

# «Варварське буйство барв»

(50 років фільму «Вечір на Івана Купала» Юрія Ілленка)

Анастасія Канівець

## Студійний шлях до кіношедевра

Уже сценарна заявка на фільм обіцяла непересічний підхід: «Палітра – варварське буйство барв у пристрасті, поєднання непоєднуваного: зеленого і червоного, блакитного і помаранчевого, чорного і білого [...] Композиція – триптих: а) Любов – бідність – злочин. б) «Щастя» – розплата [...] в) Моління про прощення [...] Ті самі персонажі пройдуть через весь фільм, постійно трансформуючись з реального плану в містичний і назад» (із «Заявки на літературний сценарій за мотивами повісті М. Гоголя "Вечір на Івана Купала"»)<sup>1</sup>.

Словом, кіновидовище мало бути неабияким. І не можна сказати, що несподівано для студії. Заявку подав Юрій Ілленко, який від початку проявив себе самобутнім кінооператором, шедеврально зняв «Тіні забутих предків», а потім дебютував у режисурі артхаусною «Криницею для спраглих».

Заявку, а за нею сценарій, прийняли більш ніж доброзичливо. Художня рада кіностудії відзначила «широко» і «вільно» написаний текст, його складність і важкість для втілення (у позитивному сенсі) і наполягала на «чуйному і довірливому ставленні до автора, на всебічній допомозі йому»<sup>2</sup>. І, треба сказати, сподівання молодий режисер виправдав, хоча задуманий фільм був суцільним викликом.

Починаючи з форми. Попередня (і на той момент єдина) режисерська робота Ілленка, «Криниця для спраглих», була «підкреслено» чорно-білою, що всіяко демонструвалося операторською роботою. «Вечір» же мав стати кольоровим, причому колір дістав чимале драматургічне навантаження. І загалом, барвистий гоголівський світ мав нарешті отримати адекватне втілення. Таку оцінку сценарно-редакційної колегії (що на певному етапі визначала долю майбутньої кінокартини) здобув уже відзнятий матеріал: «Вже зараз можна говорити про своєрідне кольорове вирішення картини, про оригінальне прочитання режисером гоголівських творів, які лягли в основу фільму, що це прочитання, разом з тим, відзначається точністю трактов-

ки авторської мислі [...] Відзнятий матеріал дає підстави сподіватися, що картина може стати помітним явищем в кінематографі». З іншого боку, в роботі побачили «лубок» і «побутовізм»; порадили чіткіше за думкою вибудовувати епізоди<sup>3</sup>. Власне, «змістова архітектоніка», з її складністю і «надмірністю», була основною проблемою фільму. Ще перший варіант сценарію критикували за те, що він ніби розпадається на два напрямки – фантазмагоричний, базований на народних уявленнях і віруваннях, та реальний – «жорстоку дійсність кріпацтва й царського гноблення, що перевершує всі жахи пекла»<sup>4</sup>. Зрештою, авторові вдалося скомпонувати з них цілісну картину, в якій фантазмагорія приховувала в собі похмурі реалії колоніальної України. Цього, втім, тоді не помітили (чи воліли не помічати).

Коли стрічка була завершена, студія визнала її «безсумнівним успіхом в кінематографічному прочитанні одного з найсвоєрідніших творів великого письменника». Відзначили, що митець не просто переповів сюжет, а «творчо, немовби заново, осмислив матеріал, побачив його очима сучасного художника, зберігши при цьому чарівність і особливості гоголівської стилістики». Особливо хвалили колірну драматургію фільму, що передала «драму почуттів» героїв і навіть «у певному сенсі, збагачує наші уявлення про живописні можливості сучасного кінематографа». Оцінили роботу оператора Вадима Ілленка, виконавицю ролі Пидорки Ларису Кадочникову, автора ескізів Валерія Левенталя<sup>5</sup> (студійний «Висновок» на фільм).

