

ВАДИМ ІЛЛЕНКО Й ЕВОЛЮЦІЯ КІНОЗОБРАЖЕННЯ

Постановочно-складні, експериментальні й жанрові фільми українського кіно радянських часів кінооператор Вадим Ілленко знімав, маючи репутацію високого професіонала і людини, цілком відданої своїй справі, що і поєднувало все зняте ним. І якби він зняв усього два фільми — «За двома зайцями» та «Вечір на Івана Купала» — його ім'я увійшло б в історію українського кіно. Він же зняв дев'ятнадцять. А крім того, поставив шість картин як кінорежисер, серед яких пальма першості належить стрічці «Останній бункер». Аналіз операторського і режисерського спадку майстра і становить зміст статті.

Ключові слова: кінооператор, ВДІК, фільми, «відлига», альпінізм, романтика, кіностудія ім. О. Довженка, кінорежисер, Карпати, кінокомедія, експеримент у кіномові, застій, збройний опір, карателі, гуманізм, професіоналізм.

High professional qualities and devotion to his work were characteristic traits of all works by cinematographer Vadym Illienko. His made technically complicated experimental and genre films of Ukrainian cinema of Soviet times. Even if he would film only two films — Chasing Two Hares and The Eve of Ivan Kupalo — his name would have entered the history of Ukrainian cinema. Yet, he made nineteen films. Moreover, he made six films as a film director, among which the most important is The Last Bunker. The article analyzes the cinematography and filmmaking of Vadym Illienko.

Keywords: Cinematographer, VGİK, films, Thaw, alpinism, Romanticism, Dovzhenko Film Studios, Carpathians, film comedy, experiment in film language, Stagnation, military resistance, perpetrators, humanism, professional quality.

Постановочно-складні, експериментальні й жанрові фільми українського кіно радянських часів кінооператор Вадим Ілленко знімав, маючи репутацію високого професіонала і людини, цілком відданої своїй справі, що і поєднувало все зняте ним. І якби він зняв усього два фільми — «За двома зайцями» та «Вечір на Івана Купала» — його ім'я вошло б в історію українського кіно. Він же зняв дев'ятнадцять. А крім того, поставив шість картин як кінорежисер, серед яких пальма першості належить стрічці «Останній бункер». Аналіз операторського і режисерського спадку майстра і становить зміст статті.

Ключевые слова: кинооператор, ВГИК, фильмы, «оттепель», альпинизм, романтика, киностудия им. А. Довженко, кинорежиссер, Карпаты, кинокомедия, эксперимент, застой, вооруженное сопротивление, каратели, гуманизм, профессионализм.

Вадим Ілленко (1932, Новомосковськ Дніпропетровської обл. — 2015, Київ) — український кінооператор, режисер і сценарист. Заслужений діяч мистецтв Абхазії (1971). Народний артист України (2000). 1955 року закінчив ВДІК (майстерня Олександра Гальперіна). З того ж року працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка (до 2001 року), знімав також на Ялтинській та Одеській кіностудіях. Як оператор зняв 19 картин: «Мандрівка в молодість» (1957, у співавт. з В. Орлянкіним і В. Філіп-

повим), «Військова таємниця» (1958), «Іду до вас» (1958), «Проста річ», «Олекса Довбуш» (1960), «За двома зайцями» (1961), «Мовчать тільки статуї» (1962), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Поштовий роман» (1969), «Білий башлик» (1973), «Весілля» (1973), «Там, вдалині, за рікою» (1975), «Свято печеної картоплі» (1976), «Нісенітниця» («Сапоги всмятку», 1977, т/ф), «Незручна людина» (1978, т/ф), «Школа» (1980, т/ф, 3 с., Одеська кіностудія), «Три гільзи від англійського карабіна» (1982), «В лісах

під Ковелем» (1984), «Івін А.» (1990), «Цвітіння кульбаби» (1992), «Гетьманські клейноди» (1993). Як режисер поставив стрічки: «Повернення Вероніки» (1964), «Над нами Південний Хрест» (1965, обидві у співавторстві), «Зозуля з дипломом» (1971, у співавторстві), «Передай далі...» (1988), «Останній бункер» (1990), «Геллі і Нок» (1995). Був завідувачем кафедри операторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв. Член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2006). Державна премія України ім. О. Довженка, 1999. Нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора.

Всуціль комерційне радіо «Львівська хвиля» з його діджеєвським стилем 3 липня 2019 року повідомило, що цього дня 87 років тому народився український кінооператор і режисер Вадим Ілленко. Це прозвучало і несподівано, і втішно. Як не радіти — в скупому на мистецьку інформацію радіопросторі України згадали про Вадима Герасимовича!

Вадим Ілленко — найстарший з трьох Ілленків: його молодші брати Юрій та Михайло також кінематографісти. Всі троє закінчили ВДІК і працювали в українському кіно.

Вадим Ілленко вийшов за межі своєї основної професії й утвердив себе в режисурі. Зрідка виступав і як сценарист: у співавторстві писав сценарії для своїх фільмів. Та все ж відомий він більшою мірою як кінооператор високого класу. Роботу кінооператора неможливо уявити без працелюбства й повної самовіддачі. Саме цих якостей Вадимові Ілленку ніколи не бракувало: з ранньої юності й до літнього віку він не припиняв знімати. А коли кіногалузь в Україні занепадала й зникла можливість ставити і знімати, він не покинув професію, передавав уміння і досвід молодим. Власне, як і його молодші брати, — кінооператор, режисер і сценарист Юрій та режисер і сценарист Михайло. Велику роль тут відіграло родинне виховання.

Народився В. Ілленко у родині інженера. Після війни (1941–1945) родина з України переїхала до Москви, батько, Герасим Ілленко, пішов працювати на шкідливе підприємство (завод з виробництва скловати) заради того, щоб мати житло і щоб дати дітям хорошу освіту; мати, Марія, медсестра за фахом, доглядала дітей і дбала про родинний затишок. У дитинстві Вадимові хотілося навчитися грати на піаніно, а оскільки в батьків не було грошей на інструмент, він намалював на підвіконні чорно-білі клавіші й імітував гру. Пізніше батьки купили йому акордеон і віддали до музичної школи. Любов до кіно почалася з фотографії, а пізніше, гостюючи

в дідуся й бабусі в Черкасах, він побачив оператора за роботою (саме знімали епізод «Переправа через Дніпро») і вирішив навчатися кіномистецтву.

До вступу у ВДІК готувався ретельно, досконало вивчив художні музеї Москви і Ленінграда, й, незважаючи на величезний конкурс, вступив з першого разу. Після закінчення престижного вишу відразу взяв на себе обов'язки кінооператора — без ієрархічного сходження до цієї відповідальної посади. Звичайно, цьому сприяло й те, що з другої половини 1950-х в Україні починає інтенсивно розвиватися кіновиробництво. Працював без пауз, його потребували режисери, особливо молоді, бажаючи мати гарантію якісного візуального втілення сценарію.

Творчість Вадима Ілленка як оператора і режисера досі не розглядалася детально, були окремі публікації (зокрема, рецензії на його режисерські роботи), але щільного аналізу його фільмів не було. Хронологічно його фільмографія ділиться на кілька періодів, що синхронізуються з періодами історії українського кіно. Перший належить до ранньої «відлиги», коли зросли темпи кіноіндустрії і до кіно долучалися свіжі сили, а героями фільмів часто були романтики або ж персонажі найпопулярнішого жанру — комедії. Другий — пізня «відлига», успішний експеримент з формою, а також самостійна реалізація доброї, гуманної комедії. Третій — період застою, коли доводилось знімати «ідейно» правильні (переважно малоцікаві) картини. Четвертий — період перебудови і свободи творчості, коли з'явилась можливість освоювати вишукані задуми. Нарешті — час Незалежності, коли як оператору випало працювати з живим класиком Леонідом Осикою (і то був останній фільм цього режисера) і як режисерові — поставити свою найкращу картину («Останній бункер»).

Перші фільми, які випало йому знімати, вписувалися в рамки соцреалізму: зображення бездоганних героїв, негативні ж траплялися у фільмах про революцію та громадянську війну, де творили свої чорні справи відверті або замасковані «вороги». Ранні роботи були оптимістичними, вселяли віру в непереможність добра. Слід зазначити, що відвертого офіціозу молодому операторові знімати не доводилось — для таких речей камеру довіряли ідеологічно надійним і не схильним до експериментів особам. Звісно, В. Ілленко також був радянською людиною, але з родини трудової інтелігенції, тож, сформований не на тріскучій ідеології, до правлячої КПРС не належав. Головне, за що його цінували, — висока кваліфікація і професійна надійність. І утвердив він своє реноме вже на старті — в другій половині

1950-х, коли працювати доводилось і з режисерами старшого віку (Майя Маєвська, Віктор Іванов), і з молодими (Володимир Крайниченко, Григорій Ліпшиць, Тамаз Меліава, Володимир Денисенко).

Фаховий кінооператор для режисерів-початківців важить багато. Вадим Ілленко був авторитетним, але скромним, не хизувався своїм професіоналізмом, воліючи показати його в роботі. Володимир Шпудейко, який знімався у двох режисерських роботах Вадима Ілленка, згадував: «У Вадима Герасимовича всі навчалися, що таке бути справжнім мужиком, професіоналом. Він вночі в лісі тільки за допомогою об'єктива і камери без будь-якого освітлення міг зробити таку картинку, що мозок відмовлявся розуміти, як це можливо. Це видно в його фільмі «В лісах під Ковелем»».

