

Мізансцену треба було називати любовно: *добре темпованим простором*.

Нехай вас не бентежить мішанина гастрономічних і музичних термінів. Я, чесно кажучи, запозичив цю вільність у самого Вольфганга Амадея Моцарта: «Коли я буваю наодинці з собою, — говорив він, — і буваю в доброму стані духу, коли я, наприклад, подорожую у вагоні, чи гуляю, чи не сплю вночі, тоді народжуються у мене музикальні думки рясно і найкращої якості. Звідки і як вони приходять до мене, цього я не знаю, та я тут і ні причому. Які мені спадають на думку, ті я й утримую в голові й наспівую їх про себе. Як мені в кожному разі говорили це інші. Якщо такий стан продовжується далі, то одна думка приходиться до мене слідом за іншою, так що варто б мені вжити крихітне зусилля, щоб приготувати паштет із звуків, за правилами контрапункту, інструментування і тому подібного...»(2).

Паштет зі звуків і кілька палок ковбаси салями — ну чим не рецепт кіношедевра?

Виходить, що **кіно** — це всього лиш **паштет із звукових і зримих просторів за рецептом Вольфганга Амадея Моцарта** і нічого більше.

Втім, не будемо тиснути на акселератор, звукові паштети далеко попереду, а тепер зменшимо швидкість і зробимо різкий поворот, щоб освоїти рухом зовсім інший простір.

5. Скалка сімнадцята.

Блефуючий простір

Око як апарат зорового сприйняття послужило прообразом (чи зразком) для створення кіноапарата: кришталік — прообраз об'єктива; сітчатку замінила світлочутлива плівка із зернами світлочутливого бромистого срібла, замість світлочутливих колбочок і паличок; мускулатура очного яблука перетворилась у стрічкопротяжний механізм, який підставляє під потік світла все новий і новий кадр; згасання подразнення на рецепторах інспірувало винахід заслінки для світлового потоку, яка крутиться, і яка в кіноапараті ледь не головна деталь і називається обтюратором.

А більш нічого путнього в кіноапараті й немає, суцільні

шестеренки, зубці й барабани, це я вам кажу, оператор фільму «Тіні забутих предків».

Художники, скульптори, архітектори першими виявили, що простір блефує, що в нього немає руху.

Що він принципово знерухомлений.

Потім це науково засвідчили геометри. В будь-якій геометрії (евклідовій, рімановій, лобачевського) є повний опис простору, але в ньому немає місця для руху.

Простір не може й помислити про рух.

Рух, так само, як і час, категорія надпросторова. Якщо їх і можна виявити в просторі, то хіба у вигляді закам'янілостей, у вигляді матриць, відбитків чи кліше, залежно — майбутній це час чи минулий.

Ось свідчення великого Бернгардта Рімана від 1854 року: «Якщо у випадку дискретного (перервного) багатоманіття підстава визначення міри полягає уже в самому понятті цього багатоманіття, то для неперервного (читай — руху) воно повинно прийти ззовні... повинно бути розшукано поза багатоманіттям у діючих і в'яжучих його силах».

Вже хто-хто, а Ріман про властивості простору знав усе. Треба вірити Ріману. Якщо б ми могли проникнути в «об'єктивний світ», все ще недоступний нашій свідомості, й потримати його в руках, як ми тримаємо плівку під час монтажу, ми пересвідчились би, що світ влаштований за принципом кіноплівки: він складається з дискретних статичних порцій (квантів?), і не виявили б у ньому ніякого руху.

Хоч що хоч — немає руху.

Десь там, на межі свідомого і об'єктивного, в практиці кіно відбувається підміна способу осягнення об'єкта на сам об'єкт.

Рух стає об'єктом, змістом і єдино мислимою формою (action, action & action), замість призначеної йому зверху ролі — універсального способу виразності.

*Продовження буде.
Переклад з російської.*

1. П.А.Флоренский. «Анализ пространственности и времени», «Прогресс», М., 1993, с.56.

2. К.Дю-Прель. «Философия мистики». Спб., 1895, с.96.

Вадим ЧУБАСОВ

УЧИТЕЛЬ

ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА БОРИСОВИЧА КІСІНА



*В усьому і для всіх він був Людина.
Вже не побачу рівного йому.
В.Шекспір. «Гамлет»
(переклад Л.Гребінки).*

4 квітня йому б виповнилося шістдесят п'ять.

