

Хто з відвідувачів радянських кінотеатрів не пам'ятає документальних кіножурналів? Вони були немисними ідеологічними попередниками кожного художнього фільму. До них звикали як до частини заведеного владою ритуалу спілкування радянської людини з «найважливішим із мистецтв», бо він існував як бар'єр на грані між реальністю життя та вигаданою реальністю фільму, як своєрідна жертва, яка приносилася невідомо кому за радість наступного спілкування із живим світом художніх образів. І разом з тим, у 70-80-х роках, десь за межами України, як казали б сьогодні — «у європейському контексті» — існував феномен українського документального кіно. Про це свідчать критичні статті та численні призи, завойовані українськими документалістами на найпрестижніших міжнародних фестивалях. Однак наш український глядач, хоч дещо випадково і бачив, про сам феномен нічого не підозрював і навіть не здогадувався, що тут можна щось підозрювати. Таке ставлення до будь-якого документального фільму зумовлювалося тією специфічною ідеологічною роллю, яку відігравало документальне кіно у радянському суспільстві.

# Невідоме КІНО

Тим цікавіше сьогодні прослідкувати, як у ситуації ідеологічного диктату, підкріпленого тотальним державним фінансуванням, могло виникнути потужне авторське документальне кіно. Важливо винести його на суд глядачів, а також розповісти про режисерів, які є людьми не менш цікавими, ніж їхні фільми. За словами Олеса Саніна, керівника відділу телепроектів та документальних фільмів представництва корпорації «Інтерньюз Нетворк в Україні», саме таке бажання керувало авторами проекту «Невідоме кіно», що і був здійснений корпорацією протягом останніх трьох років.

Проект складається з десяти фільмів, присвячених режисерам «Укркінохроніки». Враховуючи телевізійну специфіку кінопоказу, автори вирішили використати форму серіалу, вдаючись до компромісу між авторським телебаченням та телебаченням як сучасною індустрією розваг, між телебаченням як мистецтвом та як засобом масової інформації. До кожного фільму серіалу вхо-

дить одна з найкращих стрічок режисера, якій передують десятихвилинний фільм-портрет автора, що допомагає «ввести» телеглядача у матеріал.

Ідея проекту належить відомому режисеру документалісту Сергію Буковському та редактору Вікторії Бондар.

Той, кому пощастить дивитися серіал (з потужних каналів його придбав поки що тільки ICTV) побачить справді унікальний мистецький потік, що з'єднує провалля між двома часовими і суспільними реальностями, пережитими кожним із нас. Одна — це впізнаване, болюче сьогодні у фільмі-портреті режисера, який нарешті має право на свободу творчості, але реально позбавлений права на роботу, а інша — це вже напівзабута нами радянська реальність, задокументована в той час, коли праця була почесним обов'язком кожного, а свобода творчого вислову сприймалася як своєрідний мистецький подвиг.

«Із пункту «а» вийшов,  
у пункт «б» не прийшов...»  
Олександр Коваль



Те, що талановитий український кінорежисер та кінооператор Олександр Коваль будує хату на батьківщині в селі Жердові, писало ще «Искусство кино» у пік перебудови. Відтоді багато що змінилося і в житті країни, і в житті О.Коваля, але будівництво у Жердові так і залишається як прикмета якщо не стабільності, то певної неперервності й тягlosti життя, як магiчний знак невдоволеності, недовершеності, невтіленості, під яким проходить творче життя режисера.

Можливо, тому автор фільму-портрету Лесь Санін знімає свого героя саме там, у селі, фокусуючи його життя не на теперішніх проблемах директора студії «Укркінохроніка», а на екзистенційних витоках того, що становило творчу сутність режисера.

Коваль, хоч і зовні стримано, але досить колоритно малює картину того, як він, амбiтний молодий сiльський юнак вступив до одного з найпрестижніших вузів країни — ВДІКу, як вся Жердова чекала, що от-от на екрані з'явиться якщо не Сашко, то хоча б фiльм, де саме він буде таємничим автором тієї ілюзії, що змушує переживати чужі долі, забуваючи про власне життя. Та Коваль таких, «справжніх» фiльмів не знімав. В селі це викликало закономірне невдоволення, і люди на вулиці запитували, чому ж він не знімає художнє кіно. «А я дивлюсь на них, — розповідає режисер, — і думаю: мені ж з вами цікавіше».