Найпершим фільмом 25-річного оператора на Київській кіностудії була *«Мандрівка в молодість»* (1956) режисерів Володимира Крайниченка та Григорія Ліпшиця (його знімали троє операторів: крім дебютанта, досвідчені Валентин Орлякін та Віталій Філіппов). Ілленко опинився у цій групі не випадково, адже йшлося про альпіністів та їхню мужність. А він ще зі студентських років мав досвід знімання в горах. Драматургічна колізія розгорталась довкола стосунків директора заводу Назарова і молодого інженера Петрова, які вічно конфліктували і з нетерпінням чекали на відпустки, щоб відпочити один від одного. Але, одержавши відпустку, обидва опиняються... в одному й тому ж альпіністському таборі. У боротьбі з труднощами, в оточенні простих, привітних людей, завжди готових прийти один одному на допомогу, директор позбувається самовдоволеності й зазнає.

Ця історія, зрозуміло, ілюструвала готовність і навіть потребу радянської людини долати труднощі й у процесі долання позбуватися недоліків. І не лише на роботі, а й на відпочинку. Таке «випробування на міцність» мали проходити тогочасні персонажі літературних творів, вистав і фільмів. Звісно, в цьому разі зробити випробування переконливими було завданням насамперед кінооператорів, які мали провести якісну зйомку підйому альпініста під час урагану непрохідним схилом. «Мандрівка...», що за десять років до фільму «Вертикаль» Одеської кіностудії показувала ризиковані сходження альпіністів, нині практично забута, на відміну від одеської стрічки з харизматичним актором, автором і виконавцем пісень Володимиром Висоцьким, який і забезпечив їй популярність.

Далі Вадим Ілленко знімає майже одночасно два фільми: «Просту річ» і «Військову таємницю» (обидва — 1958 р.). *«Проста річ»* — за «Опові-

данням про просту річ» російського письменника Б. Лавреньова. Події розгорталися в невеликому українському містечку 1919 року. «Більшовику-підпільнику Дмитру Орлову стає відомо, що білогвардійці схопили людину, яку приймають за нього, за Орлова, і тепер бідолаші загрожує смертна кара. Орлов у розпачі. Що робити? Видати себе і провалити справу, чи в ім'я цієї справи приректи на смерть невинного? Врешті-решт він вирішує влаштувати в'язневі втечу...» [13, 310]. Як бачимо, цей персонаж-більшовик дещо незвичний для радянського кіно: по-перше, потрапив у ситуацію непростого вибору, по-друге, не став жертвувати заради «справи» сторонньою людиною. Поставив фільм Тамаз Меліава, який після цього працював у Грузії. Завдання кінооператора полягало у достовірній подачі історичної реальності, у створенні відповідної атмосфери, портретних характеристик, які б акцентували психологічну переконливість героїв.

«Військову таємницю» (режисер Майя Маєвська, за мотивами однойменної повісті Аркадія Гайдара) Вадим Ілленко знімає на Ялтинській кіностудії. Гайдар, один із активних пропагандистів більшовицької ідеї про життя як подвиг, був майстром героїчної прози для дітей, а його вміння вибудувати події за участі юних персонажів мало значний виховний потенціал — саме тому в радянському кіно майже всі його твори були екранізовані. У фільмі Маєвської місцем подій стали околиці Ялти. Головна героїня — Наталя Шегалова — незадоволена своїм життям: товаришів послали на новобудови, а її — на роботу з піонерами. За свою роботу вона отримала путівку в Крим, де відпочиватиме у таборі піонервожатих. Але начальник табору попросив Шегалову замінити вожату, яка захворіла. Після багатьох тривожних подій, які сталися в таборі, Наталя усвідомлює, що виховувати дітей — це велика і відповідальна справа. Героїню зіграла Ніна Антонова, й це була її перша роль. Вадимові Ілленку, вочевидь, нелегко було впродовж року зняти два фільми та ще й на різних студіях. Але він з цим упорався.

У 1950-х радянське кіно охоче зверталося до малоосвоєних територій, і творча біографія Вадима Ілленка це підтверджує: пригоди альпіністів, загадкова фортеця в Криму, морське рятувальне судно. 1961 року знову на Ялтинській студії він зняв фільм *«Іду до вас»*. Саме перипетії та стосунки між працівниками рятувального морського судна «Гри-мучий» і були в полі зору сценариста В. Абизова та режисера В. Павловського. На цьому судні служить Олексій Ковальчук, що мріє про далекі плавання.

Він не зовсім дисциплінований матрос, але капітан Смельянов не звільняє його з роботи у пам'ять про батька Олексія, з яким капітан захищав Севастополь і який загинув у бою. Врешті дано згоду перевести Олексія на великий корабель. Та несподівано для себе той виявляє, що йому важко розпрощатись зі старим судном. Боцман не встигає повідомити Олексієві, що його списали на берег, — рятувальне судно виходить в море, де потрапив у біду «Білогорськ». Врятувати невідремонтований корабель не вдається, але Олексій вирішує залишитись на «Гримучому». Оператор знайшов належні засоби передати у фільмі не лише романтику моря, а й важку працю рятувальників.

Після випробування альпінізмом і зйомками на морі у Вадима Ілленка виникає творчий тандем з режисером кіностудії ім. О. Довженка Віктором Івановим. Їхня співпраця почалася з фільму *«Олекса Довбуш»* (1959 рік). Фільм мав передісторію: напередодні нападу гітлерівської Німеччини на СРСР Іван Кавалерідзе поїхав з експедицією у Верховину знімати фільм про Олексу Довбуша — там групу і застала війна. У 1959-му на студії вирішили звернутися до цієї теми, вже з іншою командою, та й інтерес кінематографістів до Карпат зростав. І фільм *«Олекса Довбуш»* став однією з перших робіт довженківців про Карпати як місце дії. В. Іванов (автор сценарію спільно з Любомиром Дмитерком) наголосив у фільмі неймовірну захланність і жорстокість пана Яблонського та інших польських гнобителів і тим самим мотивував помсту панам легендарного ватажка опришків. Боротьбу проти панів у XVIII столітті показували, звісно ж, з класових позицій. Скажімо, опришки говорять: «Від Києва до Кракова усі пани однакові», «Віра в нас одна — помста панам», «Годуйте панів кулями». Є в сюжеті епізоди напружені, але класовий підхід, успадкований з часів сталінського тоталітаризму, досить сильно позначився і на подіях, і на персонажах. Польське панство показане за зразком «Богдана Хмельницького» Ігоря Савченка (1941). Яблонський і його товариство постійно бенкетують, а келихи з вином випускають з рук лише тоді, коли треба стріляти з пістолів. Дружина Яблонського — Ядвіга — копія Гелени зі згаданого фільму Савченка. Тобто поляків зображували лише негативними барвами: ненависть до місцевого населення і до опришків їм затьмарювала розум. Лінія кохання Олекси та Марічки відповідає загальній концепції — Олекса (Марічка називає його Лесиком) любить Марічку, але не може побратися з нею, бо присвятив себе боротьбі з панами, а в загін опришків, що його він очолює, жінок не допускають. Крім того, старий

опришок перед смертю заповів йому зректись особистого життя. У фільмі неправдоподібний, але оптимістичний фінал. В Довбуша підступно стріляє Стефан, законний чоловік Марічки, але, смертельно поранений, той таки піднімається на Чорну гору. Додаймо до цього мобілізуючу музику і матимемо ідеальну історію про ідеального ватажка гуцулів.

В *«Олексі Довбуші»* чудові акторські роботи: Наталі Наум (віддана Олексі Марічка, запам'ятовуються її чудові портрети), Дмитра Мілютенка (воєвода Пшеремський), Ярослава Геляса (Стефан), Олега Борисова (Юзеф, побратим Олекси), а в головній ролі — московський актор Афанасій Кочетков. Знімали у Криворівні та її околицях, залучаючи до участі гуцулів [6, 45–47].

Робота знімальної групи й кінооператора насамперед вимагала повної віддачі сил. Знімали на високих полонинах і в тісних ущелинах, і важку техніку та необхідне устаткування доводилося доставляти туди по цілковитому бездоріжжю (тут знову згодився альпіністський досвід кінооператора). У фільмі панорами Карпат органічно поєднуються з динамічними епізодами вершників, які мчать на конях. До найкращих належать сцени боїв — в атрибутіці відчутна досвідчена рука художника Віктора Мигулька та вміння оператора створити ефект присутності, зокрема, у сцені, коли проти війська, що посунуло на опришків, гуцули зуміли використати природу (закидали їх з гори камінням і колодами). Уявляючи умови зйомок, дивуєшся легкості, з якою знято цей досить навантажений ідейно фільм. Легкість — від природи, показаної з любов'ю, та різних портретів. А в одному з досить ризикованих моментів, де персонажі переходять по смерековій колоді над прірвою, відчувається неабияка енергія цього унікального краю.

Ще успішнішими були результати співпраці Ілленка та Іванова в наступному фільмі. Віктор Іванов несподівано для колег, які воліли знімати комедії з сучасного життя, обрав популярну комедію Михайла Старицького *«За двома зайцями»*¹. Вона була популярна в часи написання, і з усього набутку драматурга (близько двох десятків драматичних творів) продовжує жити на театральних сценах до нинішніх часів. Радянський офіціоз на початку 1960-х цю комедію не сприймав (критерії в драматургії змінилися на користь Корнійчука і Зарудного), але треба віддати належне Вікторові Іванову: він таки домігся дозволу на постановку, мотивуючи свій вибір тим, що висміюватиме «стиляг», тобто молодих людей, які люблять одягатися за останнім криком моди і не дуже прагнуть працювати. Вадим Ілленко перейнявся ідеєю стрічки і зняв фільм так,

що в ньому візуальне вирішення абсолютно відповідає вимогам жанру.