Цього весняного дня в одній з аудиторій лаврського корпусу кінофакультету (вже «традиційно» позбавленого світла) — аудиторії, у якій він працював до останнього дня життя, — зібралися учні, друзі, колеги... Зібралися відзначити ювілей, обмінятися спогадами, просто поговорити. І, як сказав тоді ж Микола Мерзлікін, випити «за здоров'я нашої Пам'яті». Сам же «винуватець урочистості» Віктор Борисович Кісін «запізнився» на цю товариську вечірку на сім місяців...

За останні три роки життя на нього раптом «посипалися регалії». Він став заслуженим діячем мистецтв, професором, академіком... Неначе хтось (чи доля?) вирішив враз компенсувати йому давно заслужене — і не отримане свого часу. Він сприймав це як належне, з легкою іронією («Давно б так!») і водночас без фальшивої скромності. Бо знав і розумів (і всі ми розуміли!), що справжнє його звання, його місія й призначення, всотане, мабуть, з молоком матері, вище й почесніше за будь-які титули, — Учитель.

...Складений ним власноручно на початку 90-х «список учнів» вміщує 40 прізвищ. Прізвищ широко відомих і навіть популярних... Тут і лауреат Шевченківської премії «чорнобилець» Ігор Кобрин, і лауреатка кінематографічної премії ім.О.Довженка Наталя Андрійченко, народні, заслужені артисти, головні режисери та генеральні директори телекомпаній та телеканалів, просто актори, режисери, що працюють в Україні та за кордоном... Тепер до цього списку треба додати його останній, позаминулорічний випуск (зараз вони мріють створити фільм про свого Вчителя) і вже зовсім «останніх» — п'ятьох дівчаток, прийнятих 96-го, які на останньому інститутському фестивалі «Пролог» (уже після смерті Майстра) отримали два з трьох головних призів... Та ще величезний курс, набраний ним того ж року в Інституті культури (нинішньому культурно-мистецькому Університеті)... Але це безпосередні учні майстерні В.Кісіна. А через його «руки», через його розум і серце за понад 30 років роботи в інституті — незалежно від того, очолював він кафедру чи просто викладав, — пройшли буквально всі студенти телережисерської спеціальності, яку відкрили з його ініціативи (нагадаємо, що це було вперше в усьому колишньому Союзі). Та й багато студентів інших спеціальностей — кінорежисери, оператори, кінознавці — чимало віддали б за можливість бути його учнями.

Але школа В.Б.Кісіна виходить далеко за межі інститутських стін, бо учнем цієї школи ставав мало не кожен, хто хоч раз працював з ним за 40 років його творчої діяльності на телебаченні.

...Пам'ятаю один із перших уроків режисури, які ще в середині 50-х я, тоді четверокурсник режисури Київського театрального, одержав від студента-другокурсника (!) Віті Кісіна. В «курилці» тоді єдиного (аж не віриться!) приміщення інституту на Хрещатику темпераментно і безпечно обговорювались гастролі Малого театру, в яких нам, студентам, довелося брати участь. Ішлося, зокрема, про «Емілію Галотті» — ту саму хрестоматійну п'єсу Лессінга, котру ми всі, звичайно ж, прочитали (інакше-бо розраховувати на позитивну оцінку з історії зарубіжного театру в суворій В.О.Хорол не довелося б), але нікому і на думку не спадало захопитися цим «музейним раритетом». От і ця вистава, здавалося б, переконувала в тому...

І тут (зовсім як в анекдоті!) проходив Кісін. «Зачепившись за край» розмови, він на мить зупинився і прорік: ««Емілія Галотті»? Чудова п'єса!.. Можна блискуче поставити! Тільки потрібна дзеркальна підлога...»

І пішов собі далі, залишивши іронічні посмішки на більшості облич (його вже тоді мали за «оригінала»).

А от у мені ця його мимохідь кинута фраза не лише міцно засіла, а й «запрацювала»... За кілька днів я вже перечитував «нудну й застарілу» п'єсу Лессінга, ніби вдивляючись в її відображення у дзеркальній підлозі, і знаходив у цьому «віддзеркаленні» все нові й нові принади.

