

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ “ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ И ГЛАСНОСТИ”

Безклубенко

Сергій Данилович

доктор філософських наук,
професор, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Безклубенко

Сергій Данилович

доктор філософських наук,
професор, Інститут
культурології
Національної академії
искусств України

Serhii Bezklubenko

Doctor of Philosophy,
Professor, Institute for Cultural
Research of the National Academy
of Arts of Ukraine

Анотація. Дослідження присвячене аналізу мистецьких явищ у період “перебудови і гласності” (1985–1991 рр.) та розкриває питання основних проблем у цей історичний час.

У період “перебудови і гласності” в галузі культури процес “інформаційного насичення” набув характеру заповнення “білих плям”. Масово починають публікуватися заборонені та забуті твори — “твори з шухляди”, до кінопрокату також надходять “фільми з полиці”, на бібліотечні абонементи повертаються численні “книги із спецфонду”. Починають передруковуватися твори, які раніше виходили лише в самовидавництві. Також повертаються в художній ужиток явища, визнані радянським режимом “небажаними”, “чужими” чи навіть “ворожими” — як з ідеологічного, так і з суто мистецького боку (поетичний, живописний, скульптурний, театральний і т.п. “авангард” початку ХХ-го століття).

Ключові слова: культура, мистецтво, інформація, суспільна свідомість, перебудова, гласність.

Актуальність. На швидкий розпад квазі-комуністичної ідеології вплинуло падіння “Залізної завіси”, саме вона за іронією долі та історії набула вигляду залізобетонної “Берлінської стіни”. На відміну від її зведення період зруйнування став суто символічним фактом. Як виявилось, головним було те, що в цей самий момент була зруйнована інша невидима “стіна”, що проходила крізь почуття й думки людей, а зламала її найнищівніша зброя — інформація. На початку 30-х років ХХ-го століття відомий французький письменник Ромен Ролан приїздив до СРСР на запрошення письменника М. Горького. У своєму щоденнику гість занотував передбачення щодо ейфорії та патріотичного піднесення за свою Вітчизну — “першу у світі країну соціалізму”, що побутували поміж радянської молоді. “Вони, — зазначав гіркоطنно письменник, — пишуться з незнання, вони тішаться з приводу найелементарніших речей, уважаючи, що тільки їм це доступне. Важко подумати, що станеться, коли вони раптом довідаються про істинний стан речей... Яке розчарування і відчай!” Хтозна, може своєрідний острах завадив письменнику відразу розповісти про ту правду, яку він побачив та відчув у СРСР-і 30-хх, і спонукав заповісти публікацію щоденників лише через півстоліття після його смерті.

Що відбувалося в “країні розвинутого соціалізму”, було відомо за її межами, не дивлячись на перешкоди й заборони, завдяки інформації, що “просочувалася” через такі канали, як кіно і телебачення, а себто навіть аполітичні, по суті “безневинні”, фільми, що потрапляли в радянський прокат, несли в собі небажану інформацію: як люди живуть за кордоном, як побутують, як виглядають міста й села. Завдяки різним “радіоголосам”, що просочувалися через “глушники”, вона набувала статусу надзвичайної цінності. Коли прийшов час і відмінні були “заглушки”, то раніше заблокована правдива інформація як із-за кордону, так і з внутрішніх джерел швидко набула розмірів “критичної маси”, що призвело до некерованої “ланцюгової реакції” і, як наслідок, до “інформаційного вибуху”. Цей “вибух” дещо трансформував — або своєрідно деформував — суспільну свідомість, завдавши їй “контузії”, люди набули можливості отримати правдиву інформацію про себе і свою історію, та паралельно така інформація завдавала психологічних травм, негативно впливала на почуття національної гордості та людської гідності.

Мета статті — розкрити основні проблеми в галузі культури і мистецтва за часів “перебудови й гласності”.

Виклад основного матеріалу. У галузях культури і мистецтва процес “інформаційного насичення” набуває характеру заповнення “білих плям”. Розпочинається процес публікацій “творів із шухляди”, а в кінопрокат надходять косяком “фільми з полиці”, у бібліотеки повертаються численні “книги із спецфонду”, передрукуються твори, що раніше виходили в “самвидаві”, або у “тамвидаві”. Те що було визнане комуністичним режимом “небажаним”, “чужинським” і навіть “ворожим” як з погляду ідеології, так із позицій мистецьких, як, наприклад, течія “авангарду”, повертається у художній ужиток. Це нагадує процес, коли твори хоч і написані в реалістичному ключі, але не сумісні ідеологічно з квазі-комуністичною доктриною прорвали вузький горизонт “дозованої соціалістичної гласності” під контролем М. Горбачова та О. Яковлева, а скроєні ними вузькі штанці “соціалістичного плюралізму”, зшиті “червоними ниткам”, репнули по швах під напором різних “плюралізмів”: естетичного, релігійного, політичного та морального...

Публікації творів раніше відторгнутих письменників, як-от: М. Булгакова, А. Платонова, В. Шала-

мова, О. Волкова, Ю. Пільняка, О. Солженіцина, В. Набокова, І. Буніна, В. Ходасєв'яча, В. Хлебнікова, А. Ахматової, М. Гумільва, М. Цвєтаєвої та багатьох інших — кардинально змінили всю картину в російській літературі. Тексти цих літераторів та сама їх присутність у художньому процесі піднесли на “планку висоти” як художньої довершеності, так і життєвої правдивості. Російська радянська література опинилася у шоковому стані. У статті В. Дорофєєва, що називалась “Поминки по советской литературе”, пролунали “похоронні мотиви”, що викликало доволі мляву дискусію серед спеціалістів, а заперечення опонентів усупереч їхнім намірам посилили враження надгробних промов, нагадуючи правило: про мертвих або добре, або нічого...

Безперечно, щось подібне очікує й українську літературу з різного роду причин: загальна провінційна затягнутість, уповільненість процесів, катастрофічна ситуація з матеріальним забезпеченням і поліграфічною базою, відсутність державного протекціонізму. Повернення читачам забутих творів тих письменників, якими знехтували свого часу та відторгли, відбувається значно нижчими темпами. Публікація витворів представників “розстріляного відродження” В. Винниченка, М. Хвильового, Г. Косинки та інших, як і понівечених шістдесятників В. Симоненка, В. Стуса, І. Голобородька та ін. у якійсь мірі розширює силоміць звужені естетичні горизонти українського красного письменства, введення в “художній кровообіг” національної літератури творчості Тодося Осьмачки істотно збагачує мистецьку палітру, а роман Уласа Самчука “Волинь” перекидає художній міст класики до М. Коцюбинського, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького через творчість живих і здорових членів Спілки письменників України, враховуючи “класиків” української радянської літератури та “Героїв” кучманської України...

У письменницькому та навколописьменницькому середовищах започаткувалися по-своєму цікаві “мутаційні процеси”. Наприклад, у Москві намітилося розмежування, що згодом переросло в “розкол” літераторів: на “власне російських” (“истинно русских”) і тих, які пишуть “лише поросійські” (“русскоязычных”), — з властивою для таких ситуацій нищівною критикою та взаємними звинуваченнями-“ізобличеннями”, та зясуванням стосунків “навкулачки”, що відповідно закінчилося організаційним розмежуванням, полілом майна та

стертям імен таких письменників, як В. Распутін, Ю. Бондарев, В. Астаф'єв та інших, яких затаврували клеймом “почвенництва”, “ура-патриотизма” й “націоналізма”.

