

Лариса Брюховецька

КОЛИ МИНУЛЕ СТАЄ ЗРИМИМ Українська історія у творчості Юрія Ілленка

*...здається, що все те діялось тоді з тобою,
ніби ти вліз у прадідову душу,
або прадідова душа у тобі грає.*

Микола Гоголь

Рахунок російській імперії та імператорам

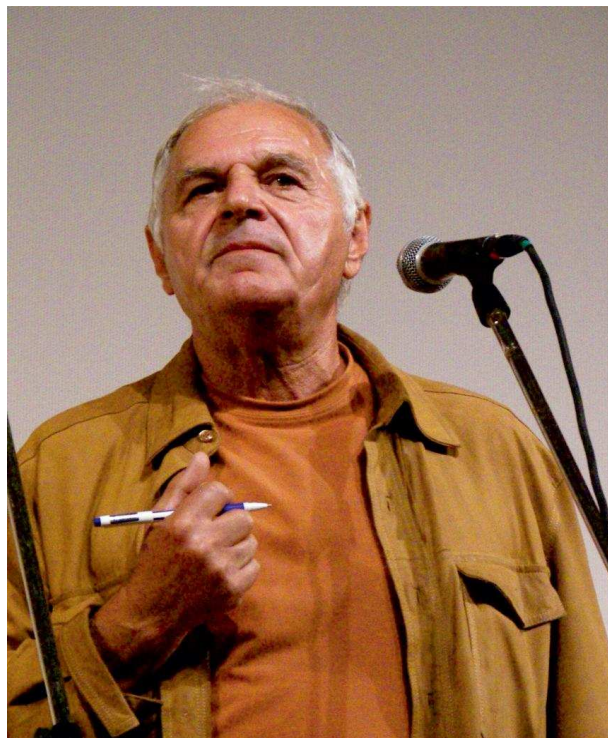
Серед українських кінематографістів, принаймні тих, хто мовою ігрового кіно розповідав про українську історію (Ігор Савченко, Іван Кавалерідзе, Леонід Осика, Григорій Кохан, Микола Мащенко), Юрій Ілленко був єдиним, хто розглядав Україну в історичній ретроспективі як колонію, а народ її як поневолений, який прагнули асимілювати, зробити з українців росіян, а непокірних оголошували ворогами і злочинцями – долі ув'язнених геніїв від Тараса Шевченка до Василя Стуса про це яскраво засвідчують.

Фільм Юрія Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу” – перший в українському кіно, де рішуче й безкомпромісно пред'явлено рахунок російській імперії та її імператорам. Фільм також виявив, наскільки живучим є імперське мислення і наскільки нетерпимі представники імперської країни до спроб колись пригноблених народів правдиво висвітлити власну історію.

Звісно, українські кінематографісти до початку 1990-х і не могли нічого схожого зняти, адже за радянських часів цензура ніколи б їм такого не дозволила. Олександр Довженко ще 1928 року, в час українізації, глибоко усвідомлюючи брак історичних знань про Україну, ставить фільм “Звенигора”, де охоплює великі часові масштаби, дає, як він висловлювався, “синтез тисячоліття”. Українську історію він показав через призму легенди про скарб, не претендуючи на історичну точність, завдяки чому вона ніби іронічно віддаляється, стає невловимою.

Із настанням творчої свободи історію з позицій національно свідомих українців показати знову-таки не вдалося: автоматично

включилася цензура фінансова, позбавивши кінематографістів можливості висловлюватись не тільки на історичні, а й узагалі на будь-які теми. Та й, якщо бути відвертим, більшість



кінематографістів, які працювали в Україні, історичною долею України не цікавились. З часу Незалежності, коли з'явилися умови для об'єктивного дослідження й осмислення трагічного шляху народу, серед них небагато знайшлося готових показати на екрані не з імперських, а з українських позицій власну історію (багато зробили документалісти, але якщо говорити про кіно ігрове, то крім “Богдана Зіновія Хмельницького”, поставленого Миколою Мащенком, та фільмів Олесея Янчука про Україну ХХ століття – “Нескорений”,



“Залізна сотня”, “Владика Андрей” – нічого вартого уваги більше й не було). Характерно, що українських героїв козацької доби наші глядачі могли бачити в зарубіжних фільмах – Богдана Хмельницького у “Вогнем і мечем” Єжи Гофмана (Польща, 1999), Тараса Бульбу в однойменному фільмі Володимира Бортка (Росія, 2009).

Російські імператори в радянському кіно: радикальна еволюція

На початку свого існування більшовицька влада не толерувала царським особам – більше того, невдовзі після більшовицького перевороту вчинила жорстокий акт – було розстріляно царську родину, людей, які перебували під арештом і нічим не загрожували новій владі. В радянських шкільних підручниках з історії СРСР у тлумаченні цього факту згадувалося про якусь міфічну загрозу для влади. Та поглянемо на цю криваву розправу ширше, з точки зору передісторії: вбивство останнього з російських імператорів було інерцією дій революціонерів-народовольців, терористів, які прагнули повалити самодержавство і які готували прихід до влади більшовиків. На їхньому рахунку було чимало жертв, включно з самим імператором (вбивство Олександра II 1 березня 1881 року, замах на Олександра III 1887 року). Марксистська теорія класової боротьби надихала полум'яних революціонерів вести неоголошену війну і полювати за “класовими ворогами”. Врешті їхня наполегливість забезпечила “диктатуру пролетаріату”, і влада більшовиків перетворила ідею комунізму з “привида”, що “бродив Європою”, на реальність. Продовжуючи розпалювати класову ненависть, вчорашні терористи розуміли здобуту свободу однозначно: “хто не з нами, той проти нас”. Для звинувачення в нелояльності до нової влади вистачало непролетарського походження. Репресивна машина, запущена ще в 1870-х роках, безвідмовно діяла аж до 1953-го, знаходячи все нових і нових ворогів. Однак, хоч як це не парадоксально, після перших 20 років радянської влади російські самодержці перестали належати до ворогів пролетаріату, більше того – почали переходити в ранг героїв, прикладів для наслідування. Офіційне ставлення до самодержців змінюється в середині 1930-х, коли сталінський тоталітаризм набув стабільності.

