

Анастасія Пащенко

Віктор Івченко як виразник настроїв «відлиги» і «застою»



Віктор Івченко – режисер сьогодні призабутий (чи, принаймні, затінений яскравішими іменами) – одна зі знакових постатей в українському кіно, вихователь цілого кінематографічного покоління. Про вагу його робіт у тогочасному «кінополі» говорить «Коротка історія радянського кіно»³: у переліку досягнень союзних республік чи не половина українських стрічок – роботи В. Івченка. Стрічка «Доля Марини», у співавторстві з І. Шмаруком, стала подією в радянському кіно як одна з перших у тогочасному кіно розповідей про особисті проблеми (чоловік-кар'єрист кидає дружину, яку «переріс духовно»)⁴. «Доля Марини» знаменує перехід до нового етапу в кіномистецтві. На той час на з'їздах творчих працівників критикували поверховість і безбарвність фільмів, нудних позитивних героїв, брак дії⁵, наголошувалось на потребі відображення «реального життя» (яким би двозначним не було це питання для радянського мистецтва, що мало повсякчас пропливати між Сциллою «лакування» і Харибдою «очорнення»). І за структурою, і за проблематикою фільм продовжує традиції «сталінського» кінематографа. Це і домінування виробничої тематики, тема праці, що набуває аксіологічного виміру: вона не лише визначає хід подій, але і служить мірилом людських чеснот. Це і мотив піднесення «людини з народу» (звісно, через працю), причому жінки, що долає своє підлегле становище в патріархальному суспільстві. Так кинута чоловіком Марина «виходить з його тіні», уповні розкриває свій суспільний потенціал. Присутній у фільмі і класичний «апофеоз» зі сценою у залі з'їздів, з величанням переможного представника народу, із посоромленням негативного героя. Проте, порівняно із попередніми

Віктор Іларіонович Івченко (9. 11. 1912, Богодухів Харківської губернії – 7. 09. 1972, Київ). Закінчив автодорожній технікум у Харкові (диплом будівника шляхів), брав участь у Богодухівському ТРОМі. У 1933–1937 – навчався в Київському державному музично-драматичному інституті ім. Лисенка (після реорганізації – інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого); у 1933–1934-й – інший виш, найімовірніше, КДІК¹. Працював у театрі ім. М. Заньковецької (актор, режисер). 1944 року театр переїхав до Львова; найвідоміші вистави Івченка: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Лісова пісня», «Вій, вітерець!». Нове трактування «Доки сонце зійде» М. Кропивницького на довгий час визначає її сценічне втілення. За роботу в театрі В. Івченко отримує звання заслуженого артиста Української РСР (1950)².

З 1953-го – режисер кіно, поставив фільми: «Доля Марини» (1953, з Ісаком Шмаруком), «Назар Стодоля» (1954), «Є такий хлопець» (1956), «Надзвичайна подія» (1958, 2 серії. Друга премія на II Всесоюзному кінофестивалі 1959 в Києві), «Іванна» (1959, Друга премія на III Всесоюзному кінофестивалі 1960 в Мінську), «Лісова пісня» (1961), «Здрастуй, Гнате!» (1962), «Срібний тренер» (1963), «Гадюка» (1965, Державна премія України ім. Т. Г. Шевченка, 1967), «Десятий крок» (1967), «Падав іній» (1969), «Шлях до серця» (1970), «Софія Грушко» (1971). Один із організаторів кінофакультету КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого, де викладав з 1961 р. З 1966-го – професор, у 1970-му очолив кафедру майстерності актора та кінорежисера кінофакультету. Учні: І. Миколайчук, Р. Недашківська, Б. Брондуков, Б. Івченко, В. Савельєв, В. Бесараб, В. Горпенко, А. Микульський та ін. Дебюти в його фільмах принесли славу студентці Інні Бурдученко («Іванна»), учасниці художньої самодіяльності Раїсі Недашківській («Лісова пісня»). Режисер «відкрив» Леоніда Бикова і Катерину Литвиненко («Доля Марини»), «перевідкрив» Нінель Мишкову (за роль Ольги Зотової в «Гадюці» – спеціальний диплом на ВКФ, 1966). Київський педінститут ім. М. Горького нагородив В. Івченка спеціальним дипломом за підготовку гідної зміни для українського кіно.

