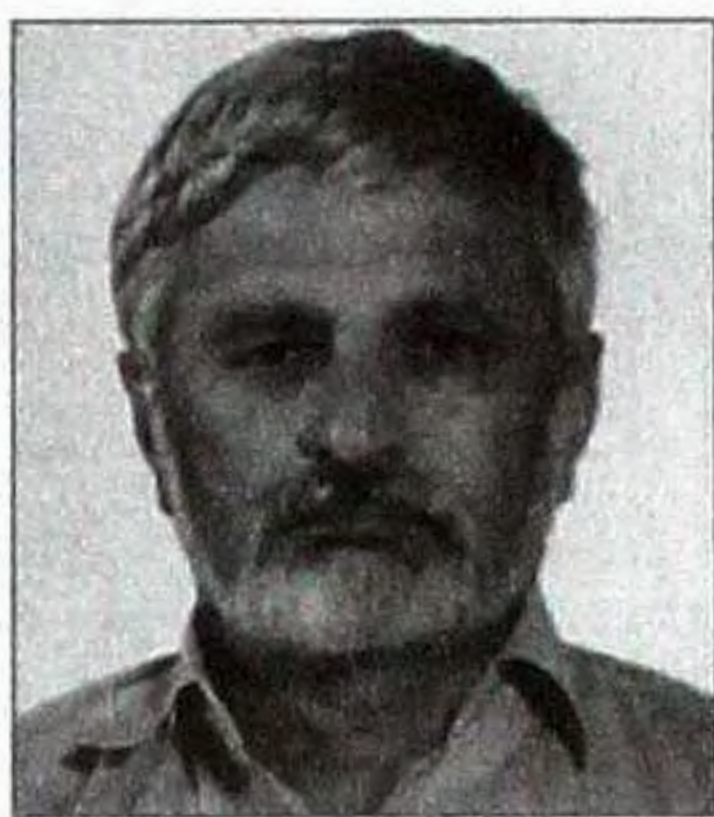




Остання глава

Досить за документами простежити історію будь-якого забороненого фільму, і стане ясно, що техніка перетворення талановитого задуму в невдалий фільм надійна і безвідмовна.

2

Історію можна розповідати спочатку, можна з кінця, а можна і з середини.

Після бурхливого успіху «Тіней забутих предків» Параджанов вирішив зняти «Київські фрески» — фільм про сучасний Київ. Картину закрили після кінопроб. Параджанов більше ніколи не звертався до сучасності. Ілленко зняв «Криницю для спраглих». Фільм притчевий, зітканий з метафор, умовностей, але так чи інакше пов'язаний з сучасністю. Фільм поклали на полицю. А після бурхливого успіху «Білого птаха з чорною ознакою» він разом з Миколайчуком написав сценарій «На поклони». Сценарій було закрито. Ілленко зняв радянсько-югославський фільм «Всупереч усьому» і знову звернувся до попереднього задуму. Сценарій «На поклони» було реалізовано під назвою «Мріяти і жити». Невдача, що визнана всіма.

Після знову-таки бурхливого успіху «Камінного хреста» Осика разом з Драчем створюють сценарій про сучасний Київ «Дід лівого крайнього». Сценарій закритий. Осика знімає «Захара Беркута» і вертається до попереднього задуму. «Дід лівого крайнього» знято і визнано невдалим.

Миколайчук мав намір дебютувати як режисер, реалізуючи сценарій «По той бік ночі», написаний спільно з Коротичем. Сценарій, присвячений сучасності, було закрито. І знову-таки після успіху фільму «Вавилон XX» Миколайчук повертається до попереднього задуму і знімає «По той бік ночі» під назвою «Така пізня, така тепла осінь». Загальновизнана невдача. Це лише факти.

Закономірності тут ніякої немає. Можна знайти й інших кінематографістів, які, вернувшись до залишеного колись задуму, потерпіли невдачу.

