

ко – за вислугу років отримав звання титулярного радника зі старшинством (1851 р.), був нагороджений пам'ятною бронзовою медаллю на Андріївській стрічці (на честь війни 1853–1856 рр.). Окрім цього художник отримав від російського імператора Олександра II перстень з діамантом за виконання портрету імператора Миколи I, а Міністерством народної освіти був відряджений на шість місяців до Німеччини, Франції й Італії з «науковою метою» (1860 р.) [14, с. 213]. З 1863 р. Гаврило Васько займав посаду вчителя малювання у 1-й Київській гімназії [10, арк. 2]. Продовжуючи тут свою творчу і педагогічну діяльність митець сприяв тому, щоб частина зібрань Живописного кабінету, після припинення викладання мистецьких дисциплін в університеті, була передана в 1-шу Київську гімназію [10, арк. 2–2 зв.].

Приступивши до роботи в Київському університеті, художник відразу ж отримав завдання – створити новий каталог, адже як зазначалося в наказі «Живописний кабінет Університету Св. Володимира складається з досить значної кількості предметів і деякі з них дуже цінні за своїми художніми якостями, але до сих пір ця колекція не має систематичного каталогу» [9, арк. 1]. Оглянувши портретне зібрання кабінету, Гаврило Васько, як і його попередники, вніс пропозицію про поповнення колекції. Він вказував, що в Живописному кабінеті існують олійні портрети директорів, професорів та вчителів Волинського ліцею, написані доволі посередньо, а деякі і зовсім невдало. Тому, на його думку, ці портрети необхідно продати, а на отримані кошти придбати картини відомих живописців нової школи або Петербурзької Академії мистецтв, або інших іноземних академій чи художніх закладів [7, арк. 1]. Як бачимо, Гаврило Васько намагався йти в руслі сучасних йому мистецьких досягнень. Знайомлячи своїх вихованців з новими технічними засобами в мистецтві, з новими композиційними рішеннями, втіленими в портретному живописі тогочасного періоду, митець піднімав професійний рівень учнів.

Гаврило Васько виконував наочні посібники для терапевтичної клініки та анатомічного театру, які були відкриті при Університеті Св. Володимира, адже художник відзначався досконалістю й анатомічною точністю відтворення пластичних форм природи. Окрім цього, за наказом Ради університету йому доводилося викладати креслення і певний час завідувати Архітектурним кабінетом.

Дбаючи про упорядкування документації та обліку мистецьких творів, Гаврило Васько у 1861 р. уклав систематичний та хронологічний каталоги зібрань Живописного кабінету. При цьому художник підкреслював, що створюючи нові каталоги, щодо розміщення творів мистецтва за змістом та їхнього поділу на групи він керувався не лише вказівками Історико-філологічного факультету, а й

«тим порядком систематичного розподілу картин, які існують в Імператорській Академії мистецтв» [8, арк. 1], тобто будь-якими засобами художник прагнув удосконалювати рівень мистецької освіти в університеті.

Проте на основі нового Уставу Університету Св. Володимира 1863 р. викладання малювання в університеті було припинено. 30.05.1864 р. Рада університету постановила, що всі зібрання Живописного кабінету передаються на збереження ексекютору університету для прийняття рішення щодо подальшого їхнього використання [10, арк. 5]. У березні 1865 р. частина реквізитів Живописного кабінету була передана в 1-шу Київську гімназію [10, арк. 13].

Важливою подальшою віхою у розвитку мистецької освіти в Університеті Св. Володимира було відкриття в 1876 р. кафедри теорії мистецтв [12, с. 77].

Отже, Живописний кабінет Університету Св. Володимира, що існував упродовж 1833–1863 рр. сприяв загальному культурному розвитку студентів, давав достатні практичні навички з рисунку й живопису. У ньому було зібрано цінні художні колекції, які постійно поповнювалися новими зразками як російських майстрів, так і зарубіжних. У Живописному кабінеті викладали талановиті художники зі значною професійною практикою – Бонавентура Клембовський, Капітон Павлов, Гаврило Васько, які своєю діяльністю відіграли помітну роль і в художньому вихованні та освіті, і в становленні українського образотворчого мистецтва.