роками, у фільмі загострено опозиції «колективного»/ «індивідуального» (чи, радше, «індивідуалістичного»), «села» («колгоспу») / «міста», «праці»/ «кар'єри». І, якщо пара Матвій/ Мотря ніби перенесена з комедій 1930-40-х, образи Марини і, особливо, Гната реалістичні як відображення справжніх життєвих проблем. Це, передусім, «втеча» з колгоспу, де менше можливостей для самореалізації, й «інтелектуальне розшарування» населення, особливо в часи, коли вища освіта була доступною небагатьом.

В основі сценарію Лідії Компанієць – її ж газетний нарис про ланкову Марію Лисенко, одну з провідних буряківниць республіки. Використання життєвого матеріалу, відносна реалістичність (звісно, умовна) сприяли успіхові: героїні навіть писали листи. Втім, критики звертали увагу і на недоліки, зокрема слабке пророблення характерів⁶, «прикрашательство»⁷. Після цього режисер ставить менш вдалого «Назара Стодолю», де була надмірна



Інна Бурдученко у фільмі «Іванна».
Кіностудія ім. О. Довженка, 1959.

театральність, і провальний фільм «Є такий хлопець» (за романом О. Андреева «Широка течія») з категорії «про сучасника» і «на виробничу тему».

Кіноверсії вистав «Назар Стодоля» і «Лісова пісня» належать до своєрідного напрямку, що поєднав два мистецтва – кіно й театр – і який критикували як сполучення радше їхніх недоліків: «театральності» (передусім умовності акторської гри, декорацій) з одного боку і браку живого контакту з глядачем – з іншого. У вітчизняному кіно він розквітнув через нестачу творчих кадрів (результат сталінської політики), тож кінопростір заповнювали фільмованими концертами, спектаклями, навіть цирковими виступами... Якщо спершу переносили на плівку спектаклі з такими малопритатними для кіно атрибутами, як різкий грим і театральні декорації, то надалі стали послуговуватися можливостями кіно: натурними зйомками, різними точками зйомки тощо⁸. До цього періоду належить і «Назар Стодоля», поставлений на основі спектаклю театру ім. М. Заньковецької.

В. Івченко говорив: «У кіно я – з театру. Хоч різні ці дві збільшувальні лінзи – кіно і сцена, – проте саме театрові я завдячую за творчий ґрунт»⁹. Режисер згадував, як, працюючи над виставою «Лісова пісня», боявся «переміни мрії в бутафорію» і думав про переклад твору кінематографічною мовою. Це, зрештою, і сприяло його переходу в кіно, «хоча відмічу в дужках, що в цих двох професіях дуже і дуже багато є спільного»¹⁰. Можливо, тому режисер недооцінив специфіку кінематографічного передання, особливо в «Назарі Стодолі»... Звісно, варто враховувати і те, що на кінематограф в цілому впливала сильна театральна традиція, «спільні» актори й режисери. Та й характерні для радянського мистецтва піднесеність і пасіонарність також знаходили прояву дещо екзальтованій манері гри. В екранізаціях сценічних творів ці риси мали стати особливо помітними; відчутною була і напруга, привнесена чужорідним матеріалом: умовність, «шліфованість» сценічного діалогу нелегко поєднати із «природністю» кінообразу. Особливо помітно це у «Лісовій пісні», з її багатими натурними зйомками: вони лише підкреслюють «літературність» тексту драми-феєрії, особливо в театралізованому виконанні. Та В. Івченко

і не приховував сценічну основу стрічок. Показовим у цьому сенсі є прийом обрамлення: у «Назарі Стодолі» – розповідь кобзаря, у «Лісовій пісні» – книжка, яку читають закохані. Структура «текст у тексті» підкреслила умовність сценічних творів, визначила відповідне сприйняття: не як автономної мистецької реальності, а як «твору» (функцію ж «реальності» виконує обрамлення). «Назара Стодолю» сам режисер оцінив критично: «Ця робота мені не принесла задоволення»¹¹. Проте «Лісова пісня», що поєднала чудову операторську роботу, акторську гру і чимало режисерських знахідок, завоювала визнання у глядача.