В Україні також не обійшлося без з'ясування стосунків між прихильниками тих чи інших політичних та ідеологічних напрямів, але до серйозної бійки та розпаду Спілки не дійшло. Навіть навпаки — письменники увіровали в потребу єдності, суспільне значення та високе покликання Спілки, що в процес реабілітації колись безневинно ганьблених та убієнних “братів по перу” долучили акт посмертного прийняття їх до членів Спілки письменників України!

Чим далі просувалася “перебудова” в галузі художньої культури, чим глибше в історію проникав беспощадний критичний погляд, тим складнішим ставав процес переоцінки всіх цінностей.

Коли виник рух “Меморіал”, ціллю якого було реабілітувати безневинних, усе видавалося ясным, як поділ на чорне і біле, а вже на межі 1937–1938 рр. виникли нездоланні труднощі. Чимало жертв серед колишніх радянських партійних працівників не уявлялися більше безвинними, навіть такі як Тухачевський, не кажучи вже про Ягоду, Єжова та інших, постали перед “безстороннім” судом як кати, руки яких були обгажені кров'ю. Такі утруднення, не завжди й не обов'язково підфарбовані пролітою кров'ю, виникли й перед “Літературним Судом Честі”. В українській літературі на відміну від російської “зведення рахунків” з радянським минулим не набуло таких яскравих “суїцидальних” мотивів.

Для оновлюваного творчого мислення в літературі камнем спотикання стала творчість Павла Тичини, який, з одного боку, — особливий сантимент поетів! — новатор в національній поезії поетичної форми: “поет-поетів”, а з іншого — він є усталеним образом визнаного класика та вважається фундатором української радянської літератури, що натхненно оспівував дружбу народів СРСР (“чуття єдиної родини”), оспівувачем ролі КПРС як керівної та організуючої сили (“партія веде”), радісних соціалістичних змін (“живемо комуною”), борцем проти українських буржуазних націоналістів (“стою, мов скеля, — непорушний”), чужинських соцреалістичних течій та напрямів “сюр”. Поки за звичкою готувалися до 70-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції його духовні сини й

пасинки, поети, що лише трохи фрондували з режимом Щербицького-Ляшка та твердо запевняли стурбованого доносами КГБ Горбачова, що вони й на думці не мають створювати якусь свою партію, раптом побачили всю глибину ідейної прірви, що відокремила їх від недавнього кумира.

На відверте й беспощадне батьковбивство ніхто не наважувався, але й на самовбивчу самокритику — теж. Отож усі “ювілейні” публікації в українській та російській пресі набрали дивовижного характеру напіввизнання, напівзвинувачення, напіввиправдання. Якесь неврозумливе мимрення навіть з вуст людей загалом гострих на язик (як, наприклад, І. Драч) [11].

Зарадити справу взявся, як і належить, провідний на той час літературознавець. Щоправда, розв'язання ним цієї історико-теоретичної проблеми декому видалося трохи екзотичним. “Дещо несподівані міркування щодо Тичини та інших митців його часу, — зазначав автор репортажу з конференції українців, що саме відбулася того року, — висловив чл.-кор. АН УРСР М. Жулинський: “Умови тоді буди такі, — зазначив промовець, — що Тичина мусив надіти політичну маску — так з'явився неприродний феномен закритого обличчя”. Хто знімав із себе маску, щоб показати своє справжнє лице, той зазнавав репресій і гинув. Саме “закритим обличчям” пояснюється “полегшена”, репортажного характеру, збірка П. Тичини “Чернігів”. Ідеологічна гра масок існувала й у добу застою і навіть зараз ще не викорінена” [12].

Про пластичність людей, особливо творчих, надзвичайно правдиво — беспощадно правдиво — і без звичного осуду написала Л. Гінзбург: “Тридцять — колективізація, український голод, процеси, 1937-й — і при тому зовсім не пригніченість, але збудженість, патетика, бажання брати участь і прославляти. Інтелігенція заявила про це й поїздом по Біломорканалю, і письменницьким з'їздом 1934 року з промовама Пастернака, Заболоцького, Олеші” [5]. Виявляється, маяковське “Хочеться йти докладувати, рапортовати...” зовсім не метафора, не поетичне перебільшення!

“Нинішні не можуть збагнути, — як це було можливо! — відзначає Гінзбург як свідок і співучасник. — Це було можливо, — стверджує вона, — і в силу історичних умов, і в силу загальнолюдських закономірностей поведінки соціальної людини” [5].

Сьогодні, коли крикливо проголошено пріоритет загальнолюдських цінностей, дехто сприймає їх, ці уявні, насправді неіснуючі як “загальнолюдські” цінності, за щось надзвичайно прекрасне й високе, так само некритично, як колись — пролетарсько-класові. Придивимося ж ближче до однієї з цих цінностей, загальнолюдських надбань, закономірностей.

“До основних закономірностей, — писала Гінзбург про глибоко продумане, вистраждане на довгому й непростому віку, — належать: пристосованість до обставин, виправдання необхідності (зла в тому числі) за неможливості опору, байдужість людини до того, що її не стосується”. Загалом цю закономірність, а не вигадані, уявлені “цінності” (багатьом і справді хочеться, аби вони були, стали загальнолюдськими), вона назвала прагненням “тотожності — тотожності особи з оточуючим середовищем, суспільністю, із змінами, що відбуваються в ній”: “Інстинкт життя. І нема ніякої громадсько обов’язкової норми поведінки, яка стояла б йому поперек... Скорботна вірність минулому — це означало б голодне існування, можливо, неіснування. Талановиті — художньо і людськи — тому особливо напружено шукали в собі або створювали в собі ділянки тотожності. Це ділянка, посідаючи яку, можна сказати: і я тієї ж думки. І висловити цю думку з деяким відхиленням від еталону, іншими ніби словами” [5].

П. Тичина пише:

Ненависті моєї сило,
Любові глибино,
Як тяжко вас носить у сердці,
Як тяжко мені знов.
І знов, і знов спливає піна
На поверховостях часу...

Кому свою я чисту душу, до кого душу понесу,
Знов лізе тупість, фарисейство, лихварство, підступ і брехня.

Лише незламне не здається, своїх прапорів не міня” [21].

Гай-гай! — “Все йде, міняється, рветься...” [21].

З початком “Перебудови” справді якось стихли, якщо й зовсім не припинились, розмови й схоластичні суперечки про соцреалізм: можливо, і справді в надії, що, відтак підтримуваний штучно дискусіями та настановами, він без цього “допінгу” (“підстьобування”, за висловом одного з диспу-

тантів) сам по собі відімре. Натомість замелькало інше слово — сюрреалізм. З’явилися численні публікації про Сальвадора Далі, більш відверті й прихильні розмови про художні вподобання Луїса Бунюеля (антибуржуазний та антирелігійний пафос його творчості завжди був до вподоби). Нарешті, вийшов з “тіні”, “злегалізувався” і власний “сюр”. Пишу злегалізувався, бо він таки існував, “животів” підпільно, насамперед, у задумах, коли не у творчості, Сергія Параджанова.