Переконатись у цьому можна, переглянувши фільми тоталітарних часів. За допо-

могою кіно влада з пієтетом прославляє Петра I, а згодом – Івана Грозного. Характерно, що один і той самий кінорежисер, який винахідливо й талановито уславив повстання проти царського режиму в стрічках “Панцерник «Потьомкін»” та “Жовтень”, із не меншим ентузіазмом зображав імперську могутність Московії та її кровожерного володаря. Щоправда, пальма першості в уславленні царів належала іншому кінорежисерові – Володимиру Петрову, постановнику фільму “Петро I” (1937–1939). Петро I, за офіційним визначенням, був великим реформатором, який “прорубав вікно в Європу”. Але в той самий час, знищивши українську автономію, затиснувши в колонізаторські лежачі нажахану меншиковською різнею в Батурині Гетьманщину, почав перекроювати державний устрій Малоросії на російський лад. Якщо вірити фільму “Петро I”, цар багато доброго зробив для Росії, але чим обернулася його діяльність для України, там не згадано. Фільм високо оцінила влада й офіційна критика: за його монументальність, за “низку історичних портретів”, “багатоманітність людських характерів”; а виконання М. К. Симоновим ролі Петра I вважалося одним з найбільших акторських досягнень в радянському кіно 1930-х років [10, с. 322].

Прикладом впливу політичної ситуації в країні на образ героя далекої епохи є “Іван Грозний” Сергія Ейзенштейна, поставлений в роки Другої світової війни. Постановник не приховував, що йдеться про історичну аналогію й апологію – саме тому постать кривавого владаря, який бореться за силу країни, було ідеалізовано. Як пише Єжи Тепліц, “Іван Грозний є героєм позитивним, геніальною людиною, яка одержала від історії мандат творення великого об’єднаного суспільства. Він мав не тільки право, а й обов’язок суворо карати всіх, хто опирався його волі. А що діялося те в XVI столітті, в епоху Ренесансу, то кари були страшні і кров лилась потоками. Таке бачення Івана задовольняло діюче керівництво, і так оцінювала царя офіційна історіософія. Цар, спираючись на люд, чинить замах на власність – конфіскує добро бояр і творить інститут “опричників”, які поєднують в собі елементи адміністративно-економічної з рисами поліції політичної, до кінця відданої монарху. Цар був героєм з казки, шляхетним і незламним, якому опиралися злі сили. І тому як герой, так і фільм в цілому здобули визнання критики і влади. 1946 року за першу



частину “Івана Грозного” Ейзенштейну присудили Сталінську премію” [18, s. 151–153].

Російські імператори в сучасному російському кіно

Інформативно-пізнавальна, морально-дидактична та розважальна – такими функціями наділив кіно російський дослідник Дмитро Караваєв. Про те, що морально-дидактична в сучасному російському кіно вийшла на перший план, свідчать фільми історичного жанру. Культ монархів російської імперії досить швидко почав домінувати: історичне минуле постає у світлі “великих діянь” із найвищим ступенем уславлення “їх величностей”. Звичайно, відбулося це не відразу: скажімо, наприкінці 1990-х Гліб Панфілов поставив “Вінценосне сімейство”, де показав членів імператорської родини Романових, які стали жертвами вже згаданого більшовицького терору. Режисер ретельно відтворив на екрані, як більшовики знищили царську родину включно з дітьми, й наголос був не тільки на жертвах, а й на образах катів.

2003 року відомий і досвідчений режисер Віталій Мельников зняв на “Ленфільмі” за власним сценарієм історико-психологічну драму “Бідний, бідний Павло” про не дуже гучного російського імператора як жертву дворцового перевороту, не даючи оцінок персонажу фільму. Тут є доба і переконливі у своїх вчинках люди. І є підтекст, у якому прочитуються серйозні роздуми над суттю як окремої людини, так і країни загалом, складний діалектичний підхід до постаті імператора як чудовиська і жертви в одній особі. У фільмі події кінця XVIII століття постають як момент в історії Росії, коли її доля висіла на волосині, коли міг запанувати повний хаос. Безумний монарх, чия влада абсолютна, міг досить швидко завдати своїй країні непоправної шкоди – її симптоми, як-от спорудження “денно і нічно” царського палацу або випущені з в’язниць люди, показано другим планом. Наголосивши на зраді наближеної до імператора особи – графа Паліна (психологічно напружений дуєт Віктора Сухорукова – Павла і Олега Янковського – Паліна над усякі похвали), постановник виходить за межі локальної історії, змушує задуматися над тим, що ж це за країна така, де навіть найблагороднішу справу не можна зробити цивілізовано, не проливши крові, в тому числі крові монарха, особи недоторканної? Режисер далекий від замилювання сво-

ім героєм, але вміло його олюднює, показує його драму як людини, включивши родинні перипетії, тим самим роблячи фільм насамперед про людину, а потім – про царя. У фільмі – великий знак питання. Чи можна виправдати вчинок Паліна, як його кваліфікувати: як злочин чи благо?

Зовсім інакший імператор, зіграний Микитою Михалковим у власному фільмі “Сибірський циркульник”, – це “батюшка і повелитель”, ідеальна, точніше сиропна істота, яку боготворить кожен житель країни. Цим образом відомий режисер і актор працював на культ російського самодержавства, підкреслював, що цар самим фактом свого існування викликає побожне до себе ставлення, – всі персонажі виявляють фанатичну любов до імператора.

Наприкінці 2000-х виходять фільми, які не просто славлять самодержців, а й стверджують те, як погано для народу, коли в династичній послідовності стається збій. Тоді і смута, і хаос, і взагалі життя немає. Саме таку концепцію з неймовірним постановочним розмахом стверджував Володимир Хотиненко у фільмі “1612”.

Крок за кроком у російському кіно виробляється кліше зображення царів, що відповідає ідеологічним настановам “сильної” влади і цю владу в такий “ретроспективний” спосіб уславлює. Тож російський режисер Володимир Бортко, як само собою зрозуміло, наголошує у творі Миколи Гоголя патетичне звернення головного героя до козаків-побратимів: “Прийде руський цар...”. Богдан Ступка в ролі Тараса Бульби врочисто промовляє ці слова і до сучасних глядачів. Маємо “пророцтво” сучасної російської ідеології, якій ближче імперське мислення, а не свобода й демократія. До речі, з’явилась інформація, що В. Бортко почав роботу над фільмом “Петро І”.

