

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

**ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
Кафедра кінознавства**

До захисту допускаю
Завідувач кафедри кінознавства

_____ Братерська-Дронь М.Т.

15 червня 2026 р.

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
ЗДОБУВАЧА ПЕРШОГО (БАКАЛАВРСЬКОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ
ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 021**

**«АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»,
ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЮ ПРОГРАМОЮ «КІНОЗНАВСТВО»**

Тема: Режисерська майстерня Фелікса Соболева: пошуково-архівне дослідження на матеріалі кіноархіву студентських фільмів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Виконавець: Дарман Олександр Маратович

Керівник: старший викладач Волошенюк Оксана Валеріївна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЕЛІКС СОБОЛЄВ І КИЇВСЬКА ШКОЛА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО КІНО.....	7
1.1. Науково-популярне кіно як явище: становлення та особливості жанру, ідеологічний контекст в Україні та перспектива «Київнаукфільму»	8
1.2. Творчий метод Фелікса Соболева.....	14
1.3. Соболев як педагог: майстерні в КНУТКіТ.....	18
РОЗДІЛ 2. ПЕРША РЕЖИСЕРСЬКА МАЙСТЕРНЯ (1973–1978): АРХІВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	23
2.1. Опис архіву та методологія пошуку.....	23
2.2. Аналіз студентських фільмів першої майстерні.....	27
РОЗДІЛ 3. ДРУГА РЕЖИСЕРСЬКА МАЙСТЕРНЯ (1978–1983): АРХІВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	52
3.1. Аналіз студентських фільмів другої майстерні.....	52
3.2. Порівняльний аналіз двох майстерень.....	77
ВИСНОВКИ.....	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	89
ДОДАТКИ.....	92

ВСТУП

Науково-популярне кіно посідає особливе місце в історії світового кінематографу як вид, що поєднує пізнавальність із художністю, наукову строгість з образним мисленням. В Україні цей вид неігрового кіно зародився в 1920-х роках та набув особливого розквіту в 1960–1970-х роках, коли на базі Київської кіностудії науково-популярних фільмів сформувалася так звана київська школа наукового кіно — одне з найвагоміших явищ в історії українського кіномистецтва, що здобула чимало призів на міжнародних кінофестивалях. Ця школа стала унікальним культурним феноменом, що виробив власну мову і метод: поєднання документальних спостережень, наукових експериментів і філософського узагальнення в єдиному екранному висловлюванні. Показово, що саме в межах цього жанру, який традиційно сприймався як безпечний і аполітичний, деяким авторам вдавалося зберігати відносну художню свободу. Науково-популярне кіно, попри функцію державної пропаганди, інколи ставало простором для формальних і естетичних пошуків — особливо у випадку київської школи, яка перетворила науковий фільм на повноцінне авторське висловлювання. Саме ця подвійність жанру — офіційно санкціонованого, а на практиці —нерідко вільнішого за ігрове кіно, — і визначає той ґрунт, на якому виросла педагогіка Фелікса Соболева та творчість його учнів.

Центральною постаттю київської школи був Фелікс Михайлович Соболев — один із творців і лідер київської школи наукового кіно, заслужений діяч мистецтв УРСР (1970), лауреат Державної премії СРСР (1972) і Премії імені М. В. Ломоносова АН СРСР (1968). Його стрічки «Мова тварин», «Чи думають тварини?» та «Сім кроків за обрій» здобули нагороди на фестивалях у Лейпцигу, Тегерані, Трієсті та інших. У його фільмах переплітались комбіновані, мультиплікаційні, ігрові зйомки, образні та метафоричні рішення — і саме ця методологія зробила його кіно впізнаваним явищем не лише в радянському, а й у світовому контексті. Однак поряд із режисерською діяльністю Соболев реалізував себе і як педагог. З 1973 року

він обіймав посаду художнього керівника майстерні наукового кіно на кафедрі режисури кіно та телебачення в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Ця сторінка його біографії досі залишається фактично не вивченою.

Актуальність теми. Педагогічна діяльність Фелікса Соболева залишається однією з найменш вивчених тем в історії українського кінематографу. Попри те, що його режисерський доробок частково досліджений у вітчизняному кінознавстві, кінорежисер як викладач і наставник не ставав предметом академічного осмислення.

Ступінь розробки теми. Попри значущість постаті Фелікса Соболева для історії українського кінематографа, його творчість досі не стала предметом систематичного наукового вивчення. Наявні джерела можна умовно поділити на кілька груп.

До першої належать праці, присвячені творчому методу Соболева. Найповнішим академічним зверненням до його режисури є стаття Валентина Марченка і Юрія Помазкова «Творчі та інструментальні новації режисера Фелікса Соболева» (2019), яка систематизує його прийоми та окреслює місце майстра в історії науково-популярного кіно. Окремі фільми Соболева аналізувалися в контексті ширших проблем: режисер-документаліст та педагог Роман Ширман у статті, присвяченій 50-річчю стрічки «Я та інші» (2022), розглядає феномен фільму-експерименту як ключову новачію київської школи. Єдиною монографічною працею про Соболева залишається радянське видання Зінаїди Фурманової «Кроки за горизонт: фільми про науку кінорежисера Фелікса Соболева» (1987), що, попри можливу заангажованість і неповноту, зберігає цінність як перше й досі єдине цілісне дослідження його творчості.

Другу групу становлять праці про київську школу наукового кіно як явище та про середовище, у якому формувався Соболев: окремі аспекти жанру висвітлені в публікаціях істориків кіно Лариси Большак, Сергія Тримбача, в текстах сценариста та редактора «Київнакфільму» Євгена Загданського, режисера і продюсера Олександра Роднянського.

Окреме значення для цього дослідження має кваліфікаційна робота Володимира Прилуцького (2025 рік), присвячена плівковому архіву студентських фільмів КНУТКіТ. У ній не лише вперше описано стан і склад цього архіву, а й побіжно — в обсязі кількох сторінок — згадано майстерню Соболева та окремі студентські роботи. Це, фактично, єдине джерело, що бодай дотично торкається теми учнів Соболева.

Окремий акцент зробимо на академічному дослідженні ІМФЕ ім. М. Рильського «Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945» звернення до якого дозволило відтворити типологію наукового кіно до часу школи київського наукового кіно.

Таким чином, попри існування окремих публікацій про режисуру Соболева та про київську школу наукового кіно загалом, його педагогічна діяльність, склад і функціонування його майстерень у КНУТКіТ, а також творчий доробок його учнів не ставали предметом спеціального дослідження.

Наукова новизна. Ця робота є першим академічним дослідженням педагогічної діяльності Фелікса Соболева в КНУТКіТ. До наукового обігу вводиться корпус із щонайменше дев'ятнадцяти студентських фільмів, знятих у межах двох його режисерських майстерень (1973–1978, 1978–1983), виявлених у кіноархіві університету. Означені матеріали ніколи не були предметом кінознавчого аналізу, а педагогічна модель Соболева не була концептуалізована в академічній літературі. Додатковим джерелом дослідження є інтерв'ю з випускниками майстерень, що вперше фіксують усні свідчення про педагогічний процес.

Ключовою проблемою стала майже повна відсутність академічного осмислення цієї педагогічної діяльності: архівні матеріали Соболева, зокрема його рукописи, що зберігаються у фондах кіноархіву Національного центру Олександра Довженка, досі не стали предметом систематичного дослідження, а студентські фільми його майстерень не були введені в науковий обіг. Донедавна з-поміж студентів Соболева публічно визнаним залишався, фактично, лише продюсер і режисер Олександр Роднянський, тимчасом як постаті інших учнів та їхні студентські роботи лишалися невідомими — не

через брак матеріалу, а через його недослідженість. Одне із завдань цієї роботи — подолати цю уявну одноосібність, повернувши в історію всю плеяду учнів майстерні.

У межах першої майстерні (1973–1978) навчалося семеро студентів, у межах другої (1978–1983) — п'ятеро; частина їхніх фільмів, імовірно, втрачена назавжди.

Мета дослідження — на основі виявлених студентських фільмів, збережених в архіві КНУТКіТ, реконструювати педагогічну модель режисерських майстерень Фелікса Соболева та окреслити місце цих майстерень в історії українського кінематографу.

Завдання дослідження:

- здійснити пошуково-архівну роботу з виявлення, ідентифікації та каталогізації студентських фільмів майстерень (1973-1978), (1978-1983) Фелікса Соболева в кіноархіві КНУТКіТ;
- окреслити педагогічну діяльність Фелікса Соболева в університеті: хронологію майстерень, склад учнів, інституційний та культурно-політичний контекст;
- провести кінознавчий аналіз віднайдених студентських фільмів;
- виявити спільні риси, тематичні й естетичні закономірності в учнівських роботах і співвіднести їх із режисерською методологією Соболева;
- визначити місце знайдених фільмів у ширшому контексті київської школи наукового кіно.

Об'єкт дослідження – студентські фільми режисерських майстерень Фелікса Соболева, збережені в кіноархіві КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Предмет дослідження – режисерські, художні та тематичні характеристики студентських фільмів у контексті педагогічного методу Соболева, а також соціокультурні й політичні умови, в яких функціонувало молоде науково-популярне кіно.

Методи дослідження. Специфіка теми, що передбачає роботу з невідомим архівним матеріалом, зумовила опору на комплекс методів. Основою став архівний метод — для пошуку, ідентифікації та каталогізації студентських фільмів у плівковому архіві КНУТКіТ і паперових фондах Довженко-Центру — та пов'язаний із ним метод атрибуції, застосований для встановлення авторства, датування й назв стрічок, що нерідко збереглися без титрів чи супровідної документації. Для роботи з рукописною спадщиною Соболева — зокрема його коментарями до студентських сценаріїв, за якими реконструйовано низку втрачених фільмів, — залучено текстологічний метод. Естетичні, режисерські й тематичні характеристики знайдених стрічок досліджено методом кінознавчого аналізу. Оскільки значна частина свідчень про педагогічний процес не зафіксована в письмових джерелах, ключову роль відіграв метод усної історії — проведення й аналіз глибинних інтерв'ю з безпосередніми учасниками майстерень; його доповнив біографічний метод — для реконструкції життєвих і творчих шляхів окремих студентів. Осмислення інституційних та суспільно-політичних умов, у яких функціонували майстерні, опиралося на історико-культурний метод. Нарешті, порівняльний метод дав змогу зіставити учнівські роботи між собою, простежити еволюцію від першої майстерні до другої та співвіднести студентські фільми з режисерською методологією самого Соболева.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Перший розділ присвячено постаті Соболева — його творчому методу й педагогічній системі; другий і третій — архівному дослідженню та кінознавчому аналізу студентських фільмів першої (1973–78) і другої (1978–83) майстерень. Загальний обсяг роботи — 86 сторінок. Список використаних джерел містить 30 найменувань. Додатки містять інтерв'ю та каталог фільмів.