Але звертає на себе увагу те, що згадані режисери, досягнувши успіху на історико-етнографічному матеріалі, терпіли поразку, звертаючись до сучасності.

І ще один факт, що насторожує і лякає, ніби поглиблюючи згадану тезу. Поразки ці були передбачені.

1970 року в журналі «Искусство кино» було опубліковано статтю М.Блеймана «Архаїсти чи новатори?». І сама назва статті, що перегукувалась із назвою статті Ю.Тинянова «Архаїсти і новатори», і включення в перелік розглянутих автором фільмів картини С.Самсонова «Арена», хоча, мова йшла про фільми українського поетичного кіно, — все це повинно було не допустити навіть найменшої підозри в тенденційності. Така от

суто історико-теоретична робота. І теоретичні висновки вказували на те, що поетичне кіно — явище безперспективне. Концепція Блеймана була дотепною і, на перший погляд, переконливою. Кожному ставало зрозуміло, що будь-яка стилістика має право на екранне існування лише в тому разі, якщо за її допомогою можна відобразити все: фольклор і етнографію, сучасність і фантастику і т.д. Якщо ж чогось відобразити не вдається, значить, стилістика нежиттєва, не використовує можливості всемогутньої виразності екрана.

А поетичне кіно пасувало перед сучасністю. Й було сказано, що відобразити сучасність у цій стилістиці неможливо.

Коли з'явилась стаття Блеймана, «Київські фрески» було вже закрито, але це не могло служити підставою ні для яких естетичних висновків. «Білий птах...» тільки знімався. Вже, правда, було знято «Камінний хрест», але ніхто ще не знав, що Осика намагатиметься зняти «Діда лівого крайнього». А про Миколайчука з його режисерським дебютом «Вавилон XX» ніхто нічого взагалі знати не міг, тому що на той час В.Земляк, автор роману «Лебедина зграя», за мотивами якого створювався фільм, ще роману не написав.

Проте майбутні поразки було передбачено, і вони збулись. У травні 1974 відбувся пленум ЦК КПУ. У своїй доповіді Перший секретар ЦК КПУ В.Щербицький згадав і про кіно. Йшлося про недоліки, які долаються. Недоліком вважалось саме «поетичне кіно» з його «етнографізмом» та «абстрактною символікою». Після такої згадки саме словосполучення «поетичне кіно» надалі супроводжувалось епітетом «так зване» і нагадуванням, що з ним покінчено.

У травні 1974 так воно й було. Параджанов сидів у в'язниці й не міг доводити художню життєздатність «поетичного кіно». Ілленко й Осика завершували роботу за своїми «сучасними» сценаріями, й було ясно, що обох спіткає невдача. Сценарій Коротича і Миколайчука «По той бік ночі», який потім перетворився у фільм «Така пізня, така тепла осінь», було закрито. Твердження «з так званим поетичним кіно покінчено» стало фактом. Та й хто, якщо вдатися до тенісної термінології, міг боротися на корті державної культурної політики з такою парою, як Щербицький і Блейман. Партійне адміністрування мало солідну теоретичну базу.

І.Дзюба, щоправда, тоді ж, в 1970-му написав статтю



«Відкриття і закриття» школи», де доводив, що ніякої «школи» поетичного кіно не існує, а є лише група зовсім різних художників, які прагнуть до оновлення кіномови, які шукають своє обличчя, прагнуть виразити щось оригінальне. Але статтю, природно, опубліковано не було, і з'явилася вона друком тільки 1989 року. Та й якби вийшла свого часу, хтозна чи щось би змінилось.

Історія з «поетичним кіно» зачепила багатьох. Як уже було сказано, звернення до сучасності удачі його представникам не принесло.

Але, що б там не сталося, мистецтво вічне. Й зупинити його розвитку не можна.