Ще влучніша характеристика є у «Висновку» на визначення категорії фільму (від категорії залежала оплата роботи знімальної групи і прокатна доля картини). «Молоді художники зуміли не лише поєднати різноманітний за своєю калейдоскопічністю і феєричністю матеріал, а й добилися цілісного (хоча і доволі складного) стилістичного вирішення фільму. Характерною особливістю нової кінострічки є буйна і смілива фантазія її авторів, що, в той же час, не контрастує з характером і стилем гоголівського

<sup>1</sup> Дело «Вечер накануне Ивана Купала». 1966–68 гг. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 1991. – Арк. 28.

<sup>2</sup> Там само. – Арк. 8.

<sup>3</sup> Там само. – Арк. 5.

<sup>4</sup> Там само. – Арк. 39.

<sup>5</sup> Там само. – Арк. 7.



Лариса Кадочникова і Борис Хмельницький у фільмі «Вечір на Івана Купала». Режисер Юрій Ілленко. Кіностудія ім. О. Довженка, 1968.



Лариса Кадочникова у фільмі «Вечір на Івана Купала».

твору». Вкотре викликали захват колір («досягає найкращих зразків світового кіно») й операторська робота («досягає вершин операторського мистецтва»)<sup>6</sup>.

Менш захопленою – хоча в цілому також схвальною – була реакція на фільм Москви (Комітету з кінематографії при Раді Міністрів СРСР). Її відгук показовий, якщо не симптоматичний. Найбільшу симпатію там викликали «яскраві й поетичні за своїм колоритом епізоди життя українського села, [...] чудові пейзажі», загалом епізоди, «витримані в повнокровній реалістичній манері». Натомість розкритикували сцени «підкреслено умовні», «перенасичені різного роду символікою, асоціативністю». Авторам дорікали за те, що вони втратили «лукаву гоголівську інтонацію» і забарвили атмосферу в «похмурі трагедійні тони»<sup>7</sup>. Іншими словами – автори посміли відійти від шаблонного, зручного для імперії одновимірного образу колоніальної «гоголівської» України. І перетворили її на щось «умовне», «символічне», «трагедійне», себто багатозначне і, отже, некомфортне. Більше, мабуть, для влади, ніж для глядача (його радянська система дбайливо оберігала від «складного», що змушує замислюватись і шукати).

Так чи інакше, на екрани фільм вийшов, хоч протримався там недовго.

Трохи виробничої інформації: заявку на сценарій було подано в 1966 році (датована 29 квітня, стоять на ній імена Юрія Ілленка й Івана Драча – автора сценарію «Криниці для спраглих»<sup>8</sup>), а 31 грудня літературний сценарій Юрія Ілленка одержав «Висновок» з дозволом на подальшу розробку. За наказом по кіностудії, 7 лютого 1967 року режисер мав почати роботу над режисерським сценарієм. Розглянула його художня рада 21 березня, з 27-го – підготовчий період до зйомок, а з 26 червня – зйомки. 16 січня вже 1968 року фільм здали на двох шлівах, а 5 березня (із затримкою через складність постановки) – вже остаточно. 22 березня вийшов «Висновок» на фільм.

### Повчальна небувальщина чи закодована українська історія

Ще в сценарній заявці головною була ідея про протистояння добра і зла, про те, що все хороше твориться «чистими руками», і «забруднення» їх веде до біди і спокути<sup>9</sup>. Це формулювання, до речі, так сподобалося студійній адміністрації, що фраза про «чисті руки» без змін переходила від одного «Висновку» до іншого. Ця «одвічна думка»<sup>10</sup>, з якою не посперечаєшся, є малооригінальною – на відміну від художнього втілення.