РОЗДІЛ 1. ФЕЛІКС СОБОЛЄВ І КИЇВСЬКА ШКОЛА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО КІНО

1.1. Науково-популярне кіно як явище: становлення та особливості жанру, ідеологічний контекст в Україні та перспектива «Київнаукфільму»

Жанрова природа «наукового кіно» досі лишається малодослідженою й теоретично не усталеною. Кінознавча наука та практики до сьогодні розвинули достатньо гіпотез про специфіку науково-популярного кінематографу та засоби виразності, які воно застосовує. Так, кінознавець Сергій Безклубенко у теоретичній праці «Відеологія: основи теорії екранних мистецтв» (2004) розглядає документальне й науково-популярне кіно як два окремі й самостійні різновиди [4,177].

Витоки наукового кіно сягають так званих «видових фільмів» — жанру раннього кінематографа, що відтворював на екрані мальовничу природу, життя екзотичних країн чи історичні пам'ятки. У 1900–1920-х роках такі стрічки заклали основи сучасної кіноподорожі: вони ставали своєрідним всебачачим «третім оком», яке переносило глядача в інші країни й на інші континенти, дозволяло спостерігати за циклами життя тварин і рослин.

Натомість наукові фільми, орієнтовані на широку дорослу аудиторію й покликані пояснювати наукові та технічні принципи заради них самих, до Другої світової війни залишалися за кордоном порівняно рідкісними. Показовим прикладом став британський фільм «Передача потужності» (1939) кіностудії Shell Film Unit, що пояснював еволюцію зубчастих коліс, поєднуючи чіткі анімовані діаграми з ретельно знятими епізодами важелів і систем передач, як давніх, так і сучасних.

В Україні виробництво того, що нині ми називаємо науково-популярними фільмами, розпочалося ще на початку 1920-х років. Тоді науково-просвітницькі стрічки називали культурфільмами, а саме виробництво стартувало 1923 року — на другий рік після створення ВУФКУ — на Одеській кінофабриці. Термін «культурфільм» увійшов до обігу як

транскрипція німецького Kulturfilm (Kultur — культура, Film — фільм). Це історичне поняття означало німецькі освітні та науково-популярні фільми, що набули популярності за часів Веймарської республіки й охоплювали широке коло тем: від медицини до природи й етнографії.

Кінопросвіта в Радянському Союзі позиціонується як один з дієвих засобів різних пропаганда — зокрема й пропаганди здорового способу життя в країні, де населенню належало змінити звичний уклад і опанувати нові побутові норми. Коли поглянемо на статистику виробництва культурфільмів, то в 1928 відомо про випуск 37 стрічок, в 1929 їх число сягає вже 70. Ймовірно на таке зростання вплинув розвій кінопросвітництва на німецькій студії УФА, яка була не лише взірцевою для українських кінематографістів (і не лише для них), а й певним експортером кадрів, адже в 1920-і роки німецькі оператори та кінохудожники (Йон Рона, Гайнріх Байзенгерц) працювали на студіях ВУФКУ в ролі своєрідних виробників-«менторів».

Ольга Пашкова, дослідниця просвітницького кіно, у фундаментальній монографії «Історія українського кіно. Т. 2: 1930–1945» наводить відомості про те, що після 1930 року стрижнем просвітницького кіно стала сільськогосподарська тематика: «...кінематограф визначається як засіб технічного навчання та озброєння мас. Пропаганда технічних знань стає провідною тенденцією розвитку кінопросвіти аж до 1944 року, коли згідно з новим партійним курсом перед кінематографістами ставлять завдання популяризації науки серед широкої глядацької аудиторії. Отже, майже на півтора десятиліття інструктивно-технічні та навчально-підручні різновиди просвітництва набувають пріоритетного значення» [13, с.138.]. Насамперед, однією з вимог до просвітницького фільму стала довжина до 1000 метрів і динамічна закадрова розповідь — дикторський текст, що не перетинався з власне кінематографічними засобами увиразнення.

У ці роки те, що згодом дістане назву «науково-популярного» кіномистецтва, ще не викристалізувалося в окремий жанр і вироблялося в різних підрозділах. Так, у 1930–1932 роках на українських кінофабриках поживавлюється створення агітаційно-пропагандистських стрічок. Історикія

кіно Оксана Волошенюк у тому ж академічному дослідженні «Історія українського кіно Т.2 :1930-45» [13, с.166] зазначає, що на 1931 рік на Київській кінофабриці ВУФКУ було заплановано випуск 61 фільму, з них 19 художніх і 37 наукових та пропагандистських. В той час під «агітпропом» розуміли і документальне, і науково-популярне кіно, і фільми, створені художніми засобами. Себто за своєю природою це був гібрид цих жанрів. А його естетичність замінювали поточні політичні тези, які картина мала ілюструвати.

На Київській кінофабриці діяв спеціальний сектор агітпропфільму, що цим і опікувався; назви його стрічок відбивали нагальні політико-ідеологічні гасла: «МТС», «Комуна», «Донбас», «Дніпробуд».

До цього сектора «призначали» своєрідних мистецьких лідерів українського кіномистецтва: Миколу Шпиковського, який щойно відзняв ігровий фільм «Шкурник», що було заборонено на основі протоколу ДРК РРФСР за № 2974, у якому, серед іншого, було зазначено: „...Громадянська війна розглядається у фільмі тільки з точки зору її темних огидних сторін. Грабіж, бруд, тупоумство Червоної Армії, місцевої Радянської влади і т.д. Вийшов кепський пасквіль на дійсність того часу» [30]. Михайла Капчинського, автора неігрового фільму «Перлина степу», початківців Андрія Вінницького та І.Животовського. Дослідниця доходить висновку, що «заслані» в цей сектор талановиті режисери створювали кінотексти, які не привернули увагу, ані громадськості, ані критики. Цей спеціальний революційний кіножанр «агітпроп» був покликаний створити штучну модель дійсності, яка мала б підмінити реальність.

Паралельно тривало самовизначення неігрового кіно як такого. Завідувач відділу культурфільмів Київської кінофабрики Олекса Борзаківський писав, що колгосп «...не потребує, щоб його брали за тло для якихось там „любовей“», а в засадничій статті «Український культурфільм» роз'яснював, що культурфільм — «це є певний спосіб оформлення наукового чи науково-популярного матеріалу» [6, с.25].

Отже, на початку 1930-тих виробництво хронікально-документального та науково-популярного-просвітницького кіно поступово розмежується, як на організаційного рівні, так і в термінологічному сенсі.

Це відслідковується в ухвалах РНК СРСР (на той час українська кінематографія втрачає свою самостійність, яка була реалізована в 1922-30 роках державною кіноорганізацією Всеукраїнським кінофотоуправління, яка об'єднувала всю галузь, включаючи кіностудії, кінопрокат, кінопромисловість, кіноосвіту та кінопресу України), яка в 1929 році постановляє, що під час кіносеансів обов'язково демонструвати один культфільм і один хронікальний журнал [13, с.105]. Таким чином, часто-густо, на кшталт того, як в магазині залежалий товар, «ідеологічний доважок» примусовим чином потрапляв до глядача, чому противилися комерційні кінодистрибуційні організації. Зауважимо, що закордоном, ситуація була зовсім відмінною.

Першим із масиву неігрового кіно відмежується і знаходить організаційний прихисток документально-хронікальний напрямок, позаяк виглядає надзвичайно політично доцільним і «зануреним» в реальність. Тож наймасовіша українська кіноорганізація – Товариство друзів українського кіно у Харкові, найбільш типовому пролетарському місті, долучається до започаткування Харківської студії документально-хронікальних фільмів, бо неігрове кіно (першочергово –хроніка) отримує статус своєрідної газети для тих, хто не вміє читати, щоб пояснити і прояснити величезний ідеологічний та модернізаційний зсув у організації суспільства.

О. Пашкова констатує, що наприкінці 1930-х «...дійшов кінця етап організаційного та методологічного становлення галузі» [13, с.149], причому на той момент перемогло бачення наукового кіно як інструктивно-технічного. Саме тоді побутує термін «техфільм».

Київська кіностудія навчально-технічних фільмів — попередник Київської студії науково-популярних фільмів — була заснована 1940 року на базі відділу «Техфільм» Київської кіностудії, що логічно виокремлювало вже розвинене виробництво в окрему інституційну одиницю. Вона створювалася

для випуску стрічок, які передусім обслуговували актуальні завдання народного господарства, — що, безумовно, позначалося на тематичному й художньому різноманітті її картин. За свідченням дослідників, уже за перший рік студії вдалося налагодити виробничий цикл і створити близько 30 фільмів.

14 серпня 1941 року, разом із більшістю українських студій, Київська кіностудія техфільмів дістала наказ про евакуацію до Ташкента й Алма-Ати, де на той момент фактично не було власного кіновиробництва. На відміну від деяких інших студій, евакуація пройшла організовано: вдалося врятувати специфічне кіновиробниче обладнання. Переважну частину кадрового складу мобілізували, і він продовжив працювати в роки Другої світової війни у складі хронікальних бойових кіногруп. Студії ж вдалося налагодити виробництво, і разом з іншими студіями подібного штибу за роки війни було створено близько 500 агітаційно-інструкційних «воєнфільмів», що допомагали орієнтуватися у військовій справі та готували мирне населення до гасіння пожеж, надання медичної допомоги тощо.

27 вересня 1944 року, уже в часи реевакуації Київтехфільму, вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про організацію науково-просвітницької пропаганди», яка суттєво змістила погляд на науково-просвітницьке кіно в бік наукового обґрунтування явищ науки, техніки й культури задля просування просвітницького кіно до масової аудиторії. Реевакуація Київтехфільму відбувалася дуже складно як в логістичному, так програмному сенсі: адже від вузькоспрямованих технологічних тем тепер слід було переходити до кінотекстів про наукові проблеми, про соціальну роль науки.

1954 року, відповідно до нової ролі, назву змінено на «Київська кіностудія науково-популярних фільмів» (скорочено — «Київнаукфільм»). Про життя студії в 1950-х відомо небагато — хіба що 1959 року тут відкрився цех мультиплікації, який згодом переріс у славнозвісне окреме художнє об'єднання.

«Національна кінематека України „Київнаукфільм“. Анотований каталог фільмів 1957–2001» свідчить, що студія випускала фільми про митців

(стрічки Лідії Островської-Кордюм відзначалися високою зображальною якістю) та кіножурнал «Новини сільського господарства», призначений для спеціалізованої аудиторії [14]. — і водночас намагалася вловити те, що майбутня зірка студії Фелікс Соболев назве «соціальним очікуванням аудиторії» [21, с.2].

А з 1960 року на студію приходять найважливіші постаті трьох наступних десятиліть: Фелікс Соболев — як режисер-початківець (з 1960), Євген Загданський — письменник-фантаст, як головний редактор студії (з 1961), Борис Остахнович — як директор (з 1965), що обійняв цю посаду, перейшовши з позиції заступника директора Київської кіностудії ім. О. Довженка.