Кінчилося (для мене) тим, що через два роки, вже працюючи режисером у Миколаївському російському театрі, я кілька разів пропонував «головному» включити «Емілію Галотті» до репертуару. Про «дзеркальну підлогу» не згадував (та й використовувати її не збирався, справедливо вважаючи це за плагіат!), а інших аргументів, очевидно, не знайшов...

А Кісін «Емілію...» таки

поставив у Кримському театрі ім.М.Горького, року 1961. Мені не довелося її побачити і дізнатися, чи дзеркальною була там підлога. Але критики відгукнулися про неї схвально, широкий же глядач не прийняв. Віктор глибоко переживав з цього приводу, знаходячи розраду в тій обставині, що «авангардні режисери ХХ століття (і Мейєрхольд, і Брехт, і Месхетелі, і Жан Кокто, і Лесь Курбас) переживали серйозні конфлікти з пересічним глядачем» (цитую його незавершену й неопубліковану статтю про Л.Курбаса та М.Верхацького)...

Так, він був справжнім учителем режисури, її невмирущих традицій та несподіваних новацій, її глибокого змісту та яскравої форми, її сміливого задуму та оригінального вирішення. Учителем її теорії, історії та практики. Саме з його ініціативи майбутнім телережисерам з самого початку їхньої підготовки викладається досі нікому і ніким не читаний курс «Історія режисури театру, кіно й телебачення». І хто б не читав тепер цей курс, йому буде легше — Віктор Борисович встиг залишити підручник-монографію «Режисура як мистецтво і професія», видану вже посмертно стараннями Світлани Іванівни Степаненко — дружини, друга і творчого соратника.

Він був учителем мистецтва, отриманого від чудових учителів. Йому поталанило двічі: в Москві він два роки навчався у Марії Осипівни Кнебель — учениці та послідовниці К.Станіславського; у Києві його вчителем був учень і послідовник Л.Курбаса, секретар режисерського штабу «Березоля» Михайло Полієвктович Верхацький. Саме від них прийняв він і систему Станіславського, і творчу спадщину Курбаса, що давало йому право, за його словами, вважати себе «людиною, якої торкнулося живе дихання цих двох геніїв світового театру», а водночас накладало обов'язок «живого кореспондента втраченої традиції» (цитата з уже згаданої незавершеної статті).



**В.Кісін
і М.Філіпенко.**

Він був учителем високого професіоналізму. Він прагнув режисерського універсальності; крім театру і телебачення, між якими все життя розривалося його серце, його вабили й інші «іпостасі» режисури: кінематограф і відеофільми, естрада, цирк і режисура читецьких програм, масові театралізовані видовища і навіть програма першого київського кабаре — до всього він докладав свій талант і все робив професійно. А коли з'ясувалося, що студентка з Монголії збирається знімати дипломну роботу про шаманів Дархадської землі, він розвинув бурхливу діяльність, аби зняти всі гласні й негласні заборони, і таки наполог, щоб поїхати туди як художній керівник... Фільм, що став наслідком цієї поїздки, неможливо переоцінити: вперше в історії одне з найдавніших, найекзотичніших, найбільш втаємничених обрядових видовищ — шаманське камлання — побачене, проаналізоване, «препароване» кваліфікованим поглядом сучасного режисера! І відтворене не тільки у фільмі, а й на найкращих (на мій погляд) сторінках монографії про режисуру.

Певен, якби Кісіну запропонували стати першим випробувачем «машини часу» (причём без жодних гарантій повернення), він зажадав би єдиної гарантії: потрапити на Елевсінську містерію. Або на свято Великих Діонісій у день прем'єри Есхілового «Прометей»!

Він був учителем Театру. Театр — його перша фанатична любов, і навіть «зрадивши» його (35 останніх років він постійно працює на телебаченні та в інституті), він залишився його вірним лицарем (театральні вистави, художнє керівництво театром-студією кіноактора, учні в найбільших українських та зарубіжних театрах); і в нинішній «смутний час», коли «ТБ дедалі більше відходить від живого театру, натомість продукуючи його дебільний варіант — «мильні опери»» (це знову з тієї ж недописаної статті), він використовує усі свої організаторські та дипломатичні здібності, колосальний авторитет, щоб таки «проштовхнути» на державний телеекран телевізійні вистави, і свої власні, і учнів, які стають «останніми з могикан» колись славетного українського Телевізійного театру! І в уже згадуваній монографії він вряди-годи дозволяє собі порушити «академічний» стиль викладу, аби висловити впевненість, що «чудо професійного театру, магія театру ніколи не будуть розгадані та остаточно розшифровані», що «театр, постійно оновлюючись, обіцяє жити вічно». (Кісін В.Б. Режисура як мистецтво та професія. — Кн.: Як видовища породили режисуру. — К.: НО Центр «АЕЛС-технологія», 1998. — С.82, 72.).

