

**Михайло Петрович Ткачук** (нар. 1941, Томськ) — український кінорежисер, лауреат премії ім. Василя Стуса за 2007 рік. За першою професією — інженер-фізик. 1970 року закінчив КДТІМ ім. І. Карпенка-Карого (майстерня професора І. Корнієнка) і почав працювати режисером на «Київнаукфільмі». Працював на «Укркінохроніці», «Укртелефільмі» та Київській кіностудії ім. О. Довженка. Член НСКУ. Автор близько 50 науково-популярних та документальних фільмів. З 1990 року це стрічки: «Мандри в країну Чайнова», «Райські острови гетьмана Сагайдачного», «Мольфар з роду Нечаїв», «Лучеськ Великий на Стиру», «Пані сенаторка», «Здобути або не бути», «Близькі і далекі», «Кінець кільця», перших три фільми із серіалу «Загадка Норильського повстання» — «За ґратами Півночі», «Вірус непокори», «Повстання духу», зроблені на незалежній студії «Заповіт». Премія ім. Василя Стуса (2007).

# Михайло Ткачук — останній романтик нашого кіно

Бесіду веде Лариса Брюховецька

— Михайле Петровичу, шлях у кіно з іншої сфери не буває легким, але ваш досвід доводить, що він може бути дуже плідним. Можливо, саме з цим пов'язана особливість вашого творчого шляху: хоч як це парадоксально, тоді, як у нашій країні чимало професіоналів відійшли від кіно, ви створили фільм «Загадка Норильського повстання», який за матеріалом та виконанням можна назвати сенсаційним. Причому власними силами, без фінансової підтримки держави. А як усе-таки починався шлях у кіно?

— На початку 60-х я вже працював інженером з електроніки. Можливо, фізика була моєю амбітною помилкою. В той час «фізиків і ліриків» перемагали перші, всіх захоплював фільм Михайла Ромма «9 днів одного року». Але, мабуть вже тоді мені допоміг мій архангел. Взагалі, якось завжди таланило на добрих і порядних людей, яких доля розставила на моєму шляху. В театральній інститут мене привів Борис Шиленко, тоді ще студент Віктора Івченка, а надалі і сам цікавий режисер. Але вже за першу студентську стрічку мене відрахували з курсу документального кіно, як казали, «з вовчим білетом» — «за повне нерозуміння завдань радянської кінопубліцистики», тобто в ті часи для кіно я ставав «білою плямою». На жаль, та стрічка не збереглася... 1965-й рік. Був повний розпач, але Володимир Савельєв, однокурсник Бориса Шиленка, запросив мене асистентом на науково-популярну студію, а новий ректор театального інституту Іван Сергійович Корнієнко поновив — і я став студентом кінознавчого курсу. Було знаково й те, що «червоний» диплом згодом мені вручав Василь Васильович Цвіркунов, голова державної комісії. Він же запропонував роботу в сценарному відділі студії імені О. Довженка. Але моєю метою було документальне кіно... Кінознавчий диплом мав назву «Аналіз творчості Миколи Грачова». Тоді на «Київнаукфільмі» працював такий режисер. У нього за плечима була ленинградська кіношкола науковців-дослідників. Саме після того, як він зробив стрічку про академіка-офтальмотолога Філатова і отримав кілька міжнародних нагород, студія, яка мала назву «Укртехфільм», отримала ви-

сокий статус «науково-популярної». На жаль, про це ніколи не згадували.