Схоже, кінематографісти почали змагатися, хто краще оспіває імперію та її самодержців.

Російські імператори в кіно українському

Україна не була імперією. Їй дісталася трагічна доля колонії, причому колонізатор був не десь за морем, а поруч. Болюче Шевченкове “Отакє-то, Зіновію, Олексіів друже! Ти все оддав приятелям, А їм і байдуже. Кажуть, бачиш, що все то те Таки й було наше...” [16, с. 246].





Російських імператорів в українському кіно знайдемо небагато. Олександр Довженко мріяв зняти комедію «Цар» і 1945 року навіть зафіксував кілька коротких епізодів на папері. Але цей начерк так і залишився нездійсненим задумом. Дві сторінки тексту дають уявлення про задум. Розповідь іде від першої особи – солдата царської армії, який хоче під час «смотру дивізії» подати цареві скаргу. Та цар, ще коли їхав вуличкою, мав оказію: на нього кидається невідомо чий пес і починає брутально гавкати, після чого дорогу перебігає чорний кіт. А вручення скарги взагалі перетворилося на ексцентрику: «А цар, бідолаха, зирк назад.

Да бачить, що на нього біжить солдат – себто я з винтовкою наперевіс, да ходу. Я за ним. Що його робить. А він прудко якимось так побіг, дарма що цар – а ніжками так дриг-дриг» [6, с. 509].

Автор не вказує, про якого царя йдеться, хоч не важко здогадатися, що про когось з останніх із династії Романових. Начерк Довженка скоріше нагадує казку або анекдот, однак таке знижене трактування найвищої особи не могло вже на той час імпонувати владі (саме тоді завершувалась екранна версія життя Івана Грозного).

У фіналі монументальної епопеї «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка, знятої 1941 року на Київській кіностудії, московського царя Олексія показано відповідно до жанру – величним і царственным. У глядача не повинно виникнути сумніву, що сенсом життя українського полководця, сенсом національно-визвольної війни загалом було возз'єднання з Росією, а тому російський цар тут є благодійником.

Фільми, які порушують історичну тему, мають велике суспільне значення. Але в радянському кіно історичні фільми обслуговували пануючу ідеологію. Місія історії полягала не так у пізнанні минулого, як у підтвердженні тези, що всі зусилля людей, які з давніх-давен жили на теренах СРСР, були спрямовані на те, щоб наблизити щасливе теперішнє життя «під мудрим керівництвом партії». А той, хто таких зусиль не докладав, був або недалекоглядним, або ж ворогом.

Фільм «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка можна розцінювати і як патріотичний – таку точку зору пропонує дослідник Сергій Єкельчик: поява цього твору була для свого часу прогресивною подією, оскільки фільм (після «Олександра Невського» С. Ейзенштейна) виборював право України на власну

історію. «Богдан Хмельницький» вийшов на екрани у квітні 1941 року і став головною подією українського культурного життя. З початком радянсько-німецької війни у червні 1941 року фільм теж був «мобілізований» як важливе пропагандистське кіно. Його показували військам безпосередньо перед відправленням на фронт. <...> Цікаво, що рецензії на фільм не наголошували союз із Москвою, який був результатом тих подій. Критики і, мабуть, публіка взагалі розуміли «Богдана Хмельницького» передусім як фільм про «героїчну боротьбу українського народу проти польської шляхти». <...> Мільйони українців безліч разів переглянули цей довоєнний радянський блокбастер» [8, с. 51–52].

Нагадаємо: Ігор Савченко жив у Москві, де поставив чимало фільмів, але наїжджав в Україну і тут переносив на екран події української історії. Характерно, що апофеозом його останнього фільму – «Тарас Шевченко» – також був епізод, у якому Тарас Григорович, за тогочасною термінологією, істинний «революціонер-демократ», до глибини душі зворушений увагою до нього російських революціонерів-демократів.

Епізодично постаті російських імператорів іноді з'являються в українському кіно – так, Миколу II у фільмі Тимофія Левчука «Родина Коцюбинських» (1968) зіграв Борислав Брондуков, але постать ця суто ілюстративна.

Цілком протилежним за настроєм і ставленням до монаршої особи є фрагмент із фільму Бориса Івченка «Пропаала грамота» (1973, кіностудія імені О. Довженка). Козаки Василь (Іван Миколайчук) та Андрій (Федір Стригун) верхи на конях скачуть уздовж розкішного фасаду в Петергофі й гукають у вік-но: «Цариця вдома?», а почувши відповідь «Никак нет!», перепитують біля іншого: «Чи є цариця в хаті?». Так, неначе вони у своєму рідному селі, а не біля царських пишнот. Це нагадує Довженкового царя, який дригав ніжками, тікаючи від солдата. Не дуже поштиве ставлення до «її величності» опонує Гоголю, який такого поведіння з російськими царськими особами собі не дозволяв.

Юрій Ілленко: імперські портрети в жанрі гротеску

На початку 1970-х Лукіно Вісконті, відповідаючи на докучливі закиди журналістів, чому він не знімає фільми про сучасність, сказав: «<...> Мені не можна дорікнути в тому, що я від усіх турбот знаходжу собі притулок



в минулому – і амінь! В кінцевому підсумку календар не такий уже й важливий. Важливі теми, ідеї... Для чого потрібне минуле? Щоб пояснити те, що завжди. Адже з кожного мого оповідання, з кожного фільму випливає, що історія повторюється, що її уроки зберігають свою силу” [5, с. 271].

Юрій Ілленко також відкидає лінійність часу. Він однаковою мірою цікавився й українською сучасністю, й українською історією.

Після радикальної заборони 1966 року фільму “Криниця для спраглих”, його режисерського дебюту – алегорії про виснаження та обезлюднення сучасного села, він змушений був знайти щось прийнятне для влади. Зрештою, відповіді на ключові питання: чому такою безрадісною є українська сучасність? чому села перетворюються на пустелі, а діти не знають, де могила їхньої матері, забувають домівку, в якій народилися? звідки ця втрата пам’яті? чому молоді люди легко відмовляються від своєї землі (культури, мови), її не люблять і не шанують? – потрібно було шукати в житті попередників.