“Друзі, я вдячний вам за увагу, за запрошення... Я абсолютно не хвилююся: у залі багато “бородачів”, отже, буде зрозуміло, — так розпочав свою півторагодинну промову Параджанов перед молоддю Білорусії в 1973 році. — Я вважаю Білорусію дуже улюбленою своєю республікою, хоча я тут удруге. Звідси розтікаються мої друзі, із студії. Але це нічого не означає. Вони прийдуть, повернуться у якійсь якості. Не приведи, Господи, якщо Фігуровський¹ повернеться сюди актором, як це він показав нам. Варто чомусь з’явитися, як відразу починають класифікувати: куди і який це напрям, пишуться ярлики. Якщо “Саят-Нова” — це поетичний кінематограф, і мене ушімлюють у великій професії режисера, і що я одержав за два дні до приїзду сюди особистого листа від Феліні, де мені незручно було цитувати та везти його сюди... Куди ж класифікувати “Війну і мир”, “Таньку Кареніну” (як я кажу), “Злочин без кари” або “Дворяське гніздо”? Повна девальвація якостей мистецтва кінематографічного, абсолютна трагедія у всьому світі, імовірно, і зокрема, і в радянській кінематографії. І я вважаю, що дивовижний застій, нема яскравих митців. Великомученик Тарковський не може нас щорічно вражати своїм талантом, своєю глибиною, а решта все мені здається посто ніяким.

І хай дарує мені наше начальство, — я їхав сюди у вагоні, щось мені не спалося, дорога була довга, і член ЦК, як він відрекомендувався, дуже довго мені пояснював, чому це відбувається... Я вважаю, відбувається це тому, що митцям, найбільш цікавим митцям, виявлено недовіру.

Недовіра — дивовижна кривда, з недовірою пов’язана вся доля і неймовірно коротке життя митця. Через це так класично була провалена в Радянському Союзі одна зі знаменних дат, це — ленінський ювілей. Згадайте, найбездарніші люди робили ленінські фільми. І на екрані — просто погані твори, кілометри плівки — кіномакулатура, до

якої ніхто з нас не повернеться — ні як глядач, ні як мистецтвознавець, ні як кінознавець.

...Поява моєї картини дивовижно складна. Мені довелося, нарешті, обманути цього разу своїх земляків вірмен, які великодушно хотіли, щоб я зробив “Тіні забутих предків по-карськи”. Вони думали, що я приїду й відразу підцуплю їм медалі... Цього не сталося.

...Вірменія — велика країна, з потрясаючою культурою. Це моя Батьківщина, я вперше відвідав її, абсолютно захлинувся від краси й поезії свого народу, через те що я — вірменин грузинського розливу, такого... “тифліського розливу”. Я народився у Тбілісі. Вірменію я побачив уперше: це божевільна античність, чистота; це велич... І прошу не судити про мене за джазом, який зараз паралельно зі мною виступає. Там — Орбелян і південні хлопчачки наводнили місто...

Справа в тому, що уряд Вірменії не зрозумів картини... За що великодушно — через три роки — запропонували мені робити “Давида Сасунського”. Просто їх вимусило втручання в долю цього фільму ЮНЕСКО та ООН та особисто крупних майстрів світу².

Картина виходить на екран у редакції мого друга Сергія Йосиповича Юткевича, який не зрозумів картини й навіть сказав: “Що, ви так поспішали, що два дублі стоять підряд?” Він не зрозумів, що це — метод. Він каже: “Дивна у вас смерть Католикоса! Католикос помер, а в нього розплющені очі, і він дихає... От, коли хмарки співають, що Католикос безсмертний...” Він дослівно сприймає: смерть, отже, — треба заплющити очі й підв’язати підборіддя. Тому він “реставрував” картину, і в певній якості картина потрапила до мінімуму московських репертуарів... І я загалом отримав ті “рупії”, на які живу... Одержав знову чинось недовіру не працювати й не робити фільмів... Але справа не в тому. Це... не через те, що зараз я “гарцюю”, а просто завдяки жорсткій правді, що пов’язана з моїми колегами — митцями-кінематографістами. Тому Вірменія перша... Чоловік, який висловився про картину, — це один із секретарів ЦК з культури, який у минулому був полотером і був висунутий на керівну посаду у зв’язку з “певним” талантом. Він, подивившись цю картину, сказав слова по те, що це дивовижна картина, але що в ній багато мастики. Я довго не розумів, чому саме мастики. Потім мені донесли перекладачі, які його весь час супроводжують і редагують, що на

увазі мається містика... Що зараз пов’язано з долею картини? Вірменія показувала цей фільм: посилала людей. Народ-ось... я би не сказав, що розуміє цю картину. Я і сам її не зовсім розумію. Але народ іде на цю картину, іде, як на свято, розумієте. Ідуть всі верстви населення, вони відчувають у картині свої гени. Ні той сюжет, ні ті усталені канони долі поета (конфлікт з царем, придворний конфлікт, вигнання поета з палацу, світське життя, монастир) — все те не стало смислом мого сценарію, але фарби, аксесуари, побут, що супроводжував поезію. І я ось постарався мистецтво відобразити в житті, а не життя зобразити в мистецтві. Навпаки, щоб мистецтво відобразилось у житті... Той світ, що супроводжував поета. У картині, по-перше, поет не розмовляє. У картині фактично (усього) дві драматургічні репліки — я буду їх перекладати. У картині немає дослівних географічних, таких точних, відомостей. Але, мені здається, картина дуже примітивна за структурою своєю: було дитинство, була юність, було кохання, був монастир, були камені. Коханий був камінь, келія була коханою; кохана — груди її оспівані, оспівана троянда. Потім була думка, що горло моє пересохо, я хворий. Поет помер. Все так просто, ясно, як у долі великого поета, ашуга, менестреля... Картина складно знімалась, у цілковитій недовірі. Мені поталанило її врятувати від пань із Главку, від кокаревих³ там, зусєвих⁴. Там чимало є “елегантних” пань, у минулому танцюристок, як то кажуть на Україні, кордебалеток. Я врятував її й від Романова⁵, незважаючи на те, що він високо поцінував картину, сказавши, що це інтелектуальний шантаж... Найвище — що можливо отримати в оцінці. Ну, картину всіляко оцінюють. Наприклад, Кур’янов — мій друг і земляк — сказав, що це — ідеальний комісійний магазин. Це також цікаво в нашому столітті, коли ідеальний комісійний магазин ми не можемо сьогодні уявити в зв’язку з тим, що це (таке є насправді). “Ідеальний комісійний магазин”, я вважаю, — у “Комісійному гнізді”, у “Дворянському гнізді”, де виставили все, що було в арбатських комісійках, мініатюри... І Кончаловські, дворяни, намагалися показати аксесуарний світ Арбату і, розумієте, “Парижа”, позбавляючи Париж кольору... А колір перенесли в поміщицькі садиби, зараз до мене увірвався розлючений Бондарчук. Після того, як я йому послав телеграму, що мені дуже подобається його картина “Ватерлоо” після остаточного провалу “Війни і миру”, котрий уже стає

державною трагедією: витрачені дивовижні гроші, а результату ніякого. Я не бачу в Радянському Союзі (я ходжу, шукаю) людини, яка двічі подивилась би одну серію, бодай помилково. Цього не трапилося. Розумієте, третю та четверту серії взагалі ніхто не відвідував⁶. А “Ватерлоо” — цікава картина. От він приїхав до мене та й каже, що Сан-Францисько потрясене було тим, що цілком несподівано російська делегація приймала поздоровлення від мера міста й муніципалітету з унікальним фільмом “Саят-Нова”. І комісія вилетіла до Москви, аби довідатися, чому серед зовсім інших московських фільмів виявився “Саят-Нов”⁷. Як туди потрапила картина, через які джерела, мені невідомо. Але вона починає цікавити громадськість, коли для мене вона — уже пройдений етап. Зараз я готуюсь до роботи над іншими темами. Надіюсь, живу, старію й навіть спліну в “преддверіи очікування”. Шість років майже Україна не дає мені робити картину. Ось уже три роки, як я повернувся після “Саят-Нова”. Картина з трудом десь з’являється на екранах, глядач не розуміє фільму. А мені не хочеться перед ним вибачатися, мені здається, що час уже глядачеві вибачатися інколи перед митцем. Через те, що щось інше хвалиться, чогось чекають...