Тому, певне, найкраще йому вдавалися фiльми про людей українського села. І в телесеріалі «Невідоме кіно» Коваль представлений стрічкою 1979 року «Маланчине весiлля», яка свого часу отримала Срібний приз на Міжнародному кінофестивалі у Лейпцигу. Тоді молоді автори вразили всіх можливостями документального кіно у зображенні людини і часу. Коваль зняв героїню довоєнної хроніки, — показового українського весiлля, — селянську жінку Маланку. Між ци-

ми зйомками та зафільмованими довоєнним оператором подіями пройшло сорок три роки. В одній стрічці зустрілося два життя людини: одне — в час найкращих сподівань, на початку побудови власної сім'ї, інше — в час самотньої старості, коли залишилася лише вірність отому веселому красеню з довоєнної хроніки, який так ніколи і не постарів. Звичайно, у 70-ті роки автори не могли розповісти про те, що довелося пережити українській селянці у повоєнні роки та у роки хрущовських реформ. Автори навіть не могли відкрити глядачам, що на колгоспну пенсію Маланка ніколи в житті не могла поїхати на могилу чоловіка, який загинув під Ржевом, і що їде туди вперше в житті завдяки зйомкам.

Та історія Маланки не потребувала додаткових коментарів, бо багато людей у той час могло б назвати її своєю. Своєю вона була і для Ковалю, батько якого пішов 1944 року на фронт і не повернувся. Історія Маланки була історією і його мами.

Своєї мами не зняв. Залишилася лише дивовижна фотографія — портрет селянки у хустині на тлі безрежно квітучого жасмину. Погляд фотокамери поковалівськи пронизливий і уважний. Так само дивилася його кінокамера і на Маланку, і на багатьох інших героїв його фільмів. Камеру Ковалю завжди пізнаєш за таким поглядом.

На жаль, і зняти саме їх, тих своїх односельчан, які з

дитинства були найцікавіші, так і не вдалося. Як сам режисер вважає, тому, що колись не дозволяли, а тепер справжні селяни, герої його уявних фільмів, вже померли.

Колишній вихід із рідного дому ніби втратив для режисера свій справжній сенс. «Із пункту «а» вийшов, у пункт «б» не прийшов», — як сумно констатує він сам у своєму сьогоднішньому портреті.

За міфологічними законами подорожі герой повинен покинути домівку, помандрувати і, збагатившись досвідом, повернутися до власного дому. Але важко душі, коли вона хоче повернутися, та не може, бо бачить, що дому вже нема...

Однак внутрішнє трагічне відчуття режисера це не абсолютна істина його життя, а можливий новий поштовх у творчості. Не треба забувати, що герой для того, щоб повернутися додому, не повинен «сходити з дистанції». Він має здійснити в сі подвиги, заради яких колись вирушав у мандри, не здатися жодному чудовиську і навіть коли його здолає богатирський сон, прокинутись. Отож, на правах глядачів, може, залишимо життя його тяглість і неперервність, поки воно все-таки життя, і відкинемо песимізм самовироку. Скажемо: «Із пункту «а» вийшов, у пункт «б» прямує...»

## «Я мріяв все життя на поїзді поїхати, а з поїзда зійшов і нікуди іти...» Анатолій Сирих



Анатолій Сирих відомий як автор поетичного інтелектуального кіно. Багато його фільмів присвячено поетам, музикантам, художникам, яких прийнято називати «шістдесятниками». І сам Сирих, як і Олександр Коваль, належить до «шістдесятників». Це було покоління, яке сказало своє слово, зробивши його образом, піднісши його до символу. Витончуючи своє мистецтво поетичною багатозначністю, вони виривалися з-під жорсткого ідеологічного пресу.

Певне не випадково, що тепер, коли витончився сам прес, у цього покоління особливо виразно почало зникати відчуття напрямку, а отже і шляху. Не дарма символ дороги, де раптом зникла мета, стає

камертоном їхніх монологів.

Молодий режисер Олександр Балагура знімає портрет інтелектуала Анатоля Сирих в кабінеті за робочим столом. Розмова більше торкається абстрактних, «вічних» тем, але теж таких, що наближають до джерела художніх прагнень автора.

Сирих зізнається, що любить кіно за ту ілюзію, яка веде його від дійсності. Треба зауважити, що за це у тоталітарний період любив мистецтво всі, хто любив його щиро. І дійсність тоді складалася так, що іноді фінансувала цей порятунок від самої себе. І була публіка, яка прагнула тієї ілюзії. Як зараз порятунку від дійсності, — не знає ніхто. Сама дійсність більше шансів просто так не дає, ілюзія ж фінансувати ілюзію не може.

«Я мріяв все життя на поїзді поїхати, а з поїзда зійшов і нікуди іти...»

Режисер залишається вірним собі інтелектуалом, який може знайти образний відгук своїм почуттям у будь-якому періоді світової культури. Але врятуватися сьогодні там, де рятувалися раніше, не можна. Автори серіалу «Невідоме кіно» обирають для показу фільм А.Сирих «Сергій Параджанов. Відвідани», про який уже мав нагоду писати наш журнал\*. А глядачі, дивлячись фільм, матимуть змогу згадати той час, коли митців не так легко було збити з пантелику, а самі митці, щоб зберегти гідність, дозволяли собі ставати на шлях небезпечних жартів із владою, не зупиняючись, навіть тоді, коли ціною цього було власне життя.

\* № 6, 1997.