Євген Загданський, підсумовуючи цей шлях у книжці «Фільми, образи, формули» (1970), напише: «...наукове кіно на кожному етапі свого розвитку було тісно пов'язане з етапом розвитку країни... майстри цього виду мистецтва то виступали у своїх творах як пропагандисти, то розв'язували питання освіти, то спрямовували основні зусилля на популяризацію вітчизняної науки, то разом із філософами й соціологами допомагали глядачеві осмислити складні явища, що відбуваються в природі й суспільстві» [11, с.27].

Він же констатує, що в 1965–1966 роках захоплення поетичним кінематографом минуло (з чим ми готові посперечатися) і виразно проявилася настанова на максимально достовірний, узятий із життя матеріал науково-популярного кіно [10, с. 29].

Постає проблема розширення пізнавальної місткості кінематографа, і в наступні роки тут культивувалося наукове ставлення до факту поряд із метафізичним, недоступним для наукового пізнання підходом, — що дивним чином суміщалося з настановою, яку формулює той-таки Ф. Соболев: «Партійність позиції кінематографіста в тому, щоб не допустити протиставлення, окремішнього існування „ідеологічного“ та „художнього“, добитися їх ідейного злиття у фільмі» [21, с.6].

Зінаїда Фурманова, кінознавиця, яка 1987 року написала досі єдиний ґрунтовний нарис завбільшки з книжку про Фелікса Соболева — «Кроки за горизонт. Фільми про науку кінорежисера Фелікса Соболева», — називає стиль, що утверджується на студії з 1960-х, «дослідницьким», «театром людського пізнання» [27, с.23].

У цій книжці зібрано значний масив роздумів самого режисера; один із фрагментів наводимо як засадничий — там, де Соболев віднаходить опертя для діалогу з аудиторією: «Екранна інформація про людей, події, факти; проєкт дослідження, пошуку, відкриття в науковому, науково-популярному, науково-пізнавальному фільмі — це цікаво та важливо. Однак інтуїтивно й усвідомлено кожен з нас очікує, прагне, щоб науковий екран надавав нам — людям епохи планетарних, вселенських проблем і потрясінь — психологічно, емоційно надійні точки опори, програми, моделі орієнтації в сучасному, дедалі інтенсивніше „науковому“ світі» [27, с.80].

Зрештою, коли вже в часи незалежної України буде здійснено спробу — поки що на рівні каталогу — осмислити колективний доробок «Київнаукфільму», історик кіно Сергій Тримбач назве його кінематографічною енциклопедією культури, науки й побуту, панорамою духовного поступу народу й нації в широкому історичному обсязі [24, с.4].

1.2. Творчий метод Фелікса Соболева

Фелікс Соболев прийшов на «Київнаукфільм» у 1960 році як театральний режисер і актор за фахом — людина без жодного досвіду в кінематографі [15, с. 131]. Ця обставина, що могла здаватися вадю, виявилася ключем до його творчого методу: Соболев дивився на науковий фільм не очима документаліста чи просвітника, а очима режисера, вихованого на живій акторській дії та глядацькій реакції. Саме театральне мислення дозволило йому радикально переосмислити завдання жанру — і, саме воно визначить його педагогіку, де акторський, ігровий первень незмінно стоятиме вище за технічне ремесло.

Перші роки були роками учнівства й пошуку. Соболев починав з асистентської практики та фільмування замовних технічних стрічок про осушення боліт і механізацію праці. Проте вже в перших самостійних роботах колеги помічали незвичний підхід: за спогадами сучасників, реакцією на його ракурси було занепокоєне «Зйомка знизу, збоку, згори! Його ж за формалізм звільнять!» [9]. Звинувачення у формалізмі виявилось прихованим компліментом — Соболев свідомо відходив від канонів жанру й шукав власну мову.

Справжнім проривом став фільм «Розірваний світанок» (1965) — науково-популярна стрічка про гіпотезу загибелі планети Фаєтон, де вперше на студії наука переплелася з мистецтвом і особистою авторською інтонацією [9]. Фільм не вийшов на екрани з цензурних причин — автор сценарію, поет Микола Руденко, згодом відомий дисидент і правозахисник, опинився під забороною, — однак саме він ознаменував народження нового підходу: поєднання наукової гіпотези з ігровим художнім ходом. Відтоді, кожна картина Соболева будувалася не як виклад готових знань, а як драматургічно організований процес пізнання. Наступне десятиліття принесло стрічки, що стали класикою жанру: «Мова тварин» (1967), «Сім кроків за обрій» (1968), «Чи думають тварини?» (1970), «Я та інші» (1971). Ці фільми здобули міжнародне визнання, зокрема призи на фестивалях у Лейпцигу, Тегерані та Трієсті [15, с. 131]. Появу «Чи думають тварини?» на XXV конгресі Міжнародної асоціації наукового кіно в Києві 1971 року Валентин Марченко — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри кінорежисури та кінодраматургії КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого — і Юрій Помазков, кандидат технічних наук, старший викладач тієї ж кафедри, характеризують як «справжню сенсацію» [15, с. 131]. Саме за цю стрічку 1972 року Соболев разом зі сценаристом Ю. Аліковим та оператором Л. Прядкіним отримав Державну премію СРСР. Для науково-популярного кіно це була рідкісна честь: жанр сприймався як службовий, просвітницько-прикладний, і премії такого рангу діставалися радше постановникам ігрового кіно. Промовистою була й Премія імені М. В. Ломоносова Академії наук СРСР (1968) —

академічна, а не кінематографічна відзнака, що свідчить, наскільки серйозно фільми Соболева сприймала сама наукова спільнота.

Що об'єднувало ці фільми на рівні методу? В. Марченко і Ю. Помазков виокремлюють ключовий принцип, який Соболев запозичив із театральної традиції й перетворив на основу документального кіно, — формулу Станіславського «Я в запропонованих обставинах». Тільки «я» в його фільмах — це глядач, обставини створює режисер, а висновки кожен робить самостійно [15, с.132]. Жодного дидактичного насильства — так Соболев розумів завдання кіно: режисер не пояснює й не повчає, а організовує ситуацію, у якій пізнання відбувається як власний досвід глядача.

Звідси впливав центральний прийом його методу, який сам Соболев і його учні вважали найголовнішим у його доробку, — провокативний експеримент як драматургічна основа фільму. В. Марченко й Ю. Помазков ставлять цей прийом першим у переліку новацій режисера, визначаючи його як «створення та використання творчого методу „експеримент на екрані“ [15, с. 132]. Суть методу в тому, що Соболев не фіксував явища природи чи наукові факти, а ставив експеримент — і робив глядача його учасником. Уперше цей прийом відкритих наукових дослідів він масштабно випробував у «Мові тварин», де, за свідченням, В. Марченка й Ю. Помазкова, під час зйомок було поставлено й відзнято близько вісімдесяти оригінальних експериментів. Там учасниками досліду були тварини; кардинальний крок Соболев зробив у «Я та інші», перенісши експеримент на людину. Як підкреслюють автори, у цьому й полягав перелом: «там учасниками наукового досліду були тварини, а тут — люди!». Фільм про соціальний конформізм показував психологічні досліди майже в реальному часі, змушуючи глядача ставити собі незручні запитання про власну поведінку. Саме це Соболев називав «соціальною після-дією фільму» — його програмна теза полягала в тому, щоб кіно не закінчувалося із завершенням сеансу, а «працювало» в глядацькій свідомості якомога довше [15, с. 132].

Другий ключовий принцип — органічне поєднання різних технічних засобів фільмування. Документальне, ігрове, мультиплікаційне, комбіноване

та мікро-фільмування не стали у режисера засобами заради демонстрації можливостей, а послугували для вирішення конкретних образних завдань. Невидиме робиться видимим — і це перетворення стає не технічною операцією, а художньою. Власне розуміння цього Соболев сформулював у машинописі «Атака фільмом»: кінематограф має «досліджувати факти та явища таким чином, щоб включити в цей процес глядача, дати йому насолодитися — причому активно, а не пасивно — процесом пізнання, красою цього процесу» [20, арк. 7].

Власна теоретична рефлексія Соболева виходила далеко за межі суто кінематографічної проблематики. У тому ж машинописі він декларував, що науково-популярний кінематограф має бути «водночас інформаційним, філософським, образним і політичним», звертаючись насамперед до невирішених проблем і «пробуджуючи громадянськість глядача» [20, арк. 7]. Ця теза суперечила офіційному статусу жанру як нейтрального просвітництва й свідчила, що Соболев усвідомлював своє кіно як інструмент формування критичного мислення.

Логічним розвитком цих ідей стала концепція «кінотрону» — поняття, яке Соболев розробив наприкінці 1970-х. У діалозі-роздумі з теоретиком кіно В. Барановським «Універсальний прискорювач прогресу» він описує «кінотрон» як постійно діючий творчий колектив однодумців-професіоналів, об'єднаних спільним художнім баченням і здатних знімати два-три фільми паралельно [20, арк. 16]. Ідея виникла як відповідь на системну кризу: інформаційний вибух 1970-х вимагав принципово нових підходів до популяризації науки, а традиційна студійна система вже не справлялася. Соболев переконував, що лише стабільний творчий організм зі спільною методологією здатен виробляти кіно, яке не лише інформує, а й формує аналітичне мислення.

Прикметно, що Соболев ніде не згадує найближчого прецеденту — польських творчих кінооб'єднань (*zespoły filmowe*), насамперед об'єднання «Кадр» (1955, Єжи Кавалерович), яке стало органом мистецького самоврядування, що дозволяв режисерам працювати поза прямим

адміністративним диктатом. Чи був польський досвід відомий Соболеву, чи він дійшов спорідненої ідеї самостійно — питання відкрите; але збіг показовий: «кінотрон» вписується в ширшу східноєвропейську тенденцію пошуку колективних форм творчої автономії всередині державної кіноіндустрії.

У ретроспективі ця концепція спокушає прочитати педагогічний проєкт Соболева в КНУТКіТ як спробу втілити «кінотрон» у навчальному форматі. Проте, як буде показано далі, його педагогіка будувалася на прямо протилежному принципі — культивуванні несхожості, а не єдності; до цієї суперечності ми повернемося у висновках.

Наприкінці 1970-х — на початку 1980-х Соболев отримав масштабне замовлення ЦК КПРС на серію фільмів про радянське суспільство. Він підійшов до нього з властивим йому перфекціонізмом, що й призвело до фізичного та творчого виснаження. Кінознавиця Любов Журавльова у статті в «Дзеркалі тижня» фіксує цю колізію вже в підзаголовку: «народився з талантом від Бога, згорів на завданні ЦК» [9]. Ця обставина безпосередньо вплинула на характер другої майстерні 1978–83 рр., у якій Соболев через хворобу фактично передав керівництво своїм колишнім учням.