«Мені здається, що справжнє кіно починається з того моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизують за межі словесних визначень і не піддаються ніякому, нехай навіть найвитонченішому, літературному переказові», – говорив Юрій Ілленко<sup>11</sup>. Це кредо виражене у «Вечорі» як ніде: сюжет тут – лише канва для вибагливого екранного візерунку. Основних джерел три – Гоголь, народна культура і творчий темперамент самого режисера та його команди. Можна додати і четверте – потужне «силове поле» світового кіно вибухових 1960-х; втім, Ілленко сам був однією з його складових.

Серйозне, а не лубково-кітчеве звернення до української традиційної культури ще позитивно сприймалося в ті роки (до боротьби з поетичним кіно, яке змогло перетворити її на інструмент боротьби з соцреалізмом). Тож у студійній документації на фільм звучить задоволення від майбутнього соковитого поєднання: фольклору, з його вигадливістю і фантастичністю, та реального народного побуту; народної етики і народних забобонів; народної традиції, Гоголя... та Ілленка («Весь задум майбутнього сценарію, а також кілька розроблених епізодів, що є в заявці, дають підстави вважати, що ця робота якнайповніше відповідає творчим смакам і можливостям Юрія Ілленка»<sup>12</sup>). Всі ці розмаїті, але взаємодоповнювальні складові режисер зміг сплавити в одне. І від культури народної перейти

<sup>6</sup> Діло «Вечер накануне Ивана Купала». 1966–68 гг. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 1991. – Арк. 14.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 43.

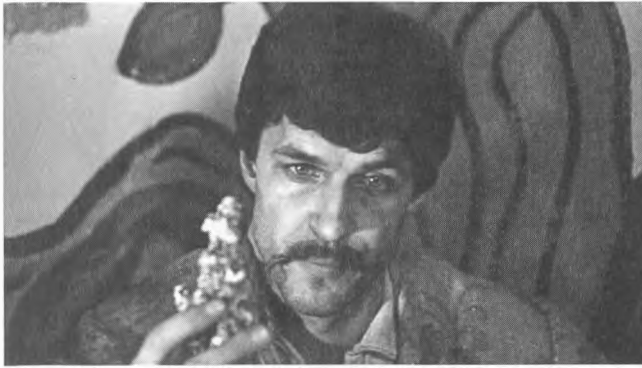
<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> З «Висновку на режисерський сценарій...» // Там само. – Арк. 8.

<sup>11</sup> Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. – К.: Задруга, 2006. – С. 95.

<sup>12</sup> Діло «Вечер накануне Ивана Купала». 1966–68 гг. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 1991. – Арк. 40.



Борис Хмельницький у фільмі «Вечір на Івана Купала».

до культури національної, що говорить про національну ж історію і долю.

Початкова ідея про «чисті руки» лишилася переважно на рівні сюжету. А з певного моменту стало зрозуміло, що фільм не зовсім про це. Бо на перший план виходить Пидорка, що якраз свої руки зберегла «чистими», проте страждала і спокутувала не менше, а то й більше, ніж Петрусь. Найбільш вагомою, змістовною частиною фільму стали не муки забуття і каяття героя (зрештою, він незабаром перетворюється на попіл). Найбільше захоплює, найбільше роздумів і суперечок викликає фінальний епізод прощі Пидорки, що до нього вся попередня частина, власне «гоголівська», видається радше передісторією. Це вже не зовсім «ходіння до святого місця» (сцена в Лаврі є не досягненням точки призначення, а одним із епізодів подорожі). Передусім вона стає духовним шляхом пізнання, мук-випробувань і очищення-сходження. Проїшовши його, Пидорка звільняється від тягара земного і віднаходить своє щастя з Петрусем у надбуттєвому вимірі, таких собі маково-волошкових українських Єлисейських полях. Причому відбувається це в площині не лише духовній, а й політичній. Пізніше Юрій Ілленко означить фільм як «міфологічну історію України»<sup>13</sup>. Бездітна удовиця Пидорка у примарній надії оживити чоловіка мандрує – і зазнає нападу татар (уособлення «зовнішнього» ворога), бачить сцену «потьомкінського села» і байдуже-споживацького ставлення імперської влади (що по суті стає ворогом «внутрішнім», більш глибоким рівнем поневолення). І лейтмотивною постаттю мандрівки – як і всієї історії – стає Басаврюк. Це ворог найбільш глибинний, «внутрішній» у вимірі вже не політичному, а духовному. Фактично, він уособлює «демона всередині себе», що поневолює душу – чи то людини, чи то народу. Завершується «проща» Пидорки сценою в Лаврі, що показує облудний характер зовнішнього обряду, культу. Після цих випробувань героїня стає вільною. Символічний образ (який, щоправда, не увійшов до фільму): Пидорка з Петрусем тягнуть баржу з усім, що несло їм горе; зрештою, Пидорка сокирою перерубує канат. Попри весь трагізм, завер-