Юрій Барабаш, порівнюючи світогляд і творчість Миколи Гоголя і Тараса Шевченка, звертає увагу на те, що обидва “письменники, котрі входять до різних національних літератур, мають близькі риси світобачення, світовідчуття, особистісного та художнього менталітету, спільний етнокультурний ґрунт, спільну національну природу естетики і поетики” [2, с. 374].

Кінорежисера, кіносценариста й кінооператора Юрія Ілленка можна поставити в цей ряд, адже він також став виразником долі України, тільки вже в мистецтві ХХ століття – кінематографі. Його можна порівняти одночасно і з Гоголем, і з Шевченком. З Гоголем його ріднить те, що, народившись в Україні, він сформувався і здобув перше визнання в імперській столиці – цього разу це була Москва. З Шевченком – те, що, сформувавшись як переконаний національний митець, він звернувся до болючих, значною мірою “незручних”, не до кінця осмислених і пережитих сучасниками сторінок історії свого народу, більш, як через століття відгукнувшись на заклик Тараса Григоровича: “Подивіться лишень добре, Прочитайте знову Тую славу. Та читайте Од слова до слова, Не минайте ні титли, ніже тії коми, Все розберіть...”.

Отже, наприкінці 1960-х, коли в Україні вже вичерпувалася “хрущовська відлига”, виникла ідея звернутися до української минушини: у планах кіностудії імені О. Дов-

женка була повна екранізація “Вечорів на хуторі біля Диканьки”, і цей проект у влади не викликав заперечень. Гоголь – успішний письменник, котрий перш ніж стати класиком російської літератури досяг успіху саме малоросійськими оповіданнями. А це – безневинні казки. Фільм “Вечори на хуторі біля Диканьки” Олександра Роу (Росія), що вийшов 1961 року, це підтверджував – веселе, розважальне видовище, яке також потрібне глядачеві.

Молодий Юрій Ілленко звертається до Гоголя. Але йому не йшлося про екранні казки. Найбезневинніший твір у його руках перетворювався на вибухонебезпечну для устою картину. Так було з “Криницею для спраглих” Драча, так сталося і з фільмом 1968 року “Вечір на Івана Купала”. Відхід від тексту Гоголя був зумовлений логікою Ілленкового бачення не тільки літературного твору, до якого він ставився з пієтетом, а до того, що уявлялося за ним, – до української людини й української історії. Петро Безрідний у безвиході: не віддасть старий Корж за нього, бідного парубка, Пидорку. А без коханої немає життя. Через оцю безвихідь і піддається спокусі Басаврюка, чинить злочин і одержує золото. Тільки сподівання щастя, куплене такою ціною, не справдилось – за скоєний гріх довелося розплатитися втратою пам’яті, божевіллям, врешті загибеллю. Що стало трагедією і Пидорки. Вихід за межі Гоголя відбувається у фільмі природно, сам собою – завдяки візуальній фантазії режисера й за допомогою талановитого й винахідливого оператора Вадима Ілленка. Екранне чаклування розкрилося у “Вечорі...” з вражаючою силою. Багата й невичерпна фантазія захоплює і веде за собою. Нещасна овдовіла Пидорка йде на прощу, і шлях її нагадує історичну долю України. Ось по Україні подорожує в кареті російська імператриця Катерина II з Потьомкіним, чиє ім’я увічнілося в назві “потьомкінські села”, тобто несправжні, фіктивні. А якщо благополуччя українців є фікцією, то й імператриця, на думку постановника, має бути бодай наполовину фікцією. Ілленко подає образ Катерини II в руслі Шевченкової парадигми: “Це той Первий, що розпинав Нашу Україну, А Вторая доконала вдову-сиротину”. Виклик колонізаторам – саме так слід розцінювати епізод з Катериною II: короткий, але такий, що врізається в пам’ять. Вона тут – карлиця в розкішному вбранні на руках у Потьомкіна. Схожа на ляльку і говорить, немов механічна лялька, ще й з відчутним акцентом, пове-





ліваючи, “чтобы мой народ танцевал гопака”. Цей епізод – один із яскравих проявів спротиву шістдесятників, вияву національної самосвідомості української інтелігенції. Такий концептуальний хід на пониження “її величності” тоді був надто сміливим, адже, як ми пам’ятаємо, ще в 1930-х роках імператорів почали уславляти, а в 1960-х їхній імідж аж ніяк не потьмянів.

2002 року об’єктом режисерського дослідження стає Петро І. Саме він є одним із персонажів складно-постановочного фільму Юрія Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу”.

Як пише Норман Дейвіс, “Петро був моральним страховиськом. Його участь протягом усього життя в гульті соборів блазнів та штукарів ще можна зрозуміти як вияв ексцентричного несмаку. Проте його любов до страшних, садистських тортур <...> не можна вважати за безневинну примху навіть за тогочасними нормами. А ще його зневага до безмірних людських страждань, що завжди супроводило чимало його проектів, як-от будівництво Санкт-Петербурга. Північна війна – 20-річний конфлікт Петра, який дивився завидющими очима на шведські володіння на Балтійському узбережжі, й молодого Карла XII, короля Швеції. Карл заволодів ініціативою на континенті. Але 27 червня 1709 року під Полтавою він зазнав нищівної поразки і втік, шукаючи притулку, до турецьких володінь. Спроба козаків за гетьмана Мазепи здобути свободу під час шведської навали скінчилася нічим, а самого гетьмана російська церква, що слухняно виконувала веління Петра, піддала анафемі. У XVIII столітті було скасоване козацтво, Україну названо Малоросією, а всі сліди її окремих традицій затерті. Щедра українська земля стала об’єктом інтенсивної русифікації й колонізації” [7, с. 671].

Пристаюючи до роботи над фільмом про Івана Мазепу, Ілленко сам написав сценарій. Він чудово розумів, якої небезпечної теми торкається, адже зазіхав не тільки на вже достатньо забронзований образ Петра І, а й на імперську політику Росії взагалі. А тому прагнув бути почутим: “Треба вчинити найбільший в Європі кіноскандал. Щоб луна покотилася землею кулею. Втягнути в скандал максимальну кількість людей. <...> Коли почнуть ламатися списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватися обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення” [4, с. 195].