І справді, в 1970-х роках на кіностудії імені О.Довженка — цьому оплоті кінопоезії — вийшли фільми Л.Бикова, К.Єршова, М.Белікова, Р.Балаяна, В.Криштофовича, які нічого спільного з поетичним кіно не мали. І це був кінематограф талановитих людей. І серед нових фільмів були не просто талановиті, а й гострі, іноді майже на межі заборони. І, головне, про сучасність. «Граки», «Польоти уві сні та наяву», «Дрібниці життя», «Червоний півень плімутрок».

Саме в цей момент, наприкінці 1970-х, з'являється «Вавилон ХХ» Миколайчука.

Фільм виглядав дещо запізнілим, оскільки це було, незважаючи на всі обумовлені часом і особистістю автора зміни, те саме «поетичне кіно», від якого, як виявилось, позбутися не вдалося. І, головне, автором його була людина, що мала стосунок до шедеврів того кінематографа, з яким, про що говорилося неодноразово, покінчено. Наближена до сучасності історія, історія Радянської України, склала зміст цієї картини, але все-таки це була історія. Наступний фільм Миколайчука, як уже згадувалося, розглядав сучасність і був невдалим. Ще раз збулось передбачення. Більше Миколайчук фільмів не знімав.

Але знімали інші. Після ув'язнення Параджанов поїхав до Грузії, де зняв кілька фільмів. Продовжували знімати Ілленко і Осика. Проте «поетичного кіно» не було. Збувались ніби два передрікання: і Блеймана, і Дзюби. Один говорив, що «поетичне кіно» недовговічне, і справді! Його опонент стверджував, що ніякої «школи» поетичного кіно не існує. Є лише люди, які бажають оновлення українського кіно. І теж правда.

«Поетичне кіно» закінчилось. Останній фільм Миколайчука «Така пізня, така тепла осінь» можна було вва-



жати справжнім кінцем поетичного кіно. 1964 — 1981 — сімнадцять років. Юний вік.

А в чому ж справжня причина поразки? Невже є тільки одне-єдине пояснення, дане Блейманом? Невже з самого початку це кіно було приреченим?

Відповідь можна дати, тільки визначивши, чому, звертаючись до сучасності, це кіно обов'язково зазнавало поразки?

І тут нам може згодитись ще один історичний приклад.

Режисер Рашеев після бурхливого успіху фільму «Бумбараш» вирішив зняти фільм про... ні, не про сучасність. Він вирішив екранізувати повість Ю.Смолича «Театр невідомого актора». Як і в «Бумбараші» — громадянська війна. Рашеев ледве встиг зняти проби, як фільм закрили. Він зняв фільм про сучасність «Заячий заповідник» і повернувся до первісного задуму — «Театру...» Зняв. І невдало.

Тематичних співвідношень — історія і сучасність — притаманних «поетичному кіно», тут не було. Але було інше. Прагнення автора після успіху швидко реалізувати якісь ідеї. Зведення цих зусиль нанівець за допомогою закриття картини. Виникнення можливості поспіхом зняти інший фільм. Повернення до первісного задуму. І невдача.

Механіка нехитра. Але фокус удався. Багато хто повірив, що «поетичне кіно» і сучасність несумісні. Видима частина айсберга діяла на уяву сильніше, аніж прихована в темних водах істина.

Факт залишається фактом. Передрікання були, передрікання збулись.