Зараз я задумав фільм, працюю з Віктором Шкловським, роблю “Демона” за Лермонтовим. Експериментальна студія... Знову-таки переляканий Чухрай, він не знає, куди подітися, прагнучи робити комерційний експеримент, а не творчий... Так от, нібито є наказ Романова укласти угоду зі Шкловським, бо побоюються, якщо не укладуть угоди, то Шкловський не витримає цього, і Романови будуть вбивцями.

Шкловському багато років. Він зробив сценарій складний, дивний, незрозумілий, але я щасливий з того, що існує й мій варіант сценарію, що ще раз, можливо, доведеться когось обманути, якщо не Шкловського, то Чухрая. Шкловський поклав на мене надії, дуже хоче робити цю стрічку... Ну, про фільм (“Саят-Нова”), імовірно, можна багато говорити... Та мені здається, що після фільму взагалі треба мовчки розійтись. Цього вимагає стрічка. Розумієте, Бажан, один з великих друзів, поет, сказав, що “Тіні забутих предків” потребували п’ять років для визнання. Стрічка, котру я не люблю, і для мене вона просто г... Стрічка ця подобається Юрію Ілленку, тому він час від часу нагадує, що існує ця стрічка. Я відійшов абсолютно вбік від цього етно-

графічного, такого... колоніального фільму... І я вважаю, що це колосальне захворювання юнака. І що коли цьому наслідуює такий майстер, як Юрій Ілленко, або нагадує цю картину бодай аксесуаром, обрядом, танцями, динамікою... Картина “Саят-Нова” знята з однієї точки. Просто назло Юрію Ілленку: не змінюючи світла, кольору, не міняючи оптику... — з однієї точки. Якщо мені вдалося зробити динаміку пластичну, — а я вважаю, що мені це не цілком вдалось, — то картина статична, безтямно статична⁸, і цим вона мені дуже дорога. ...Сценарій був написаний віршами. Він був абсолютно нікому незрозумілий, і через це він не був затверджений. Ніхто не розумів, на що треба “наводити фокус”... (Усі кажуть: на постановочні. Постановочних теж не виявилось. Постановочні — це винагорода, яку ми отримуємо після (виходу) картини (на екран).

Ну, що я можу сказати про фільм? Фільм мені нестямно дорогий. Я просив Юткевича не чіпати останню частину, тому що, можливо, це остання і моя стрічка, на жаль. Тому що я... Мені заборонили їхати до Мінська, тому що зі мною має говорити перший секретар ЦК України. Він дуже хоче, щоб я робив фільм про хліборобів. Отже — “Земля”! Ще раз “Земля” — така маленька відписка, яка сталася для того, щоб одержати за твором Коцюбинського “Інтермеццо” — такий твір, дуже складний, про долю інтелігента на початку століття. Це такий авторський монолог, дуже цікавий твір, не вивчений у певний час. 50 років він був вилучений з української літератури⁹, через це повернувся для того, щоб знову бути вилученм... Проте я готуюсь до цього фільму. Сценарій готовий¹⁰.

Але зараз я представляю вам фільм “Саят-Нова”. Ну, як, що мені вдалося реалізувати? По-перше, роль Молодого поета грає Софіко Чіаурелі — дівчина. Вона ж грає Ідеал кохання — царівну Анну та всіх привидів, які потім з’являються в Долі поета: черниця у білих мереживах, ангел під час вознесіння й пантоміми. Це мусульманський театр при дворі царя Іраклія. XVIII століття, Вірменія, Грузія, Азербайджан, Закавказзя, цар Грузії, він же — цар Вірменії; придворний поет-вірменин, — бачите: усі елементи дружби народів. Ніякого конфлікту між закоханими — сестрою царя та поетом. Просто відхід поета в монастир — від світського життя, що було ніби найвищою винагородою поетів і поезії Ренесансу¹¹, Вірменії середньовіччя [19].

Сценарій був написаний у певній формі. Я по-

стараюсь вам прочитати один епізод. Уявіть, як же я міг його реалізувати потім на екрані. Ось поет прийшов у монастир. Потрібна була плащаниця. Помирає Католикос Казар, і великий поет, який був ключником і господарником монастиря, йде до жіночого монастиря, щоб принести ліпшу із ліпших плащаницю. Поету довіряють вибрати її. Він зустрічає там черницю з обличчям царівни. Ну, приміром так, для присутніх тут літераторів та кінознавців:

“Епіграф: Тебе одяг небесний сніг,

Тебе одяг небесний сніг.

Рексима, монастир в степу. Самі по собі дзвеніли дзвони. Саят-Нова сам по собі йшов в гору і сам по собі сходив з неї. Поки дорогу не перетяв йому монастир. Самі по собі черниці виносили на руках розшиті золотом плащаниці для тіла Казара й клали до ніг арутюна на камені притвору свою золоту печаль. Саят-Нова уникав погляду очей, що дивились на нього, а черниці впритул дивилися в обличчя арутюна й самі по собі володіли ним якусь мить. Саят-Нова взяв плащаницю й приміряв її з голови до ніг. І всі черниці в чорному різко відвернулися, пропускаючи до Саят-Нови черницю у білих мереживах [19].

Тебе одяг небесний сніг

Тебе одяг небесний сніг...

Саят-Нова взяв плащаницю й приміряв її з голови до ніг. Усі черниці різко відвернулися, пропускаючи до Саят-Нови черницю в білих мереживах.

Черниця у білих мереживах посміхалась і впритул приклалась до плащаниці й через золото Христа поцілувала Саят-Нову. І всі черниці в чорному різко відвернулися. І сам по собі відступив Саят-Нова. Саят-Нова йшов цвинтарем черниць. Самі по собі дзвеніли дзвони, і з криком бігла за арутюном черниця у білих мереживах, і сама по собі виникла огорожа, і вдарилась об червоні камені Рексима черниця у білих мереживах. І сама по собі наступила тиша. Саят-Нова увійшов до кафедрального собору Ахпататі, поклав тіло Католикоса Казара золотом, принесеним із Рексима”.

Рексима — жіночий монастир у степах Вірменії. Ну от, одержавши таких 12 новел, розгублений міністр, розгублена громадськість міста все-таки дозволили мені відзняти фільм. Ви побачите не дослівно екранізовані ось ці кадри, але загальний лад і настрої фільму приблизно в тому ритмі, у якому я вам прочитав [19].

Фільм знімав дивовижний оператор, який зрозумів смисл мого задуму, надзвичайно скромний Сурен Шахбазян. Він працює на Київській кіностудії, прийняв моє запрошення, ви його знаєте по “Законову Антарктиди”, по “Павлу Корчагіну”, по “Трьох Товстунах”. Картина відзнята на радянській півці. Копія, яку ви зараз побачите, вона, по-перше, бракована, а по-друге, вона вкрадена — інакше ніхто не дав би мені цю копію. Вона просто вкрадена мною зі студії й зараз становить мою приватну власність. Поки що.