Але він був і вчителем Телебачення. Про нього він міг говорити годинами: про його ультраскладну техніку (навіть найновітнішу) і не менш складні творчі проблеми, про

нереалізовані можливості і захоплюючі перспективи... Але головними уроками були, звичайно, не лекції, семінари чи практичні заняття (хоча все це й досі з захопленням згадують його учні різних поколінь). Головні уроки відбувались там, на знімальному майданчику, у відеомонтажній і особливо за режисерським пультом, під час репетицій, записів, прямого ефіру.

Він був несамовитим учителем Експерименту. Йому весь час здавалось, — ні, він був до нестями стурбований тим, що і він особисто, і все телебачення загалом роблять надто мало, значно менше, ніж могли б і повинні. І його вистави, більше сотні складних постановочних передач, зроблених ним на УТ, — це неодмінний ризик. Пам'ятаю, на початку 60-х прийшовши на Київську студію телебачення (тоді мені — в.о.головного редактора щойно створеної Головної редакції програм — довелося брати його на роботу), він вразив мене майстерно написаним сценарієм... чотирисерійного «наукового детективу»! В основі лежала щойно опублікована гіпотеза Миколи Руденка — тоді ще не вигнанця і не дисидента — про космічну катастрофу, внаслідок якої загинула десята планета Сонячної системи, а відтак — про відповідальність кожної людини за власну долю і долю Всесвіту. І все це мало відбуватися в «прямому» ефірі, за участю провідних науковців і публіцистів, з «підключенням» інших міст!



«Проект» (як тепер прийнято казати) абсолютно унікальний і за необхідністю залучення усіх наявних на той час ресурсів телевізійної техніки, і за гранично безпрецедентним відчуттям природи ТБ! Але... нездійснений (наскільки мені відомо, не вдалося зберегти навіть сценарій).

У середині 60-х Віктор Кісін був одним із «піонерів» запровадженого тоді відеозапису. Цю складну і мало відому на той час технологію застосовували у найвідповідальніших випадках і доручали найбільшим професіоналам. Так от, пам'ятаю, Вікторові Борисовичу доручили підготувати «для Москви» (для включення до мережі ЦТ) програму «Литературный вторник», присвячену Лесі Українці. А треба сказати, що ця популярна на той час програма після гучного «ленінградського скандалу» привертала до себе пильну політичну увагу. Отже, про прямий ефір не могло бути й мови — тільки відеозапис! І от він розпочався: у фойє театру імені Лесі Українки зібралися за «круглим столом» письменники, діячі мистецтва, актори, усе підготовлено, відрепетирувано, встигли навіть сфотографувати в тодішньому Першотравневому парку буквально вчора відкриту паркову скульптуру письменниці.

Отож, запис розпочався... І от, коли все наближалось до щасливого завершення, на 58-й хвилині запису хтось з учасників бовкнув якусь нісенітницю. Запанувала кілька-

секундна тиша, а потім у «динаміку» з режисерського автобуса пролунав утомлений і жахливо спокійний голос В.Кісіна: «Стоп! Плівку відмотати. Усе спочатку!»

(Сучасним першокурсникам, які навіть у напівамагніторських умовах навчальної телевідеостудії мають все необхідне для найвишуканішого монтажу, важко повірити, що у 1965 — і ще 6-7 років по тому! — відеозапис зовсім не монтувався).

А в середині 70-х, коли вже «стерильний» відеозапис запанував на ТБ тотально й неподільно, Віктор Борисович продовжував залишатися одним із небагатьох палких adeptів «живого» телебачення. Саме в ньому — слідом за Д.Вертовим та С.Ейзенштейном — бачив найбільшу творчу ефективність унікальних можливостей телетехніки. До того ж, на зміну наївному романтикові й ідеалісту початку 60-х прийшов тверезий прагматик і дипломат, що чудово навчився обходити адміністративні «рогатки», і часто вже драматургія сценарію будувалась таким чином, щоб програму просто неможливо було заздалегідь записати.