шується фільм світлою нотою: герої у святкових строях весело біжать берегом.

Глибокий підтекст, що відчувається чи не в кожній сцені, значною мірою завдячує ретельній роботі режисера над формою. «Зображення є і драматургією кінематографа. Колір же має два аспекти: символічний, закріплений за ним історично, та емоційний, що майже ніколи не збігається з символічним. Їхня невідповідність і дає можливість створювати нову поліфонію», – стверджував режисер<sup>14</sup>. Колірна драматургія присутня вже у фільмовій композиції: початок і фінал, що показують ідилічне кохання героїв, вирішено в м'яких світлих тонах, сцени злочину і руйнації Петруся – у неспокійних золотих, червоних і чорних, паломництво-випробування Пидорки – у гнітючій чорно-жовтій гамі<sup>15</sup>. Особливо виразною «мова кольору» стає в епізоді «Здобування скарбу»: сірий символізує розпач, утрату людського, золотий – владу золота, зашліпленість і егоїзм; червоний – кров і відплату<sup>16</sup>.

Звісно, колір не був єдиним засобом виразності. Чималою роль, наприклад, відіграв і пейзаж. Вище згадувалося про макові й волошкові поля у фінальному єднанні героїв; іншим ключовим символічним простором став яр. Чималою мірою він визначив для режисера форму й ідею твору, перетворившись на символ «безодні совісті... пекла, що живе в душі людини, яка скоїла зло»<sup>17</sup>. Загалом же можна сказати: зображення у фільмі є складною системою, де кожний елемент відіграє свою вагомую роль. Почавши як оператор, Юрій Ілленко і далі мислив передовсім візуальними образами: «Багато речей дуже важко втілити в словах, але такі речі дуже просто і яскраво передаються мовою пластики та живопису...»<sup>18</sup>.

Однаке зосередженість на формі, як ми вже бачили, не була самоцінною. Ба більше: вона не лише підкріплювала ідею і зміст фільму, а й мимоволі виконала свого роду «політичну» функцію, як естетичний протест. Згодом режисер розповідатиме: «Фільм "Вечір на Івана Купала" розривав "соцреалізм" на такі дрібні шматочки, що до купи його неможливо було зібрати. Глядачі в кінотеатрах приймали фільм оплесками, бо відчували, що це реалізований протест, що автор закликає бути вільними, творити вільно»<sup>19</sup>. Втім, стосунки кінострічки з глядачем і, особливо, з критикою – це окрема сторінка його історії.

#### «Вечір на Івана Купала» на газетних шпальтах

Якби можна було звести всі відгуки критиків до одного епітету, це був би: «щедрий». «Коли художник щедрий»

<sup>13</sup> Наша головна мета – відроджувати українця в Україні // Універсум. – 2004. – № 3–6. – С. 37.

<sup>14</sup> Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / Упоряд. Л. Брюховецька. – К.: Вид-во «АртЕк»; ред.журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 88.

<sup>15</sup> Брюховецька Л. Кіновіт Юрія Ілленка. – К.: Задруга, 2006. – С. 93–94.