Я дуже хотів би, аби ви подивилися картину. І мені більше нічого додати до картини. Я й так кажу, що мені багато доведеться перекладати, тому що... Бажан сказав, що фільм не вірменський, даремно Ви зваблюєтесь, що він вірменський, він скоріше — український. Коли ми почали розшифровувати його думку, то з'ясувалося, що просто виток культури Вірменії та України йдуть від Візантії, і стилістика побудови кадрів, світла, нагадала київські фрески в Софії Київській і мініатюри — унікальні речі IV–XV століть. Нема античнішої землі, ніж Вірменія, на радянській території, пам'ятники I століття та палеоліту стоять у поєднанні з дивовижною архітектурою X та XVIII століть. Вірменія — дуже красива країна. Її типаж, обряди тут уперше представлені, через те що я вважаю, що був великий фільм зроблений у Вірменії, це — “Тепло” режисера Бек-Назарова. Але, на жаль, “Тепло” — фільм тифліських вірмен, розумієте, про вірмен зроблений такий атлас, дивовижні поєднання типажу, обрядової поезії, пластики, діалекту, обрядів і кінематографічно розшифрувати, компонуючи це, — це було дивовижно важке завдання. Картина знімалась довго [19]. Боюсь, що вона видасться вам не простою. Я хотів би звернути вашу увагу на дивовижну актрису Софіко Чіаурелі. Що таке Чіаурелі? Шкода, що естафета Віри Стрепетової щезла. Невідомо, кому належить зараз Віра Стрепетова. Софіко Чіаурелі — єдина трагічна актриса. Вона зображає, ось, Молодого Саят-Нову, і для мене вона незвичайно дивовижна своєю візантійською красою. Так от, її доля також невідома грузинам, вони не розуміють, що вона нестямно гарна. Як це я і роблю: другий день сперечаюсь, що мене захоплює дивовижний майстер, такий, як Азгур. Я розумію, що багатьох здивує таке моє зізнання, але я думаю, що через сто років Азгур буде обміряний, вивчений, покажуть дивовижну галерею істини, можли-

во, навіть паталогічно дивовижного часу, для якого ми всі — сучасники.

Те саме являє собою Софіко Чіаурелі: надкраса, вона — більше, ніж Візантія, вона — дивовижна актриса, незважаючи на те, що вона “глуха й німа”: вона не промовляє жодного слова, усе говорить жестом... Я ось тут приношу ЦК комсомолу Білорусії свою вдячність, як і ті дари, котрі передали мої друзі. По-перше, ось Мітуса, автора “Слова о полку Ігоревім”. Перший актор і скоморх — робота кераміка Орлова. Ось кілька книг з історії — це в повчання білоруським видавцям: як українці ідеально видали своє мистецтво. Ця книга продається за долари. А ось... (показує свій портрет). Доля цього портрета. Знаєте, одного разу на виставці було... Одного разу, коли я був у моді на Україні, то на виставці одночасно з’явилося кілька (моїх) бюстів, зроблених моїми друзями, і графіка, і живопис. І міністр, значить, пройшов і спитав: “Хто цей бордач? Чому його так багато?” Примітивна назва. “Який Параджанов?”

Ну, там назвали “Мій далекий друг”. Після третього туру зникли всі портрети. І всі бюсти щезли. Залишився ось цей, якого я привіз сюди. Головою виставки була Яблонська. Вона весь час мучиться, що у неї широкі стегна. Вона весь час хоче схуднути, але це їй ніяк не вдається. І от я кажу: “Як вам вдалося врятувати цей портрет?” А вона каже: “Знаєте, перший раз мене виручили стегна. Коли проходив міністр і хотів зняти портрет, я його прикрила своїм задом”. Ось цей портрет, нашого дивовижного художника-графіка Якутовича. Я передаю його на пам’ять про мене і про Яблонську... Я постараюсь перекладати вам фільм... Ви знаєте, коли Бондарчук мене спитав: “Сергію, чому ти вважаєш, що я провалився?”, я кажу: “От давай мені будь-яку склейку, і я тобі доведу, що ти — не режисер. Ось, будь ласка, он там, перед дуелью П’єра з Долоховим, йде цей бенкет, де він висить, значить, з бокалами”. — “От, — каже, — нормальна склейка, значить, ось конфлікт виник”. — “Ні, — кажу. — Лазня! Маленька лазня на Арбатських завулках, де у П’єра запотівають окуляри. Він мисє їх у холодній воді й знову надягає, і хтось виливає воду, і знову запотівають окуляри, і П’єр знову їх мисє в холодній воді й знову надягає, а потім відмив і вистрелив. Цього нема в Толстого? Ну то й що?! Адже якби був живий Толстой, він, може бути, залишив би цю сцену замість твоєї склейки чи сам би виписав, на

свій манер, кінематографічну сцену, щоб передати стан, можливо, зовнішній, можливо, природно-вниклий, через те що П’єр готувався до дуелі. Дуель сама ілюстративна, і тому я особисто вважаю, що Софіко...”

Кажуть чомусь: “Є якась система Станіславського”. От я не тямлю, що це таке. Розумієте, треба глибоко дихати, якийсь текст говорити... А, можливо, можна мовчати, і це більше, ніж... І є інше. Є античний театр, який побудований на діалогах, є Шекспір, є взагалі пантоміма. Є кіномова. Значить, ми всеодно в полоні якихось кіноканонів. Чому має бути оголошений поза законом режисер, котрий говорить, що актор — не головний, а можливо, головний я сьогодні! Чому сьогодні мій “Гамлет” чи “Сповідь”, яка опублікована зараз у всьому світі, сценарій, який я написав, його опублікували поляки, ісландці, “Кросспресспарк”, вічнозелене ревію абсурдної літератури¹². Я взяв просто маленьку тему. Мені кажуть, що це нетипово. Нетипово! У Тбілісі цвинтар руйнують і перетворюють на Парк культури імені Кірова. Точно якраз — імені Кірова. Там працюють бульдозери, теодоліти, нівеліри, а я там організував 12 могил. Я проводжав своїх предків, розумієте, я проводжав білошвейок, проводжав терщиків. Виникли могили, а я ще живий, а там — парк... Розумієте? Я написав цей сценарій. Кажуть, він нетиповий [19]. Для мене він типовий, тому що це відбулося і в Києві, і, ймовірно, у всіх містах, через те що цвинтарі живуть 20 років. Далі. Це не тому, що це блюзнірство якесь або що це нетипово у світі. Можливо, інші країни та інші народи зберігають кладовища довше. Поки мені 46 років і я живий, я приходжу й бачу зруйноване кладовище, а в каплицях скульптори роблять модні чеканки. Черева роялей, що валяються, я сприймаю як арфи, для того щоб самому вмерти у своєму дітищі. Здаю справу собі, що це просто скульптор купує старомодні роялі, виймає цю бронзу, щоб зробити модні чеканки для модного цвинтаря Сабуртало... Адже це також складності: як точно втриматися, якщо я митець. ...Чим можуть бути об’єднані “Андрієш”¹³ і “Саят-Нова”? Я вважаю, що коли є митець, котрий може синтезувати дивовижне, прекрасне, то його треба негайно експлуатувати. Це повинен бути наказ ЦК, розумієте, — “викачати” з нього (його талант?), (зобов’язати його) робити фільми, наприклад... До речі кажучи, прислали б мене до Білорусії, де я міг би зробити фільм про Білорусію, тому що, крім вас...