У цілому, введення малювання як навчальної дисципліни до програми Київського університету відіграло суттєву роль у розвитку художньої освіти в Україні. І хоча образотворча освіта в університеті не могла зрівнятися з академічною, бо забезпечувала знання з основ мистецької грамоти, вона була спрямована на практичне застосування набутих знань і навичок та становила основу естетичного розвитку вихованців Університету Св. Володимира.

1. Державний архів м. Києва (далі – ДАК). – Ф. 16, оп. 275, спр. 13, 14 арк.
2. ДАК. – Ф. 16, оп. 276, спр. 619, 8 арк.
3. ДАК. – Ф. 16, оп. 276, спр. 773, 83 арк.
4. ДАК. – Ф. 16, оп. 278, спр. 123, 29 арк.
5. ДАК. – Ф. 16, оп. 278, спр. 319, 14 арк.
6. ДАК. – Ф. 16, оп. 282, спр. 48, 5 арк.
7. ДАК. – Ф. 16, оп. 289, спр. 169, 17 арк.
8. ДАК. – Ф. 16, оп. 300, спр. 264, 2 арк.
9. ДАК. – Ф. 16, оп. 385, спр. 103, 5 арк.
10. ДАК. – Ф. 16, оп. 400, спр. 81, 86 арк.
11. З іменем святого Володимира: У 2 кн. Кн. 1 / Упорядн. В. Короткий, В. Ульяновський. – К.: Заповіт, 1994. – 398 с.
12. *Иконников В. С.* Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884). – Киев, 1884.
13. *Історія Київського університету* / Відп. ред. проф. О. З. Жмудський. – К.: Ви-во Київ. ун-ту, 1959. – 628 с.
14. *Рубан В. В.* Український портретний живопис першої половини XIX століття. – К.: Наукова думка, 1984. – 369 с., іл.
15. *Свирида И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно: Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX вв. Очерки. – М.: ОГИ, 1999. – 360 с.

Олександр Безручко

## «Роз'яничення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці

*Стаття присвячена дослідженню національних аспектів у творчості і кінопедагогічній діяльності видатного українського режисера кіно, оператора, сценариста, кінопедагога Юрія Герасимовича Ілленка. Визначено фактори, що вплинули на формування його поглядів.*

*The article investigates national aspects in creation and cinema-pedagogical activity of the prominent Ukrainian film director, director of photography, scenario writer and cinema teacher Yuriy G. Illenko. The certain factors which influenced forming of his looks are defined.*

Після отримання України незалежності від деяких кінорежисерів можна було почути, що кінорежисер, кінооператор, сценарист, кінопедагог Юрій Герасимович Іллен-

ко (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.) «перефарбувався», став національно свідомим українцем заради політичної вигоди. Фільм «Молитва

за гетьмана Мазепу» заборонений до показу в Російській Федерації за «антиросійські випадки» та «викривлення історичних фактів»; прихід митця в політику – намагання стати народним депутатом наприкінці дев'яностих і роль одного із лідерів партії «Свобода» на початку двадцять першого сторіччя ще більше розпалювали пристрасті навколо цього питання.

Ілленко ніколи не відмовчувався, а зі сторінок газет, телеекранів та на зустрічах із своїми шанувальниками, критикував і радянську, і сучасну владу за чисельні утиски щодо своєї творчості і називав свій політичний вибір «роз'яничаренням». Воно тривало все його життя, відбувалося в кожному його фільмі, сценарії, лекції перед студентами-кінооператорами та кінорежисерами.

Осягнути його творчість і особистість дуже важко, можна сказати неможливо, просто кожний буде знаходити в його фільмах щось своє, погоджуватися або сперечатися, сумувати або радіти. Ще важче це робити, коли ти вчився у нього, адже, з одного боку – ти сам знаходився там, бачив його, спілкувався, а з іншого – важко бути відстороненим від магії великої людини.

У Юрія Ілленка любов до України була, в першу чергу, в показі її краси. Закоханий в Батьківщину, своїми фільмами митець намагався прищепити ці пріоритети глядачам і своїм учням під час педагогічної діяльності. Наприкінці шестидесятих – початку сімдесятих років двадцятого сторіччя він на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого виховав курс кінооператорів, в дев'яностих роках – перших роках двадцять першого сторіччя – три майстерні режисерів художнього фільму. Головним у його творчості й кінопедагогіці – пошуки і оспівування краси рідного краю.