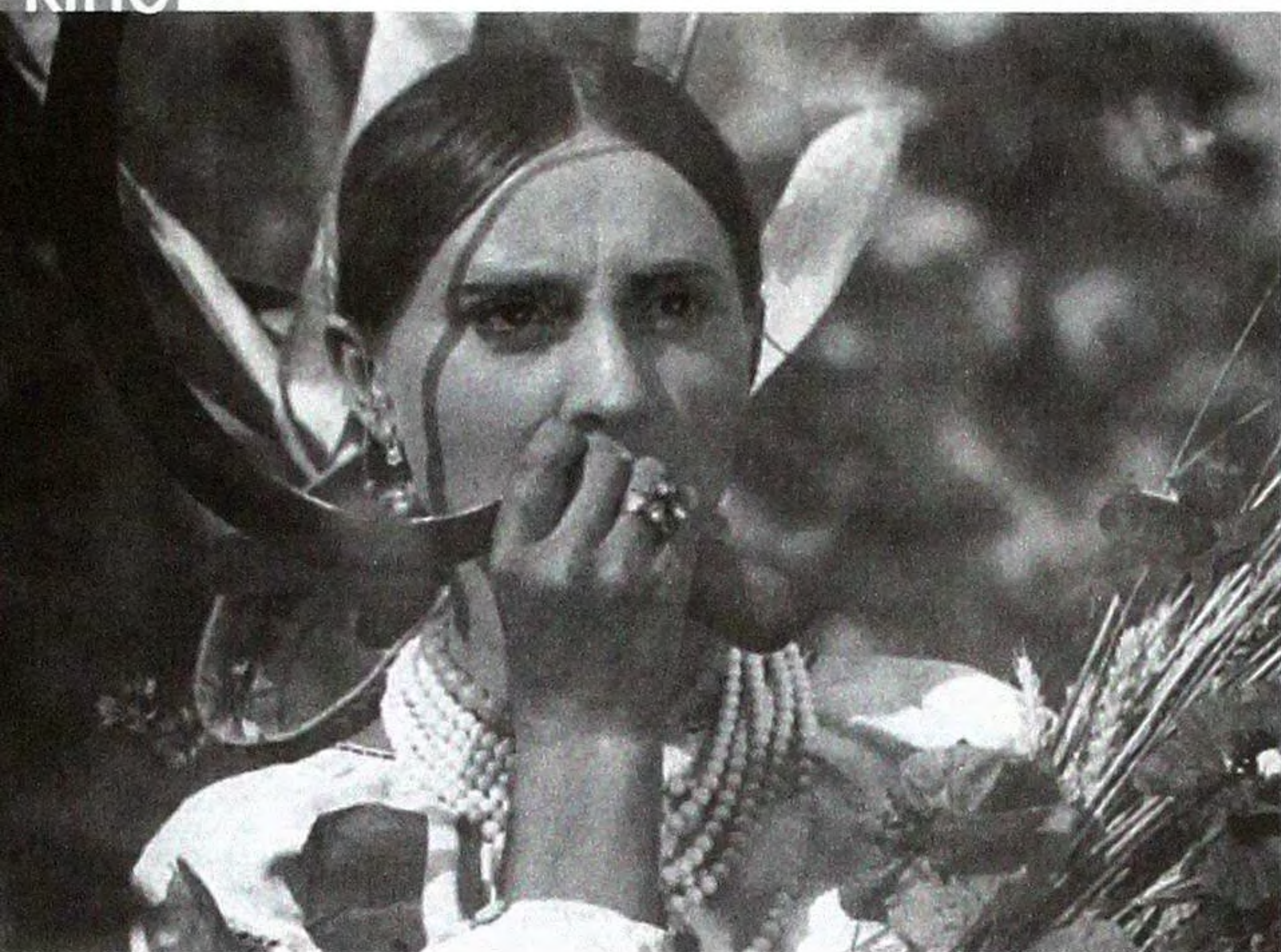
Але на чому вони ґрунтувались?

Їхні докази будувались на естетичній основі. Блейман просто стверджував, що засобами «поетичного кіно» створити образ сучасності неможливо. Тільки тому, що ця поезика тяжіє до етнографічного матеріалу.

Звичайно, стиль, скажімо, параджанівських «Тіней...», можливо, в когось і викликав сумніви в тому, наскільки це відповідає природі кінематографа. Сумніватися можна у всьому. Але якщо це не кінематограф, то й на етнографічному матеріалі це не кінематограф.