Через тридцять років після цих подій, десь наприкінці 90-х у Пущі-Водиці в якомусь санаторії зібралися українські кінематографісти. Цілий тиждень обговорювали питання авторського права в кіно. Вечорами передивлялися фільми одне одного. Мені випало показати картину «Здобути, або не бути» про художника, вояка Української Повстанської армії Ніла Хасевича. Після перегляду до мене підійшла Кіра Георгіївна Муратова і подякувала за фільм словами, що я, мабуть, останній романтик у нашому кіно. Тоді вразила — Муратова і УПА! Але коли вона попросила, і я передав їй 3-годинну касету (десь 5 фільмів) для перегляду, чекав її вердикту. Вже через день Кіра Георгіївна запропонувала мені взяти участь у європейському документальному проекті «Апокаліпсис — на розлозі століть». Тобто, фактично вона передала мені проект, куди була запрошена сама. Потім у Варшаві з її легкої руки вдалося зустрітися з відомим кінознавцем Янушем Газдою і режисером Мачеєм Дигасом — керівником проекту та його дружиною Вітою Жалакявічус, донькою відомого литовського режисера. На жаль, через фінансові проблеми з того нічого не вийшло, але залишились тепла приязнь і приятелювання. Через два роки Віта Жалакявічус знімала в Україні фільм «Шизофренія» про ув'язнення «інакомислячих» у психіатричних лікарнях колишнього СРСР. Ми, як могли, допомагали їй в організації зйомок. А коли до Києва прибула група з Варшави знімати польсько-український фільм про історію непростих відносин між нашими країнами впродовж сторіч, то поляки запропонували мені провести зйомки з українського боку. Так виник фільм «Далекі і близькі», що мав добрий розголос у Європі. Це було відлуння тої довіри, яку колись виявила мені Кіра Муратова.

— З ким із режисерів ви працювали на «Київнаукфільмі», кого вважаєте своїм наставником?

— Того ж Миколу Васильовичу Грачова, хоча працювати разом з ним так і не довелося. Коли я ще у 1966 році прийшов на цю студію асистентом, то відразу відчув високий

рівень вимогливості. У Грачова подобалось те, що він був прискіпливим до роботи, справжнім науковцем. Працюючи над тією чи іншою темою, він міг на рівних спілкуватися із вченими і першим почав ставити досліди безпосередньо перед камерою. Тому екран Грачова завжди був переконливим. Взагалі, шлях до першого самостійного фільму був довгим, але це була добра школа. Довелося, зокрема, працювати з режисером Дмитром Федоровським. Він робив суто технічні стрічки, був дуже чітким організатором праці і навчив багатьом корисним речам. Казали: «Хто пройде вишкіл у Федоровського, той стане режисером». Колись з ним починав і наш відомий Фелікс Соболев. Взагалі, творчий дух студії 60–70-х років був захоплюючим для нас, тодішніх початківців, особливо, коли збиралися в директорській проекції Бориса Петровича Остахновича на обговорення німого варіанту фільму і гуртом вирішували, чи можна в ньому ще щось поліпшити. Це була справжня колективна творчість. На студії «Київнаукфільм» тоді вироблялося всього 20 відсотків фільмів так званого «масового екрану», які можна було побачити і в кінотеатрах, і по телебаченню. Решта – фі-



Михайло Ткачук знімає «Загадки Норильського повстання». 2006.

льми замовні, в основному техніко-пропагандистські і рекламні. Ось до них мене і приставили. В моїй особовій справі лежав отой папірець «про повне нерозуміння завдань радянської кінопубліцистики», і дирекція, мабуть, не наважувалася ризикувати: може, він і в нас щось не те вступне в «масовому екрані». Першу справді серйозну роботу мені довірив у 1989 році режисер Віктор Олендер, коли очолив студійне об'єднання «Відгук». Це був сценарій повнометражної науково-популярної стрічки про вченого-аграрника Олександра Чайнова, який загинув під час репресій 1937-го року. Є режисери, в доробку яких десятки фільмів про відомих, знакових для нашої культури персонажів, а мене цікавили так звані «білі плями», тобто матеріали ще недавно табуйовані або наскрізь сфальсифіковані. Олександр Чайнов – не тільки вчений, а й письменник, автор блискучих фантастичних повістей, з яких, як визнають історики, вийшов Булгаков як автор «Майстра і Маргарити». Тоді наша знімальна група вперше зустрілася з темою сталінських репресій. Мене вразила Алма-Ата (там відбував своє заслання Чайнов),

яку вдалося відкрити в архівних матеріалах 30-х років. Знайдені там кадри традиційного азійського соколиного полювання переплелися потім у стрічці з енкаведистським полюванням «червоних соколів» на мого героя в трагічному 37-му.