На жаль, виявилось, можна. Ущент заредаговане телебачення 70-х демонструє такі чудеса «прямого» ефіру, що Віктор Борисович зрозумів: на такому телебаченні йому місця немає.

На щастя, «порятунок» прийшов в «особі» того ж таки відеозапису, але на новому технічному витку спіралі, що уможлиблювало вже появу

відеофільму. Але для телережисерів на той час (та й сьогодні) такої можливості не існувало. Що ж, «права не дають, права беруть». І от з'являється на світ, безперечно, історичний документ — наказ Голови Держтелерадіокомітету Ради Міністрів УРСР від 4 липня 1974р. за №416, де гнівно засуджується неприпустима перевитрата технічних засобів (70 год. 50 хв. відеозапису замість 10-ти за нормативами), а отже й перевитрачання коштів; і як наслідок — режисерові Кісіну В.Б. оголосили «сувору догану» і «на часткове відшкодування заподіяних збитків» «утримали» з нього «1/3 посадового окладу».

Такими аж ніяк не тріумфальними «акордами» було відзначено подію виняткову — народження (під псевдонімом «телевістави» — іншої можливості, повторюю, просто не було!) першого українського повнометражного відеофільму.

Широко відомий, недавно знову показаний по УТ «Останній доказ королів» теж народжувався не без опору. Але цього разу нове комітетське начальство, навпаки, всіляко сприяло (тут відіграли роль і замовлення ЦТ, і особливо високий авторитет співавтора і ведучого фільму В.Дунаєва), а от колеги, на прикрість, виявили нерозуміння, навіть влаштовували обструкцію; та й справді — дефіцитну, мало не єдину на всі редакції УТ відеокамеру «Бетакам» на багато місяців віддали в розпорядження знімальної групи!

А потім почалося нерозуміння ще трагічніше для митця. Широке глядацьке визнання, успіх у пресі, на жаль, не супроводжувались адекватною оцінкою колег. Мені довелося бачити, як болісно переживав це Віктор на одному з останніх, вже «перебудовчих» часів, Всесоюзних фестивалів телефільмів у Мінську, де «Королів...» було включено до конкурсної програми, більшу частину якої (ознака часу!) вже склали відеофільми. Він їхав на фестиваль з великими сподіваннями, будучи впевненим, що

В.Кісін на репетиції вистави «На полі крові» за Лесею Українкою.



**Віктор Кісін
на зйомках.**

його експериментальна, у високому розумінні пошукова картина приверне до себе увагу якщо не журі, то, принаймні, колег. І з якою прикрістю, сказати б, з професійною образою, з яким ледь не фізичним стражданням говорив він тоді про те, що уславлені майстри телекіно (такі як Марина Голодовська), переходячи на «відео», розглядають його лише як зручний (бо дешевий і нелімітований) аналог кіноплівки, а найсучаснішу, з невичерпними можливостями електронну технологію — як вимушений «ерзац» кінематографічного процесу.

Його ж фільм (і нам, його однодумцям, теж здавалося, що цього не можна не помітити) з самого початку був не компромісом, не пристосуванням, не «вимушеною посадкою на запасний відеодрум», а осмисленим, цілеспрямованим відкриттям і використанням «естетичних ресурсів електронної техніки»

І треба було бачити, як по-доброму блищали в нього очі, як виразно прочитувались в них чи то «біла» заздрість, чи незрозуміла для більшості гордість, коли я в кінці 89-го, повернувшись із річного стажування, на яке завкафедрою

В.Кісін буквально силоміць «виштовхнув» мене, «виштовхнув» до свого друга й однодумця І.І.Романовського, на одну з перших у тодішній країні незалежних відеостудій «Перспектива», — показав йому і кафедрі першу серію свого теж експериментального, але зовсім іншого жанру й спрямування відеофільму «С.М.Ейзенштейн: уроки монтажу». І як він вимагав, щоб, попри всі технічні та організаційні негаразди, я все ж таки продовжував цю роботу! І як згас і змарнів, просто на очах, коли зрозумів (разом зі мною!), що з незалежних від нас причин задум цей завершений не буде... І тут виявилась така нечаста в мистецтві душевна щедрість, яка примушувала його радіти успіхам учнів і колег більше, ніж своїм власним, і до болю переживати за їхні поразки. Безперечно, він бачив у моїй далеко не досконалій картині певне підтвердження, а якоюсь мірою продовження і розвиток своїх поглядів на природу відеофільму.