Врешті-решт, село знімали і Довженко, і Шукшин. І нічого. Ніяких сумнівів у кінематографічності, хоча творчі методи тут взаємовиключаючі.

Справа у стилістиці, не в метафоричності, не в етнографізмі.



4

Одне слово, об'єктивно оцінюючи тезу Блеймана, можна стверджувати, що це не аксіома. Це навіть не теорема. Це всього лише гіпотеза, яка легко була спростована, але надто пізно.

Якщо не шукати ніяких пояснень, то Блейман виглядає переконливо. Він не знав, що Ілленко, Осика, Миколайчук будуть зазнавати поразок, створюючи фільми про сучасність. Але він це передрік. Не вір після цього йому.

Але от Рашеєв після «Заячого заповідника» вернувся до історичного задуму. І що? Невдача.

Вся ця історія з етнографією більш за все нагадує військову операцію. Спершу розробляється диспозиція, в якій сплановані розвиток і результат військових дій, потім ідуть маневри, пересування, добування розвідданих, артпідготовка, захоплення в полон, оточення. І, нарешті, результат. Після чого залишається тільки урочисто доповісти, що на цій ділянці з противником покінчено. І хоча надалі закономірність, в результаті якої збувались передрікання, переставала діяти, це вже не мало значення.

Головне було зроблено.

Потім, як і раніше, знімалися різні фільми, в тому числі історичні й сучасні.

Биков зняв своїх «Стариків...» після невдалого фільму про сучасність «Де ви, лицарі?» Але ні про які закономірності не було й мови. Биков ніякого стосунку до поетичного кіно не мав.

Балаян зняв фільм про сучасність «Ефект Ромашкіна», що пройшов непомітно. Потім було дві екранізації за Чеховим і Тургенєвим, і знову фільм про сучасність «Польоти уві сні та наяву». Цього разу досить вдало.

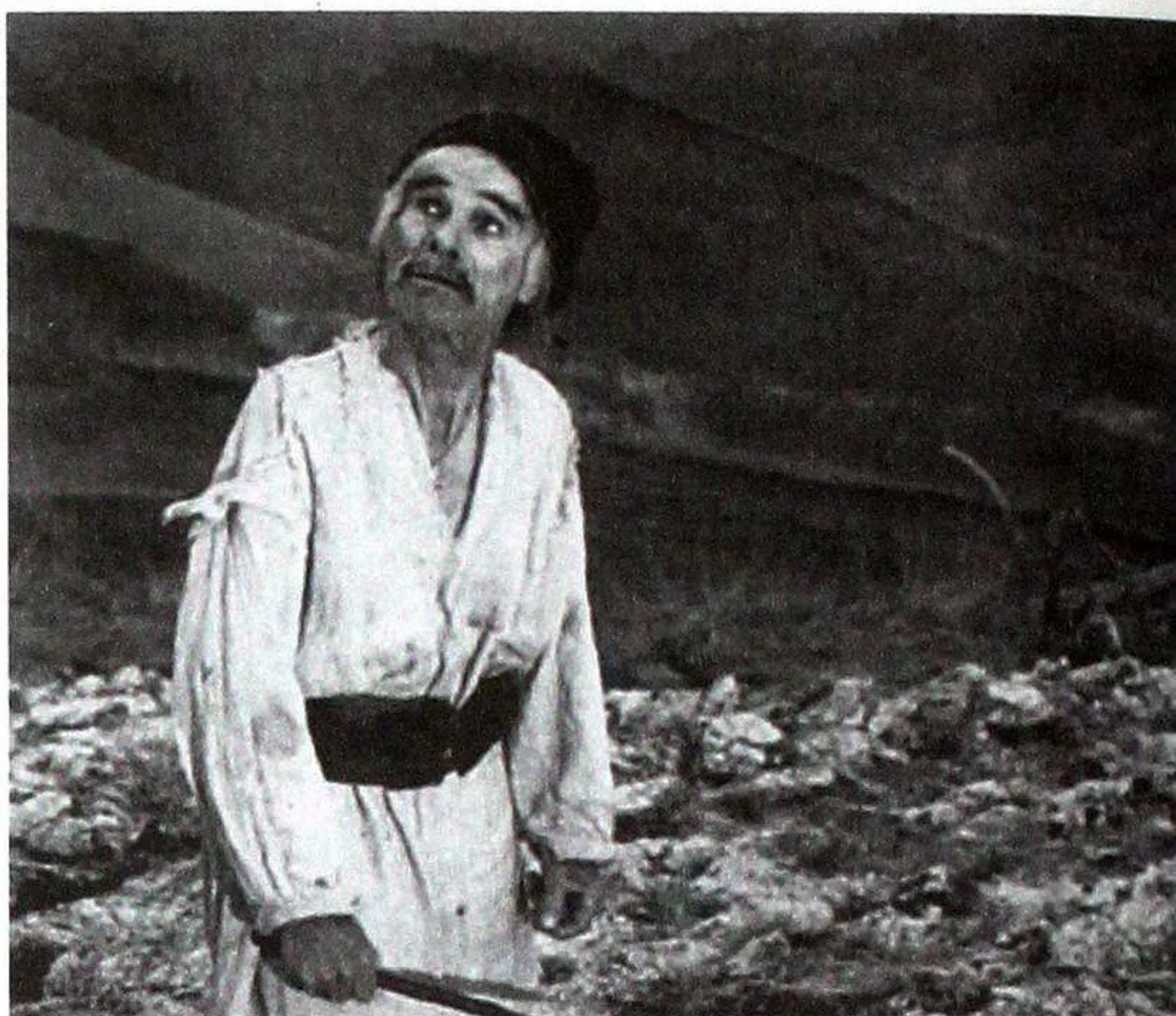
Єршов зняв підряд два фільми про сучасність: «Насмішувата киянка» та «Граки». Другий кращий, аніж перший. Ну і що?