Тут без короткого відступу не обійтися. Тривалий час Вадим Ілленко, котрий, як уже мовилося, не випускав камеру з рук, залишався в тіні свого брата Юрія — амбітного й успішного оператора і режисера, лауреата міжнародних кінофестивалів. Але Вадимові Ілленку також випало пережити момент, коли, за висловом Ліни Костенко, «на плечі стрибне слава, як пантера» — його запрошують на прес-конференції, його прагнуть почути журналісти, зрештою, йому вручають престижну премію. Хоч як це парадоксально, сталося це у несприятливі для кіно 1990-ті, коли в Україні, та й на всьому пострадянському просторі кіновиробництво завмерло й почало занепадати. В цій драматичній ситуації славу митцеві приніс давно знятий фільм, знятий уміло й віртуозно. Тоді, в 1961-му, коли режисер В. Іванов завершив комедію «За двома зайцями», кіноначальство подивилося на неї з кислотою міною. Глядачі ж, навпаки, сміялися і розтягли на афоризми мову персонажів. І от через три десятиліття фільм загравав свіжими барвами, став надзвичайно популярним і співзвучним часові пройдисвітів нової формації, а Голохвастов у віртуозному виконанні Олега Борисова пережив друге народження. «Зайців» крутили практично всі щойно створені телеканали, і глядачі сміялися, слухаючи дотепні вислови і дивлячись завзяту, запальну, в міру утрировану гру Маргарити Кринициної, Олега Борисова, Нонни Копержинської, Миколи Яковченка. У 1990-х Віктора Іванова та Олега Борисова (посмертно), Вадима Ілленка, Маргариту Крилицину і Наталю Наум нагородили Державною премією ім. О. Довженка, а увінчала популярність живучої комедії бронзова скульптура Проні Прокопівни і Голохвастова (як образів із фільму) біля підніжжя Андріївської церкви в Києві, де знімали заключні кадри. «Не гучні титули, не нагороди на кінофестивалях, — писала тоді Наталя Наум, — а саме відтинок часу у 35 років, впродовж яких ця феєрична комедія не сходить з екрану і, без сумніву, є однією з найбільш демонстрованих українських кінострічок, саме ця, непідвладна часові її популярність в українського глядача, визначили класичний рівень цієї стрічки, належність її до, як зараз кажуть, “золотого фонду” Українського Кінематографу. <...> Популярність фільму “За двома зайцями” змушує визнати, що сучасні Серкови і Голохвастови також сидять і дивляться цей фільм, — найдивовижніше, — сміються широко від усієї душі, навіть не підозрюючи, що сміються над самими собою... Такого феномену може досягти лише справжній мистецький твір».

[11, 34–35]. До цієї феноменальності доклав свою майстерність і В. Ілленко. До речі, жодна з наступних кінокомедій Віктора Іванова не здобула такого резонансу, як «За двома зайцями».

Вадима Ілленка запрошує його ровесник Володимир Денисенко знімати картину «*Мовчати тільки статуї*» за сценарієм Євгена Онопрієнка (1962). Тут потрібна була майстерність імітації необхідного середовища, адже події відбувалися в одній із зарубіжних країн, а знімали в Україні, треба було все зробити переконливим і правдивим. Потрібно було зображенням акцентувати атмосферу напруги, а його Вадим Ілленко вже проявив у попередніх роботах.

...Радянські фахівці будують гідроелектростанцію у близькосхідній країні. Для продовження робіт виникла необхідність здійснити потужний вибух. Проте ніхто навіть не підозрює, що зовсім поруч, під землею, причаївся старий німецький склад боєприпасів. Конкуруюча британська фірма, від послуг якої відмовилася місцева влада, знає про небезпеку, та мовчить: їй вигідна катастрофа, якої зазнає будівництво. Але серед службовців фірми знайшлися люди — Грірсон (Юрій Лавров), Гедда (Наталя Наум), — котрі попередили будівельників. Склад боєприпасів було знешкоджено. Що ж спонукало іноземців допомогти радянським людям? Грірсон запам'ятав розповідь сина про мужність інженера Іваненка. Це було наприкінці війни. Вони — француз Жак Мельє, англієць — син Грірсона, хорват Коста і українець Іваненко — втекли з концтабору й переховувалися в руїнах старої церкви. Тоді Іваненко, виносячи зі зруйнованого підвалу німецьку дівчинку, загинув від кулі фашистського патруля. Норвежка Гедда Олафсон, в минулому школярка з Осло, під час війни зустрілась із простим російським солдатом Іваночкіним. Його доброта і гуманність вразили дівчину, яка довгий час терпіла від німців приниження. Простий неграмотний хлопець араб Алі також згадував свої зустрічі з радянськими людьми. Всі вони не могли мовчати, тому й допомогли виявити склад з боєприпасами.

Успішно впоравшись із «зарубіжжям», Вадим Ілленко, несподівано для багатьох береться за власну постановку. Ставить підряд два фільми разом зі сценаристом Ігорем Болгаріним, випускником ВДКУ, автором багатьох сценаріїв: найвідоміший — для короткого серіалу «Ад'ютант його високоповажності». Першим був «Повернення Вероніки» (1964, сценарій Ігоря Болгаріна і Сергія Наумова, оператор — Вадим Ілленко), і в такому ж складі — «Над нами Південний Хрест» (1965). Перехід оператора в режисуру тоді був рідкістю (хоча його вже зробив

на «Мосфільмі» Сергій Урусевський), і, напевне, Ілленко також мав вагомі причини, щоб це зробити.

Обидві стрічки належать до типових радянських творів часів «відлиги», й насажені романтикою освоєння далеких земель. З кінця 1950-х в СРСР почали освоювати цілину, і як реакція на це, виходить низка фільмів, автори яких труднощів не приховували, навпаки, наголошували (можна згадати ленфільмівський «Горизонт» Йосипа Хейфіця, 1961). Згодом цілину замінить Сибір, де почалася розробка нафтових родовищ.

У *«Поверненні Вероніки»* героїня (Марина Добровольська) після закінчення медінституту три роки працювала за направленням в лікарні глухого цілинного селища, а потім вирішила повернутися до Києва, щоб продовжити навчання в ординатурі й бути ближче до Вадима, якого давно кохає. Але зустріч з ним її розчарувала — він виявився дріб'язковою людиною, егоїстом і програвав порівняно з тими людьми, яких вона бачила на цілині. Дівчина, розуміючи, що потрібна тим людям, вирішила повернутися до них.

На стрічку відгукнувся популярний журнал «Новини кіноекрану». Рецензент оцінив її позитивно, зокрема, те, як показано працю людей на цілинних землях (щоправда, висловив сумнів щодо романтики як мотивації приїзду на цілину), але дорікнув авторам за «пригладження» негативного персонажа:

«“Цілинні” новели органічно ввійшли в картину. Вони різнобарвніші, більш насичені подіями, яскравіші, ніж “київський” матеріал. Саєнко, Семакін, шофер, тракторист, сама Вероніка постають перед нами в цих новелах цікавими людьми.

Автори фільму не роблять наголосу на тому, що об'єднує цих різних на перший погляд людей, що примусило їх кинути обжиті місця і приїхати сюди. Лише Саєнко каже Вероніці: спробуйте уявити собі світ, в якому люди сидять вдома, найбільше цінуючи квартири з усіма вигодами. Тоді ж не було б ні Єрмака, ні Колумба!..

Так каже Саєнко, який будує для цілинників квартири з усіма вигодами... Напевне, в цих словах мав бути підтекст, але знайти його важкувато. Щось інше привело сюди людей. Покликання, обов'язок? Напевне, так. Люди на цілині не шукають легких шляхів. Вони роблять свій скромний внесок у справу створення достатку в країні.

Щоправда, є на цілині і “шабашники”, і охочі до легких заробітків. Авторі навіть «перевиховують» одного з них — Семакіна.

Семакін у виконанні Станіслава Хитрова — чи не найколеритніша постать фільму, однак сприй-

мається він доти, доки автори не починають “пригладжувати” свого героя. В таких епізодах пригадується, що один з режисерів фільму — спів-автор сценарію. Чому ж він не боровся за цікаво задуманий образ?

Невже лише кохання до Вероніки спонукало Семакіна переглянути свої погляди на життя? <...>

А події, яких не міг не помітити Семакін, були. Це цікаво задуманий, зіграний і знятий епізод, в якому Вероніка перемагає у боротьбі за життя новонародженого. Це епізод зустрічі в дорозі з машиною, водій якої не спав уже багато днів — надзвичайно теплий, зворушливий і ліричний. <...>

А от міське життя Вероніки — нецікаве. Молодий архітектор, з яким дружила Вероніка і в якого, напевно, була закохана, багато втрачає порівняно з тим же Семакіним. Колишня інститутська подруга Вероніки виявилася звичайнісінькою “осучасненою” міщанкою, яку не можна навіть і порівняти з медсестрою з цілини. Так, далеко не кращих людей зустрічає Вероніка в рідному Києві...<...>

І Вероніка повертається на цілину. До своїх друзів, до тих, хто чекає на неї» [3, 8–9].

У контексті творчості Вадима Ілленка згадані вище слова Саєнко «спробуйте уявити собі світ, в якому люди сидять вдома...» і є життєвим кредо оператора. Не важко здогадатись: професію кінооператора митець обрав тому, що вона, крім творчої реалізації, давала змогу мандрувати країною, знімати в різних її куточках. Як бачимо, вже в першому режисерському досвіді В. Ілленко утверджує такі людські риси, як благородство, самовідданість, симпатизує героям, готовим віддати перевагу некомфортним умовам життя заради комфорту морального, одне слово, характерних для кіно часів «відлиги».