А потім — нове продовження і новий розвиток. Один з останніх його телевізійних творів «На полі крові» Лесі Українки — це не лише спроба екранізувати курсову роботу з майстерності актора двох його талановитих учнів (Аркадія Непиталюка та Володі Николайця). Була тут і своя «дзеркальна підлога» — новий, зовсім несподіваний експеримент з простором і часом, новий пошук специфічного предмету «відео» — самого процесу людського мислення. І зроблено це знову ж таки «напівпідпільно», під «псевдонімом» навчальної телевистави!

На те, щоб долати опір, не вистачало навіть його авторитету...

Він так і не «звик» до свого колосального — особливо в останні роки — авторитету, так і не навчився його як слід використовувати. А от інші навчилися.

Звичайно ж, сама постать Віктора Борисовича, сама його присутність освячувала, облагороджувала, принаймні, вип-

равдовувала існування самозваної, самообраної «Телевізійної академії», котру якщо і слід було створювати, то саме «під нього»... І сумнозвісний «Оксамитовий сезон» не міг обійтися без Кісіна у складі журі, — не кажучи вже про Національну раду з телебачення та радіомовлення ще того першого, «кравчуківського» складу. Він поставився до свого призначення з надзвичайною серйозністю (ми часто розмовляли з ним про це), щиро вірив у можливість «очищення», справедливого розподілу українського телевізійного простору. Дивно, але в свої шістдесят і при здобутій з роками «дипломатичній» мудрості він залишався наївним романтиком, лицарем «дзеркальної підлоги»! А його втягли в сумнівні політичні ігри навколо телекомпанії «Гравіс» напередодні президентських виборів-94; як наслідок — одразу ж після виборів — розпуск Національної ради; а в новому її складі вже не знайшлося місця для того, хто за своїми професійними та людськими якостями мав би її очолити....

Романтичний прагматик (чи прагматичний романтик?) М.М.Поплавський, затіваючи свій досі небачений «орлиний зліт» на всеосяжні телевізійні обрії, не міг, звичайно ж, не заручитися підтримкою професора Кісіна, без професійного, організаційного та педагогічного досвіду, науково-методичних розробок, ба навіть просто без «благословіння» якого цей вихід на «велику дорогу» профтелеосвіти лишився б просто-напросто грандіозною авантюрою. (Згадаймо: і перша, і всі наступні заяви «співаючого ректора» про розгортання масової підготовки телефахівців з 70-ти(!) спеціальностей незмінно базувалися на тому, що кафедрою керуватиме В.Кісін). Для нас, його друзів і колег з Київського театрального, для мене особисто ці повідомлення мали характер шоку; спочатку не хотілося йняти віри, усе здавалося непорозумінням, рекламним трюком, навіть провокацією; коли ж підтвердилося (з його власних вуст) — між нами пробігла

«чорна кішка» зневіри, ми не могли пробачити йому «відступництва», «зради колишніх принципів», — коротше кажучи, ми ревнували...