У 1960 році випускник операторського факультету (майстерня О. В. Гальперина) Всесоюзного державного інституту кінематографії Юрій Ілленко дебютував у фільмі Якова Сегеля «Прощайте, голуби». У цьому фільмі запам'ятовується поетична операторська робота Ілленка, в якій звичайна оповідь про випускника Київського ремісничого училища Генку Сахненка перетворюється в лірично-філософську оповідь про прощання з юністю, про добу оновлення і духовного становлення суспільства, названою «відлигою».

Найбільше визнання його операторської майстерності прийшло до Ю. Ілленка після роботи в картині С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964). У цьому надзвичайно красивому фільмі працювали геніальні люди, для яких краса була на першому місці – кінорежисер Сергій Параджанов, оператор Юрій Ілленко, художники Георгій Якутович та Михайло Раковський, композитор Мирослав Скорик, актори Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова тощо. Такої виразності і пластичності ще не бачив український кінематограф, а всі творці «Тіней...» ще за життя стали живими класиками, засновниками стилю «українського поетичного кіно». Завдяки цьому фільму про Україну дізналися і почали із захопленням говорити по всьому світі.

Після арешту Параджанова цей фільм не лише «поклали на полицю», але й викреслили із офіційної фільмографії Ілленка, Кадочникової, Миколайчука та інших співавторів цього шедевра.

Після буяння фарб на екрані у «Тінях» Юрій Ілленко вирішив у своєму режисерському дебюті – фільмі «Криниця для спраглих» (1965) звузити творчу палітру до чорно-

го і білого. Проте краси в цьому фільмі не стало менше – навпаки, вона трансформувалася у всі відтінки двох кольорів. Гармонія цього фільму настільки налякала тогочасне партійне керівництво, що воно на чверть сторіччя заборонило до показу «Криницю...».

Чарівну, іноді містичну красу рідної землі Ілленку вдалося втілити у фільмі «Вечір напередодні Івана Купала» (1968). У фольклорно-етнографічній феєрії за мотивами повістей Миколи Гоголя та українських народних казок режисер-постановник Юрій Ілленко, оператор-постановник Вадим Ілленко та художник-постановник Петро Максименко фарбували схили пагорбів, шукали красу України у незвичному поєднанні кольорів та об'ємів.

Не зрадив своїм пошукам краси Ілленко і в наступному фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (1970). У цій поетичній драмі, написаній Ю. Ілленком та І. Миколайчуком, розповідалося про долю багатодітної родини Леся Звонаря, прототипом якої була родина Миколайчуків. Драматичні події 1937–1947 рр. розгортаються на фоні неймовірної краси Карпатських гір. У сцені весілля світить сонце, плеще дощ, потім знову світить сонце – в такій ліричній формі режисер передав душевні переживання головних героїв стрічки, яких зіграли Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова й тогочасний дебютант в кіно, а нині визнаний метр українського театру і кіно Богдан Ступка.

Одного з лідерів школи українського поетичного кінематографа Юрія Ілленка запросили в Югославію зняти фільм «Наперекір усьому» (1972), в якому митець в поетичній формі оспівав боротьбу південних слов'ян проти турецьких загарбників. Оспівуючи югославський народ, Ілленко думав про Україну.

Там митцю передають запрошення працювати в Голівуді. Потрібно відзначити, що з Югославії було набагато легше з усього соціалістичного табору втекти на Захід, проте Юрій Ілленко, аби не піддати гонінням братів, Вадима та Михайла, залишається на Батьківщині.

У часи, названі потім «Брежнєвським застоєм», починають забороняти будь-які напрямки в мистецтві, окрім соціалістичного реалізму. Тому більшість режисерів, які сповідували поетичний кінематограф, були вимушені знімати фільми, де замість краси були штампи. Ті ж, хто не хотів творити за політичними лекалами, були вимушені спиватися від безробіття, безгрошів'я та нереалізованості.

Юрій Ілленко в цей час на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого виховав курс кінооператорів, яким прищепив своє мистецьке бачення краси в кінематографі, свою любов до рідного краю.