«Над нами Південний Хрест» за ідеєю й авторським посланням (здійснення мрії про далекі світи) близький до попереднього. Лише фігурує тут ще віддаленіша територія. Йдеться про Антарктиду². Починається дія в повоєнні роки — у місті на Чорному морі. Місцевий шибайголова Федько Бойко зустрічає «очкарика» Володю (тут пригадується хлопчачий дует з «Військової таємниці»). Незважаючи на різницю в темпераменті, хлопці стають друзями. Одного разу вони знайомляться з відставним полярним льотчиком Павлом Івановичем Федосієнком. Самотній і хворий ветеран бере своєрідне шефство над хлопцями і багато розповідає про свій полярний досвід, про далеку Антарктиду, експедиції Роберта Скотта³. Сироту Федора пригнічує, що Павло Іванович самотній. Він вважає, що у льотчика є син, намагається послати

йому телеграму і навіть їде «зайцем» у Херсон. Там виявляється, що це сам Федосієнко працював у Херсоні на судноремонтному заводі, звідки звільнився в 1924 році, щоб вступити до школи пілотів. Коли Федір повертається в рідне місто, він дізнається, що в день його від'їзду Павло Іванович помер. Тоді хлопці дають клятву — побачити на власні очі сузір'я Південний Хрест... Через багато років друзі дитинства зустрічаються в селищі Мирний.

Однак один із критиків поставився до фільму не дуже прихильно. І найбільша претензія цього рецензента — брак драматургічного матеріалу: «Треба віддати належне авторам фільму: вони зробили багато, щоб створити романтичну атмосферу, в якій мають діяти їх герої. Величні крижані простори Антарктиди; безкрає сліпучо-синє море, щедро залиті сонячним промінням вулиці південного міста; білі будинки, вкриті червоною, наче на сонці випеченою черепицею; базар — гомінкий, трохи театральний; і цирк, що нагадує давні ярмаркові видовища. Дуже багато в усьому цьому традиційного, знайомого, вже баченого. Та дарма. Ми готові ще і ще раз знайомитись із звичними аксесуарами романтики, аби тільки історія, яка розгортається на цьому тлі, була цікавою.

На жаль, нічого цікавого не відбувається. Чи не тому десь у другій половині фільму підкреслено яскраві барви починають здаватись нам штучними, претензійними, а романтичні аксесуари перетворюються в звичайну бутафорію? <...>

Окремі екзотичні деталі в кімнаті, радіопередавач, люлька, якісь дуже невиразні згадки про минуле, подані з незрозумілим лаконізмом, — все це робить Федосієнка особобо таємничою і романтичною. Талановитому акторові Б. Андрєєву доводиться обмежуватись чисто зовнішніми прийомами для характеристики Федосієнка. <...> Навіть у своєму піклуванні про сироту Федька він лишається на диво незворушним, пасивним, і лише тоді, коли хлопець потрапляє до міліції, Федосієнко урочисто вирушає на допомогу. <...>

І от вся романтична розповідь раптом обертається в сентиментальну історію про голого і босого сироту. Цю сирітку хоче взяти собі за сина льотчик Федосієнко, але все якось не наважується, та й Федько чомусь не поспішає погоджуватись, бо не дає йому спокою неіснуючий син» [10, 4-5].

До теми повоєнного сирітства В. Ілленко ще повернеться, вочевидь, до неї його спонукали якісь внутрішні стимули.

Тим часом його як кінооператора потребували інші режисери, і 1968 року він приймає запрошення брата Юрія зняти фільм «Вечір на Івана Купала».

Співпраця дала вагомий результат, стрічка стала потужним експериментом у кольорі, в ній є багато операторських знахідок задля мистецької виразності картини. А якщо у картині домінує візуальність, та ще й своєрідна, тоді повноправним її співавтором слід вважати оператора.

Автор сценарію і режисер Юрій Ілленко так сформулював своє творче завдання: «У “Вечорі” я запланував статичній мові живопису прищепити темпоральну динаміку мови кіно. Навіть не намагатися візуалізувати літературні образи Гоголя, не створювати ілюзію вульгарної екранізації літератури, а, не зраджуючи першоджерела, з того ж самого зародку, з того самого матеріалу, але виключно в кіномові і виключно кіномовою артикулювати те, що створив Гоголь. Або сильніше. Бо кіномова сильніша за літературну мову, бо актуальніша. Зоровий образ актуалізує в собі непід'ємну вагу феномену. Слова створюють асоціативну пастку для вашої уваги. <...> Зоровий образ вцент завантажує безпосередньо автор всіма, підвладними йому, змістами, а сприймається вже реципієнтом як даність і як окреслена даність провокує ланцюгові реакції асоціацій» [15, 215].

Візуальне вирішення фільму викликало, з одного боку, захоплення, а з другого — абсолютне нерозуміння доцільності такого експерименту. Хтось із критиків пустив у хід визначення «важкий фільм», до яких зараховували також «Благання» Тенгіза Абуладзе («Грузія-фільм») і «Колір граната» Сергія Параджанова («Вірменфільм»). «Вечір» став найвидатнішою операторською роботою Вадима Ілленка, яку авторитетними експертами було визнано досягненням української операторської школи. 2003 року журнал «Кіно-Театр» з дозволу В. Ілленка надрукував його статтю «Досвід роботи над зображально-пластичним рядом кінофільму “Вечір на Івана Купала”», яка розкриває творчий процес.

Отже, поставлений за однойменним оповіданням Миколи Гоголя та українським фольклором, фільм був новаторським. Як шукали його зображально-пластичне вирішення в цілому й окремих його епізодів та в чому характер новаторських підходів і винахідливе застосування драматургії кольору, й розповів Вадим Ілленко у своїй статті.

Кольорова гама стрічки еволюціонувала — від мажорно-світлих кольорів сцен із закоханими Петром і Пидоркою на початку через червоний та золотий — кольорів крові та золота й до важких і похмурих кольорів у фіналі, що виразили помутніння свідомості Петра, його муки совісті за скоєний злочин — убивство маленького Івасика.

Знайти потрібну кольорову гаму окремих епізодів («Золота буря в хаті», «Торо-Торо») вдалося завдяки професійній одержимості, а також тому, що обидва брати мали вже значний досвід роботи в кіно. Зокрема, для втілення ключової для розуміння фільму сцени вбивства використали кілька кольорових мазків — синього (Петро зриває цвіт папороті), жовто-золотого — Басаврюк і відьма відкривають скарби і червоного — кольору крові. «Для втілення такого неординарного зображального задуму, — пише Вадим Ілленко, — необхідно було знайти адекватне світлове й кольорове вирішення, недоступне для звичайних методів зйомки. Згадали про ефект соляризації, давно відомий в художній фотографії.

Почали робити проби й після довгих пошуків знайшли те, що було потрібно. Виготовили спеціальну приставку на кольорову проявну машину. Метод кольорового засвічування під час проявлення негатива (що, власне, й дає ефект соляризації), як виявилось, технічно примхливий, вимагає неабиякої праці, і ним важко керувати. Однак результати перевершили всі наші сподівання. Зображення стало ірреальним вже саме по собі, за рахунок своєї неправдоподібної виразності, надало сцені необхідного емоційного забарвлення» [7, 49]. Як бачимо, експериментальні лабораторні проби дали бажаний результат.

Постійна зміна кольорів досягалася на знімальному майданчику різними способами. Вочевидь, «Вечір на Івана Купала» — єдиний приклад у світовому кіно, де так активно міняли кольори живої природи. «Тут і підфарбовування листя беріз, і сотні лампочок-«світлячків» у любовній сцені Петра й Пидорки, й підфарбовування корів у різноманітні кольори, і фарбування «омели» на вербах, і підфарбовування бронзою пшениці в епізоді «Царський поїзд», і випалювання трави — фарбування великих площ у червоне і чорне, і декоративне оформлення двох пагорбів: яскраво-синього (волошки) — для Петра і яскраво-червоного (маки) для Пидорки.

Таким чином, постійна трансформація природних кольорів природи в потрібному напрямку в поєднанні з відповідним добром кольорів костюмів давала можливість отримувати необхідні колористичні вирішення окремих сцен і всього фільму в цілому, тобто будувати драматургію кольору і свідомо керувати нею» [7, 49].

Сприяло пошукам те, що в 1960-х роках велись інтенсивні експерименти в операторському мистецтві. На Заході до цього спонукала конкуренція з телебаченням, яке забиравало глядачів з кінозалів. Крім того, то був період становлення й утвердження

авторського кіно, коли світову славу вже здобули швед Інґмар Бергман, французи Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, грек Міхаел Какоянніс, італійці Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті, Бернардо Бертолуччі. За успіхом практично кожного їхнього фільму стояли пошуки операторів: Свена Ньюквіста, Нестора Альмендоса, Вальтера Лассаллі, Вітторіо Стораро. Аналогічне відбувалося і в українському кіно, підтвердженням чому є «Вечір на Івана Купала». На жаль, офіційні установи не випустили фільм братів Ілленків на МКФ у Венецію. Не вдалося побувати і на МКФ у Карлових Варах, бо саме 1968 року до Чехословаччини увійшли радянські танки й там було не до кіносьвята⁴.