Творчий метод Соболева залишив потужний відбиток на його учнях. Принцип провокативного експерименту, образного мислення й сміливої роботи з актуальним матеріалом засвоювався через практику. Водночас, як свідчать знайдені студентські фільми, учні нерідко йшли далі за майстра — звертаючись до соціальних тем, яких він сам оминав. Ця діалектика наслідування й подолання стане одним із ключових питань подальшого аналізу.

1.3. Соболев як педагог: майстерні в КНУТКіТ

На початку 1970-х років Фелікс Соболев перебував на піку творчої кар'єри. Лауреат Державної премії СРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР, автор фільмів, що здобули світове визнання, — він був беззаперечним лідером «Київнаукфільму» і однією з найпомітніших постатей радянського

наукового кіно. Саме в цей момент, у 1973 році, він прийняв рішення очолити режисерську майстерню в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого (надалі КДІТМ). Для митця такого масштабу прагнення передати досвід новому поколінню було природним кроком. Варто зауважити, що учнями Соболева традиційно називають цілу плеяду режисерів «Київнаукфільму» — Андрія Загданського, Віктора Олендера та інших, хто формувався поряд із ним на студії. Однак принципово іншим був його прихід саме в освітню інституцію: тут Соболев викладав за власними правилами і виховав студентів, серед яких опинилися як майбутні зірки, так і люди, чії імена досі залишаються невідомими.

Мотивація цього кроку, за свідченням його учня і згодом колеги Валентина Марченка, була щирою і позбавленою прагматичного розрахунку: викладання було Соболеву по-справжньому цікаве, і він цього не приховував [1]. Принципово важливим є те, як саме майстер сформулював своє розуміння педагогічного процесу від самого початку. За спогадами Марченка, Соболев одразу заявив, що вони будуть навчатися разом — він вчитиметься викладати, а студенти вчитимуться режисурі, і саме в цьому полягатиме їхній «симбіоз» [1]. Ця формула «симбіозу» визначила характер обох майстерень: Соболев не позиціонував себе як носія готової методики, а підходив до викладання як до спільного творчого експерименту.

Педагогічний метод Соболева вирізнявся радикальною орієнтацією на індивідуальність кожного студента. На цій рисі — незалежно один від одного — наголошують усі троє учасників майстерень, з якими в межах цього дослідження було проведено окремі глибинні інтерв'ю: Валентин Марченко й Мар'яна Остахнович (перша майстерня, згодом — викладачі другої) та Андрій Колєв (друга майстерня). Докладніше про ці інтерв'ю як джерело йтиметься в підрозділі 2.1; тут же варто підкреслити, що в питанні щодо уваги майстра до окремого студента їхні свідчення цілком збігаються. В. Марченко описує цю рису через метафору сканування: майстер «дуже чітко, індивідуально сканував кожного — і для кожного знаходив свої слова, свої підходи, свої рішення» [1].

Прагнення зберегти індивідуальність учня Соболев формулював програмно. На запитання, чи намагався він виховати послідовників власного стилю, В. Марченко відповідає рішучим запереченням, наводячи слова майстра: «Кому потрібні десять Соболевих?» [1]. Ця настанова мала далекосяжні наслідки: учні Соболева свідомо відходили від його власної естетики науково-популярного кіно. Як зауважує В. Марченко, майстер дозволяв йому обирати теми, «дуже не схожі на те, що робив сам Соболев», і так само дозволяв Колеву «гратися не в науково-популярний формат, а в постановочне кіно з оригінальною, парадоксальною формою» [1]. Свобода вибору теми і форми була не випадковою поступкою, а свідомим принципом.

Утім, розкриття індивідуального потенціалу студента було для Соболева лише частиною завдання. Не менш важливо було емоційно зарядити учня, прищепити йому внутрішню потребу пошуку. Цей принцип найкраще резюмується настановою, яку згадує М. Остахнович: у кожному фільмі студент мусив «зробити для себе відкриття». «Якщо не буде відкриття для вас — не буде і для глядача», — формулював майстер [2]. Творчий пошук теми, таким чином, був не технічним етапом, а актом особистого переживання: Соболев вимагав від учнів не вправності, а здатності щиро захопитися матеріалом і побачити в буденному те, чого не бачить інший.

Особливістю педагогічного методу Соболева була принципова відмова від традиційних форм викладання. Він майже не читав лекцій і рідко показував фільми. М. Остахнович згадує: «Він взагалі не читав нам лекцій. Приходив, розповідав про свої фільми, ми їздили до нього на знімальний майданчик, були на монтажі» [2]. Навчання відбувалося не через теоретичну систематизацію, а через безпосередню причетність до творчого процесу майстра і через діалог. Типовою формою заняття була спільна розмова: «Приходив, питав: "Ну, у кого що сталося? Розкажіть!"» [2]. Реакцією на вдалу знахідку студента було улюблене слово майстра — «смачно»: «Це смачно. Це може бути смачно на екрані» [2].

Показово, що умовно технічне ремесло — монтаж, робота з камерою, побудова знімального плану — Соболев свідомо залишав асистентам. За

словами В. Марченка, майстру «абсолютно не цікаво було давати понятійні речі»; натомість він зосереджувався на тому, щоб «зарядити правильне розуміння» і сформулювати для студента творче надзавдання [1]. Цей розподіл особливо проявився в другій майстерні, де через хворобу Соболев дедалі більше передавав поточну роботу В. Марченку й М. Остахнович.

Емоційна природа Соболева-педагога відзначається всіма трьома співрозмовниками. М. Остахнович описує його як людину емоційну і вимогливу водночас: «Він був дуже емоційною людиною — міг підвищити голос, я й плакала у нього. Але й дуже серйозним, і стриманим. Дехто його боявся» [2]. А. Колєв характеризує спілкування з майстром як своєрідну продуктивну боротьбу: «певна агресивність з його боку, в хорошому розумінні. Він не тиснув на нас, а пронизував поглядом. Намагався знайти в кожному щось таке, що варто розбудити й активувати» [3]. Ця інтенсивність була зворотним боком глибокої особистої залученості майстра в долю кожного учня.

Функціонування майстерні мало і свій неформальний, майже інтимний вимір. Заняття часто відбувалися в приміщеннях інституту на території Києво-Печерської лаври — у тісній «келії». А. Колєв згадує характерний ритуал цих зустрічей: студенти замикали двері зсередини, ставили майстрові порожню коробку з-під плівки замість попільнички, і той одразу діставав цигарки. Кури́в він просто в аудиторії — попри суворий протипожежний режим, обов'язковий для приміщень, де зберігалася й оброблялася горюча кіноплівка; через годину, за словами Колєва, дим можна було «сокирою вичавити», і доводилося відчиняти всі вікна [3]. Це демонстративне порушення заборони було частиною тієї атмосфери «на межі хуліганства», яку обидві сторони сприймали як знак довіри й близькості. Соболев свідомо знімав бар'єр між метром і початківцями — дозволяв і навіть змушував учнів розслабитися, закинути ноги на стіл, прилягти [3].

Ця настанова на рівність мала й цілком конкретний інституційний вияв — відсутність звичної ієрархії «майстер — учень». Соболев тримався зі студентами на рівних, що різко вирізняло його майстерню з-поміж

традиційних, побудованих на дистанції між метром і початківцями. Промовисте свідчення лишила М. Остахнович: коли вона, вчорашня випускниця, прийшла викладати в другу майстерню, студенти не сприймали її як викладачку — почасти через вік (вона була молодшою за декого з них), але передусім через те, що сама атмосфера майстерні не передбачала вертикалі, на якій тримається авторитет викладача [2]. Те, що в іншому середовищі стало б проблемою субординації, тут було природним продовженням соболевського принципу: майстерня трималася не на ієрархії, а на спільній причетності до творчого процесу.

Окремо слід відзначити роль інших викладачів, які формували інтелектуальне середовище майстерні. Найбільший вплив, за одностайним свідченням В. Марченка й М. Остахнович, мав Юхим Левін — викладач кінодраматургії й монтажу, у минулому редактор журналу «Искусство кино», якого обидва називають «людиною-енциклопедією» [1] [2]. Якщо Соболев давав творчий імпульс і світоглядну настанову, то Левін забезпечував аналітичний і теоретичний фундамент. Остахнович зберегла його лекційні конспекти і згодом, ставши викладачкою, поклала їх в основу власного курсу режисури монтажу [2]. Таким чином, майстерня Соболева була не моноцентричною структурою, а складною педагогічною екосистемою, де харизматичний лідер доповнювався системними знаннями колег.

Підсумовуючи, педагогічну модель Фелікса Соболева можна охарактеризувати як структуру, побудовану на трьох засадах: індивідуалізації (пошук унікального творчого ключа для кожного студента), свободі (право учня на власну тему й естетику, відмінну від методу майстра) і причетності (навчання через безпосередню участь у творчому процесі, а не через теоретичну трансляцію знань). Саме ці засади визначили характер фільмів, створених у двох майстернях Соболева, — і саме їх детальний аналіз становить предмет наступних розділів цього дослідження.

РОЗДІЛ 2. ПЕРША РЕЖИСЕРСЬКА МАЙСТЕРНЯ (1973–1978): АРХІВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Опис архіву та методологія пошуку

В основі цього дослідження лежить архівний метод — підхід, що передбачає звернення до первинних документальних джерел, недоступних або неінтегрованих у науковий обіг. У кінознавстві архівна робота з плівковими матеріалами є особливим різновидом такого методу: на відміну від документальних архівів, де дослідник має справу з текстами, тут об'єктом вивчення є аудіовізуальний твір у його матеріальному втіленні — плівковій копії. Роберт Аллен і Дуглас Гомері у праці «Film History: Theory and Practice» наголошують, що кінознавче дослідження отримує найбільшу аналітичну надійність тоді, коли спирається на первинні джерела — самі фільми, а не лише на їх описи чи рецепцію [31, с. 55]. Саме тому безпосередній перегляд і аналіз плівкових копій становить методологічну основу цієї роботи.

Архів студентських фільмів КНУТКіТ зберігається у Цеху обробки плівки (ЦОП) — будівлі на території колишньої студії «УкркіноХроніка». Як зазначає дослідник архіву Володимир Прилуцький, цей простір не є публічним архівом у прийнятому розумінні: тут відсутній систематизований каталог, немає умов для стандартної дослідницької роботи, а доступ до матеріалів вимагає особистої присутності та вміння працювати з радянським кінопроектором і монтажними столами. Робота відбувається у складних фізичних умовах: відсутність нормального освітлення, нестабільна апаратура, відсутність опалення взимку, необхідність фізично маніпулювати важкими плівковими бобінами [17, с. 17].