Але сподівання не виправдалися. Щоправда, скандал виник, але реакція на фільм

російських критиків була різко негативною. Під їхнім впливом опинилася частина українських критиків, які були на тодішньому (2002) Берлінському міжнародному кінофестивалі, де фільм Ілленка показували в престижній програмі. Дехто навіть радикально змінив свою думку про фільм. Російським оглядачам дивуватись не доводиться – вони звинуватили автора в “тяжкому” гріху – “політнекоректності”, тому Ілленко опинився в становищі зображеного ним гетьмана Івана Мазепи. Тодішня українська влада перелякалася “міжнародного” скандалу, не захотіла через кінематографічний жест заради відновлення історичної справедливості наражатися на неприємності з російською владою (та влада не толерувала фільму Ілленка, про що свідчила заява тодішнього міністра культури Росії Швидкого про вимогу заборонити в Росії показ цього фільму). Якщо б фільм викликав дискусію, було б нормально. Однак було кинуте звинувачення. Лише кілька впливових людей високо оцінили твір Юрія Ілленка, серед них Кіра Муратова, Олександр Аскольдов (живе в Німеччині), Семен Новопрудський. Усе, що писали про “Молитву...” професійні критики, можна назвати шаленством нетерпимості. Відгомін такого ставлення можна знайти й у пізніших теоретичних опусах, так би мовити, постфактум. Зокрема, згаданий російський дослідник Дмитро Караваєв, захоплюючись російськими фільми про війну в Чечні (“Кавказький бранець”, “Блокпост”, “Війна”), наголошує: “Режисери не опустили до ксенофобії і печерного шовінізму. Був, звичайно, “Брат-2” з його розхристано-“дискотечними” закличками “мочити не наших”, але вся “вербалізована” ідеологія фільму сприймалась так же серйозно, як базікання диск-жокея в перерві між піснями”. Там, – запевняє Караваєв, – не було дидактичної функції, оскільки вона сьогодні в кіно ослаблена. На його думку: “Сьогодні кіно декларативно обслуговує архаїчну ідеологію тільки в деяких країнах третього світу, в континентальному Китаї, в Північній Кореї... і в Україні, де до незлагодженого хору “ксенофобів” приєднався Юрій Ілленко з його сагою про гетьмана Мазепу” [9, с. 46].

Ну, щодо “Брата” і “Брата-2” – то хто б говорив: ксенофобію цих фільмів не помітив хіба що сліпий. Єдиний з неросіян, до кого лояльно поставився головний персонаж цього фільму, зіграний Сергієм Бодровим, – це німець. А от люди кавказької національності...



Їм не можна не співчувати після цього фільму. У “Браті-2” зневажливе ставлення виявлено й до українців.

У “Молитві за гетьмана Мазепу” Ілленко розізлив російських кінокритиків насамперед образом Петра І. Того самого, який заклав міцний ґрунт для дальшого розвитку російського абсолютизму й імперіалізму, того, який жорстоко придушував численні вияви опозиції. Чия політика в Україні після переходу її на бік Швеції 1708-го й після шведсько-української поразки – це режим терору й військової окупації та політики брутального втручання у всі ділянки українського життя. Тому в українській історичній традиції збереглася пам’ять про Петра І як гнобителя України. Але не скоро ще кінокритики зможуть осягнути ці факти. До речі, Юрій Ілленко в анотації до свого фільму зсилався на характеристику, яку дав Петру І Лев Толстой. Не жалував російський літературний геній імператорів. Цікаво, до якого хору приєднав би пан Караваєв автора словесного портрета імператора Миколи І: “Постоянная, явная, противная очевидности лесть окружающих его людей довела его до того, что он не видел уже своих противоречий, не сообразовал уже свои поступки и слова с действительностью, с логикой или даже с простым здравым смыслом, а вполне был уверен, что все его распоряжения, как бы они не были бессмысленны, несправедливы и не согласны между собою, становились и осмысленны, и справедливы, и согласны между собой только потому, что он их делал” [13, т. 12, с. 349–350]. Ці слова, до речі, влучно характеризують і випадки караваєвих проти фільму Ілленка.

Перші ж епізоди фільму Юрія Ілленка вражають. Їхня фантастичність допомагає передати конфронтацію між Петром І і Мазепою. Не змігши наздогнати Мазепу після Полтавської битви, Петро І оголосив його “зрадником” і наказав російській та українській церкві проклясти його ім’я (незважаючи на це, ім’я Мазепи залишилося в українській традиції як символ великого патріота-державника, а часи його гетьманування слушно

названо добою Мазепинського ренесансу). Під час війни з Туреччиною (1710–1711) Петро І зруйнував саркофаг в монастирі святого Юрія в Галаці, де було поховано Мазепу, зганняючи таким чином свою злість. Ось цим виявом вандалізму Ілленко і починає свій фільм. Але вже в цьому епізоді він пропонує власну тональність: не поразка, а непокора Мазепи. Коли Петро люто трощить саркофаг, Мазепа з труни хапає Петра за горло – цей шокуючий епізод у символічній концентрованій формі виразив помсту за пережиті українцями страждання. З цього моменту, який став свого роду заставкою до твору, його камертоном, Ілленко темпераментно розгортає протистояння двох правителів.

По-режисерськи винахідливо вибудував Ілленко Полтавську битву, коли цар і гетьман сидять за бенкетним столом і Мазепа висловлює Петру І всі завдані Україні кривди, пред’являючи рахунки і пояснюючи, чому він став на бік Карла XII.



Для такого зображення “найвидатнішого” російського імператора потрібна була неабияка мужність. Голос митця прозвучав на повну силу. Українці ще оцінять цей твір.

Майже одночасно з виходом того фільму було опубліковано і сценарій Юрія Ілленка “Мазепа” [15].

Слід пам’ятати й те, що фільм “Молитва за гетьмана Мазепу” з’явився в час тотального засилля в українському кінопрокаті зарубіжного масового кіно. Він зазнає різкої критики комерційної преси, але дістає визнання в середовищі інтелектуальному.

Доля фільму, незважаючи на потужний резонанс, була аналогічною долі усіх україн-





ських фільмів часів Незалежності. До глядача він не потрапив. Права на фільм Міністерство культури надало на п'ять років приватній особі, яка в "добрих" радянських традиціях фільм заборонила. Таким чином, через 35 років коло замкнулось. У 1966 році піддали остракізму та заборонили дебютну "Криницю для спраглих" – те саме сталося і з останнім фільмом Юрія Ілленка в час свободи для попси та вульгарного невігластва.