Паралельно із педагогічною практикою Ілленко як режисер-постановник та виконавець головної ролі працював над фільмом «Мрія і жити» (1974), який зупиняли багато разів. За образним висловом самого митця, цей фільм ніби потрапив під трамвай, так його «порізали» цензори.

Навіть у фільмах «Свято печеної картоплі» (1977) і «Смужка нескошених диких квітів» (1979), які можна назвати відходженням від принципів українського поетичного кінематографа, митець намагався не забувати про красу простих людей, які жили на українській землі.

Наступною роботою Ю. Ілленка стала картина за драматичною феєрією Лесі Українки «Лісова пісня. Мавка» (1981), в якій завдяки обраному жанру митець знову зміг звернутися до оспівування краси навколишнього світу.

Краса Батьківщини із твору Лесі Українки перейшла у фільм Юрія Іллєнка.

До 1500-річчя від дня заснування Києва Юрій Іллєнко звернувся до історичної драми «Легенда про княгиню Ольгу» (1983), в якій в поетичному стилі переплелися давні легенди та перекази про історію Київської Русі та людей (княгині Ольги, її онука Володимира та простолудинів – ключниці Малуші, монаха Арефи), які населяли територію колишньої України. Потрібно відзначити, що історія рідної землі завжди була цікава для митця.

У драматичному фільмі за сценарієм творів Є. Гуцала «Солом'яні дзвони» (1987) Ю. Іллєнко намагався показати красу у складних людських взаємовідносинах.

Другою роботою після «Тіней Забутих предків», де Параджанов і Іллєнко працювали разом, став фільм «Лебедине озеро. Зона» (1990), тільки тепер Параджанов написав сценарій, а Іллєнко був режисером й оператором. 27 лютого 1991 року творцям фільму «Тіні забутих предків» було присуджено Державну премію Української РСР ім. Т. Г. Шевченка, багатьом посмертно.

Останній спільний фільм двох видатних майстрів «Лебедине озеро. Зона» отримав приз ФІПРЕССІ на Канському фестивалі.

30 травня 1990 року Вчена Рада Київського державного інституту театрального інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого підтримала рішення факультету кіномистецтва про розділ кафедри режисури кіно і телебачення та про створення нової кафедри режисури кіно і драматургії. Відповідно розділили кафедру режисури кіно і телебачення на дві кафедри: кафедру режисури кіно і драматургії та кафедру режисури телебачення.

1 жовтня 1990 року стати завідувачем новоствореної кафедри режисури кіно і драматургії запропонували Юрію Іллєнку, який того літа набрав першу експериментальну режисерсько-сценарну майстерню.

Перша майстерня повинна була стати педагогічним експериментом майстра. В українській кіно-, і театральній педагогіці існували режисерсько-акторські майстерні: як, наприклад, у В. С. Довбищенка або В. І. Івченка. А режисерсько-сценарної майстерні ще ніхто не набирав.

Про необхідність виховувати в Україні кінодраматургів наголосував ще у 1936 році Олександр Довженко, який в цей час активно займався кінопедагогікою в Режисерській лабораторії на Київській кінофабриці. Можливо тому Довженко так ретельно навчав своїх учнів не лише секретам кінорежисури, але й сценарної майстерності.

Юрій Іллєнко, який сам був не лише режисером і оператором власних фільмів, але й автором та співавтором сценаріїв, вирішив вивчати режисерів і сценаристів разом.

Для цього Ю. Г. Іллєнко запросив відомого українського кінодраматурга і письменника О. І. Приходька. Майстри вважали, що спочатку студенти будуть навчатися разом, а потім вони визначаться, хто буде режисером, а хто сценаристом. Проте цей експеримент не вдався із-за того, що всі студенти хотіли бути кінорежисерами.

10 вересня 1991 року, тобто коли перша майстерня перейшла на другий курс, Ю. Г. Іллєнко був призначений Головою Державного фонду української кінематографії при Кабінеті Міністрів України. На цій посаді Іллєнко намагався провести Закон про кіно, який був перероблений із французького, що досить суттєво захищав національний кінематограф. На основі українського проекту російські кінематографісти зробили власний Закон про кіно, який нині працює досить ефективно. 1 лютого 1993 року його

було звільнено з Голови «Укрдержкінофонду», Закон про кіно не прийнято й досі. Із-за відсутності спеціальних законів, які б захищали національний кінематограф, український кінематограф і досі в занепаді.