Студентські фільми майстерень Соболева залишалися поза увагою дослідників із кількох взаємопов'язаних причин. По-перше, київська школа науково-популярного кіно загалом є малодослідженою ділянкою українського кінознавства — попри її очевидне значення. По-друге, сам Соболев як

постать отримав лише фрагментарне академічне осмислення, зосереджене переважно на його режисерському доробку. По-третє, його учні як окрема тема не привертали уваги дослідників взагалі. Нарешті, фізична недоступність архіву і відсутність інституційної уваги до нього з боку університету створювали додатковий бар'єр: плівки існували, але залишалися фактично невидимими — без належної каталогізації, без умов для перегляду, без будь-якого академічного супроводу. Ситуація з цим архівом є симптоматичною в ширшому контексті. Студентське кіно традиційно розглядається як вторинне порівняно з професійним — як навчальний матеріал, що має педагогічну, але не художню чи історичну цінність [17, с. 87]. Водночас, міжнародний досвід свідчить про протилежне: дослідження архіву студентських фільмів Вікторіанського коледжу мистецтв (Університет Мельбурна), що охоплює понад 1800 фільмів з 1966 року до сьогодні, продемонструвало значний культурний і художній потенціал таких колекцій, а також необхідність системної роботи зі збереження та каталогізації [32, с. 528]. Плівковий архів КНУТКіТ, попри свою унікальність, залишається неоцифрованим і фактично невидимим для дослідницької спільноти.

Імпульсом до цього дослідження стала знахідка, що сталася під час перегляду некаталогізованих плівок у ЦОП у 2024–25 роках — роботи, що здійснювалась у співпраці з дослідником В. Прилуцьким: були виявлені три студентські фільми Мар'яни Остахнович, створених у майстерні Соболева в 1970-х роках. Ці стрічки привернули увагу своєю несподіваною кіномовою та тематикою, що різко виходила за межі канонів науково-популярного жанру. Зокрема, курсова робота «Знайдіть мені маму» звертається до соціально гострої теми: долі дітей, яких матері з різних причин залишають у дитячому будинку. Ця увага до маргіналізованих соціальних сюжетів, притаманна фільмам Остахнович, стала відправною точкою для ширшого питання: якими насправді були студентські роботи учнів корифея київського наукового кіно?

Показово, що єдиним, широко відомим студентом Соболева залишається продюсер Олександр Роднянський. Однак уважний перегляд знайденого матеріалу засвідчив: учнівський корпус майстерень є значно

різноманітнішим і художньо цікавішим, ніж можна було припустити, спираючись лише на ім'я найвідомішого випускника. Саме бажання повернути з забуття імена та роботи решти студентів Соболева і визначило мету цього дослідження.

Пошуково-архівна робота розгорталася у кілька етапів. На першому — до отримання повного списку студентів — були знайдені всі три роботи Мар'яни Остахнович, два фільми Олександра Роднянського («Вирішальний вік», «Колесо»), два фільми Віталія Сегеди («Бачу теплоту» та «А мені якось все одно»), один фільм Сергія Полешка («З глибини віків»), один фільм Валентина Марченка («Ритми театрального») та «Донбас курортний» Семена Лобановського — щоправда, без першої частини. Згодом у сховищі були виявлені негативи цього фільму — сім коробок, що, вочевидь, містять різні версії стрічки та фонограми з різних монтажних варіантів. Ця знахідка потребує окремого опрацювання і залишається за межами даного дослідження.

На другому етапі, після консультації з Валентином Марченком — випускником першої майстерні, а в майбутньому — завідувачем кафедри кінорежисури та кінодраматургії КНУТКіТ — було отримано повний список студентів обох майстерень та уточнено їх розподіл: сім осіб у першій (1973–78) і п'ять у другій (1978–83). З'ясувалося також важливе свідчення: другу майстерню фактично вели Мар'яна Остахнович і Валентин Марченко, оскільки на той час Соболев вже тяжко хворів; крім них, серед викладачів другої майстерні був і Микола Літус – український та радянський кінорежисер, який працював як у ігровому, так і не в неігровому кіно, а також один з асистентів першої майстерні.

Маючи повний список студентів і список позитивних копій фільму архіву КНУТКіТ, удалося ідентифікувати ще низку стрічок. До корпусу увійшли чотири роботи Андрія Колева — рання навчальна вправа «Перш ніж злетіти», курсові «Love Story» й «Поліфонія» та дипломний «Потоп на Гутенберг»; спільний дипломний фільм Петра Кришталовича й Валентина Паращука «Звільнення таємниці»; дипломна стрічка Анни Юнди «Ті, що

творять добро». Вже на завершальному етапі пошуку до них додалися ще три знахідки, що остаточно сформували корпус: дипломна робота Миколи Дзенькевича «Щоб з'явилися картини...», курсова Сергія Полешка «Удари молота та серця» та «Тренажери здоров'я» Володимира Шмотолохи. Загальний корпус виявлених фільмів склав дев'ятнадцять одиниць.

Паралельно з архівним пошуком було проведено три глибинні інтерв'ю з безпосередніми учасниками педагогічного процесу: В. Марченком і М. Остахнович (перша майстерня, згодом — викладачі другої) та А. Колєвим (друга майстерня). Ці усні свідчення стали не лише джерелом біографічних і фактологічних даних, недоступних більше ніде, а й ключовим інструментом верифікації та інтерпретації знайденого матеріалу — від уточнення авторства й датування окремих стрічок до реконструкції самої атмосфери навчання.

Окремий пласт пошукової роботи становило звернення до архівних фондів Національного центру Олександра Довженка, де зберігається паперова спадщина Фелікса Соболева. Тут було побіжно переглянуто весь масив документів, пов'язаних із постаттю режисера, що бодай дотично торкається його педагогічної діяльності. Усього опрацьовано близько двадцяти архівних одиниць — теоретичні праці, статті, виступи, тези, нотатки, — що дозволили скласти повніше уявлення про світоглядні й методологічні засади Соболева. Проте абсолютно фундаментальним для цього дослідження виявився один документ — рукописні коментарі Соболева до студентських (курсівих) робіт першої майстерні (інв. № 56). На відміну від теоретичних текстів, де майстер висловлювався узагальнено, ці коментарі фіксують його метод у безпосередній дії: конкретні розбори конкретних студентських сценаріїв, із вимогами, запереченнями й похвалами, адресованими поіменно. Саме цей документ дав змогу не лише реконструювати низку втрачених фільмів за їхніми описами, а й почути живий голос Соболева-педагога — у його реальній, повсякденній роботі з учнями.

Збережений корпус із дев'ятнадцяти фільмів — лише частина створеного. Якщо кожен зі студентів зняв за п'ять років хоча б три програмні

роботи, дванадцятьом мало б належати близько тридцяти шести стрічок; отже, навіть за найобережнішими підрахунками поза збереженим корпусом лишається близько двадцяти. Втім, втрати не катастрофічні: серед дванадцятьох немає жодного, чий доробок зник би повністю, а в більшості випадків уцілів саме диплом — найзріліша робота автора. До того ж сім фільмів, копій яких не виявлено, реконструюються в загальних обрисах за рукописними коментарями Соболева (інв. № 56): «Ергономіка» В. Сегеди, «З пункту А в пункт Б» М. Дзенькевича, ранні нариси С. Лобановського, «Подолання» невстановленого автора. Ці стрічки існують у проміжному статусі — фільму немає, але є його текстовий слід.

І все ж навіть із цими поправками дослідження зберігає подвійну природу. Воно є не лише аналітичним, а й спрямованим на збереження: спробою зафіксувати й осмислити те, що ще піддається віднайденню, поки матеріал не зник остаточно.

Тому після виявлення кожна позитивна копія фільму проходила первинну обробку: механічне очищення плівки, перегляд на монтажному столі та на екрані проекційного залу: фільми перезаписувались на цифровий носій, а за можливості й оцифровувались з 35 мм. Ішлося не лише про матеріал для подальшого аналізу, а й про порятунок цих стрічок як спадщини — і університетської, і ширшої, спадщини українського науково-популярного кіно.

2.2. Студентські фільми першої майстерні

Перша режисерська майстерня Фелікса Соболева діяла в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого впродовж 1973–78 років і налічувала сімох студентів. Цей період посідає особливе місце в педагогічній біографії Соболева: на відміну від другої майстерні, де через хворобу майстер змушений був передати значну частину роботи асистентам, у першій він був безпосередньо залученим до навчального процесу та на всіх етапах створення робіт — від формулювання задуму до фінального монтажу. Відтак фільми першої

майстерні є найповнішим свідченням педагогічного методу Соболева в його практичному застосуванні.

Педагогічна структура майстерні не вичерпувалася постаттю самого Соболева. Поточну навчальну роботу, насамперед опанування технічного фаху, забезпечували асистенти — Микола Літус, Едуард Головня та Віктор Кісін. Якщо М. Літус (про якого вже йшлося) згодом перейшов і в другу майстерню, то постать Віктора Кісіна заслуговує на окрему згадку: майбутній професор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, автор фундаментальної праці «Режисура як мистецтво та професія» і засновник кафедри режисури телебачення КНУТКіТ, він на той час був молодим педагогом-початківцем — тобто майстерня Соболева стала школою не лише для студентів, а й для тих, хто згодом сам визначить обличчя української режисерської освіти. Едуард Головня – режисер і сценарист «Київнаукфільму», який саме з 1974 року почав викладати в інституті, відповідав за безпосередню роботу зі студентами на знімальному майданчику. Саме ці асистенти супроводжували студентів на рівні конкретних професійних навичок. Такий розподіл ролей був принциповим: Соболев, за свідченням В. Марченка, свідомо залишав «понятійні», ремісничі аспекти асистентам, аби самому зосередитися на творчому надзавданні кожного студента [1].

До складу майстерні входили Мар'яна Остахнович, Валентин Марченко, Семен Лобановський, Петро Кришталович, Валентин Паращук, Віталій Сегеда та Микола Дзенькевич. Біографічний і професійний досвід студентів був неоднорідним: частина з них формувалася в орбіті «Київнаукфільму» — середовища, з якого вийшов сам Соболев, — тоді як інші приходили з віддалених від кінематографа сфер. Збережений корпус фільмів першої майстерні охоплює роботи всіх студентів, проте стан їх збереження нерівномірний, а частина стрічок на сьогодні вважається втраченою.

Наскрізним принципом, що визначав характер усіх студентських робіт, була настанова на авторське висловлювання навіть у межах навчального

завдання. Соболев не розглядав студентський фільм як суто навчальну вправу на засвоєння прийомів — він вимагав, щоб кожна робота була повноцінним творчим актом, у якому проступає особиста позиція автора. Ця вимога мала пряме методологічне підґрунтя: як було показано в розборах самого Соболева, він раз у раз ставив студентам питання про авторську присутність — «де ж авторська позиція? де його бачення?» Робота, що обмежувалася добросовісним викладом матеріалу — нехай і професійним, — для Соболева була невдачею: «добросовісний маленький нарис... а де ж авторська позиція?» — так він резюмував один зі студентських сценаріїв [22, арк. 1]. Саме ця настанова пояснює, чому студентські фільми майстерні, попри жанрову приналежність до науково-популярного кіно, послідовно тяжіють до особистого, часом ризикованого висловлювання.