Ви, білоруси, ви що думаєте? Що декада у Москві представляє “Льон” у танці та “Бульбу”? Ви не праві. Є інше якесь коло, інше коло, дивовижне коло, розумієте, на рівні містики якоїсь, для того щоб воскресити й “Слово о полку Ігоревім”, воскресити зараз, розумієте, і вашу обрядову поезію... Або Грузію, яка не може робити “Вігязя у тигровій шкурі”. І чому вірмени звернулися зараз до мене: робити “Давида Сасунського”?.. Імовірно, є клінічні якісь симпатії у художника на певній мові, на певному матеріалі розвивати свій талант, свій світ. До речі, література. Що таке література для мене сьогодні?.. Невже ви думаєте, я натискую кнопку — і буде злітати “Демон” у шифононовому, простроченому на “Зінгері” тюлі чи газі? Це смішно сьогодні ілюструвати так, як ілюструють класиків російських російські режисери. Це адже смішно сьогодні! Це дійде до патології, ви розумієте? Адже подивіться, усю російську літературу екранізували, що залишилося? Що залишилося в російській літературі, назвіть один вагомий твір, котрий не ілюструвався. Адже що ще залишилося! От я виділяю два фільми. З прочитання режисерського [19]. Ось, будь ласка, на Україні... Значить, бракує, імовірно, того ставлення в митців, імовірно, того, що в кіно сьогодні називають геніальністю. Адже шукається кіногеній, який може. Це був Ейзенштейн, який умів дивовижно відкрити світ Олександра Невського. Він також статуарний, можливо, надмір бутафорський. Є ціла одна пластика того часу, де вона — естетичний факт. Ну, погляньте, що відбувається у світі? Що поляки зробили з “Паном Володимерським”? Що може бути страшнішого, що може бути жакливішого, примітивнішого й більш фашистського, ніж фільм “Пан Володимерський”? Що це таке? “Огнем і мечем” розмахують поляки й викликають, розумієте, “привид пана Володисвського”. Адже це смішно. Подивіться усі картини на історичні теми. І “Хрестоносці”. Ось будуть робити ще багато фільмів. Провалився ж “Маленький принц” Екзюпері. Імовірно, ні — не несуть у собі художники хреста поетичного, не несуть світу свого, вони порожні, декоративні й ситі. Особливо от московські митці. Вони ситі, розумієте, через це у них весь час провал за провалом. Якщо я не правий, назвіть мені твір за останній час, окрім “Начала”, де молодий, трепетний, провінціальний Панфілов... Провінціальний Панфілов з трепетом тютівського глядача ще захоплений Жанною Д’Арк

і намагається щось робити, і поєднує одне з ішим. Це адже дуже складна проблема. Ми тут не вирішимо цього, це повинно стати на порядок денний ЦК — для того, аби найвеличнішу російську кінематографію, особливо довоєнного періоду радянської кінематографію, воскресити й продовжити. Тому що загалом — трагедія. Я з цього розпочав і можу цим закінчити. Я особисто передчуваю дивовижну кризу в радянському кінематографі.

Він офіційний композитор картини. Він почав зі мною робити картину, але його любов до Вірменії, він — турист, і він пішов у гори й не повернувся до нас. А нам потрібно було робити картину. Це — Андрій Волконський¹⁴. Ось він тут, сидить у кінці. Він починав зі мною картину, і я дуже радий, що він побачив два останні кадри цієї картини. Тому що ми його розшукували і їх — Кафана і Зангезура. І нам повідомили, що такого композитора Волконського на обліку не мають ні міліція, ні КДБ. Він пішов. Ми думали, він перейшов кордон на чужий бік, мабуть, перейшов через кордон. І він з’явився, нарешті, через три роки тут, у Білорусії [19].

Ну, ви знаєте щодо того, що я художник, у мене зараз дуже великі радощі, мене Флоренція запросила виставити свої роботи¹⁵ — живописні, кераміку, колажі, узагалі — все, що десь щось таке з’являється, а в мене іноді з’являється також. Останнім часом у мене стали щезати роботи, і через те що найулюбленіші роботи щезають, я не можу їх відновлювати. Я не знаю, це роблять друзі чи роблять просто випадково. Ось тут ви бачили колаж до фільму “Сповідь”. І от Любимов зараз дивився — приїздив спеціально¹⁶ — мої колажі до “Гамлета” — спектаклю, який я хотів ставити, але я не знайшов продюсера.

Адже світ, який оточував і впливав на поезію “Саят-Нови”, адже тут, можливо, й немає поезії як такої, поет тут не сидить, не мучиться, не вскакує вночі, не вдаряє для сміху в спинку ампірного крісла, вскакує й радіатор (так у стенограмі, очевидно, треба “радіоприймач”, або що) умикає — значить, музику Чайковського. “Чайковський” так “писав” музику¹⁷. І кликав чомусь потворного наперсника, розумієте, — замість гарного, чомусь. Дивно. От цей “Чайковський” — один з клінічних провалів. Мене повинні зрозуміти композитори. Невже треба стукати в поліроване червоне дерево, розумієте, з полум’ям і вскакувати вночі під грім, бігати босоніж... Це ж потворно! Це страхіливо! Це нам

не потрібно! Це є зараз такий повоєнний біографічний фільм. От такі й політичні фільми на рівні “Червоного листа”¹⁸, співачок якихось із вар’єте, де революція мало не була опереткою. Адаже йде серйозна розмова. Я розумію, наскільки я ризиковано виступаю. Але мене розізлив учора цей член ЦК, котрий мені погрожував: “Ви ще шість років не будете працювати!” Ну, не буду я, знайдеться інша талановита людина, все рівно вона природно виникне десь. Просто кривдно, коли я не вмів робити фільмів — мені давали, а от коли я вмію — мені не дають. Розумієте, я більше заробляв тоді. Я зробив 5 фільмів: “Перший хлопець”, “Квітка на камені” тощо. Дуже пристойно заробляв, дуже. Потім, як тільки я зрозумів, що потрібно “моєму народові” — у даному разі я не відрізняю українців, вірмен чи грузинів. Я вважаю, що це відбувається травма, велика травма. Я вважаю, що коли тобі в 40 років не довіряють як митцеві, то й на тому світі будуть не довіряти. Це точно. Розумієте... Тому я дуже вдячний, що... Ось ви акцентуєте, що “художник”. Я вважаю, що ця картина менш усього повинна подобатися художникам. Вона подобається найбільше фізікам. Розумієте? І тому, коли я показував на фізичному факультеті у Єревані.. І курди, гірські люди, котрі живуть, так би мовити, тваринники (волопаси), і курди, значить, дуже емоційні люди. Один дуже гарно сказав, можливо, це навіть неправда — я погано знаю фізику. Він мені сказав, виступаючи у великій аудиторії, що от сучасна фізика не має такої формули, вона в стані пошуку мрійливої формули, так от (сказав він): “Фільм Параджанова — це мрійлива формула мистецтва”. Ось так якось красиво... Може, він не фізик, а поет. Дуже точно він сказав те, що менні зрозуміло було, але так вишукано”. У цій промові, як і в побутових розмовах, Параджанов не щадив нікого: ні колеґ, ні друзів, ні своїх захисників і патронів — звичайно це пояснюють непозбутнім прагненням його до ориґінальності й навіть парадоксальності суджень. Цим, безперечно, пояснюється багато що, та не все [19].