Ще у 1932 році відомий кінорежисер, теоретик кіно, кінопедагог С. М. Ейзенштейн писав в статті «Догнати і перегнати»: «Режисер може заливати. Режисер може дурманити вам голову. Режисер може заговорювати вам зуби пишномовними теоріями. Але постановник безпорадний і всебічно розкритий для огляду поважної публіки, коли він застигнуть в творчий момент акту постановки» [5].

Проте студентам першої режисерсько-сценарної майстерні Ю. Г. Іллєнка не пощастило: під час їхнього навчання майстер так і не запустився з жодним фільмом, хоча і намагався це зробити із фільмом «Агасфер або друге пришествя Христа».

28 червня 1994 року Іллєнко став доцентом кафедри кінорежисури і кінодраматургії. У 1994 році, коли перша майстерня була на п'ятому курсі і студенти готувалися до дипломних робіт, Юрій Іллєнко набрав другу майстерню, в якій Олег Приходько викладав сценарну майстерність.

Серед педагогів, які навчали студентів цієї майстерні були найкращі українські фахівці: Людмила Єфименко – «Акторську майстерність», Богдан Вержбицький – «Операторську майстерність», Роман Адамович – «Художник в кіно», Ганна Чміль – «Психологію творчості» та інші.

Молодих режисерів професор Ю. Г. Іллєнко виховував не лише в аудиторіях кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, але й на території музейного комплексу Києво-Печерської Лаври, де в той час знаходився кінофакультет. Потрібно відзначити, що навіть заняття в аудиторії, вікна якої виходили на тоді ще не відновлений Успенський собор, мали зовсім інше емоційне забарвлення, аніж в промисловій зоні на вул. Щорса, куди був перенесений кінофакультет у 1999 році. Мелодійний передзвін лаврських дзвонів, хресні ходи, старі дерева, прямо під якими інколи провадили лекції викладачі, все це створювало неповторну атмосферу творчості, в якій студенти налаштовувалися на мистецьке сприйняття дійсності.

Така парадигма базується на спадщині провідних вітчизняних кінорежисерів-педагогів, які, насамперед, намагалися створити творчу спеціальну атмосферу в місцях передачі режисерського досвіду «з рук в руки».

Цікавим видається урок кінорежисури Ю. Іллєнка на кухні власної квартири. П'ятеро студентів його майстерні спочатку з подивом спостерігали як вчитель запросив присісти за дубовий стіл, за яким почав готувати плов. Кожен крок в приготуванні їжі супроводжувався аналогіями з кіновиробництва. Нестандартність такої лекції призводила до глибокого запам'ятовування його молодими режисерами, одним з яких був автор статті. Поеднання позитивних емоцій від створеної майстром атмосфери з вербальним текстом призводила до кращого засвоєння матеріалу з курсу кінорежисури, який майстер виклав в книзі «Парадигма кіно».

У 1997 році Іллєнко намагався зробити цікавий педагогічний експеримент аби студенти його другої режисерської майстерні розробили режисерський сценарій за твором М. Гоголя «Страшна помста». Учні повинні були написати режисерський сценарій по одному з фрагментів твору, які потім повинні були поставити. Іллєнко, як керівник майстерні мав би проконтролювати, аби усі різні фрагменти були зняті в єдиній стилістиці. Ця ідея не нова – у

двадцятих роках Лесь Курбас давав можливість режисерам-лаборантам «Березоля» ставити фрагменти однієї вистави. У середині тридцятих років Олександр Довженко хотів повторити педагогічний експеримент Курбаса в кінематографі, надавши можливість знімати фільм за твором М. Гоголя «Тарас Бульба». Режисери-лаборанти писали режисерські сценарії, проте арешти керівників українського кінематографу і директора Київської кінофабрики П. Ф. Нечеси, які підтримували педагогічний експеримент митця, звели нанівець ці плани. Невдовзі була заарештована і більша половина режисерів-лаборантів.