Зі статті дізнаємось, якими нестандартними, ексклюзивними методами знімали найскладніші сцени. Використовували і особливу обробку плівки, і особливий характер зйомки. Зокрема, сцена, коли Пидорка побивається, що батько не віддає її за коханого Петра, бо він — бідний наймит, а хоче віддати за нелюба, була знята однією панорамою, цілісним монтажним шматком. «У лісі, навколо операторських рейок, були встановлені дзеркала різного розміру — так, що, коли камера переміщувалася вздовж рейок, в одному дзеркалі відображалось інше і так далі. Частина дзеркал можна було обертати, нахилити чи підняти під різними кутами до камери. Так ми досягли ефекту неперервної і дивної зміни масштабів, ракурсів, навіть характеру освітлення героїні, тобто суто зображальними засобами надали сцені додаткового емоційного забарвлення. Окрім того, що несла актриса своєю грою» [7, 50]. Таким чином через багато років було використано забутий винахід Ойгена Шюфтана (німецький і французький кінооператор 1920-х, зняв фільм «Набережна туманів» Марселя Карне), зйомки із застосуванням складної системи дзеркал. З плином часу така зйомка забулась, тож згаданий епізод у «Вечорі» є самостійним винаходом братів Ілленків.

За визначенням Вадима Ілленка, «одна з найскладніших акторських сцен фільму — сцена, в якій Петро божеволіє. Ми назвали її «Торо-Торо». У цій сцені ми намагалися зображальними засобами передати галюцинації людини, яка втрачає розум. Для цього в павільйоні були прокладені операторські рейки спіральної форми й уже навколо цих рейок, повторюючи їхній вигин, ми вибудували декорацію — стіни Петрової хати, які в кінці рейок непомітно переходили в декорацію лісу» [7, 50]. До цього додалось ще й неприродне світіння хати, від чого кольори ставали ще більш зловісними.

А тривалу погоню за Пидоркою в час її мандрів на прощу знімали камерою, яка вирвалася у вільний

простір. «В епізоді “Погоня татар за Пидоркою” камера ніби повністю звільняється і стає учасницею того, що відбувається: то шалено летить разом із татарами залитим водою лугом, то супроводжує їх згори, з польоту. Довгофокусна оптика, спеціальне операторське сидло для ручної камери, вертолїт — це та техніка, яка забезпечила таке динамічне вирішення епізоду.

Проте ми досягли дивовижної динаміки в іншій сцені при цілковито статичній камері, використовуючи наддовгофокусний об’єктив 1000 мм. Це остання сцена фільму, навіть останній його кадр: молоді Пидорка й Петро біжать берегом Дніпра, а камера, поступово їх випереджаючи, ковзає по озерцях води, плавно переводячи зображення в стробоскопічне. Виникає, немов нізвідки, дивовижний, ні на що не схожий зображально-пластичний ритм останнього, фінального кадру фільму.

Неповторно витончене зображення саме по собі, без усіляких “підпорок” (музики, шумів тощо) гідною кодою завершує неординарний зображально-пластичний ряд картини» [7, 50].

Якщо критики писали про фільм як закладний для сприйняття, то інтелектуали ним захоплювались. Микола Бажан: «...тема про заляту владу золота, грошей, багатства в тисячах образів і метафор розвивається з того часу, коли <...> золото вперше здалося людям можливістю замінити щастя. Ю. Ілленко знайшов для цієї віковичної теми втілення, що одночасно спирається і на образи, і на прийоми народної казкової традиції, і на новаторські, сучасні засоби кіномистецтва. Кадри біжать, задихаючись і стикаючись в гарячкових, жахливих видовищах нещасного Петруся Безрідного, що продав духовний світ і щастя чортовому Басаврюку за два мішки золотих. <...> буйність вимислу, щедрість фантазії така, що б’є іноді через край, створюючи зайвий раз примхливу зміну образів, асоціацій, сцен» [2, 4]. Іван Драч: «З яким операторським і режисерським блиском вибудовано сцену вбивства Івася! Цей епізод зроблено так за Гоголем, що найсуворіші гоголезнавці мають тільки дивуватися майстерному перенесенню духу літератури на екран. Чудовий цей триптих спогадів Петра з маленькими чорними церковками й маленькими ченцями, немов чорними мурахами в чорних клобуках (ось у що обертається у хворих видіннях героя єдиносущний отець Афанасій!). <...> художник завжди буде оглядатись на свій “Вечір на Івана Купала” як на свято щедрості, що його посилає людині тільки молодість» [5, 88]. Саулюс Мацайтис: «Пластика “Вечора на Івана Купала” ще чекає на своїх дослідників. Після першого враження важко сказати, як

все те зроблено, чому не ріжуть око метаморфози екрану — від яскравих барв народного лубка до мотивів, що нагадують графіку Доре або Біоклена і часом з’являються в одному й тому ж кадрі. Думаю, що ці питання зацікавлять не лише фахівців кіно, а й мистецтвознавців» [9, 2].

У Болшево, в Будинку кінематографістів, на Всесоюзному семінарі провідних кінооператорів країни кожен роботу 1968 року учасники детально обговорювали. У протоколі зазначено: «Зображально-пластичне вирішення фільму “Вечір на Івана Купала” є результатом художнього бачення й творчого осмислення оператором первинного літературного матеріалу й драматургічного бачення режисера. Роботу оператора Вадима Ілленка в фільмі можна розглядати як антологію найкращих досягнень української операторської школи й поставити в один ряд зі світовими досягненнями операторського мистецтва» [7, 50]. Це було визнання. Але в Болшево, на операторському семінарі, роботу оцінювали фахівці, які розуміли цінність картини. В Києві ж — ні на рідній студії, ні в Держкіно — ніхто не відзначив митців за ентузіазм пошуку. Втім, фільм став перепусткою для подальших шукань.

Євген Матвєєв — актор, що почав практику в режисурі, ставить «*Поштовий роман*» (1969) за сценарієм відомого російського кінодраматурга Данила Храбровицького і доручає зняти його Вадимові Ілленку. Йшлося у фільмі про відому особу — лейтенанта Петра Шмідта, його зустріч із Зінаїдою Різберг та їхній епістолярний роман. Глядачам сподобався акторський дует Олександра Парри і Світлани Коркошко, а оператор крупними планами вдало окреслив внутрішній стан персонажів. Функціонери від кіно оцінили те, що в центрі оповіді був не просто лейтенант царської армії, а революціонер-демократ, а наприкінці 1960-х радянська ідеологія вже потребувала олюднення непохитних революціонерів («ніщо людське їм не чуже»), тому тут інтереси офіційних ідеологів та масового глядача збіглися. Фільм нагородили на ВКФ у Мінську: приз і 1-шу премію за найкращий історико-революційний фільм, а також почесним дипломом на МКФ в Осаці (Японія).

Після успішного екскурсу в революційну тематику Вадим Ілленко знову береться за режисуру і пробує сили в жанрі комедії. 1971-го, спільно вже з українським режисером Ігорем Самборським, за сценарієм, написаним разом з Сергієм Шеметиллом (той паралельно працював директором фільму «Ніна») за участі Павла Мовчана, ставить «*Зозулю з дипломом*». За камерою — досвідчений Фелікс Гілевич.

Автори фільму порушили цілком реальну проблему: брак у селі фахових кадрів (агрономів, зоотехніків), які, отримавши дипломи відповідного вишу, залишалися в містах. Максим Зозуля зрікається обраного фаху заради квартири в Києві. У ті часи робота продавцем вважалася не зовсім престижною, та зробити це його загітував кмітливий товариш. Несамостійний Максим і в особистих справах, його скеровує той же товариш: з першого знайомства з красунею Наталкою Сурмач він представляє Максима методистом Республіканської виставки передового господарства, який консулює працівників тваринництва, — так виникає інтрига і починає розгортатися комедія положень (сценаристи знаходять різні способи загострення конфлікту між закоханими, аби все врешті закінчилось добре). Максим, побачивши на тій виставці Наталку, закохується в неї з першого погляду. Вона ж після «консультації» випадково уздріла Максима за прилавком магазину, тож імітацію було викрито. І, щоб завоювати її серце, хлопцеві довелося поїхати у Велику Соколівку, де мешкала Наталка. В українському селі з чарівними краєвидами, де живуть неординарні люди (можливо, й диваки), й розгортається дія, а паралельно з проблемою професійної самоідентифікації виникає проблема жертвовності заради кохання.

Операторська робота чудова, згадати б заставку фільму, коли два персонажі біжать багатолюдною київською вулицею; запам'ятовуються ліричні епізоди сільського вечора, що асоціюються зі знаменитим полотном «Українська ніч» Куїнджі. Винахідливо фантазують режисери і в зображенні снів та видінь свого героя. У фільмі задіяні чудові українські актори: Антоніна Лефтії, Василь Симчич, Микола Сектименко (дебют), Сергій Іванов (дебют), Володимир Шакало, а в головній ролі знявся Володимир Старостін.

У цій простодушній розповіді про Зозулю було послання універсальніше: не місце красить людину, а людина місце. Комедія вийшла зворушливо наївна і смішна — і це та якість, котру забув сучасний екран. Та після цього фільму в режисера Вадима Ілленка знову настає тривала пауза. Однак на нього вже чекав Юрій Ілленко.

1971 року виходить на екрани і відразу стає сенсацією міжнародного масштабу фільм «**Білий птах з чорною ознакою**» Юрія Ілленка за сценарієм написаним спільно з Іваном Миколайчуком. Можна було б не згадувати цю картину, оскільки в її титрах — прізвище кінооператора Вілена Калюти. Але на першому етапі до нього доклав рук і Вадим Ілленко, про що пише постановник: «...