Приклади можна множити.

На невдачі старались не звертати уваги. Удачі піднімалися на щит. Тому що кращі фільми знаменували ніби розквіт кінематографа, звільненого від пут «поетичного кіно».

Мало хто звернув увагу на той факт, що безперервно повторювана формула «з поетичним кіно покінчено», не підкріплювалась назвами фільмів.

Ну, лежала на полиці ілленківська «Криниця для спраглих». Так її поклали ще 1966 року, задовго до блейманівських передрікань. Ну, ще якісь фільми були в



напівзакритому стані. Було заборонено рашеєвський «Заячий заповідник». Але до чого тут «поетичне кіно»? А як поставитись до того, що параджанівські «Тіні...» продовжували переможну ходу по екранах світу в той час, коли автор сидів у тюрмі? Виходило, що, прагнучи уникнути незручної ситуації з апробованим фільмом, на полицю поклали автора.

Все це не мало значення. Кінематограф, який за всіх своїх удач і невдач, дозволяв собі не вписуватись в запропоновані рамки, не існував.

Ілленко продовжував знімати фільми у звичній для себе манері. Їх не забороняли. Будь ласка. Тепер це було одиничне явище, а не якийсь напрям. За нашого демократизму в нас повинні бути різні митці, різні манери. А для того, щоб передрікання збувались, була своя методика. Досить за документами простежити історію будь-якого забороненого фільму, і стане ясно, що техніка перетворення талановитого задуму в невдалий фільм надійна і безвідмовна. Немає такого замка, до якого не можна було б підібрати відмичку. Саме цією технікою користувалися хранителі ідеологічної моральності, і вона не підводила. Як відбувалися руйнування, як чудовий задум перетворювався у поганий фільм?.. Гарна істина, що завжди підтверджується: все таємне рано чи пізно стає явним.