Однак "Молитва..." встигла кілька днів пройти в кількох кінотеатрах, мала офіційну прем'єру в кінотеатрі "Україна" (Київ), і ті, хто встигнув її переглянути, не залишилися байдужими: фільм дістав масу інтерпретацій. Одна з них – "Молитва за гетьмана Мазепу" стала запереченням усього, що Ілленко створив досі. Справді, митець завжди відстоював право бути несподіваним і непередбачуваним. Але жоден художник, в тому числі і Юрій Ілленко, не може повністю заперечити себе попереднього. Тому якраз цікаво поглянути, в чому він себе продовжив.

Якщо говорити про творчість Ілленка як цілісне явище, то її можна схарактеризувати словами "в пошуках втраченого міфу". Саме це становить своєрідність українського кіно.

Своєрідність кіно тої чи тої країни значною мірою визначається джерелами, з яких це мистецтво черпає творчі ідеї та естетику. А також вибором пріоритету: впливати на глядача розказаною історією чи красою зорового образу. Українська ментальність характеризується схильністю до самозаглиблення, поетичного самовираження, що в свою чергу передбачає не прямолінійну художню форму, а метафорично-символічну. Кіно, як вид творчої діяльності, для втілення мистецьких задумів потребує технологічних знань та значних коштів, тому кінематографісти у своїй більшості змушені йти на компроміси з грошодавцями. Не є винятком і українські режисери. Однак "Молитва за гетьмана Мазепу" – це насамперед безкомпромісний виклик кінокомерційному. Він призвів до естетичного (а деколи навіть до політичного) шоку. Насамперед на Міжнародному кінофестивалі в Берліні, де відбулося п'ять переглядів, але твір мало хто зрозумів.

Богдан Ступка, виконавець ролі Мазепи, розповідав, що інтерес до фільму в Берліні був великий, а ставлення неоднозначне. Про це засвідчила і прес-конференція. Кореспондент "Известий", наприклад, запитав актора: "У фільмі Єжи Гофмана "Вогнем і мечем" Ви зіграли Богдана Хмельницького, який приєд-

нав Україну до Росії, а в цьому фільмі – Івана Мазепу, який намагався, навпаки, від'єднати Україну від Росії. Як це зрозуміти?" На це актор відповів: "Неправда. Вони обидва прагнули незалежності України". Або ще таке: "Чому Україна на десятому році незалежності поставила антиросійський фільм?" На що Ілленко і Ступка відповіли: "Не антиросійський, а антиімперський. А це різні речі, адже, зрозуміло, що українські митці нічого не мають проти росіян" [3, с. 37]. Російський критик Валерій Кічін в "Известиях" обурювався: "Але боюсь, що автора підвело те, що можна назвати політичною люттю, коли ідея, правильна чи хибна, застигає світ і робить його чорно-білим. Біле – гетьман з його вільнодумством, чорне – москалі з їхньою розбещеністю, жорстокістю і підступністю. Москалі – образ тиранічної Росії з безумним содомітом Петром I на чолі" [11]. Представники російської делегації, критики сприйняли фільм насамперед як акцію політичну (роль Петра I – талановита робота молодого київського актора В'ячеслава Довженка). Характерно, що у формування оцінки фільму в Україні активно втрутився тодішній російський телеведучий Дмитро Кисельов на одному з українських каналів, який спробував "розбити концепцію картини як старомодну за формою і неконструктивний патріотизм по суті, але психологічний поєдинок із метром програв (він запросив у студію Ю. Ілленка – А. Б.). Ілленко бився, мов лев, захищаючи від нападок не лише свій фільм, якого тут ще ніхто не бачив, а й своє право на авторське, індивідуальне художнє й історичне трактування трагедії і величі Мазепи", – так прокоментували телепередачу журналісти [14].

Серед прибічників "Молитви" – російський режисер Аскольдов, постановник забороненого фільму "Комісар", який уже давно живе в Німеччині: він сприйняв твір Ілленка як певну точку зору. Не все зрозумів, але зрозумів, що цей фільм – моноліт, і в ньому відчутна велика любов авторів до своєї Батьківщини. В Україні також було більше опонентів, аніж прихильників. Юрій Ілленко свідомо програмував таку реакцію, але він не очікував, що фільм заборонять.

Треба вчинити найбільший у Європі кіноскандал

Для Юрія Ілленка принципово важливою була сама назва "Молитва за гетьмана Мазепу". Молитва як притистояння анафемі, яку з



веління царя Петра I церква наклала на Мазепу 1709 року і яку так і не було відмінено. “Я поставив собі за головну мету – спростувати Анафему фільмом. Одних моїх, навіть геніальних, зусиль замало. Я задумав залучити до моєї Молитви мільйони прочан-глядачів. Фільм-богомілья, фільм-паломництво по кінозалах цілого світу... Чому треба спростувати Анафему? Анафему насправді було накинуто через Мазепу на всю Україну... На її безпорадну історію, на її велетенську барокову, динамічну культуру... Лише мільйони окремих молитв, об'єднаних під час перегляду фільму в непереборну волю, знищать, розітруть на порох навіть згадку про Анафему” [4, с. 190]. Як бачимо, це був ідеалістичний, але так само патріотичний порив – фільм мали не просто подивитися, а й глибоко ним перейнятися.

Після виходу фільму ті журналісти, які сприймають кіно насамперед як гроші, витрачені на фільм (а на “Молитву...” було витрачено на той час значну суму: близько 10 млн.), докучали Ілленкові: “Чому ви забрали гроші, які належали усім кінематографістам?” Ілленко відкидав це твердження, пояснюючи, що кошти на фільм виділив Президент Кучма із тих, що призначалися на вибори. У лекції “Місце пророка вакантне”, яку режисер про-

читав у Національному університеті “Киево-Могилянська академія” 1 листопада 2005 року, він розповів, як вдалося поставити цей фільм: “Під час другої (третьої) виборчої президентської кампанії в обмін на підтримку інтелігенції Кучма замовляє Ступці (тодішній Міністр культури України – Л. Б.) фільм про Мазепу. Ступка бере і мій сценарій, і мене самого в цей проект. На першому етапі, коли всі ще думали, що я зроблю фільм за концепцією Петра I–Пушкіна–Путіна про розбещеного старця-зрадника, – фігурували навіть російські гроші.