Подальший виклад побудовано за принципом персонального розгляду: послідовно, від автора до автора, аналізуються тематичні, стильові й режисерські особливості кожної збереженої роботи. Такий підхід відповідає самій природі майстерні Соболева, в якій кожен студент розглядався як окремий творчий випадок. Водночас, попри індивідуальні відмінності, у роботах простежуються спільні риси, що дозволяють говорити про майстерню як про цілісне явище: про них йтиметься в підсумковій частині розділу.

Аналіз студентського доробку першої майстерні доцільно почати з фігури *Мар'яни Остахнович* — мабуть, найнесподіванішої з-поміж учнів Соболева. Донька Бориса Остахновича, багаторічного директора «Київнаукфільму», вона вступила до майстерні сімнадцятирічною, одразу після школи, і за роки навчання створила три фільми, що збереглися повністю. Усі три зняті в співпраці з операторкою Наталією Компанцевою (майстерня Сергія Лисецького), яка стала постійною творчою партнеркою Остахнович і під час навчання, і згодом.

Курсова робота *«Знайдіть мені маму»* (ориг. *«Найдите мне маму»*) (1976), знята на учбовій кіностудії, — чорно-біла стрічка хронометражем близько шести хвилин. Жанрова належність фільму нечітка: документальний,

утім важко вкладається в рамки науково-популярного кіно, у якому спеціалізувався Соболев. Це радше соціальне, подеколи відверто повчальне висловлювання, чия інтонація з дистанції часу прочитується інакше, ніж, імовірно, замислювалося. Стрічка побудована на інтерв'ю з молодою жінкою, яка залишає новонароджену дитину в будинку дитини, і на змонтованих із цим інтерв'ю кадрах дітей-сиріт.

Формальний рівень фільму засвідчує впевнене володіння кінематографічною мовою — несподіване для курсової роботи. Стрічка відкривається закадровим голосом акушерки на тлі зернистих кадрів пологів під академічну музику; крик немовляти лунає поверх чорного екрана. Показово, що камера послідовно уникає обличчя героїні: ми бачимо лише чверть її голови, пасмо волосся, яке вона накручує на палець, тоді як фокус зміщується з обличчя співрозмовниці на цей нервовий жест. Зображення матері дробиться, тоді як її голос звучить безперервно — і це структурне рішення формує дистанцію між глядачем і героїнею.

Саме в монтажі виявляється центральна — і найбільш проблематична — стратегія фільму. М. Остахнович систематично зіштовхує слова матері з ідилічними кадрами дітей: коли героїня вимовляє, що новонароджене — «лише кусок м'яса», яке ще не має імені й ні з чим її не пов'язує, екран показує дітей, що граються, сміються, виглядають «невинними і святими». На фразі про відмову від дитини монтується деталь — надкрупно зняті дитячі очі. Фінал — швидкий монтаж дитячих облич, кадри дітей, що бавляться в лісі під «Престо» з «Літа» Вівальді — третю, вихрову частину циклу «Пори року». Повторний монтаж дитячих очей і фінальний титр «Найдите мне маму...». Цей прийом ефектний, але саме він викликає найбільші питання: зіставлення «жорстоких» реплік героїні з беззахисністю дітей вибудовує проти неї емоційний вирок, не залишаючи глядачеві простору для самостійної оцінки. Монтаж тут не стільки досліджує ситуацію, скільки виносить присуд.

Ця етична напруга не залишилася непоміченою й самим Соболевим. У збережених рукописних коментарях до студентських сценаріїв майстер різко

критикує задум, називаючи прийом прихованого спостереження за матір'ю «неетичним» і «забороненим у мистецтві», бо, каже: «16-й кадр — це злочин брати у 18-річної дівчини подібне інтерв'ю!» і наполягає, що авторці слід особисто відвідати дитячий будинок, аби зрозуміти серйозність трагедії, а не подавати її «поверхнево-сентиментально» [19, арк. 5,7]. Прикметно, що в інтерв'ю Мар'яна Борисівна згадує реакцію майстра радше як схвальну [2] — розбіжність, що сама по собі є цінним свідченням про дистанцію між задумом, реалізацією та пізнішою авторською рефлексією.

Водночас було б спрощенням звести фільм до однозначного «звинувачення» матері. Парадокс закладено вже в назві: «Знайдіть мені маму» промовляється ніби від імені дитини, фокалізуючи погляд через того, кого залишають, — але фактичним центром стрічки є саме мати. Героїня говорить відверто: вона не має роботи, щойно переїхала до Києва, хоче вчитися й влаштувати життя, вона й сама зростала без батька, лише з матір'ю. За поверхнею викривального монтажу проступає інше — портрет молодої жінки кінця 1970-х із її страхами, обставинами й безвиході. У цьому й полягає мимовільна складність роботи: попри задеклароване авторкою співчуття саме до матері, кінематографічна форма тяжіє до її засудження, і ця внутрішня суперечність між наміром та засобами робить «Знайдіть мені маму» одним із найцікавіших — хай і небездоганних — висловлювань усієї майстерні.

Переддипломна робота «*Залишити їм надію*» (ориг. «*Оставить им надежду*») (1977) — кольорова стрічка хронометражем близько одинадцяти хвилин, знята вже не на учбовій студії, а на «Київнаукфільмі». Це засвідчує перехід М. Остахнович до повноцінного виробничого контексту — того середовища, де здобув успіх її майстер. На відміну від курсової, ця робота вже виразно належить до науково-популярного жанру: її організовує закадровий наратор, що веде глядача крізь увесь хронометраж. Прикметно, що наратор тут підкреслено безособовий і промовляє віршованим текстом — прийом, який зміщує фільм від сухої просвітницької інтонації до поетичного реєстру.

Цей прийом — закадровий голос, відірваний від видимого тіла, — організовує весь фільм і відсилає до того, що Мішель Шіон у праці «Голос у кіно» (1982) називає акусметром: голос-оповідач, що не належить жодному персонажу в кадрі й тому набуває майже всевідної, керівної функції [33, с.28]. Це структурна прикмета цілого жанру. Студійне науково-популярне кіно тих років вибудовувалося саме на безособовому нараторі: всевідний закадровий голос вів глядача крізь матеріал, пояснював, узагальнював, виносив присуд — і саме ця інстанція забезпечувала фільмові його просвітницький авторитет. Тож акусметр виявиться наскрізним прийомом усієї майстерні — від нього відштовхуються або до нього вдаються майже всі студентські роботи, і вже саме ставлення кожного автора до цього голосу стає показником його творчої самостійності.

Тематично «Залишити їм надію» напрямують відсилає до творчості самого Соболева, відомого фільмами «Мова тварин» і «Чи думають тварини?». Однак М. Остахнович звертається до тваринної теми під принципово іншим кутом. Якщо у Соболева тварина є об'єктом наукового пізнання, а прогрес мислиться як здатність людини нарешті «дослідити» її поведінку, то в учениці акцент зміщується в соціальну й етичну площину. Її фільм — про те, як змінюються формати співіснування людей і тварин у сучасному (на кінець 1970-х) світі, і насамперед — про місто як спільний простір. Прогрес тут розуміється не як науковий тріумф людини, а як здатність до мирного співжиття; з цієї перспективи стрічку можна прочитати як ранній зразок екологічно-активістського висловлювання, що випереджає свій час.

Драматургія фільму вибудована на контрасті. Перші люди, що з'являються в кадрі, — мисливці; після звуків пострілів вступає голос наратора, який попереджає, що коли ситуації не виправити, скоро не залишиться на кого полювати. За панорамами міста, знятими з висоти, наратор формулює центральну тезу: місто стало спільним домом, а тварини — його повноправними мешканцями. Цю тезу фільм далі доводить через конкретні образи — бездомних собак, сцени пташиного ринку, де, за гірким спостереженням наратора, любов до тварини можна і придбати, і продати.

Емоційним і символічним центром стрічки стає історія дружби лебедя та жінки: поетичні кадри птаха, який іде вулицями серед натовпу, перетворюють документальне спостереження на образне висловлювання про крихкість зв'язку між людиною і твариною.

Стилістично «Залишити їм надію» демонструє ту саму впевнену роботу з простором, що й інші фільми М. Остахнович, зняті в тандемі з операторкою Н. Компанцевою. Це підкреслено міське, натурне кіно, в якому камера почувається вільно й невимушено. Водночас фільм успадковує характерну для науково-популярного кіно того часу естетику позитивного зображення — світ постає привабливим, гармонійним, осяяним. Саме на цьому тлі соціально-критичний меседж стрічки звучить дещо м'якше, ніж у курсовій чи дипломній роботі: «Залишити їм надію» менш загострене, його критика розчиняється в поетично-просвітницькій інтонації. Фінальна теза наратора — заклик залишити надію всьому живому на землі — резюмує цей лагідний, але виразний етичний посил. У підсумку робота постає як органічний місток між гострою соціальністю курсової та формальним експериментом майбутнього диплому: тут Остахнович утримує баланс між успадкованою від майстра тематикою і власним, дедалі виразнішим авторським голосом.

Дипломна робота «*Мені потрібен тато*» (ориг. «*Мне нужен папа*») (1978) — одинадцятихвилинний чорно-білий фільм, знятий на «Київнаукфільмі». З усіх трьох студентських робіт Остахнович саме ця найближча до постаті її майстра: це фільм-експеримент у класичному соболевському розумінні, де об'єктом спостереження стає сама людина, а глядачеві залишають простір для морального висновку. Прикметно, що авторка відмовляється від окремого знеособленого наратора, який організовував її попередню роботу: тут функцію оповідача з певною натяжкою перебирає вчителька, що зачитує дитячі твори, але загалом розповідь є колективною, зібраною з голосів самих учасників. Цим режисерка радикалізує соболевський принцип: якщо в майстра наратор-акустметр усе ж спрямовував сприйняття, то тут авторська позиція майже повністю розчиняється в монтажі.

Драматургія фільму вибудована на зіставленні трьох просторів. Перший — зала суду, де перед суддею постають батьки, що залишили свої родини. Другий — батьківські збори, на яких чителька зачитує дитячі твори на тему «Я, мій тато, мій дім», написані до 23 лютого. Третій простір — знову суд, але вже над підлітком, який виріс без батька й опинився на лаві підсудних; саме цей простір замикає причинно-наслідкове коло фільму, поєднуючи покинуту дитину з її ймовірним майбутнім. Спершу на зборах звучать поодинокі світлі історії — про батька-тренера, про батька-успішного працівника, — але далі йдуть листи, у яких проступає інша реальність: батько-алкоголік, домашнє насильство, покинуті родини, туга за відсутнім татом. Реакція батьків у залі, почуті дитячі тексти й кадри самих дітей зіштовхуються в монтажі, утворюючи задушливу, наростаюче тривожну атмосферу.