У другій половині дев'яностих років Ілленко вирішив повторити Довженків задум, хоча, скоріш за все, Ілленко, як і більшість кінематографістів, навіть не знав про першу невдалу спробу. На жаль, не вдалося завершитися цьому експерименту і в другій ілленківській майстерні. Причини не були такими трагічними, як у попередників, була банальна відсутність фінансування. Ніхто не захотів вкладати гроші у фільми видатних майстрів екрану, а, тим більш, ризикувати з дебютантами.

Ілленко мав бажання знімати разом з учнями фільм за власним сценарієм «Агосфер», тільки вже в цьому випадку єдиним режисером-постановником був би він сам, а студенти – помічниками і асистентами режисерів. Для цього домовився з інвесторами, аби найсучаснішу відеомонтажну розмістити в 25 аудиторії кінофакультету, яка належала його майстерні. На вікна потрібно було поставити ґрати, підключити сигналізацію. Студенти його майстерні мали унікальну можливість вивчити найновішу монтажну апаратуру та програми монтажу.

На їхніх очах Ілленко творив би кіно, учні могли б побачити як майстер знімає і монтує фільм, що було б найкращим варіантом для передачі досвіду «з рук в руки». Учні прочитали сценарій, з радістю готувалися до зйомок, але і цей педагогічний проект Ілленка не мав свого продовження. Бюрократи не дозволили цього зробити, не допомогло навіть те, що після закінчення фільму апаратура безкоштовно була б передана кінофакультету. Це було б чудово, адже в ці роки нової техніки не було, а стара поступово виходила з ладу, морально старішала.

10 січня 1997 року Ілленко став дійсним членом (академіком) Академії мистецтв України, багато виступав на телебаченні, в пресі з питань кіномистецтва.

В цей час активно йшла робота над книгою «Парадигма кіно», в основу якої лягли лекції з кінорежисури, прочитані в першій і другій режисерських майстернях.

Коли студенти другої майстерні були на останньому курсі, Ілленко набрав третю майстерню режисерів художнього фільму.

Специфіка української школи кінорежисури полягає у довірливих стосунках між майстром і учнем. А тому, коли про щось не можна казати в офіційних кінозакладах, розповідалися українськими кінорежисерами – педагогами в неформальній обстановці власної квартири. У наш час, коли немає офіційної цензури, уроки режисури в оселі майстра залишилися як данина традиціям.

Протягом усього життя Олександр Довженко вважав, «що навчання режисури треба починати не з уміння працювати ножицями за монтажним столом, а з усвідомлення основних естетичних законів кінематографу, з формування творчої індивідуальності» [2], а тому проводив уроки режисури в звичайних життєвих ситуаціях, іноді навіть непомітно (як під час розливання чаю) [1].

Двері оселі Довженка завжди були відкриті для творчої молоді. За спогадами В. Іванова, О. Довженко «любив, щоб до нього приходили, любив читати щойно написане, частувати чаєм, співати» [4]. У цих, схожих на сільські посиденьки лекціях, Олександр Довженко у звичайних життєвих ситуаціях привчав молодих режисерів за будь-яких обставин намагатися не втрачати людської гідності – поважати своїх батьків, кохати, співати, любити природу. Завдяки цим зовнішньо непоказним урокам О. Довженко «групував навколо себе націоналістично налаштовану молодь» [3].

У київському готелі «Палас» в тридцятому році О. Довженко проводив неформальні лекції зі студентами художнього факультету КДІКу (Т. Левчуком, Г. Григор'євим, В. Нечаєвим та ін.), в середині тридцятих в квартирі на вул. К. Лібкнехта (тепер Шовковична) навчав режисерів-лаборантів (В. Довбищенка, В. Галицького, М. Вінярського та ін.) й студентів КДІКу (С. Цибульник, І. Тартаковського), в сорокові – п'ятидесяті роки в московській квартирі митця на Можайському (тепер Кутузовському) проспекті завжди було багато учнів – як «індивідуальних» (Ю. Тимошенко), так і студентів ВДІКу (В. Соловійов, О. Іоселіані та ін.).

У сплундрованому гітлерівцями післявоєнному Києві було важко з житлом, тому студенти режисерської майстерні І. А. Савченка, що прибули на практику до Київської кіностудії із ВДІКу, жили на квартирі свого майстра. Ця педагогічна парадигма І. Савченка схожа із засадами так званого «індивідуального періоду» педагогічної діяльності Олександра Довженка (який в часовому проміжку майже повністю збігається), під час якого учні, зокрема В. Денисенко, жили в квартирі майстра.