З-поміж великої кількості імен, що він їх згадав у цьому тривалому монолозі, лише кількох назвав у однозначно позитивному контексті. І серед них, крім Тарковського, С. Шахбазяна, С.Чаурелі, О.Іоселіані, Л. Осики, Тенгіз Абуладзе, якому пощастило прорвати вузький горизонт “реалізму з префіксом соц-” і вийти за його межі — в “сюр...”

“Якось до Тбілісі приїздив Володимир Миколайович Турбін, відомий літературознавець, з яким я товаришую, — розповідав через роки Т. Абуладзе в інтерв’ю з приводу прем’єри фільму “Покаяння” — картини, що “потрясла соціалістичний” світ. — Він проживав у мене. Одного разу він запропонував мені піти до Кетусі Оракешвілі — жінки, яка багато років провела на засланні, потім повернулася і жила з того, що робила торби. Я не був з нею знайомий, просто знав, що є така. Ми пішли до Кетусі, і вона розповіла нам усю свою історію, усю. Говорила вона годин з п’ять. А оповідачка вона була блискуча. Поверталися ми пішки, йшли довго й не розмовляли — таке грандіозне враження справили спогади Кетусі. А ось коли ми вже підійшли до дому, я спитав у Володимира Миколайовича: “Як Ви гадаєте, якщо митець захоче повідати людям — через театр, або літературу, або кіно — усе те, що ми почули від Кетусі, чи достатньо для цього засобів тільки реалістичних? Чи необхідно вдаватися до сюрреалізму, абсурду? Гротеску, фантазмагорії?” Мені вдається, і в найтяжчі моменти ніяка сила не здатна знищити добро, творчість. Але історія настільки фантастична й абсурдна в багатьох своїх проявах, що засобами реалістичного мистецтва її неможливо відтворити повністю і достаменно — вона вимагає форми та стилю, які більш відповідають її суті. Ми робили фільм, свідомо поєднуючи в ньому “фантазмагорію”, умовність з точними деталями. Практично за кожним епізодом у фільмі стоїть невігаданий факт, реальна людина” [19].

Можна було б, звичайно, посперечатись із митцем щодо точності вживання понять. Під реалістичними засобами він явно має на оці життєподібні форми, “ізоморфні” зображення. Насправді, форми життя — це не лише події і факти довкілля, але й явища внутрішнього життя людини: її сни, марення, спогади, фантазії, мрії тощо.

Висновки. Як і завжди, “самоорганізація” — як процес! — виявилася аналогом “броунівського” руху. З аналогічними наслідками: заваруха — “Рух” — розруха:

- замість показної цнотливості — зухвала безсоромність;
- замість святенницької безкорисливості в служінні музам — цинічна комерціалізація мистецтва;
- замість позірною інтернаціоналізму — агресивний націоналізм;

– замість “натхненної” компартійності — фанатичний антикомунізм та всезагальна “декомунізація”;

– замість “соцреалізму” — сурогати сюрреалізму та “принади” постмодернізму;

– замість вульгарного атеїзму — фальшива набожність;

– замість язичницького поклоніння кумирам комуністичної ідеології — варварське їх розрощення;

– замість вульгарного матеріалізму й епікурейства — окультизм та містика;

– замість вихвалання всілякої “революційності” — апологія конформізму та косерватизму...

Вихід із хаосу “самоорганізації” — формування організації як соціокультурних інститутів, здатних акумулювати позитивні складові народної самодіяльності й спрямувати зусилля на втілення їх у життя.

Примітки:

¹ Фігуровський М.М., білор. сценарист та режисер. (фільми “Годинник зупинився опівночі”, 1959; “Весняні грози”, 1960; “Скільки літ, скільки зим!”, 1966 та ін.)

² Характерне для цього періоду життя Параджанова перебільшення. Названі організації ніяк не “втручалися”.

³ За іменем тодішнього головного редактора Держкіно СРСР І. О. Кокаревої.

⁴ За іменем одного з редакторів Держкіно СРСР.

⁵ О. В. Романов — тодішній Голова Держкіно СРСР.

⁶ Характерні для Параджанова перебільшення. Насправді було так: першу серію переглянуло 58 млн глядачів (лідер прокату 1966 р.), другу серію — 36,2 млн, третю серію — 21 млн, четверту серію — 19,8 млн. Фільм здобув першу премію іноземної преси Голлівуду, призи “Оскар” (1968), Москва (1965), Акапулько (1965), Венеція (1965), Сорренто (1973), Прага (1966) та інші.

⁷ Звичайне для Параджанова “перебільшення” (сплутування реального з уявним).

⁸ Варто всерйоз сприйняти це зізнання Параджанова. Фільми його, починаючи з “Тіней...”, справді дедалі більше статичні, тобто антикінематографічні. По суті, це вже не кінематограф (зображення руху), а всього лише живопис, зроблений з допомогою кінематографічних засобів: світло, колір, плівка, статисти-актори (натурщики). У цьому, зрештою, й полягає персональний вклад у мистецтво Параджанова: він на практиці дослідив межі кіно й живопису (подібно, як свого часу дослідив теоретично межі поезії та живопису Г.-Е. Лесінг в “Лаокооні...”

⁹ Звичайне для Параджанова перебільшення.

¹⁰ Розглядалося кілька варіантів сценарію “Інтермеццо”, останній — у співавторстві з П. Загребельним, тоді дуже впливовим секретарем Спілки письменників України, але жоден так і не був схвалений до постановки.

¹¹ Звичайне для Параджанова сплутування реального та удаваного.

¹² Твердження з числа характерних для Параджанова “перебільшень”.

¹³ Фільм С.Параджанова (1954, к/ст ім.О. П. Довженка) за одноім. казкою Ем.Букова “Про юного пастуха Андрієша, чарівну сопілку, боротьбу із злим чарівником Чорним Вихорем”.

¹⁴ У титрах фільму значиться композитор Тигрян Мансурян.

¹⁵ Це повідомлення потребує ще додаткової перевірки.

¹⁶ Це повідомлення потребує ще додаткової перевірки.

¹⁷ Натяк на фільм І.Таланкіна “Чайковський” (1969, “Мосфільм”).

¹⁸ Фільм В. Корш-Сабліна (1958, “Білорусьфільм”).

Література / References:

1. *Багратиони-Мукранели И.* Десакрализация женщины. *Искусство кино*, 1991. № 6.
2. *Байгушев А.* О саддукействе и фарисействе. *Москва*, 1988. № 12.
3. *Вайль П.* Пoesия и правда: Заметки о журналистике и гласности. *Лит. газ.*, 1991. 20 марта.
4. *Винниченко В. К.* Заповіт борцям за визволення. К., 1991. 800 с.
5. *Гинзбург Л.* В поисках тождества. *Сов. культ.*, 1988. 12 ноября.

1. *Bahratyony-Mukranely Y.* Desakralyzatsiya zhenshchyny. *Yskusstvo kyno*, 1991. № 6.
2. *Baihushev A.* O saddukeistve y faryseistve. *Moskva*, 1988. № 12.
3. *Vail P.* Poeziya y pravda: Zаметky o zhurnalystyke y hlasnosti. *Lyt. haz.*, 1991. 20 marta.
4. *Vynnychenko V. K.* Zapovit bortsiam za vyzvolennia. K., 1991. 800 p.
5. *Hynzburh L.* V poyskakh tozhdstva. *Sov. kult.*, 1988. 12 noiabria.