Московський науково-дослідний інститут кіномистецтва почав випуск збірників документів, які розкривають механізм вкладання фільмів на полицю. (В.Фомін. «Полиця», «Заборонені фільми», «Кіно і влада»). Це не секретні документи, але коли-небудь доберуться і до секретних.

Отже, мети було досягнуто. «Поетичне кіно» зникло безслідно? Подивимось.

Найбільш відмінною ознакою «школи» була наявність таланту. Неталановиті надовго не затримувались. Талановиті залишались. Втім, це не властивість якої б там не було школи. Це ознака мистецтва. В якийсь історичний момент функцію виявлення і збереження таланту поетичне кіно взяло на себе. Що стало з ним, не має значення. Таланти збереглися, і в цьому смислі «школа» не могла бути знищеною.

Дистанціюючись від часу розквіту і розгрому поетичного кіно, видно, що судження, висловлені різними учасниками подій, сьогодні потребують уточнень, які, навіть якщо не спростовують цих суджень, то бодай дозволяють яскравіше і об'ємніше



■ «Тіні забутих предків».
Режисер С.Параджанов. 1965.

■ «Криниця для спраглих».
Режисер Ю.Ілленко. 1966.

■ «Камінний хрест».
Режисер Л.Осика. 1968.

■ «Вечір на Івана Купала».
Режисер Ю.Ілленко. 1968.

■ «Вавилон XX».
Режисер І.Миколайчук. 1980.

побачити, що було насправді.

І.Дзюба стверджував, що не було ніякої «школи», були тільки люди, об'єднані прагненням до оновлення кіномови. Чи так це?

Якщо тільки аналізувати докази, викладені в статті Блеймана, то час ніби підтверджує правоту Дзюби. Але якщо поглянути безпосередньо на кінематограф тих років поза межею їхньої полеміки, то якась стилістична єдність все-таки є. Стилiстичне «щось» об'єднує найрізноманітніші фільми. Це «щось» достатньо складно і важко пояснити. Та його помітна ознака — це висока зображальна культура українських фільмів, що впадає у вічі.

Після «Тіней забутих предків», де робота Ю.Ілленка була просто вражаючою, підкреслити виражальне і зображальне вирішення стало фірмовим знаком українських фільмів. І це було не просто композиційне, кольорове та інші якості внутрікадрового зображення, а й деяка відстороненість від змісту в зображенні. Камера весь час пропонувала затримати увагу на красі того, що повинно було служити лише тлом для дії, але що ставало повноправною дійовою особою фільму.

Краса зображення. Вона змушувала утримувати на екрані кадр, змістовне значення якого було незначним, проте ці затримки змінювали ритм фільму, надаючи особливого значення тому, що відбувалося, змушували

авторів змінювати й інші компоненти фільму і, врешті-решт, ця уповільненість приводила глядача до філософської оцінки побаченого.

На жаль, в епігонів ця філософічність була несправжньою.

Але краса, споглядальність, умоглядність — якщо це й не ознаки «школи», то якості, що дозволяли припускати її існування.

Існування «школи», як уже згадувалось, припинилось в досить юному віці. Хоча померла вона не власною смертю. В неї були прихильники і противники. І в одних, і в інших були достатньо вагомі підстави підтверджувати свою думку. Із зіштовхування думок мала б народитися істина.

Та ба, узагальнення думок істиною не стало, а стало звинуваченням і було достатньо переконливим, хоча й просто, до примітивності, організовано.

В чому полягала спритність рук фокусників? Як відбувалось пересмикування? Та дуже просто. Мистецтво і полеміка нероздільні. Будь-яка естетична теза може бути піддана сумніву. Та й сам сумнів може стати підставою для іншого сумніву. Адже це полеміка.

А у випадку з поетичним кіно сумніви перетворились у звинувачення. І звинуваченням не дано було виправдатись.

Їх виправдали талант і час.

«...Йдеться про радянський фільм «Тіні забутих предків».

