталося, чи народилося - це наявність художнього образу. І все. З цієї хвилини починається вмирання.

28 січня 1995

Бесіду вела Інетта Гриньок