Стає зрозуміло, що з Мазепою влада помилилася. Ілленко в черговий раз вийшов з-під контролю. ...З мороку століть, із суцільного туману історії випливала на мене ріка мертвих – п'ятнадцять тисяч моїх пращурів, переважно літні люди, жінки й діти, зарізані, як бидло, Петровим сатрапом Меншиковим в гетьманській столиці Мазепи Батурині, розп'яті на плотях і пущені водою на острах України, щоб вона навіки забула й потайки думати про Незалежність.

Ріка мертвих текла крізь мене щоночі, лишень я заплющував очі.

Мертві мої пращури дивилися на мене мертвими очима мовчки. Всі п'ятнадцять тисяч. Мовчки. Щоночі. Я почав впізнавати





багатьох з тих мерців. То були мої родичі з Черкас. Розстріляні в громадянську війну. Ті, що сконали в 33-му з голоду. Ті, кого розстріляли в 37-му. Одного разу я впізнав Курбаса. Курбас був застрелений просто в серце. І босий. В зеківській кухвайці з Сандормоху. З табірним номером, який збігався з номером мого телефону.

Через місяць нічних марень я витяг з шухляди старий сценарій про Мазепу “Ненаситець” і вписав у нього епізод “Ріка мертвих”.

Ріка мертвих більше мені не снилась” [4, с. 191–192].

Яким планувався фільм? У кожному разі не в жанрі біографічного кіно. Від цього жанру відмовився свого часу (1967 року) Сергій Параджанов, приступаючи до роботи над фільмом про поета Саят Нову і йдучи за власним режисерським стилем. Тоді на екрані поставала краса візуальних відповідників поетичним образам. Чиновникам з Держкіно СРСР такий творчий підхід не сподобався: через багато років російський дослідник Валерій Фомін опублікував архівні документи, в яких формулювалися мотиви недовіри до цього фільму, зокрема висновки М. Блеймана: “Перед Параджановим стоїть небезпека – він може захопитися тим примхливим асоціативним ходом, який у нього породжують життя і поезія Саят Нови, і залишити збоку об’єкт асоціацій – реальність. А це відслонення приведе фільм до поразки” [12, с. 137]. Фільм тоді практично заборонили, а нині – це один із всесвітньо визнаних шедеврів.

В Іллєнка герой був інший. Як уже мовилося, ставлення в Росії до Мазепи залишається далеким від пієтету. А тим більше, що Іллєнко відверто та образно розгорнув характер взаємин Мазепи і Петра І. Це було щось нове, невідоме досі в кінорежисурі. Іллєнко вирішив запровадити на зйомках великого проекту принципово нову, розроблену ним самим режисуру. Тут доречно навести основні постулати метарежисури майстра в його власному формулюванні:

“Треба раз і назавжди розпрощатися з вульгарно лінійним побутовим уявленням про час. Повернути час простору у вихорах торсійних полів.

Стиль: Великий Стиль Заплідненої Еросом Еклектики. Коктейль наскельного живопису, вертепу, сюрреалізму, постмодернізму в занадто перенапруженому жесті українського бароко. Лавина фресок, але не з храму, а з вертепу. Нон-стоп серія феєричних перформансів, на натурі знятих під документ.

Обвальне тиражування копій, у яких не було відповідника в історії. Блеф з байдужою пошмішкою Сфінкса.

Шосте: концепція-Апокриф. Існують чотири канонізованих трактування Мазепи. Чотири Євангелія про Мазепу. Перше – Мазепа зрадник. Автори: цар Петро Перший, поет Олександр Пушкін, вся російська історіографія. Друге – європейська традиція – Мазепа-бунтівник, повстанець за свободу Батьківщини. Автори – Вольтер, Байрон, Гюго, Делакруа, Жеріко. Третє – Мазепа національна ікона, без жодної плями на лику. Автори – в основному наукова думка української діаспори. Четверте трактування – романтичний герой, неперевершений коханець. Починається його життя з голого вершника на дикому коні, який скаче від альтанки коханої в безсмертя, проходить через всі будуари Варшави, України, Москви і закінчується не перевершеної навіть Ромео і Джульєттою любовною драмою восьмидесятирічного гетьмана і його юної п’ятнадцятирічної похресниці Мотрі Кочубеєвої. Не пристати до жодної концепції. Не дати скувати Мазепу жодним авторським трактуванням. Знімати фільм так, що лише з’явиться натяк на якесь одностороннє трактування, робити подвійне сальто назад і починати все з нуля. Доручити виконання ролі Мазепи трьом діаметрально протилежним за зовнішністю, віком та темпераментом акторам, перенести створення образу на означений матеріал – фрески, гравюри, манекени, скульптури, пісні, хореографію, туман (в розумінні сфумато Леонардо да Вінчі). Монтувати всіх цих виконавців не послідовно за принципом лінійності життя, а створювати синхронну хореографію часу, коли всі вони постають в одній мізансцені в нічому не детермінованому поєднанні. “Світ ловив мене, але не спіймав” Григорія Савовича Сковороди має перекочувати з його надгробного каменя на гасло для виконавців ролі Мазепи.

Скандал. Зламати сім печаток мовчання. Полтавської битви не було. Цар Петро І не славетний “мідний вершник”, а брудний збоченець, серійний маніяк, вбивця і кривавий кат України. Світом править Ерос в одній постелі з Танатасом. Анафема не має ніякої сили, бо в Мазепи не було гріхів проти церкви, і накладено анафему світською персоною – найбільшим із грішників в російській історії...

Скандал – єдине що залишається в моєму розпорядженні в ситуації мертвого українського кіно. Довідку про смерть українського



кіно видали самі кілери: “українські” масмедія, і тиражували її по всьому світу. Мертва бджола не гудуть. Треба вчинити найбільший в Європі кіноскандал” [4, с. 194–195].



Наведена декларація постановника пояснює: багатьом фільм здався незрозумілим, перенасиченим, надмірним. Та й прагнення Юрія Ілленка розворушити байдужих перейшло в нервозність (хоч, зрештою, нервозність – ознака нашого часу). Увійшовши на заборонену територію (викриття імперської політики Москви), він переускладнив образ Мазепи. Крім того, образ Кочубеїхи у фільмі, аналогічно до образу Пидорки, з реального персонажа трансформується в широкий багатозначний образ, набуває різних смислів, уособлюючи то плакальницю за жертвами Меншикова в Батурині, то гнобителя свободи Мазепи, то його смерть. Таке поєднання не поєднуваного заплутало фільм і відволікло увагу від головного.