Цей принцип української гостинності, завдяки чому оселя вчителя становилась завжди відкритою для його учнів, підтримувався наступними поколіннями українських кінорежисерів-педагогів. Так, наприклад, студент режисерської майстерні В. Т. Денисенка Анатолій Соколовський, згадував, що лекції і обговорення сценарію «Софія» відбувалося не лише в інститутських аудиторіях, але й «на квартирі Володимира Терентійовича, що була для нас другим інститутом і домівкою» [6].

За великим дубовим столом у квартирі одного із засновників кінофакультету Віктора Івченка завжди збиралися актори, режисери, художники і студенти спільної режисерсько-акторської майстерні – І. Миколайчук, Р. Недашківська, Б. Борондуков, В. Горпенко, В. Савельєв, А. Микульський, В. Бесараб та інші.

Саме у власну оселю запросив В. Івченко випускника кінофакультету В. Горпенка, аби запропонувати своєму вчорашньому студенту стати другим педагогом у новій майстерні. Так розпочалася педагогічна кар'єра майбутнього доктора мистецтвознавства, професора В. Г. Горпенка. Досить плідна, до речі, бо на його рахунок не одна книжка з теорії та практики кіномистецтва, чисельні виступи на наукових семінарах і конференціях, і, головне, багато вже власних учнів.

Багаторічний завідувач кафедрою кінорежисури Юрій Ілленко у власній оселі не тільки розбирав студентські сценарії, переглядав перші фільми учнів, але й провадив уроки режисури. Як-то уроки кінорежисерської майстерності на знімальному майданчику, яким на певний час ставала квартира Ю. Ілленка.

Майже всі студенти другої майстерні працювали асистентами на картині «Аве, Марія!» (1999), режисером-постановником якої була їхній викладач «Акторської май-

стерності» Людмила Єфименко, а Ілленко – оператором-постановником.

Важливими уроками для студентів другої і третьої, на жаль, останньої, майстерні була практика на кінокартині «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002), надзвичайно красивої стрічки, в якій поєднувалися намальовані картини і декорації художника С. Якутовича з феєричними костюмами В. Фурика та, безперечно, надзвичайно красивими кадрами самого Юрія Ілленка, який працював оператором, режисером, сценаристом і актором. Олександр Безручко працював другим режисером і актором, Фомін Георгій – асистентом режисера і актором, Альошечкін Сергій – актором, Козир Ігор – асистентом режисера, Корж Інна – асистентом режисера.

Цей фільм так і не побачив звичайний український глядач. Фільм був покладений на полицю продюсером І. Дідковським, який викупив його у Міністерства культури і туризму України і замість того, аби провадити покази в кінотеатрах, випускати на DVD тощо, фактично поховав його. Це йде в розріз з економічними законами, зате ідеально вкладається в політичну схему сучасної цензури.

В останні роки життя Юрій Ілленко активно зайнявся політичною діяльністю – став членом політради ВО «Свобода», багато виступав на телебаченні, у ЗМІ, перед глядачами, на творчих вечорах. Свій вибір митець називав «роз'яничаренням».

Соромно, коли студентці з Польщі, яка вивчала українське кіно, не вдалося знайти в Києві фільми Юрія Ілленка на DVD в гарній якості. У той час, коли Росія не один рік проводить покадровий ремастерінг багатьох фільмів видатних радянських кінорежисерів, Україна спромоглася відновити лише фільми Олександра Довженка. Але, на жаль, у вільний продаж вони досі не потрапили.

Наступними повинні були стати фільми Ю. Ілленка, С. Параджанова, І. Миколайчука, Л. Осики... Проте плани залишилися нереалізованими. Юрій Ілленко, як, до речі, і всі вищезазначені видатні українські кінорежисери, залишив цей світ не побачивши свої фільми на DVD у відновленій «авторській» якості.

Олександр Довженко неодноразово зізнався, що мріє, аби його фільми в гарній якості дивилися українські глядачі в затишних кінотеатрах. Прошло багато десятиліть, але у нас нічого не змінилось. Чому ж українці не шанують своїх найкращих синів? Може тому наші генії знімають менше, аніж могли б, може тому і полишають нас раніше...