Великий успіх у глядачів і критики мала «Надзвичайна подія» (з нього почалася постійна співпраця режисера з оператором О. Прокопенком і художником М. Юферовим), як і «Доля Марини», заснована на документальному матеріалі. Спогади капітана В. Калініна і замполіта Д. Кузнецова про захоплення чанкайшистами танкера «Туапсе» поблизу острова Тайвань у 1954 році лягли в основу повісті, а потім і сценарію. У «Надзвичайній події» психологія людей, що опинилися в екстремальній ситуації, стала основним об'єктом зображення. Стрічка стала значним внеском до пригодницького жанру радянського кіно, що на той час занепав. Фільм В. Івченка оцінили за «поглиблений підхід до жанру», психологізм¹².

«Іванна» і, особливо, «Гадюка» – безпосереднє звернення до внутрішнього світу героїні, до такої важливої в радянській культурі теми, як злам усвідомості, формування «радянської людини» та його ціну.

В «Іванні» навернення героїні в комунізм відбувається під впливом як картин окупації (сцени в концтаборі і гетто, вбивство мирного населення), так і трагічного розчарування в релігії: священство підтримує нацистів, а Бог байдужий до людських трагедій. Тут важлива тема богоборництва: ключовим образом стає хрестик, який Іванна зриває з себе перед стратою. Мотив розриву з минулим, переходу Іванни, а заодно і Західної України¹³ до комунізму підкреслено і походженням дівчини: вона дочка священника, хрещениця митрополита Шептицького. Митрополит, знакова постать у релігійному житті України ХХ ст., і стає втіленням тих сил, які протистояли радянському ладу. Ними були як зовнішні вороги, так і внутрішні – священство і ті, що виступали за незалежність України. У фільмі представники не-радянського полюсу опинилися в одному таборі. Або, словами тогочасної преси: «зловісна митрополитова рука незримо присутня в кожному кадрі, що розповідає про кров, вогонь і сльози, принесені гітлерівськими катами та їх бандерівськими підручними»¹⁴. Поєднати священство і націоналістів в одному таборі було тим легше, що греко-католицька церква була значущою компонентою національних сил в Україні. Можливо, зокрема тому актуальною лишалася атака проти неї, на той час вже розгромленої радянською владою – тим більше з боку режисера, біографія якого тісно пов'язана зі Львовом.

Фраза про «принесені кров, вогонь і сльози» апелює до іншого важливого мотиву: протиставлення того, «що приніс вітер зі Сходу», принесеному «вітром з Заходу». Звернімо увагу, як відображено радянські репресії у Західній Україні. Іванну, що вступила до університету, не приймають як дочку священника, а обурення трактують як антирадянську пропаганду і погрожують

засланням. Насправді ця ситуація – інтриги українських націоналістів, що таким чином викликають у дівчини спротив радянському ладу. Втім, вихоплена з обрамлення націоналістичних інтриг картина сприймається як типова для тих часів, чого воліла не помітити тогочасна критика (сприяла цьому і зав'язка – випад проти «українських націоналістів», а заразом і тлумачення репресивних заходів ворожими інсинуаціями). До речі, ситуація «син/дочка за батька відповідає», нібито заперечувана фільмом, була знайома режисерові з власного досвіду. У роки навчання він був звинувачений у «куркульському» походженні і навіть намагався покінчити життя самогубством¹⁵.