Фільм складний у плані постановочному. Зокрема, блискуче й винахідливо вирішена сцена Полтавської битви: триває бенкет, за столом – Петро I і Мазепа... У фільмі в акторському виконанні, у грандіозній роботі

художника Сергія Якутовича, в костюмах Володимира Фурика закладена велика художня енергія. Інтенсивний стиль українського бароко нагадує про вододіл між європейською освіченістю українського гетьмана й азійським варварством московського царя. Усе працює на фантазмагоричність історії й самого образу Мазепи. Фільм, безумовно, випередив свій час.

Величезний режисерський темперамент Юрія Ілленка, його опертя на інтенсивне зображення, творене цього разу значною мірою роботами художника Сергія Якутовича, розкішними, а іноді викличними костюмами Кочубеїхи. Ілленко писав про свій режисерський метод як про перенасичений розчин. Розчин виявився таки перенасиченим, не для всіх глядачів придатним.

Та чи справжній митець повинен робити примітивну жуйку, якою годує світ голлівудське кіно чи місцеві “милороби”? “Незрозумілість” фільму – це було принциповою позицією найавторитетніших представників авторського кіно. Юрій Герасимович належав до покоління сміливих кінематографістів. Він міг би підписатися під словами Андрія Тарковського, який вважав, що “як тільки він відчує себе нездатним до сприйняття таємничого, відчує неможливість дивуватися, значить, він вичерпався і йому пора на відпочинок. Найголовніше для нього – не бути зрозумілим, залишатися загадкою, щоб люди «ворушили мізками»” [1, с. 445].

Ще під час роботи над фільмом Ю. Ілленко твердив: “Я не історик, і навіть не генерал. Я не займатимуся ані батальними сценами, ані історичними фактами й не буду їх подавати як історик. Мова йде про художній твір. Тому мої обов’язки перед історією не історичні, а естетичні” [17, с. 30].

Література

1. Александер-Гаррет Лейла. Андрей Тарковский: собиратель снов / Лейла Александер-Гаррет. – М.: Аст Астрель, 2008.
2. Барабаш Юрій. Коли забуду тебе, Єрусалиме... // Юрій Барабаш. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій Барабаш. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2006.
3. Берлінале-2002: інтерв’ю з актором, худ. кер. Нац. академ. драм. театру ім. І. Франка Богданом Ступкою / Розмову вела Л. Брюховецька // КіноТеатр. – 2002. – № 3.
4. Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Ілленка / Лариса Брюховецька. – К.: Ред. журн. “КіноТеатр”, в-во “Задруга”, 2006.
5. Висконти Лукино. От “Семейного портрета” к д’Аннунцио (Интервьюер Лина Колетти) // Луки-





но Висконти. Статті. Свідчення. Висказування / Лукино Висконти. – М.: Искусство, 1986.

6. Довженко О. Цар // Олександр Довженко. Твори в 5 томах. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1966.

7. Дейвіс Норман. Європа. Історія; [пер. з англ.] / Норман Дейвіс. – К.: В-во Соломії Павличко “Основи”, 2001.

8. Єкельчик Сергій. Імперія пам’яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / С. Єкельчик. – К.: Критика, 2008.

9. Караваев Дмитрій. Кино на порозі ХХІ века: к вопросу востребованности функций фильма / Д. Караваев // Кино в мире и мир кино. Сб. – М.: Материк, 2003.

10. Кинословарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986.

11. Кичин Валерій. Где солнце не сияет / В. Кичин // Известия. – 2002. – 12 фев.

12. Полка. Документи. Свідчення. Коментарі; [состав. В. Фомин]. – М.: Материк, 2006.

13. Толстой Лев. Хаджи-Мурат // Собр. соч. в 12 томах / Л. Н. Толстой. – М.: И-во “Правда”, 1987.

14. Україна молода. – 2002. – 23 лют.

15. Хроніка 2000. Альманах. – Вип. 51–52. – К., 2002.

16. Шевченко Тарас. Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Рад. шк., 1987.

17. Юрій Ілєнко: “Мої обов’язки перед історією естетичні”; [Інтерв’ю з Юрієм Ілєнком 30 листопада 2000 року] // Кіно-Театр. – 2001. – № 2.

18. Toeplitz J. Historia sztuki filmowej / J. Toeplitz. – Warszawa, 1970.

Ольга Орлова

ЛАРИСА З МАВЧИНОГО РОДУ

Провесна. По узліссі і на галявині зеленіє перший ряс і цвітуть проліски та сон-трава. Древа ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритися...

Леся Українка, “Лісова пісня”

От-от має розкритися все, що спить довгу зиму, розкритися барвами, живими метеликами та квітами на шовкових картинах художниці Лариси Лукаш, адже ж більшість



її робіт про весну, про пробудження природи в людині й людини в природі. Від імені “Лукаш” залишається приємний присмак свіжого сіна, зелених весняних луків, Мавчиних лісових галявин. Ім’я “Лариса” подвійним вінком уплітається в Лесину лісову феєрію – саме так за метрикою звали видатну українку. Усі паралелі у світі мистецтва – справа ненадійна та облудлива. Але йдеться не про порівняння, а про звучання, не про значення, а про асоціації. Лариса Лукаш дзвінко розсміється, коли прочитає про літературних своїх двійників, що я їй приписала. Але, думаю, прийме цей літературний родовід, бо відчуттям живого вони дійсно споріднені: літературна героїня Мавка, її видатна авторка Леся та полтавська художниця Лариса Лукаш, яка може підписатися всіма своїми картинами під словами з “Лісової пісні”: “Німого в лісі в нас нема нічого”.

Квіти на батиках Лариси Лукаш ростуть, спілкуються, перетворюються, сигналізують, розповідають, радіють і сумують. Більшість із них різняться не кольорами, а тонкими обрисами, які техніка живопису на шовковій тканині дозволяє робити ледь помітними, майже прозорими. Часто в одній гамі на картинах квітнуть маки, тюльпани, півонії, іриси. І головним у них здається не зовнішня