6. **Дзюба І. М.** Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? *Культура і життя*, 1988. 24 січня.
7. **Дяконов Ю.** “Прогрес” кино. (Как готовилась “катастроика” (Заметки кинокритика)). *Наш современник*, 1991. №10.
8. *Экран*, 1991. № 4. С. 2.
9. **Евтушенко Е.** Право на неоднозначность. *Советская культура*, 1987. 21 марта.
10. **Коротич В.** Вместе с партией, вместе с народом. *Политобразование*, 1982.
11. *Литературная газета*, 1990. 2 января.
12. *Літературна Україна*, 1987. 13 вересня.
13. *Літературна Україна*, 1989. 21 вересня.
14. **Лихачев С. Д.** От покаяния — к действию. *Сов. культура*, 1988. 27 августа.
15. **Новиченко Л., Русанівський В., Гончаренко М., Толочко П., Дзюба І., Мазепа В., Федорук О.** Щоб відродження сталося: Історичні обставини і тенденції розвитку української культури. *Культура і життя*, 1989. 29 жовтня.
16. **Олійник Б.** Кредо. Небо полеглого безвісті (уривок з поеми). Істина. *Партія веде: збірник*. К., 1986.
17. **Олійник Б.** Мова — це голос народу. *Літературна Україна*, 1989. 2 листопада.
18. О прошлом для будущего. Беседа с режиссером фильма “Покаяние”. *Литературная газета*, 1987. 25 февраля.
19. **Параджанов С.** Виступ перед комсомольським активом Білорусії (1973). *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. Вип.14. К., 2004.
20. **Силенко Л.** Переоцінка духовної вартості. *Київ*, 1989. № 3–4.
21. **Тичина П.** Ненависті моєї сило: В дні після смерті В.І.Леніна. Революція іде. “Похорон друга”. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=401> (дата звернення: 20.04.2019).
6. **Dziuba I. M.** Chy usvidomliuiemo natsionalnu kulturu yak tsilisnist? *Kultura i zhyttia*, 1988. 24 sichnia.
7. **Diakonov Yu.** “Prohresy” kynno. (Kak hotovylas “katastroika” (Zametky kynokrytyka)). *Nash sovremennyk*, 1991. №10.
8. *Ekran*, 1991. № 4. S. 2.
9. **Evtushenko E.** Pravo na neodnoznachnost. *Sovetskaia kultura*, 1987. 21 marta.
10. **Korotych V.** Vmeste s partyei, vmeste s narodom. *Polytobrazovanye*, 1982.
11. *Lyteraturnaia hazeta*, 1990. 2 yanvaria.
12. *Literaturna Ukraina*, 1987. 13 veresnia.
13. *Literaturna Ukraina*, 1989. 21 veresnia.
14. **Lykhachev S. D.** Ot pokaiannia — k deistviyu. *Sov. kultura*, 1988. 27 avhusta.
15. **Novychenko L., Rusanivskiy V., Honcharenko M., Tolochko P., Dziuba I., Mazepa V., Fedoruk O.** Shchob vidrodzhenia stalosia: Istorychni obstavyni i tendentsii rozvytku ukrainskoi kultury. *Kultura i zhyttia*, 1989. 29 zhovtnia.
16. **Oliinyk B.** Kredno. Nebo polehloho bezvisti (uryvok z poemy). Istyna. *Partiia vede: zbirnyk*. K., 1986.
17. **Oliinyk B.** Mova — tse holos narodu. *Literaturna Ukraina*, 1989. 2 lystopada.
18. O proshlom dlia budushcheho. Beseda s rezhysserom fylma “Pokaianye”. *Lyteraturnaia hazeta*, 1987. 25 fevralia.
19. **Paradzhanov S.** Vystup pered komsomolskym aktyvom Bilorusii (1973). *Visnyk KNUKIM. Seriiia Mysterstvovznavstvo*. Vyp.14. K., 2004.
20. **Sylenko L.** Pereotsinka dukhovnoi vartosti. *Kyiv*, 1989. № 3–4.
21. **Tychyna P.** Nenavysti moiei sylo: V dni pislia smerti V. I. Lenina. Revolutsiia ide. “Pokhoron druha”. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=401> (Last accessed: 20.04.2019).

Сергей Данилович Безклубенко

Культуротворческие процессы “времен перестройки и гласности”

Аннотация. Исследование посвящено анализу художественных явлений в период “перестройки и гласности” (1985–1991 гг.) и раскрывает вопрос основных проблем в это историческое время.

В период “перестройки и гласности” в отрасли культуры процесс “информационного насыщения” приобрел характер заполнения “белых пятен”. Массово начинают публиковаться запрещенные и забытые произведения — “произведения из ящика”, к кинопрокату также приходят “фильмы с полки”, на библиотечные абонементы возвращаются многочисленные “книги из спецфонда”. Начиная перепечатываться произведения, которые раньше выходили лишь в самиздате. Также возвращаются в художественный обиход явления, признанные советским режимом “нежелательными”, “чужими” или даже “враждебными” — как с идеологической, так и с сугубо художественной стороны (поэтический, живописный, скульптурный, театральный и тому подобный “авангард” начала XX-го века).

Ключевые слова: культура, искусство, информация, общественное сознание, перестройка, гласность.

Serhii Bezklubenko

Cultural Processes of “Time of Perestroika and Glasnost”

Summary. This article is devoted to the analysis of artistic phenomena in the period of “perestroika and glasnost” (1985–1999) and reveals the question of the main problems in that historical period.

In the period of “perestroika and glasnost” in the cultural industry, the process of “information saturation” acquired the character of filling in “white spots”. The forbidden and forgotten works, “works from the box”, start mass-publishing, “films from the shelf” also come to film distribution, numerous “books from a special fund” return to library subscriptions.

Works that previously appeared only in samizdat are reprinted. Also, phenomena recognized by the Soviet regime as “undesirable”, “alien”, or even “hostile” are returned to art — from both the ideological and purely artistic sides (poetic, pictorial, sculptural, theatrical, and the like; avant-garde of the early 20th century).

The fall of the Iron Curtain, which at this time, due to the irony of history, acquired the appearance of a reinforced Berlin Wall, played a major role in the rapid disintegration of the official quasi-communist ideology, but the destruction of the latter, in contrast to its construction, was already a purely symbolic fact. The main thing at this time was already destroyed and the “wall”, which passed through the feelings and opinions of people, and this invisible wall was destroyed by the most devastating weapon - information.

Information on the real state of things outside the USSR, despite all the obstacles and prohibitions, constantly, through various channels, “leaked out”, first of all through the screens of cinema and television. When all these “stubs” were cancelled and previously blocked truthful information gushed out in full flow both from external and internal sources, it quickly acquired the size of the “critical mass”, and therefore an uncontrollable “chain reaction” began, which led to “information explosion”.

This “explosion” transformed - not to say deformed - the public consciousness, people acquired the opportunity to know everything about themselves and their history, and the process of “information saturation” began in the culture and art industry, which acquired the character of filling in the “white spots”.

Keywords: culture, art, information, public consciousness, restructuring, publicity.