Наостанок хочеться звернутися до українських кінознавців, культурологів, звичайних глядачів – потрібно всеж таки реставрувати і випустити для широкого загалу фільми Ю. Г. Ілленка, провести наукову конференцію, круглі столи, влаштувати перегляди фільмів великого українця як по телевізійних каналах, так і по кінотеатрах. Надзвичайно важливо, аби їх показали не під ранок, а в прайм-тайм із попереднім словом фахівців. Потрібно, аби фільми Юрія Ілленка, багато з яких радянська влада забороняла до показу, нарешті могли вільно демонструватися в незалежній Україні...

1. Денисенко В. Щедрість / Володимир Денисенко // Новини кіноекрана. – 1970. – № 10. – С. 6. 2. Денисенко В. Щедрість / Володимир Денисенко // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 647. 3. Довідка начальника 2-го відділу УДБ НКВС УРСР Ткаченка про О. Довженка. – Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБ України). – ф. 11, спр. С–836, т. 1, арк. 296. 4. Іванов В. Садівничий / Віктор Іванов // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 398. 5. *Эйзенштейн С. М.* Догнать и перегнать / Сергей Михайлович Эйзенштейн // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 139. 6. Яремчук А. Воскресіння / А. Яремчук // Новини кіноекрана. – 1990. – № 11. – С. 2.

Олена Даниліна

## Буття українця в художньому світі Євгена Положія

*У статті проаналізовано роман С. Положія «Дядечко на ім'я Бог» в контексті онтологічної поетики. Розглянуто рівні буття сучасного українця, його ставлення до релігії, суспільства, щастя, кохання. Доведено, що буття українця реалізовано автором в образі головного героя на індивідуальному, соціальному й духовному рівнях. Провідним ідейним стрижнем і рушієм сюжету роману є філософська категорія «щастя».*

*The novel of E. Polozhnyy «Uncle named the God» is under analysis in the article in the context of ontological poetics. Levels of existence of a contemporary Ukrainian, his attitude to religion, society, happiness, love are looked through. It is proved, that the Ukrainian being implemented by the author in image of the hero on individual, social and spiritual levels. The key ideological core and engine of the novel is philosophical category of «happiness».*

Серед сучасних універсальних наукових підходів до аналізу літературного твору варто виділити так звану «онтологічну поетику» (або «онтопоетику»). Цей термін увів до вжитку в російському літературознавстві в кінці ХХ ст. Л. Карасьов. Вперше він був використаний дослідником в статті «Гоголь і онтологічне питання» (1993), де його зміст пояснюється таким чином: «У літературі онтологічні інтуїції позначаються і в самій потребі автора в створенні «другої реальності», і в особливостях побудови тексту, в сюжетних ходах, мотивах вчинків персонажів і в різних деталях. Дослідження цього особливого змістового шару (зазвичай зачиненого для автора тексту) я назвав онтологічною поетикою або онтологічним підходом до літератури» [3, с. 85].

Вихідним положенням цієї методології є твердження: «Текст вивчають не заради самого тексту, стиль не заради стилю, а епоху не заради епохи. Говорячи про літературу,

ми врешті-решт сподіваємось наблизитися до таємниці світу, до таємниці людини, що живе та помирає в цьому світі» [4, с. 318].

Семантичним ядром будь-якого художнього феномену дослідник вважає так званий «вихідний смисл» – категорію, що лежить на межі філософії, антропології й літературознавства. «Яким би хитромудрим і складним не був сюжет, скільки б подробиць у ньому не фігурувало, на рівні, що нас цікавить, – зміст, так би мовити, «ідея» – тексту визначається, задається лише кількома, а іноді однією думкою або почуттям. Це і є, власне, тим, що я називаю «вихідним смислом» [4, с. 318].

До обґрунтування теоретичних засад онтологічної поетики долучилися, крім Л. Карасьова, дослідники Н. Шогенцукова, А. Цуканова, О. Турган і Т. Гребенюк. Вони з'ясували, що тільки цілісний підхід, який враховує всі компоненти тріади «автор – твір – читач (критик)», буде