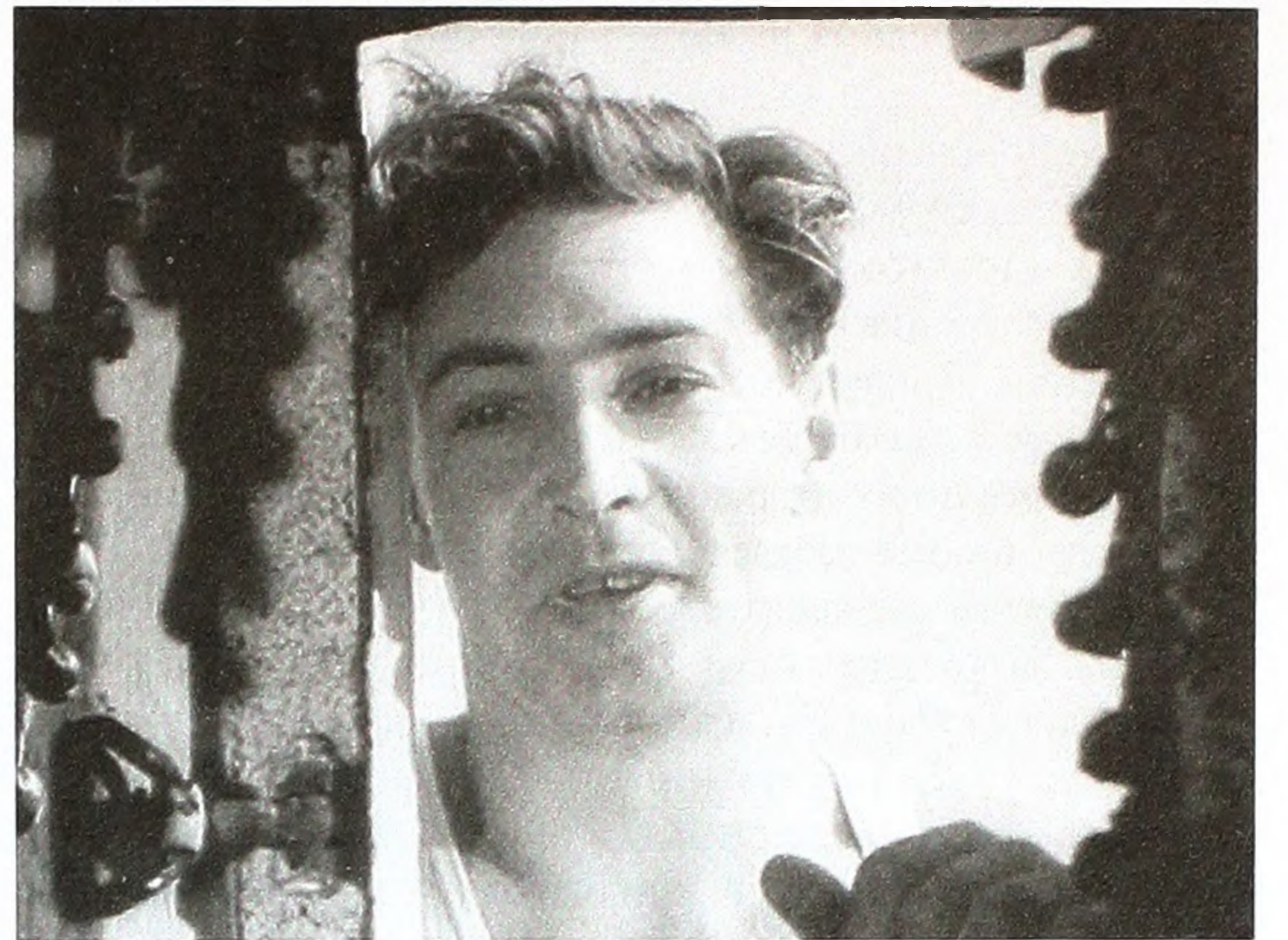
Тему драматичного переходу зі «старого» світу до «нового» В. Івченко продовжив у «Гадюці», за яку 1967 року першим із кінематографістів був відзначений Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Основну тему твору тлумачать як (популярне в радянській культурі) зіткнення з міщанським світом. Проте тема міщанського непу у фільмі не є єдиною: стрічка побудована на контрастному протиставленні романтичного образу революції, громадянської війни та сірого повоєнного світу. Або – героїчного минулого та антигероїчного повсякдення. Недарма Ольгу Зотову, представницю героїки, революції, до загибелі доводить саме «дрібне зло» буденності – власне, і страшне через свою дрібноту. Коротке її «воскресіння» пов'язане із зустріччю з Бабичевим – колишнім червоним командиром, тобто «своїм» у новому чужому світі, остаточно ж зламала героїню звістка про його одруження з Лялечкою – уособленням «міщанського болота», що затягло в себе колишнього революціонера. Виною не тільки і не стільки сама звістка, скільки її форма – скандал з його агресивністю, безглуздістю і вульгарністю. Такою самою безглуздою й агресивною стає відповідь – постріл.