Монтаж тут — головний інструмент авторського висловлювання, і саме він є режисерською візитівкою М. Остахнович. Наскрізний прийом — мікросекундне врізання крупного плану дитячих очей у відповідь на чергове визнання батька — повторюється з рефреною регулярністю і фактично виконує функцію німого докору. Особливої виразності досягає епізод, де дитячий голос зачитує, що батько «побажав нам із мамою війни», після чого монтується кадр іншого учасника зборів — батька у військовій парадній формі з орденами, який сумно опускає голову. Це зразкове застосування ефекту Л. Кулешова: значення народжується не в кадрі, а у стику. Операторка Н. Компанцева працює крупними, навмисно недосконалими портретами — з обрізаною композицією, — які фіксують мікроміміку людей, що намагаються приховати емоції; повільні зуми подеколи застигають у стоп-кадрах, перетворюючи документальне обличчя на застиглий портрет.

Концептуальне ядро фільму — у монтажному ототожненні зали суду й батьківських зборів. Два простори, що в реальності не перетинаються, у межах стрічки змонтовані в єдине нерозривне коло: батько, який пішов із родини, — дитина, яка страждає, — підліток, що зрештою опиняється на лаві підсудних. Через монтаж «звичайні» батьки на зборах стають ніби

співучасниками того самого процесу, що судять у залі. Ця ідея замкненого кола соціального неблагополуччя становить найсильніший бік фільму.

Водночас саме тут проступають і його обмеження. «Мені потрібен тато» — найбільш прямолінійна з трьох робіт М. Остахнович, місцями відверто дидактична. Колективний портрет «неблагополучної родини» вибудований на кліше свого часу: поганий батько, безсила покинута мати, приречена дитина. Жодної з жінок у фільмі не наділено самостійною суб'єктністю — вона постає або плачучою матір'ю, або вчителькою, що озвучує позицію системи. З сучасної перспективи така оптика спрощує соціальну реальність, зводячи її до однозначної моралістичної схеми. Показово, що навіть фінал не пропонує виходу: останні слова вчительки — формальний, вихолощений заклик жити дружно й без розлучень — звучать як безпорадна відповідь системи, нездатної впоратися з масштабом проблеми, яку щойно оголив фільм. У підсумку «Мені потрібен тато» залишає відчуття майже тотальної безнадії — і саме ця згущена, безвихідна атмосфера, а не моралістичний меседж, є справжнім художнім результатом роботи.

Три студентські фільми Мар'яни Остахнович утворюють виразну творчу траєкторію. Від гострого соціального висловлювання курсової через пом'якшену, поетичну інтонацію переддиплomu — до формального експерименту в дусі майстра у дипломі. При цьому наскрізними залишаються прикмети її авторського почерку: тяжіння до табуйованих соціальних тем, віртуозний монтаж із характерним вриванням крупних планів, тісна співпраця з операторкою Наталією Компанцевою і — попри декларовану об'єктивність документального методу — відчутна, хоч і не завжди відрефлексована, авторська присутність. Саме поєднання соціальної сміливості з формальною майстерністю робить Остахнович чи не найяскравішою постаттю першої майстерні Соболева.

Окрему — і чи не найскладнішу для реконструкції — сторінку першої майстерні становлять постаті *Валентина Паращука* і *Петра Кришталовича*. Їхня студентська спадщина дійшла до нас лише частково: збереглася єдина спільна робота — диплом «Звільнення таємниці».

Біографічні відомості про обох обмежені й походять переважно з інтерв'ю В. Марченка.

Валентин Паращук, за свідченням В. Марченка, вступив до майстерні одразу на другий курс і вирізнявся незвичними для студента обставинами: щотижня він прилітав на заняття зі Львова літаком. Марченко згадує також, що дід Паращука був відомим скульптором — імовірно, йдеться про Михайла Паращука (1878–1963), українського скульптора й громадського діяча, автора пам'ятника Адамові Міцкевичу у Львові, хоча пряма генеалогічна спорідненість потребує окремого підтвердження.

Про Петра Кришталовича відомо теж небагато. За свідченням В. Марченка, він прийшов у майстерню одразу після школи і мав характерну рису, що визначила всю його подальшу долю: на знімальному майданчику губився — «стояв розгублений, не знав, що сказати оператору», — натомість за монтажним столом працював впевнено й точно. Ця природна схильність до монтажу, а не до постановки, і стала його справжнім покликанням. Після закінчення навчання Кришталович повернувся у рідний Івано-Франківськ та працюватиме там монтажером на регіональному телебаченні [1]. Історія створення їхнього спільного диплому показова як приклад тих неформальних взаємин, що панували в майстерні. За словами В. Марченка, сценарій майбутнього фільму первісно належав йому самому, проте з дружніх міркувань і за порадою Соболева він віддав його Паращуку й Кришталовичу [1]. Таким чином, «Звільнення таємниці» — це випадок колективного авторства, у якому переплелися сценарний задум одного студента й режисерська реалізація двох інших.

«Звільнення таємниці» (ориг. *“Освобождение тайны”*) (1978) — кольоровий фільм тривалістю близько десяти хвилин, що належить до науково-популярного жанру в його найбільш канонічному для радянського кіновияві. Стрічка відкривається кадрами пуску ракети, знятими крізь оптику, що нагадує інфрачервону зйомку. Закадровий голос дитини відкриває нарацію; камера наводиться на дитячі очі — і слідом постає епіграф, цитата Альберта Ейнштейна про те, що пізнання світу вабить людину як визволення.

Звідси й назва фільму: світ навколо настільки великий і не вивчений, що досягнути його — означає звільнитися.

Композиційно фільм побудований як інтерактивне заняття — урок астрономії, на якому вчитель веде діалог з учнями. Це впізнаваний типаж науково-популярного кіно тих років: педагог в масивних окулярах і білій сорочці, що несе «світло знань», а діти дуже впевнено відповідають навіть на складні питання — про викривлення простору, відмінність дво- і тривимірних світів, природу гравітації. Драматургія тримається на чергуванні цих діалогів із космічними комбінованими зйомками під характерну музику. Прикметна деталь: до одного з учнів вчитель звертається «командир» — мотив, що вибудовує квазі-ієрархічні, майже ігрові стосунки наставника й вихованця.

Фінал витриманий в ідеалізованому ключі: учні разом з учителем піднімаються на пагорб із саморобною ракетою і запускають її в небо. Завершальний титр повідомляє, що у фільмі знімалися члени астрономічної секції Центрального і Дарницького будинків піонерів, а голос учителя за кадром обіцяє, що наступне заняття буде присвячене нейтронним зіркам.

Загалом «Звільнення таємниці» вписується в магістральну течію радянського науково-популярного кіно з його культом космосу, вірою в науку і прогрес — традицією, особливо потужною в умовах космічного буму. На відміну від соціально загострених робіт М. Остахнович, ця стрічка не виходить за межі жанрового канону, а радше демонструє вільне володіння його конвенціями. Втім, саме її «зразковість» становить цінність: фільм є показовим документом того, як виглядав мейнстрім студентського науково-популярного кіно майстерні — тла, на якому виразніше проступають індивідуальні відхилення інших учнів.

Особистість *Валентина Марченка* займає в історії першої майстерні виняткове місце — як одного з відомих її випускників і водночас правонаступника та ключового свідка, чий спогади лягли в основу значної частини цього дослідження. Згодом В. Марченко стане викладачем, а потім очолюватиме кафедру кінорежисури та кінодраматургії КНУТКіТ.

На відміну від більшої однокурсників, В. Марченко прийшов до Соболева вже зі сформованим професійним і життєвим досвідом. З дитинства пов'язаний з кінематографом — він був дитиною-актором і знав знімальний майданчик змалечку, — на момент вступу до майстерні він уже мав акторсько-режисерську освіту, здобуту в майстерні Артура Войтецького. Тобто навчання у Соболева було для нього вже другою освітою. Ця обставина, за власним свідченням Марченка, зумовила непростий характер їхніх стосунків: перевиховати вже сформованого режисера, з усталеним баченням і навичками, було значно складніше, ніж навчати початківця [1]. Сам Марченко відверто говорить про цю напругу — і саме вона робить його випадок особливо показовим для розуміння меж і можливостей соболевського методу, зорієнтованого передусім на «розкриття» учня, а не на ламання вже наявної творчої індивідуальності. Попри це, Соболев і тут діяв за своїм фірмовим принципом — пошуком індивідуального ключа.

Першою помітною роботою В. Марченка став фільм *«Прометей»*, задум якого нерозривно пов'язаний з постаттю Олександра Скрябіна. Звернення саме до Скрябіна було глибоко невинуватим для жанрового контексту майстерні. Симфонічна поема *«Прометей. Поема вогню»* (1910) втілювала ідею екстатичного пориву, спрямованого, за визначенням самого композитора, до невідомих космічних сфер; саме в ній Скрябін уперше в музичній практиці ввів до симфонічної партитури спеціальну партію світла, що було пов'язано з його унікальним кольоровим слухом. Це тяжіння до синтезу мистецтв — музики, кольору й світла — та віра в перетворювальну силу творчості виявилися напрочуд співзвучними самій природі науково-популярного кіно з його пафосом пізнання Всесвіту. Скрябінський *«Прометей»* став для Марченка органічною точкою опори, а тема світломузики — наскрізною для його ранньої творчості.

Збереглися рукописні коментарі Соболева до цього фільму — цінне свідчення педагогічного діалогу майстра й учня. У зведеному переліку студентських робіт навпроти *«Прометей»* Соболев залишає захоплену помітку *«Цікаво!!!»* і підкреслене *«Скрябін!!!»* [19, арк. 5]. Водночас його

розбір не позбавлений суворої критики: відзначаючи «відмінний початок», майстер докоряє авторові за фрагментарність і структурну рваність, за те, що думка «нікуди не йде, а крутиться, повторюється», і радить відмовитися від прийому дискусії на користь ясного авторського висловлювання [19, арк. 2]. Сам автор, утім, оцінює цей фільм стримано — як пробу пера, яку він навіть не вважає завершеною [1]. На жаль, сам «Прометей» до нас не дійшов — стрічка не збереглася, і єдиним свідченням про неї залишаються рукописні коментарі Соболева та спогади самого автора. Таким чином, рукописний розбір майстра набуває додаткової ваги: він є фактично єдиним документальним слідом утраченого фільму.