брат Вадим розробив пластичну концепцію фільму “Білий птах з чорною ознакою” система стін мурів гір ідеологій віросповідань без неба що поділили все наше життя на локальні зони вибрав відповідну натуру на Буковині зняв акторські проби затвердив комплект плівок і смертельно захворів почав знімати з Валерієм Башкатим але він втік після першої ж експедиції до Артура Войтецького / почав реалізувати Вадимові розробки сам допомагав мені Вілен Калюта Вадимів асистент» [14, 224].

Одужавши, Вадим Ілленко продовжує роботу. 1973 року разом із фаховою командою — режисером Володимиром Савельєвим і художником Олексієм Бобровниковим — знімає в Абхазії фільм «**Білий башилик**» (вийшов 1974 року, зібрав у прокаті більше 20 млн глядачів і здобув спеціальний диплом на ВКФ у Кишиневі, а режисерові й оператору присвоїли почесне звання «заслужений діяч мистецтв Абхазької АРСР»). Автор сценарію — абхазький поет Баграт Шинкуба — запропонував героїко-пригодницьку історію за мотивами власного твору «Пісня про скелю», де розповідається про зародження революційного руху в Абхазії у 1905 р. Знімались у картині переважно абхазькі актори.

Наступні фільми відображають характер так званого застою, коли витіснялась жива думка, а від митців вимагалось дотримання постулатів соцреалізму. Щоправда, це не зовсім стосується «**Весілля**» (1974, режисер Радомир Шаранович) — все-таки знімали в Чорногорії (спільне виробництво кіностудії ім. О. Довженка і «Фільмско студіо Тітоград»). З українського боку взяли участь: співавтор сценарію Віктор Говяда, кінооператор Вадим Ілленко, художник Анатолій Мамонтов, актори Василь Симчич і Олександр Биструшкін. Боротьбу чорногорців з гітлерівськими та італійськими фашистами показано як одну із локальних історій, коли група партизанів готується до втечі з в'язниці. Назву фільму дав той факт, що одного із ув'язнених арештували на його весіллі. Фільм, де важливе місце посідає тема вірності вітчизні, через композиційну недосконалість втратив у видовищності. Але рецензент високо оцінив роботу кінооператора. «Операторські зйомки Вадима Ілленка — це робота майстра. Вміння бачити, мислити кольором, створювати світлову атмосферу, вибирати “промовисту” натуру — все це органічно виявлене в спокійній, стриманій манері. Камера В. Ілленка не шукає ефектів. Вона зосереджено-уважна до внутрішнього життя героїв, до визначальних подій фільму. Натурний пейзаж завжди образ: у туманному серпанку постають гори Югославії — загадкові й мовчазні свідки великого лихоліття» [1, 11]. Чудова оцінка!

Після мандрів, тепер уже справді зарубіжних, Вадим Ілленко знімає дебют наймолодшого брата — Михайла — «*Там, вдалині, за рікою*» (1975). Сценарій Євген Митько написав за мотивами повісті Володимира Дроздова та Юлії Капусто «Війна на хуторах, або Юність Феді Панька». Режисер-дебютант виявив свою прихильність до романтики громадянської війни, хоча події видаються дещо декоративними. Боротьбу з «куркульськими бандами» загалом і підлітків зокрема українське кіно висвітлювало неодноразово. Та з плином часу ця екранна війна «своїх зі своїми» еволюціонувала, і тепер подавалась дещо, сказати б, відсторонено, в жанрі трагікомедії. Після поранення на фронті 15-річний Федя Панько (Володимир Шпудейко) повернувся до батьківської домівки. Але в рідному селі неспокійно: «банда» куркулів не давала селянам сіяти хліб. Федя іде до загону особливого призначення, який очолює Іван Сахно, боротися з «бандою». Невдовзі Іван Сахно гине і голова повітового ЧК призначає тимчасовим командиром Федю. Режисер наголошував, що його в цій історії найбільше привабив образ персонажа-мрійника. Щодо операторської роботи, то (перепрошую за самоцитування) наведу фрагмент зі свого давнього тексту: «Зображальне тло картини (художники С. Бжестовський і А. Мамонтов, оператор В. Ілленко) komponується виразно, узагальнююче і водночас ощадливо. <...> У фільмі невимушено поєднуються епізоди боротьби з ворогом і пейзажі, які вносять необхідне емоційне забарвлення, контрастуючи з жорстокістю битви» [4, 54]. Для Вадима Ілленка, який уже знімав про більшовицьку революцію та громадянську війну, показати ще одну подібну історію, хоча і в незвичному жанрі, не становило проблеми.

І знову, вже вдруге, співпрацює з Юрієм Ілленком, цього разу над «*Святом печеної картоплі*» (1976, сценарій Євгена Онопрієнка). Тут режисер намагався відійти від власної образної, або, як її ще називали, «живописної» стилістики і спробувати дати в реалістичному ключі портрет унікальної людини — Олександри Деревської з міста Ромни, яка впродовж свого життя всиновила 48 дітей, чий батьки загинули на війні, тим більше, що йшлося про реальну особу. Як чесно зізнавався Юрій Ілленко у статті «Плата за компроміс»: у важких, задушливих умовах застою доводилось братися за щось таке, що не відповідало внутрішнім устремлінням. Побудовано фільм як спогади кількох персонажів (усиновлених дітей). Життя головної героїні було насичене, повне небезпек і випробувань, операторська палітра відзначалась теплим, проникливим

зображенням, однак глядачі й критика сприйняли фільм прохолодно.

Для чорно-білого телефільму «*Нісенітниця*» (1978) Михайло Ілленко обрав кілька оповідань А. Чехова. Слід сказати, що в часи глибокого застою Чехов став затребуваним серед кінематографістів. У «Нісенітниці» оператор знайшов відповідне зображення гірких і безпросвітних буднів провінційного російського актора, загублених талантів. Чехов писав про людську драму і нев'янучу надію, бо в кожній людині настає день, коли вона питає себе: чи так вона прожила своє життя? Головний герой — трагік Блистанов (Борис Андреев) у день свого бенефісу несподівано розуміє, що життя його було беззмисовним і порожнім, а гра на сцені — самозамилуванням. Він розтратив свій талант на дрібниці. Оператор передає побут провінційних акторів, задушливу атмосферу невідповідності покликання, душевних і творчих поривань людини і рутинного середовища, сірої буденщини. Вадим Ілленко надає фільму суворой форми. Рутинність наголошено перенасиченістю інтер'єрів речами, серед яких — постать трагіка, що опиняється в закритому просторі, з якого немає виходу, й лише у фінальному кадрі з'являються простір, зорова перспектива.

Кольоровий двосерійний телефільм «*Незручна людина*» (1978) за сценарієм Олександра Гельмана і Павла Мовчана поставив Володимир Довгань. Це було «виробниче кіно», чоловічий фільм про заводську бригаду, члени якої не миряться з недоліками, які заважають ефективній роботі заводського колективу. Тоді ідеологи вважали, що такі фільми мають сприяти моральному здоров'ю радянських трудівників, підніматимуть виробничі показники. Вочевидь, задоволення знімати такий фільм було небагато.

Від сучасності Вадим Ілленко знову повертається до «героїчного» минулого і знімає разом з братом Михайлом «*Школу*» за А. Гайдаром (Одеська кіностудія, 1980). І знову події дещо нагадують казкові пригоди. Тут ще раз пошлюся на свій текст, де характеризується робота оператора. «Естетична наповненість великою мірою йде від майстерності досвідченого оператора В. Ілленка. Ідея контрастного протиставлення природи і боїв (світлого, прекрасного і жорстокості, страждань) використовувалася вже не раз, проте особливістю саме цього фільму є те, що природи тут навіть більше, ніж боїв. Її щедре буяння зняте з захопленням. І панорамні краєвиди, і цікаво скадровані на природі середні плани — все це промовисто утверджує лінію повнокровного життя, оптимізму. А іноді краса довершених кадрів

навіть вступає у суперечність з екранною дійсністю, зокрема, в епізоді, де показано клуню з яскравими кетягами калини, сіном, граблями. Все це гарно й тонко продумано, але в цьому середовищі, серед цієї краси мимоволі “губляться” поранені, яких привезли сюди для схову. Не можна не згадати кадр з деревом, яке повільно падає від вибуху. Очевидно, цей кадр несе символічне навантаження: те, що руйнувалося, у фіналі (методом “зворотної” зйомки) знову стає на свої місця» [4, 59]. Як бачимо, за допомогою зображення автори хотіли передати сучасне сприйняття давніх подій.

І знову запрошення від плодового Володимира Довганя — цього разу знімати стрічку *«Три гілзи від англійського карабіна»* (1982, сценарій Бориса Силаєва за мотивами його ж повісті «Вовча яма»). Тут укотре нагадувала про себе пореволюційна війна. У стрічці події розгортаються в невеликому містечку в Україні, де начальник карного розшуку Тихін Глоба (Ярослав Гаврилюк) розслідує злочин. Фільм не відрізняється чимось особливим, і є однією з рядових робіт оператора.

У наступній роботі — *«В лісах під Ковелем»* (1984, режисер Юрій Тупицький, сценарій Євгена Митька, телефільм, 3 серії) — показано партизанські будні зими 1943-го, коли партизани брали участь в операції «Ковельський вузол»; в основі — спогади командира партизанського об'єднання Олексія Федорова. Як говорив сам Ілленко, вони настільки пройнялись атмосферою війни, партизанськими буднями, увійшли в той час, що потім, коли він їхав куди-небудь поїздом, мимоволі відзначав: ось тут було б найкраще підкласти міну під залізничне полотно...