Навряд чи підозрюють скромні українські постановники, яких екс-лог удостоївся в Руані їхній фільм, високо піднятий навіть над «Палаючим Парижем», що йшов одночасно з ним.

...Фільм атестований як такий, що «не має собі подібного, не схожий ні на який інший, — все в ньому світло, життя, барви, — класичні дані радянської кінематографії, — свято для очей і серця».

(Tout Rouen. 29 жовтня — 11 листопада 1966).

М.Шагінян. Ленініана. — М.:

«Молода гвардія», 1977. — С.491.

«Існує термін, який перетворився вже у трюїзм: «поетичне кіно». Під ним маєтись на увазі кінематограф, який у своїх образах сміливо відділяється від тої фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і, разом з тим, стверджує свою власну конструктивну цілісність. Але мало хто задумується над тим, що в цьому приховується небезпека. Небезпека кінематографа відділитися від самого себе. «Поетичне кіно», як правило, народжує символи, алегорії та інші фігури такого роду, а вони-то якраз і не мають нічого спільного з тою образністю, яка природно притаманна кінематографу».

А.Тарковський. «Закарбований час»

(«Вопросы киноискусства». -1967. — №10. — С.85).

«Художня школа українського кінематографа, її традиція, епічна манера письма із загостреною увагою до коренів народного життя,

народного побуту, що відтворюється іноді з поетичним поглядом на це життя ця поетика, що склалась у кращих роботах довженківців останніх років, готова до засвоєння національного матеріалу».

Т.Мамаладзе. («Искусство кино». — 1976 — №4).

«От, скажімо, в одному з фільмів, де кожний кадр сам по собі твір мистецтва, полягає в собі, самоцінний, так показана смерть поета. Поет лежить на підлозі храму, знятий зверху, як би розп'ятий камерою. І довкола нього горять свічки. На них падає кров з обезглавлених жертвних півнів і гасить свічки».

Я розумію суть цього символу — життя гасить свої свічки, свій вогонь. Але поки я розгадую цей символ, серце моє відключено, й повз мене проходить трагедія — смерть художника, просто смерть людини. Вона не сталась, не відбулась».

В.Шушин. «Дія правдою». («Кинопанорама». — М., 1977. С.225).

«Поетика ніколи не буває формальною, вона змістовна. Вона встановлює не тільки принципи будови образу, а й тематичні інтереси і навіть їх межі. Справа не в тому, що серед фільмів «школи» тільки два присвячені сучасності й обидва не вдалились. Вони й не могли «відбутися», тому що створення образу сучасності не під силу тій поетиці, яка тягнє до етнографізму, до рідкісного, екзотичного матеріалу, до своєрідно зрозумілого історизму».

М.Блейман. «Архаїсти чи новатори?»

(«Искусство кино». — 1970 — №7).

«Якщо «школи» нема, а є низка творів, які об'єктивно показують якесь невдоволення існуючим станом кінематографа, потребу в новому і пошук цього нового, то є сенс спробувати встановити причини цієї невдоволеності, характер вимог і напрям пошуків».

І.Дзюба. «Відкриття чи закриття «школи». 1970-1989.

(«Культура і життя». — 1989 — №13-14).

«Як відомо, одним із найбільш масових видів мистецтва є кіно. Треба сказати, що становище в кінематографії республіки ви-правляється, хоча й повільно. Деякий час прийоми так званого «поетичного кіно» з їхнім наголосом на абстрактну символіку з різко підкресленим етнографічним орнаментом трактувались окремими кінематографістами ледь не як провідні принципи розвитку кіномистецтва в Україні. Ці погляди, можна сказати, подолані».

В.Щербицький. Про завдання організації республіки з дальшого поліпшення ідеологічної роботи у світлі рішень 24 з'їзду КПРС. Доповідь на Пленумі ЦК КПУ 16.05.1974.

(Вибрані статті й промови.

Видавництво політичної літератури. — 1978).

Такі справи...