<sup>16</sup> Поетичне кіно: заборонена школа... – С. 368.

<sup>17</sup> Фомин В. Пересечение параллельных. – М.: Искусство, 1976. – С. 86–87.

<sup>18</sup> Поетичне кіно: заборонена школа... – С. 368.

<sup>19</sup> Наша головна мета – відроджувати українця в Україні // Універсум. – 2004. – № 3–6. – С. 37.

(назва статті Івана Драча)<sup>20</sup>. «Маємо тут щасливе органічне поєднання глибини ідейно-творчого задуму й щедрості його втілення з допомогою найсучасніших засобів кінематографа»<sup>21</sup>. «Щедро розгортають творці фільму його барвисту стрічку, яка світиться всіма кольорами райдуги [...] Буйність вимислу, щедрість фантазії така, що б'є іноді через край»<sup>22</sup>. «Краса фільму – не підробна, а фантазія – справді нестямна»<sup>23</sup>. «У фільмі гоголівське буйство. Гоголівська жага одарувати життя пурпуровим жаром нестримної фантазії»<sup>24</sup>. Ілленківська фантазійність, втім, викликала не лише захват, а й сумніви в хорошому смаку. Лев Аннінський, наприклад, іронічно назвав «Вечір» «декоративною фантазмагорією, милим гармидером барв [...] Не більш ніж колекція картинок [...] не Босх, а вишитий гладко чорний кіт з очима-гудзиками»<sup>25</sup>.

Крім того, ця щедрість мала й інший бік: переходячи в нову якість, вона оберталася змістовою насиченістю, навіть перенасиченістю, а отже – складністю для глядача. «Коли глядач зустрине цю назву на кіноафішах, хай не подумает, що це чергова обрядово-побутова картина, чи веселенька комедія з щасливим кінцем, а чи чарівна казочка тихої лагідної ночі... – попереджали «Новини кіноекрану». – ... Це фільм-дума і фільм-поема водночас»<sup>26</sup>. До цього можна додати: «фільм-алегорія», фільм-символ, «прочитання» якого потребує певної духовної й інтелектуальної роботи, а насамперед – бажання й готовності. Цього ж нерідко бракувало не лише «звичайним», а й фаховим глядачам.

«Важкий фільм. Шляхетно важкий. Важкий, як симфонія; не все буде одразу зрозуміло», – попереджав консультант стрічки В. Турбін<sup>27</sup>. Менш дипломатично висловився кореспондент «Культури і життя», який стверджував, що думка фільму «з величезними труднощами пробиває собі шлях до глядача» (заодно режисеру суворо дорікнули за відступ від соціалістичного мистецтва і «конвергенцію» з «буржуазним» «асоціативним» кіно)<sup>28</sup>. Недарма ризька газета «*Literatura un maksla*», при загальному захопленні стрічкою, не приховувала, що сприймуть її не всі: «Ну, а глядач? Чи осягне він розумом ту багатющу мову фільму, де слова – чи не найменш важливий компонент?» Тож у залі «поруч з чудесним захопленням відчувається [...] і німий опір»<sup>29</sup>. «Глядачеві доводиться виконувати просто-та-

ки художницько-аналітичну роботу», – зауважувала «Комсомольская правда»<sup>30</sup>. А дехто навіть звинуватив авторів у свідомій «моді на незрозумілість»<sup>31</sup>.

Помічали, втім, не лише зображальне багатство і «складність». Деякі рецензенти відзначили принципові риси фільму – поєднання традиції в темі і образах з новаторством художньої форми (Микола Бажан, наприклад, назвав фільм «симфонією, новаторською і традиційною одночасно»). Побачили також історіософське наповнення фільму: «...морально-етичний конфлікт набуває історико-соціального аспекту»<sup>32</sup>; «тема тяжкої правди минулого прихована і під феєричним, казковим, пишним, багатобарвним покровом фільму»<sup>33</sup>; «Ілленко [...] осмислює історичну долю свого народу»<sup>34</sup>.