Вадим Скуратівський написав про той фільм: «Коли говорити про те, коли саме Михайло Ткачук здійснився на повну силу, то звичайно на порозі кінця 80-х – початку 90-х років. Ткачук зацікавився сюжетом Чайнова і зробив, на мою думку, один із найкращих неігрових фільмів останньої третини тепер уже минулого століття. Я дуже шаную його фільм «Мандрі в країну Чайнова». Для мене це еталон жанру – тут йдеться про дуже високу драматургічну культуру, про операторську культуру. Цей фільм знімав оператор Ігор Мамай, – і головне – культура режисерська, яка виявляє в цьому самому явищі щось основоположне, щось абсолютне. І надзвичайно цікаво Михайло використав радянську кінохроніку 20-х і, особливо, 30-х років. Це краще, аніж у спеціальних художніх фільмах про ту епоху. Тобто, він вільно володіє естетикою того, що зазвичай вважається переважно докуметально-фікса-



Кадр із фільму «Здобути або не бути». 1995.

ційним, а не спеціально-художнім, тобто естетикою документарного кінематографа.

Головною проблемою сучасного кіно і того, що було тоді на «Київнаукфільмі», а може, й кіно взагалі, є, на мою думку, змістовний бік фільму, те, що саме прагне передати режисер. А буде це плівка, відео чи інші електронні засоби – немає значення. І важливо, аби був контакт з глядачем. А з другого боку – я ніколи не хотів бути заручником часу і, починаючи з Чайнова, вже в ситуації вільного ринку робив те, що вважав важливим для себе. Кінематограф дав можливість відкрити ту українську історію, про яку в 70–80-ті роки я, чесно кажучи, міг тільки здогадуватися. Разом зі своїми героями ми йшли в невідоме, відкриваючи «білі плями» забутого гетьманства, таїну карпатських мольфарів і старих замків на Волині, поступ українського парламентаризму у польському сенаті початку ХХ століття. «Феномен Української Повстанської армії – передовсім культурно-історичний, а вже потім мілітарний, бо це повстання живого духу свідомості саморозуміння» – писав поет і режисер Станіслав Чернілевський з приводу

фільму «Здобути або не бути». Знімаючи ці фільми, ми немов би боролися з тим хаосом нашої сфальсифікованої історії, намагалися якось упорядкувати наш заплутаний і складний світ.

Для мене завжди найбільш цікавим і складним моментом роботи над стрічкою був і залишається монтаж. Коли ти зводиш воєдино ті непередбачені життєві моменти, які виникали під час зйомки, з матеріалами кіноархіву... Коли випадково прослухана пісня повертає драматургічну



Кадр із фільму «Мандри в країну Чайнова». 1989.

вись сценарію і все немовби стає на свої місця і ти розумієш, що дочекався знаку згори, і слава Богу, що ти його не прогавив. І головне завдання тут – це так організувати нестилізовану дійсність, щоби в результаті отримати стиль.

– Десь чотири роки тому я прочитала в одній із українських газет, що виходять в Канаді, про те, що почалась робота над фільмом про Норильське повстання 1953 року. Цікаво, звідки до вас прийшла ідея цього фільму?

Була ще одна знакова постать у моєму житті – українець з Канади Василь Буртняк. Ми були знайомі вже більше десяти років. Його батько – колишній в'язень Воркути – і спочатку ми думали розповісти про страйки Воркути, Норильська і Кенгіру. Але зустріч із колишніми політв'язнями Норильських таборів виявилась вирішальною. Василь став координатором нашого проекту, запросив мене в Торонто і провів разом з Конгресом українців Канади величезну роботу зі створення Благодійного фонду для підтримки нашого фільму. Грошей вистачило не набагато, але ми мали камеру, монтажну лінійку, і я почав зйомки. Ми не змогли навіть взяти оператора й адміністратора, але відступати не було куди – йшов 2003 рік, коли в Україні, Литві, Росії негучно відзначали 50-річчя Норильського повстання, а середній вік його учасників вже сягав за 80 років. Василь бував в Україні десь двічі на рік, а під час виборів Президента активно працював як іноземний спостерігач, але завжди допомагав нашим зйомкам. Із 2003 року вдалося фільмувати в Канаді, Польщі, Прибалтиці, Грузії, в Норильську і Москві, в багатьох містах і селах України. Залишилось більше ста годинних інтерв'ю з учасниками того повстання. На жаль, уже багато з них пішли з життя, але вони є в перших