Особисто для мене його «мезальянс» з Інститутом культури був лише кульмінацією досить частих, на жаль, в останні роки випадків, коли між нами «пробігала» згадана «чорна кішка». Дедалі частіше деякі вчинки Віктора Борисовича — насамперед як завідувача кафедри — здавалися мені якщо й не «відступництвом», то, принаймні, неприпустимою легковажністю, здачею давно і непросто завойованих позицій. Пам'ятаючи, як довго (понад два роки!), старанно готували ми з ним перший набір на «телережисуру», постійно перевіряючи і заперечуючи себе, — я ніяк не міг погодитись із надто поспішним, як на мою думку, скороспілим, не виваженим ані методично, ні організаційно, ні кадрово прийомом на нову (і вкрай важливу для завтрашнього ТБ) спеціальність «телерепортер» (режисер, оператор і журналіст в одній особі)... А через два роки — ще раптовіший, зовсім не підготовлений «старт» ще специфічнішої для телебачення спеціальності — «диктор та ведучий телепрограм», такий же поспіх з підготовкою режисерів для радіо... Я говорив про це на засіданнях кафедри, але мене не підтримали — Віктор Борисович любив і вмів наполягати на своєму... Нині я, хоч і сам вже є художнім керівником другого (числом) «теледикторського» курсу, переконаний у своїй тодішній правоті. Але ж тепер, коли вже непоправно пізно, мені здається, я розумію і його глибоку правоту. Він елементарно... поспішав, просто боявся не встигнути. Переступивши поріг 60-ліття (знаю по собі), починаєш інакше оцінювати життя, зважувати зроблене (а ще більше й гостріше — незроблене). І не просто розумієш, а буквально шкірою відчуваєш, що за двадцять років нашого готування фахівців для ТБ зроблено надто мало. Неприпустимо мало. І от через рік або два — ще один випуск, можливо, вже ос-

танній, і ще кілька ентузіастів (дай Боже, щоб кілька!) того самого «справжнього» телебачення, як і десятки вихованих нами їхніх попередників, увіллуться в безкрає телевізійне море і... І що? І розчиняться в ньому так само без сліду? А «революція», давно назріла, сподівана, омріяна нами «революція» все відкладається і відкладається... А скільки сучасних, новітніх професій, вкрай необхідних вже для сьогоденного (а тим паче завтрашнього) ТБ, так ніде й не готують! Щоправда, іноді вдається умовити чергового телевізійного начальника підписати заявку на підготовку відповідних фахівців — на це поки що вистачає давніх особистих зв'язків, особистого авторитету. Але ж, поки заявка проходить усі незліченні бюрократичні інстанції — час безповоротно втрачено. І що тепер? Відмовлятися? Просити бодай рік зачекати? Але ж за рік явно щось поміняється — або кон'юнктура, або ж начальство... І що далі? Ні, зволікати ніяк не можна... І без того стільки часу втрачено — дай-то Боже дожити! (Зазначимо в дужках: він так і не дожив до випуску ж о д н о ї з ініційованих ним нових спеціальностей, а підготовку радіорежисерів навіть і розпочати не встиг).

Певен, що і М.М.Поплавський завоював його серце лише одним, але справді «орлиним» жестом: ні в кого не питаючи, ні з ким не погоджуючи, спромігся на таке, на що наш рідний інститут ніяк не міг і не може наважитись — розпочав підготовку з усіх можливих і неможливих телевізійних спеціальностей. І якби Віктор — в ім'я методичного «пуризму», професійної «цноти» чи адміністративного «перестраховування» — відмовився б від цього, оце, мабуть, і було б з його боку найбільшою зрадою, зрадою себе самого!

...Так, над усе на світі він боявся запізнитися. Боявся не встигнути.

«Режисер не має права хворіти». Ця його «крилата фраза» (яка багатьом здавалася



цинічно-жорстокою), його життєве кредо, у суворій справедливості якого ми намагалися повсякчас переконувати студентів насамперед на власному прикладі, в останні роки почала набувати непередбачено трагічного підтексту. Ніхто, знаючи нас, не повірив би, але саме ця тема стала основною в нашій останній з ним розмові — у реабілітаційному відділенні інституту Стражеска, куди я потрапив з другим інфарктом за два тижні до його першого (який став і останнім). Ішлося, власне, про одне: про його твердий намір не далі, як у жовтні, лягти на операцію для заміни серцевих судин. Засмучувало його, як мені здалося, єдине: те, що я — після перенесеного інфаркту — не можу разом з ним піддатися цій процедурі, в успішному завершенні якої він, схоже, не сумнівався. Зате ж після цього «мільйони сонячних днів», можна знову дозволити собі «право» не хворіти, а головне — можна буде вже нікуди не поспішати, не боятися, що не встигнеш!

*Тут ему Бог позавидовал -
Жизнь оборвалася.*

На жаль, і цей режисерський задум Віктор Борисович здійснити не встиг...

**В.Кісін
і В.Бистряков.
Запис музики
до фільму
«Останній
доказ
королів».
Режисер
В.Кісін.**