Можливо, саме через зображальну сміливість і новаторство (в радянській термінології – «формалізм»), складність і змістову наповненість, ще й з антиколоніальним підтекстом – «Вечір» зазнав заборони (що, втім, судилося більшості фільмів українського поетичного кіно). Офіційно «на полицю» його не поклали, проте конфлікт між глядачами в московському кінотеатрі став приводом для розпорядження голови Комітету з кінематографії СРСР зняти стрічку з прокату<sup>35</sup>. До глядача вона повернеться лише за багато років – і вже на правах заслуженої класичної екранізації класичного твору.

І, як і належить класиці, «Вечір» не застаріває. З одного боку, він – мистецьке дитя 1960-х, періоду активного апробування всіх можливих засобів кіномови, коли творили такі не менш «щедрі» майстри, як, скажімо, Параджанов і Фелліні. З іншого – самобутній «Вечір» Ілленка, як і його ж «Криниця для спраглих», і сьогодні сприймається цілком сучасно. Мабуть, основна причина – у тому самому «формалізмі», який, якщо відійти від негативних конотацій соцреалістичної доби, полягає в авторській індивідуальності, що знаходить себе в певній художній формі. Настільки своєрідній, що виходить за межі «свого часу» – і в художньому, і в ідеологічному вимірі. Фільм Юрія Ілленка належить кіно українському і світовому, він – серед найяскравіших зразків «авторського» кіно, що знає лише двох «суддів» – свого творця і глядача. І стає для останнього цікавим і проникливим учителем та співбесідником, відкритим для власних тлумачень. Звісно, це потребує праці – тож звинувачення в «складності» можуть лунати і сьогодні. Однак толерантна доба передбачає і толерантне ставлення до мистецтва. Пройшовши апробацію часом, «Вечір на Івана Купала» повернувся – але вже до «свого» глядача, який відчує і зрозуміє цей красивий, загадковий і водночас відкритий для «співбесідника» фільм.

<sup>20</sup> «Экран. 1968–1969». – М., 1969. Цит. за: Поетичне кіно: заборонена школа... – С. 79.

<sup>21</sup> Шлапак Д. «Вечір напередодні Івана Купала» // Новини кіноекрану. – 1968. – № 8. – С. 4.

<sup>22</sup> Бажан М. Три фільми довженківців // Новини кіноекрану. – 1968. – № 9. – С. 4.

<sup>23</sup> Мацайтис С. Жива вода // *Literatura un maksla* (Рига). Цит. за: Новини кіноекрану. – 1969. – № 10. – С. 4.

<sup>24</sup> Турбін В. Гоголь здесь угадан. Из заметок консультанта // Советский экран. – 1968. – № 11. – С. 12.

<sup>25</sup> Аннинский Л. Три звена // Искусство кино. – 1971. – № 9. – С. 144.

<sup>26</sup> Шлапак Д. «Вечір напередодні Івана Купала»...

<sup>27</sup> Турбін В. Гоголь здесь угадан... – С. 12.

<sup>28</sup> Соломонов М. Успіх – в народності // Культура і життя. – 30.06.1968.

<sup>29</sup> Мацайтис С. Жива вода... – С. 4.

<sup>30</sup> Туровський В. Три кольори майстерності. – Комсомольская правда. – 14.04.1973 // Поетичне кіно: заборонена школа... – С. 363.

<sup>31</sup> Иванова Т. Трудно – еще труднее – совсем трудно // Советский экран. – 1969. – № 24.

<sup>32</sup> Шлапак Д. «Вечір напередодні Івана Купала»...

<sup>33</sup> Бажан М. Три фільми довженківців... – С. 3.

<sup>34</sup> Морозов Ю. Юрій Ілленко // Новини кіноекрану. – 1969. – № 3. – С. 4.

<sup>35</sup> Поетичне кіно: заборонена школа... – С. 248.