В. Ілленко у застійні роки знімав безперервно. А наприкінці 1980-х він знову мігрує в режисуру і ставить фільми: «Передай далі» (1988, на замовлення Держтелерадіо СРСР), а 1991 року — «Останній бункер».

«Передай далі» за сценарієм Бориса Рахманіна — про повоєнне сирітство. Наведемо сюжет із «Анотованого каталогу кіностудії ім. О. Довженка»: «Війна зробила сиротами багатьох дітей. Вихованець дитячого будинку Костик Білодід вирішив їхати до Одеси на пошуки батьків. Та він потрапив у родину Клавдії Миколаївни, чоловік якої, Володя, колись був закоханий в юну Олену Білодід, маму хлопчика. Клава і Володя хотіли залишити Костика в себе, але він, дізнавшись, що Володя — не його батько, повертається до свого дитячого будинку» [12, 310]. Операторами фільму були Вадим Ілленко і Богдан Вержбицький. Актори: Ярослав Єсиновський, Анатолій Котеньов, Олена Борзова. З укра-

їнських — Володимир Шпудейко, Ольга Матешко, Володимир Олексієнко, Лідія Чащина, Олена Ілленко (донька В. Ілленка). Володимир Шпудейко згадував: «У стрічці “Передай далі...” про повоєнну Одесу я граю пройдисвіта Льошку. Хоча на цю роль повинні були запросити штатного “кіноалкоголіка” і “вбивцю” з Ленінграда. Ілленко говорив, що йому потрібне тільки моє вміння відбивати степ для загального плану в кабаку. Часто чую, що “Передай далі” — це найкращий фільм про Одесу». Цей сюжет нагадує твори українського письменника Григора Тютюнника, котрий чимало написав про дітей-сиріт повоєнного часу, про їхні поневіряння і спрагу за родинним теплом. І Вадимові Ілленку, як бачимо, ця тема була так само близька.

Наприкінці 1980-х українські кіномитці змогли по-новому подивитися на історію своєї країни, по-новому осмислити події Другої світової війни, показуючи жорстоку й антилюдяну суть тоталітарних систем — і фашистської, і сталінської — та їхніх жертв. Саме так українські кінематографісти почали розглядати тему національно-визвольної боротьби на Західній Україні 1941–1954 років. Лише з настанням свободи слова, виникненням незалежної України з'явилася можливість поглянути на події того часу незашореним комуністичною ідеологією поглядом.

Судячи з твору, повість «Перед судом» Леоніда Бородіна збудована на реальній історії, яку письменник почув від одного з в'язнів, коли перебував у концтаборі в 1960-х. Написана вона 1968-го, а побачила світ лише 1992 року в журналі «Юність». Образ обманутого брехливою ідеологічною машиною 19-річного лейтенанта НКВС Дмитра Снісарчука, котрий після війни прибув на службу в Західну Україну і дивом вижив після кривавої розправи каральних загонів з вояками УПА, а, коли його, безнадійного, вилікували, відмотав термін у сталінських концтаборах. Відбулася підміна — його, лейтенанта, вважали загиблим, насправді він, тяжко поранений, вижив, але його ув'язнили під чужим іменем як «бандерівця». Повість і починається з епізоду, коли його впізнала людина, яка була свідком тих далеких подій.

Леонід Бородин, російський письменник і дисидент, наприкінці 1980-х повернувся із таборів до Москви і почав працювати в редакції журналу «Москва», тоді ж почали виходити його твори. Повість «Перед судом» ще не була опублікована, оскільки йшлося в ній про національний опір українців, а для росіян ця тема не була актуальною. Для нас же якраз те, що її неупереджено розкрив саме російський письменник, і цінно. Як же Вадим Ілленко дізнався

про існування твору, який ще не був оприлюднений? А було так: коли він звернувся до письменника за дозволом екранізувати його оповідання, той запропонував йому досі ще не друковану повість, в основі якої лежали справжні факти і спогади свідків.

Вадим Ілленко ставив *«Останній бункер»* (ВТО «Фест-Земля», 1991) як історичну хроніку трагічних повоєнних подій. Він змістив головний акцент твору — в повісті йшлося насамперед про конкуренцію між двома капітанами МДБ, котрі виконували одне завдання — знищення руху опору в Західній Україні, але дуже різними методами: один, старший за віком, належав до більш поміркованих через утому і не до кінця витравлені людські риси, зате молодший був холоднокровним убивцею, не зупинявся ні перед чим, аби зробити собі кар'єру. Третім головним персонажем був Сніцарчук, який опинився між молотом і ковадлом, а згодом, ставши без вини винним, — і перед судом власної совісті. Режисер змінив назву *«Перед судом»* на *«Останній бункер»* не випадково. У фільмі ця внутрішньоча боротьба і моральне протистояння в середовищі карателів хоч і наявне, але відійшло на другий план. На першому плані — національний спротив російським карателям і способи, до яких останні вдавалися (про їхні інсценізації, коли вони, переодягнувшись в «упівців», убивали місцеву інтелігенцію, написано багато, опубліковані документи, що це підтверджують. У фільмі це показано вражаюче).

Фільм розповідає про війну після війни, про боротьбу нерівних сил: з одного боку — потужна, відлагоджена репресивна машина НКВС–МДБ, що діяла в СРСР, з другого — національний опір на Західній Україні російським окупантам. Вадим Ілленко зробив усе для того, щоб сувора реальність перейшла до фільму і була правдивою. У фільмі немає боїв, відкрита збройна боротьба в 1947 році вже була неможливою, вона велася підпільно, і її наслідки — воїни УПА знищують емгебістів та їхніх прислужників — показано через сприйняття карателів. Показано й методи чекістів. Ненав'язливо розкрито хитрість і підступність досвідченого Шитова, готовність заради вислуги перед вищим начальством жертвувати місцевими жителями й навіть своїм співробітником. Шитов, розробивши операцію зі знищення бункера, також використовує інсценізацію — наказує Сніцарчуку інсценізувати вбивство капітана Калініченка, сам же підміняє обойму, замість холостих патронів кладе бойові, тож Калініченко гине. Таким чином, у фільмі розкрито і трагедію обманутої людини (лейтенанта Сніцарчука, котрий про ту підміну не знав). На роль Шитова Вадим Ілленко запросив Віктора Со-

ловйова з Катеринбурга, котрий перед цим виконав головну роль у фільмі Юрія Ілленка *«Лебедине озеро. Зона»*, а також молодих, але вже популярних українських акторів Олексія Богдановича і Галину Сулиму. Інформацію про Соловйова записав український журналіст М. Максимов: «В театрі не працює. Про кіно говорить, що воно для нього — лише засіб заробляти на прожиття. Взагалі, як і на екрані, він — людина мовчазна, відчужена. Актори, які працювали разом з ним, розповідають, що Віктор Соловйов цікавиться лише книжками. У кожному новому місті, насамперед, прямує до букіністів і весь вільний час читає, заглиблюючись у свої роздуми... Віктор Соловйов у кожній ролі викладається до останку. <...>

Знаменно, що роботу актора в *«Останньому бункері»*, де він зіграв психічно зламаного, жорстокого, втомленого нескінченною війною зі своїм народом капітана НКВС, відзначено і професійним журі Першого Всеукраїнського кінофестивалю (в Києві), і глядачами (в Чернівцях). Це якраз той випадок, коли не хочеться гудити режисерів за те, що вони запрошують виконавців з інших республік» [8, 3].

Фільм Вадима Ілленка є прикладом драматургійно напруженої оповіді й заслуговує найвищої оцінки. І найбільше вражає те, що створив його митець, ніби далекий від теми національного спротиву тоталітарній системі. На Першому всеукраїнському кінофестивалі в 1991 р. *«Останній бункер»* здобув приз глядацьких симпатій, увійшов до числа фільмів, відзначених прокатниками. Шкода лише, що, поставлена на приватній студії, картина не набула належного розголосу — не потрапила до широкого прокату (на той час він уже занепадав), не була випущена на носіях.

У той час довелося Вадимові Ілленку зняти два дебюти на рідній кіностудії — *«Івін А.»* (за мотивами оповідання Анатолія Кіма *«Зупинка в серпні»*, 1990, режисер Ігор Черницький, який був автором сценарію і знімався у своєму ж фільмі) і *«Цвітіння кульбаби»* (1992, режисер Олександр Ігнатуша).

Та нарешті настає і на операторській «вулиці» свято: Вадим Ілленко знімає *«Гетьманські клейноди»* Леоніди Осики (1993, за повістю Богдана Лепкого *«Крутіж»*). Цей фільм став останньою роботою сповненого творчих задумів талановитого Леоніда Осики. Йшлося про період Руїни, коли внаслідок внутрішніх чвар Україна втрачала здобуті за часів Богдана Хмельницького силу і державність. Причина тих чвар, на думку авторів фільму, в тому, що кожна конкретна людина не здатна бачити далі своїх особистих інтересів, її індивідуалізм не збігається

з любов'ю до ближнього, ширше — з інтересами держави. Завдяки фантазії Б. Лепкого, який на прикладі життя одного хутора й через образ збіднілого лицаря Босаковського показав марні зусилля зберегти сильну Україну, сучасні кінематографісти спробували зануритись в реальне життя українців XVII століття.