трьох фільмах «Загадки Норильського повстання». Мене завжди вражала якась дивовижна вітальна сила тих повстанців Норильська, яку я над усе ціную в людях. Підняти повстання в таборах, оточених енкаведистами, могутньою військовою технікою, в умовах Крайньої Півночі... Свобода і в звичайних умовах – завжди ризик. Можна гордитися тими людьми, які обрали небезпеку свободи замість «безпечного» комуністичного рабства». І ми всі боржники перед ними, тому що і зараз у більшості своїй – спимо...

Станіслав Чернілевський: «У фільмі «Здобути або не бути» виявилась колосальна різниця між «Повстаньте, гнані і голодні» і «Вставай, хто живий, в кого думка повстала» – і не тільки в опозиції «ви-ти».

Голодні повстають передовсім, щоби наїстися. Живі встають, бо думка – вже повстала. Голодні – з принуки. Живі – з власної волі. Достеменно українське повстанство – передовсім повстання думки, а себто людяності як такої». Третій фільм із серіалу «Загадка Норильського повстання» має назву «Повстання духу».

Дивлячись з історичної точки зору, всі ці страйки в таборах виникли не в 1953 році, а значно раніше. Це було продовження визвольної боротьби, яку розпочала у своїх краях УПА, прибалтійські «зелені брати» і народи Кавказу. І вони всі були зобов'язані морально продовжувати цю боротьбу, яку почали десять чи п'ятнадцять років тому ще «на волі» – саме так говорить у фільмі один із керівників повстання в 3-й каторжній зоні Степан Семеник.

– Нагорода «Свобода як найвища якість» на МКФ «Права людини. Український контекст», де були представлені 23 країни світу, цілком заслужена...

– Так, це підтримка, що додає впевненості у власних силах, тому що довелося вперше бути одночасно сценаристом, режисером, оператором, диктором і монтажником. Тільки в чистовому монтажі мені поталанило на прискіпливого відеоінженера Олександра Павелка. Але участь у цьому фестивалі важлива ще й тим, що він мандрує всією Україною, бо за гостроту і безкомпромісність його фільмам знайти місце на вітчизняних телеканалах майже неможливо. А тут така нагода – зустрітись з молоддю, зі студентством Чернігова, Сум, Харкова, Луганська. І мати прямий діалог, іноді різкий, але одвертий і чесний.

– Наостанок – як продовжується робота?

Сценарій «Щаслива Настуня», – 4-го фільму із циклу «Загадки Норильського повстання» вже третій рік чекає на своє втілення. Він пройшов тендер і є надія, що у цьому році ми на «Укркінохроніці» запустимося у виробництво. Хоча наша героїня, якій вже за 80, з маленького містечка Кіцмань, вже дуже слаба. І дай їй Боже. На відміну від численних життєписів політв'язнів з так званого «елітарного» прошарку – від поетів та митців до провідників ОУН-УПА – дослідження історії людини з «глибинки» нам маловідомі. Між тим, чим непомітніше, нижче, ближче до землі існування людини, тим характерніша її доля для долі всього народу і тим очевидніше, що саме вона повинна говорити тим, хто живе на цій землі сьогодні. Для сучасної людини не притаманний пафос, вона не схильна до трагічних переживань. Можливо, камерний масштаб розповіді виявиться сприятливішим для такої свідомості і буде здатний зворушити її.