Контраст героїчного революційного минулого та сьогодення, що «зрадило» його, був актуальним і для часів Івченка. Невипадково в роки «відлиги» тема громадянської війни та побудови після неї «нового світу» посіла помітне місце. Новий погляд на революцію та її результати подибуємо у стрічках «Сорок перший» Г. Чухрая, «Як гартувалася сталь» О. Алова і В. Наумова; вже після «Гадюки» – «Комісари» і «Як гартувалася сталь» М. Мащенка. Фільми, безпосередньо пов'язані з кризою у свідомості радянського суспільства після викриття культу Сталіна, стали своєрідним поверненням «до початків», до героїчного періоду революції¹⁶. Але тут же звучала і тема цінні «нового світу», і сумнівів у тому, чи не було зраджено її ідеали. Тому такою промовистою стала доля героїні, яка після «вихора громадянської війни» не витримала задушливої атмосфери непу. Показово, що долі героїнь Івченка трагічні: на чільне місце виходить момент зміни у свідомості, принесення себе в жертву новій справі. За неї Іванна гине, а Ольга Зотова, що лишилася живою в громадянській війні, не може знайти місця у новому суспільстві. Вони борються за «новий рай на землі», який зрештою виявляється для них недосяжним.

Цікаво простежити, як фільми режисера трактувала сучасна йому критика. Рецензенти¹⁷ не раз відзначали певну цілісність його творчості, визначали теми-домінанти (нерідко абстрактні і в тій чи іншій формі присутні чи не в кожному фільмі, не лише радянському). Це: «Людина й історія», «Людина і суспільство»,



Нінель Мишкова у фільмі «Гадюка». Кіностудія ім. О. Довженка, 1965.



В'ячеслав Тихонов у фільмі «Надзвичайна подія». 1958.

«Людина і Батьківщина». Виділили навіть «Триптих про радянську Батьківщину» про «становлення характеру людини в обставинах соціальної драми». Сюди увійшли «Надзвичайна подія», «Срібний тренер» (спортсмен, що на початку війни емігрував із Західної України, «в наш час» приїжджає до СРСР), «Падав іній» (герой, змалку вивезений з Батьківщини, випадково дізнається про своє походження). Але: «Надзвичайна подія» – розповідь про людей, відірваних від Батьківщини, що прагнуть повернутися на неї; «Срібний тренер» – про мігранта, яким оволодіває ностальгія; «Падав іній» – про людину, що не знає своєї Батьківщини, однак шукає її¹⁸.

Якщо ж означити проблематику як «Людина та її ідентичність» (що включає й ідеологію; а поняття Батьківщини й ідеології, як відомо, нерозривні, зокрема в радянській культурі), можна віднести сюди й «Іванну», «Гадюку», «Софію Грушко», «Десятий крок»... В «Івчанні» простежується досить промовистий перетин віри й комунізму¹⁹: вони сприймаються як дві різні ідеології, вибір однієї передбачає відмову від іншої. До речі, мотив зіткнення ідеологій, утвердження вищості «радянської



В'ячеслав Тихонов у фільмі «Надзвичайна подія».

людини» відзначали і в «НП»²⁰; те саме можна сказати і про «Срібного тренера», «Падав іній». «Софія Грушко» – фільм про підпільницю, що і після війни «лишилася на бойовому посту»; звинувачена у зрадництві, вона не може сказати правду навіть дочкам. Специфічна тема позірного зрадництва була і в «Хочу вірити» М. Мащенко (1965). У самого Івченка образ «псевдозрадника» непоодиноким: таким є Райський, один із головних персонажів «НП», Анна – героїня «Десятого кроку». Цікаво зіставити цей мотив із одним з основних у «сталінському соцреалізмі» мотивом зрадництва. Зрозуміло: тодішнє кіно проголошувало: «зрадником може бути кожен», тоді як кіно шістдесятих, підтримуючи політику реабілітації, натякало: все набагато складніше, видиме може виявитися ілюзією.