Значну частину «історичних малюнків з часів гетьмана Івана Виговського» знімали біля Острога на Рівненщині, де збереглися споруди XVII століття і в музеї під відкритим небом у Пирогово. Кінооператор довів, що йому підвладні полотна історичного жанру, які вимагають концентрації й уваги до найдрібніших деталей. Події 1659 р. в «Гетьманських клейнодах» постають не в романтичному, а в повсякденному побутовому забарвленні. Разом з кінокамерою В. Ілленка ми подовгу вдивляємося в розквашену дорогу, втомлених коней і втомлених довгим переїздом людей, можемо уважно роздивитись вбрання героїв, колекцію зброї на хуторі козака Уласа, його помешкання. Схильність до споглядання дає змогу зануритися в історичний час.

Останньою роботою режисера Вадима Ілленка став фільм *«Геллі і Нок»* (основу сценарію становить повість Олександра Гріна «Сто верст по річці», 1995). В. Ілленко сам написав сценарій (за участі Емілії Ілленко) і сам ставив (знімав кінооператор Володимир Безпальчий). Здатність реально і тверезо мислячої людини не втрачати віри в сильних і чистих серцем людей спонукала В. Ілленка взятися за екранізацію поета-романтика у час прогресуючого прагматизму. Він любить оповідання Гріна — вони, на його думку, тонкі, точні, реалістичні, життєво достовірні, з напрочуд глибокими психологічними характеристиками героїв, позбавлені феєричності, властивої романам.

Поява фільму «Геллі і Нок» тісно пов'язана з попереднім творчим набуток режисера і особливо з його фільмом «Останній бункер», адже там також, попри всі трагічні перипетії, що ґрунтуються на історично достовірному матеріалі, живе надія на торжество справедливості.

Вадим Ілленко не відгороджується від глядача малодоступним стилем. Його фільм — це відкрита для сприйняття художня територія, куди входиш природно і легко й де невимушено себе відчуваєш. У фільмі є гострі й напружені ситуації, подорож, погоня, кохання: два дні подорожі й пригод Геллі — молоденької городянки з інтелігентної родини і втікача-каторжника Нока, які випадково опинилися в одному човні.

Щоправда, фільм не відповідає прийнятим у комерційному кіно стандартам. Подорожі не пов'язані

з досягненнями «технічного століття», адже герої плывуть по річці на звичайному човні. Погоня — це жандарми на конях. А кохання, яким воно показано, — це мирний, можна сказати, одвічний діалог двох, не так словесний, як внутрішній, що означає зародження почуття. Обоє акторів — Олена Ілленко та Андресіс Жагарс — втілюють образи грінівських героїв без романтичного піднесення. Це люди нашого часу, які розкрилися досить повно. Вони — натури стримані, внутрішньо наповнені, думки і почуття яких не на поверхні, а сховані. Це люди, здатні проявити відданість не на словах, а в хвилину небезпеки, в критичний момент. В. Ілленко як чесний художник вже самим звертанням до Гріна залишається вірний високій літературі, не піддаючись «масовій культурі». Це фільм для глядача, який ходить до кінотеатру за позитивними емоціями, щоб почерпнути заряд щирості, душевного тепла і людської доброти.

Минає вже не один рік відтоді, як Вадима Ілленка немає з нами. Залишилися плоди його наполегливої роботи, спадщина енергійного, талановитого художника, який усе своє життя облагороджував кіно. Як не погодитись із такими щемливими словами користувача інтернету, який наголосив, що 90-ті роки, час бездуховного кіно, не торкнулися чистих, світлих картин Вадима Ілленка! Якщо охопити поглядом усі фільми, до яких він доклав рук, — від «Мандрівки в молодість» і до «Геллі і Нока», то вималюється панорама краси, справедливості, гідності людини. Він утверджував вічні цінності, навіть коли знімав іронічну, іскристу комедію «За двома зайцями». Всі його операторські й режисерські роботи, звісно ж, чекають на подальший аналіз.

Джерела та література:

1. Антоненко П. Заручені зі зброєю. *Новини кіноекрану*. 1974. № 8. С. 11.
2. Бажан Микола. Три фільми довженківців. *Новини кіноекрану*. 1968. № 9. С. 4.
3. Брежнев Анатолій. «Повернення Вероніки». *Новини кіноекрану*. 1964. № 6. С. 8–9.
4. Брюховецька Л. «Внутрішня доброта, духовна чутливість» / *Лариса Брюховецька*. Випробування творчістю. Молоді режисери українського кіно. Київ : Мистецтво, 1986. С. 54.
5. Драч Иван. Когда художник щедрый ; перекл. з рос. *Экран*. 1968–1969. Москва : Искусство, 1969. С. 88.
6. Зеленчук Иван, Зеленчук Ярослав. Старовіцька Гуцульщина у фільмі «Олекса Довбуш». *Кіно-Театр*. 2019. № 3. С. 45–47.
7. Ілленко Вадим. Досвід роботи над зображально-пластичним рядом кінофільму «Вечір на Івана Купала». *Кіно-Театр*. 2002. № 3. С. 49–50.
8. Максимов М. Визнання. *На екранах України*. 1991. 2 листопада.

9. Мацайтїс Саулос. Жива вода ; перекл. з латиськ. *Новини кїноекрану*. 1969. № 10. С. 2.
10. Мірошниченко Ол. Все відоме, все бачене. *Новини кїноекрану*. 1965. № 9. С. 4–5.
11. Наум Наталя. «За двома зайцями». *Кїно-Театр*. 1996. № 6. С. 34–35.
12. «Передай далі». *Анотований каталог фїльмів Національної кїностудії ім. Олександра Довженка*. 1928–2011. Київ : 2011. С. 310.
13. «Проста річ». *Анотований каталог фїльмів Національної кїностудії ім. Олександра Довженка*. 1928–2011. Київ : 2011. С. 276.
14. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Тернопіль : В-во «Богдан», 2008. С. 224. Цит. за оригіналом, де в цьому фрагменті відсутні розділові знаки.
15. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Межкнижжя. Тернопіль : В-во «Богдан», 2008. С. 215.
10. Miroshnychenko, Ol. (1965). All known, all seen. *Novyvy kinoekranu*. № 9 (pp. 4-5) [in Ukrainian].
11. Naum, Natalia (1966). Chasing Two Hares. *Kino-Teatr*. № 6 (pp.34-35) [in Ukrainian].
12. «Pass it Over... » (2011). *Anotovanyj katalog filmiv Natsionalnoi kinostudii im Olexandra Dovzhenka 1928–2011*. Kyiv (p. 310) [in Ukrainian].
13. «Simple thing» (2011). *Anotovanyj katalog filmiv Natsionalnoi kinostudii im Olexandra Dovzhenka 1928–2011*. Kyiv (p. 276) [in Ukrainian].
14. Iurka Illenka's report to Apostle Peter. T.1 (2008). Ternopil: V-vo Bogdan (p. 224) [in Ukrainian].
15. Iurka Illenka's report to Apostle Peter. *Mezhyknyzhzhia* (2008). V-vo Bogdan (p. 215) [in Ukrainian].

Примітки

References

1. Antonenko, P. (1974). Engaged with weapons. *Novyvy kinoekranu*. № 8 (p.11) [in Ukrainian].
2. Bazhan, Mykola (1958). Three films by dovzhenkivtsi. *Novyvy kinoekranu*. № 9 (p. 4) [in Ukrainian].
3. Brezhnev, Anatolij (1964). Veronika's return. *Novyvy kinoekranu*. № 6 (pp. 8-9) [in Ukrainian].
4. Briukhovetska, L. (1985). Inner kindness, spiritual sensitivity. *Larysa Briukhovetska. Vyprobuvannia tvorichistiu*. Kyiv : Mystectvo (p. 54) [in Ukrainian].
5. Drach, Ivan (1969). When artist is generous. *Ekran 1968–1969*. Moscow [in Russian].
6. Zelenchuk, Ivan, Zelenchuk, Jaroslav (2019). Old-world Hutsulshchyna in the film Oleksa Dovbush. *Kino-Teatr*. № 3 (p. 88) [in Ukrainian].
7. Illienko, Vadym (2002). Experience of work on visual plastic of the film *The Eve of Ivan Kupalo*. *Kino-Teatr*. № 3 (pp. 49-50) [in Ukrainian].
8. Maksymov, M. (1991). Acknowledgement. *Na ekranah Ukrainy*. 2. 11 [in Ukrainian].
9. Macajtis, Saulius (1969). Ailve water. Transl. from Lettish. *Novyvy kinoekranu*. № 10 (p. 2) [in Ukrainian].
- 1 Комедія «За двома зайцями» (1883) була переробкою твору Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» «Старицький не тільки вдосконалював композицію, робив дійовішими, динамічнішими репліки й діалоги, домальовував типи, а й переносив центр ваги на соціально-етичну проблематику. Побутовий анекдот про невдачу-цирульника перетворено драматургом на твір викривальний, багатий на влучні спостереження з життя міщан середнього достатку». Див.: Михайло Старицький // Історія української літератури. Том перший. Дожовтнева література. К. : Наукова думка, 1987. С. 427.
- 2 До речі, на кїностудії ім. О. Довженка 1962 року було поставлено фїльм «Закон Антарктиди» (режисер Тимофїй Левчук, оператор Сурен Шахбазян) — на тому крижаному континенті розгорталися екстремальні події.
- 3 Роберт Фолкон Скотт (1868 — 1912) — англїйський полярний дослідник. У 1901 — 1904 роках очолював антарктичну експедицію, в 1910 організував другу експедицію до Антарктиди, а 18 січня 1912 року досягнув Південного полюса. На зворотному шляху Скотт і його супутники загинули. Його ім'ям названо гори, два льодовики в Антарктиді та острів у Тихому океані.
- 4 Про це детально розповів у своїх мемуарах Юрїй Ілленко. Див. : Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. — Тернопіль: В-во «Богдан», 2008.