Тут присутній не злам ідентичності, як у «Іванні» чи «Гадюці», а радше гра з нею, її приховування; мотив «прихованої сутності», яка розкривається в драматичних умовах, є у «НП», «Іванні», «Гадюці», «Падав іній»... І поряд – характерний момент невлаштованості, «незакріпленості» героїв, їхнього балансування між двома «світами». Іванна, Ольга Зотова, Анна з «Десятого кроку» у виборюваній ними світ не потрапляють, герої фільмів «НП», «Срібний тренер», «Падав іній» шукають шлях до Батьківщини. Можна додати, що свого часу і «Доля Марини» полюбилася глядачам за те, що її світ – світ не «надлюдей», а людей, по-своєму вразливих, залежних від обставин. Героїня, вибита зі звичної життєвої колії, має заново облаштувати своє життя, будувати власний «новий світ». Ця «приватність» є і в інших фільмах режисера, навіть таких «ідейних», як «Іванна» й «Гадюка». Героїні приходять до комунізму не з абстрактних міркувань, а через життєві обставини; не лише їхні долі – «сторінки історії», але й сама історія – факт їхніх біографій. Либонь, ця увага до людини, особистості, що її не приглушує навіть тема «історії», «суспільства» чи «Батьківщини», і була важливою причиною глядацької любові.

Роботи Віктора Івченка в українському (і загалом радянському) кіно значущі не лише з художньої точки зору. Він зробив свій внесок у перегляд кінематографічних тенденцій («Доля Марини»), оновлення жанрів («НП»), виразив настрої часів «відлиги» і «застою»...

І наостанок – слово самому режисерові: «Кожен фільм – відкриття. І це можливо за однієї умови: коли за новий фільм, за нову роль береться митець... Поняття «митець» включає в себе багато складників: талант, своє бачення



В'ячеслав Тихонов і Таїсія П. Литвиненко у фільмі «Надзвичайна подія».

світу, принциповість творчих позицій, благородність ідей, філігранна виконавча техніка... Ось чому я повторюватиму своїм учням: «Акторе, вийти на знімальний майданчик – величезна відповідальність перед людьми»²¹.

¹ Безручко О. В. Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко. – Вінниця: Глобус-Прес, 2010. – С. 189–190.

² Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 7–20.

³ Краткая история советского кино. 1917–1967. – М.: Искусство, 1969. – 615 с.

⁴ Безручко О. В. Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко. – Вінниця: Глобус-Прес, 2010. – С. 202.

⁵ Роміцин А. А. Українське радянське мистецтво. – 1941–1954. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 173–174.

⁶ Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 26.; Колесникова Н. «Судьба Марини» // Комсомольская правда. – 28. 02. 1954.

⁷ История советского кино. – Т. 4. 1952–1967. – М.: Искусство, 1978. – С. 147.

⁸ Бабишкін О. К. Українська література на екрані. – К.: Радянський письменник, 1966. – С. 77–80.

⁹ Цит. за: Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 21.

¹⁰ Екранізацію «Лісової пісні» – завершено! // За радянський фільм. – 21. 02. 1961.

¹¹ Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 28.

¹² Зельдович Г. Вглядаючись в сучасника // Культура і життя. – 19. 08. 1971.

¹³ Так, зокрема, трактує образ Іванни О. Мірошниченко (зб. «Режисери і фільми сучасного українського кіно. Творчі портрети»): «...образ... сприймається глядачем як поетичне узагальнення того нелегкого шляху, яким ішли мільйони юнаків і дівчат Західної України до розуміння, до прийняття ідеалів нового суспільного ладу».

¹⁴ Медведєв Т. Проти темряви і мракобісся // Зоря. – 17. 02. 1960.

¹⁵ Безручко О. В. Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко. – Вінниця: Глобус-Прес, 2010. – С. 192–193.

¹⁶ Тримбач С. Кіно й суспільство // Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 231.

¹⁷ Мірошниченко Олександр. Талант – людям! // Режисери і фільми сучасного українського кіно. Творчі портрети. – К.: Мистецтво, 1969.; Поліщук О. Тема та її втілення. // Радянська Україна. – 7. 05. 1969.; Таранець Є. На чужині. – Вечірній Київ. 13. 09. 1969.; Дембський В. Падав з дерев іній... // Молодь України. – 6. 01. 1970.

¹⁸ Крижанівський В., Новиков Ю. Віктор Івченко. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 50–65.

¹⁹ Ревниве ставлення комуністичної ідеології до релігії, прагнення підмінити її собою – риса, відзначена ще Бердяєвим, і досі посідає своє місце в дослідженнях радянської культури.

²⁰ Журов Г. В. Київська кіностудія імені О. Довженка. – К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – С. 35.

²¹ Слободян В.Р. Кіноактор і сучасність. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 22.