Саме з «Прометея» згодом виросла *«Світломузика»* — фільм, що розвинув закладену ще Скрябіним ідею єдності звуку, кольору й світла. На відміну від багатьох робіт майстерні, «Світломузика» не є втраченою: її вихідні матеріали збереглися у самого В. Марченка та його постійного оператора Богдана Вержбицького [1]. Це робить стрічку одним із небагатьох студентських фільмів першої майстерні, доступних для майбутнього повного відновлення.

Дипломною роботою Валентина Марченка став фільм *«Ритми театрального»* (1978) — стрічка, що має унікальну подальшу долю. Знята на учбовій кіностудії, вона й донині використовується як іміджевий ролик університету, фактично залишаючись його єдиною «візитівкою» такого роду. Цей факт сам по собі прикметний: навчальний фільм майже піввікової давнини продовжує виконувати свою первісну функцію, а отже, належить до рідкісного типу неігрового кіно, найближчого за природою до реклами.

«Ритми театрального» — масштабна музично-постановочна робота хронометражем понад шістнадцять хвилин. Її матеріал надзвичайно різномірний: натурні й міські зйомки, кадри з кранів, комбіновані плани, декораційні постановки, музичні номери, танці, сцени в університеті, у лісі, на лузі. За свідченням Марченка, це був надзвичайно складний, трудомісткий і дорогий у виробництві фільм [1]. Тексти пісень написав сценарист Ігор Жук — колега В. Марченка по «Київнаукфільму». Показово, що «Ритми» є єдиним

збереженим фільмом із обох майстерень, знятим повністю українською мовою. Серед втрачених стрічок, можливо, були й інші україномовні роботи, однак, судячи з корпусу, що дійшов до нас, це мало бути рідкістю: для майстерень неігрового кіно тих років типовим є не україномовний фільм, а в кращому випадку один з поодиноких героїв, хто говорить українською — радше як дань балансу. Драматургійно фільм вибудований навколо образу «нової людини» — людини творчості й енергії: вже на початку молода дівчина з музичним інструментом буквально «входить» у Київ, відкриваючи цей світ молодості, свободи й мистецтва.

Структурно, стрічка є своєрідним портретом університету наприкінці 1970-х — від театральних постановок і танців до співів і кінозйомок, тобто всього, чим жив тоді інститут Карпенка-Карого. Прикметно, що в кадрах, де молоді студенти ніби «шукають» відомих артистів, миготять постаті народних артистів — Костянтина Степанкова, Миколи Гриценка, Анатолія Паламаренка, з'являється й Іван Миколайчук, лунають номери ансамблю. Утім, основний акцент фільму зроблено саме на театральному мистецтві — звідси й назва, — що підкреслює театральну домінанту в тогочасній структурі університету. З дистанції часу «Ритми театального» прочитуються як вітальний, майже утопічний автопортрет епохи: молоді люди в кльошах і хіпівському вбранні, пісні під гітару, відчуття щастя й творчої свободи, що переповнює стіни закладу і виходить за його межі. Стрічка завершується прямим зверненням-титром про те, що Київський державний інститут театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого оголошує набір, — остаточно закріплюючи її подвійну природу: водночас художнього висловлювання й рекламного звернення до майбутніх абітурієнтів.

Наступний студент першої майстерні — *Микола Дзенькевич* — належить до тих її учасників, чия біографія реконструюється лише фрагментарно. З інтерв'ю В. Марченка відомо, що М. Дзенькевич був одним із асистентів Соболева на «Київнаукфільмі» і прийшов навчатися вже зрілою людиною, після тридцяти [1]. Як і у випадку В. Парашука та П. Кришталовича, його студентська спадщина дійшла до нас неповною: з двох

відомих робіт збереглася лише дипломна, тоді як рання стрічка «З пункту А в пункт Б» вважається втраченою.

Втім, навіть про втрачений фільм можна скласти певне уявлення завдяки збереженим рукописним коментарям Соболева, які залишаються єдиним документальним свідченням про цю роботу. З розбору майстра випливає, що «*З пункту А в пункт Б*» (ориг. «*Из пункта А в пункт Б*») була стрічкою про залізницю, побудованою навколо образу локомотива. Соболев відзначає центральний художній прийом — персоніфікацію локомотива, перетворення машини на майже живого героя [19, арк. 5]. Водночас він критикує «літературний ухил» сценарію, зауважуючи, що багато речей у ньому неперекладні з літературного запису в кінозображення, через що емоційний ефект буде слабким. Майстер докоряє авторові за надмірну «соціологічність» — намагання охопити «все підряд» — і за слабкість взаємодії авторського «я» з екранним матеріалом, радячи натомість зосередитися на постаті машиніста й вибудувати епізод навколо людини. Прикметно, що попри критику Соболев резюмує: «сценарій хороший», наголошуючи, що його справжня тема — людина, а не машина [19, арк. 3]. Таким чином, навіть утрачений фільм засвідчує наскрізну для майстерні настанову Соболева — шукати за технічним матеріалом людський вимір.

Дипломна робота Миколи Дзенькевича — фільм «*Щоб з'явилися картини...*» (ориг. «*Чтобы появились картины...*» (1979), створений на учбовій кіностудії в співпраці з оператором Н. Гончаренком (майстерня Леоніда Прядкіна). Знята вона на Донеччині: у стрічці беруть участь школярі села Прилісне Краматорського району та вчитель малювання місцевої школи Олександр Іванович Шевченко. На перший погляд, це типове просвітницьке науково-популярне кіно з виразним соціально-педагогічним ухилом, побудоване навколо теми дитячої творчості.

Фільм організований знайомим для жанру способом — через закадровий голос наратора, що віршованим текстом веде розповідь про малювання, барви й красу навколишнього світу. Цей безособовий, піднесено-замріяний голос є хрестоматійним прикладом акусметра в його суто

просвітницькій, подеколи відверто агітаційній функції — голосу, що не належить нікому в кадрі й транслює узагальнену офіційну інтонацію. Показово, що власні голоси дітей і вчителя у фільмі відсутні: коли педагог щось пояснює учням, ми не чуємо його слів. Ця відмова від синхронного звуку робить навчальні сцени дещо механічними й знеособленими — рисою, типовою для подібного кіно епохи застою, де конкретна сільська школа подавалася так, щоб бути невідрізнуваною від будь-якої іншої.

Однак саме в цьому стандартному за формою фільмі прихований несподівано безцінний документальний матеріал. Найбільшу вагу мають кадри дитячих гуашевих малюнків — наївних, зворушливих зображень природи, тварин, зимових пейзажів, — імовірно, створених самими дітьми села Прилісне під час зйомок. Ще цікавіший пізніший епізод: діти разом із учителем викладають на землі з гілок, листя й дрібних природних матеріалів великі зображення — лебедя, птаха, інші фігури. З сучасної перспективи ці кадри мимоволі прочитуються крізь призму ленд-арту — на пряму, що використовує природні матеріали й саме доквілля як художній матеріал, що зафіксований в цій стрічці наприкінці 1970-х років в маленькому селі на Донеччині. Документальна цінність цих кадрів виняткова: вони засвідчують реальну, неординарну художньо-педагогічну практику сільського вчителя, що скоріш за все виходила за межі шкільної програми.

Фінал фільму витриманий у піднесеному ключі: камера злітає вгору в очевидному фільмуванні з гвинтокрила, розкриваючи широкі краєвиди слобожанського степу, яким ідуть люди. Парадокс цієї роботи в тому, що під шаблонною просвітницькою оболонкою — з безособовим наратором і знеособленими навчальними сценами — приховано рідкісний за цінністю документ неочікуваної творчої практики. Сам Микола Дзенькевич, можливо, й не усвідомлював цього повною мірою, підпорядковуючи матеріал жанровому канону; але саме завдяки його фільму до нас дійшло свідчення про те, як у глибинці кінця 1970-х існувало живе, інтуїтивне мистецтво.

Постать *Семена Лобановського* вирізняється навіть на тлі різнорідного складу першої майстерні. За свідченням В. Марченка, до вступу він був

простим заводським робітником — переконаним комуністом, людиною без жодної мистецької освіти й богемного середовища [1]. Цей біографічний типаж — робітник-висуванець — був цілком у дусі радянської культурної політики, що заохочувала приход «людей від верстата» у вищу освіту, зокрема мистецьку. Для майстерні Соболева, де поряд навчалися донька директора студії, спадкоємець відомого скульптора й дитина-актор, С. Лобановський становив іще один полюс тієї соціальної гетерогенності, яка визначала обличчя курсу.

Студентська спадщина Лобановського збереглася лише частково: до нас дійшов його фільм «Донбас курортний», тоді як ранні роботи відомі майже виключно з рукописних коментарів Соболева [19]. Ці коментарі — фактично єдине джерело, що дозволяє бодай частково реконструювати ранній період творчості студента. Слід одразу зробити методологічне застереження: атрибуція цих нарисів саме С. Лобановському спирається на структуру архівного аркуша, де під спільним заголовком із його прізвищем Соболев звів розбір кількох робіт, а тому має характер обґрунтованого припущення, а не остаточно доведеного факту.

Структура відповідного аркуша дозволяє припустити, що йдеться про три окремі ранні роботи режисера, які Соболев розбирає послідовно, під спільним «досьє» студента. Перша — нарис *«Про швидкість»* (ориг. *«О скорости»*), присвячений темі транспорту, швидкості й технічного прогресу. Центральним образом стрічки мав стати вагончик (Соболев фіксує: «вагончик — образ»), а в матеріалі фігурували монорейка та історія розвитку транспорту. Майстер оцінює роботу стримано-прихильно: відзначає, що задум «місцями цікавий» і «продуманий», але водночас докоряє за надмірну «сухість» — переобтяженість історією питання — та за суттєво завищений метраж кадрів [19, арк. 4]. Друга робота — лірична замальовка під умовною назвою *«Ніч»* (ориг. *«Ночь»*). Тут тон коментаря інший: Соболев відзначає в ній «ерудицію» і «поетичність», але ставить своє фірмове підсумкове запитання — «а що ж на екрані?» [19, арк. 4]. Третя робота — *«А кінь на 4 ногах»* (ориг. *«А конь на 4 ногах»*), якій Соболев приділив окрему увагу,

присвятивши їй окремих аркуш маленького розбору. У зведеному переліку він характеризує її коротко: тема коня, що балансує між «фізіологічністю» і «патологією», із зауваженнями щодо невдалого образного рішення [19, арк. 4]. Проте в розгорнутому розборі оцінка значно тепліша: «Дуже хороша режисерська розробка, професійно зроблена, майже бездоганно», — пише Соболев, додаючи лише одне, майже афористичне застереження: «тільки не слід хворого бити по щоках» [19, арк. 6]. Цей образний докір, найімовірніше, стосується надмірного тиску на емоційно вразливий матеріал — схильності автора «дотискати» там, де достатньо було стриманості.

Узяті разом, ці три нариси окреслюють творчий профіль раннього С. Лобановського: студент, що тяжіє до серйозних, часом важких тем — техніки, природи, фізіології, — і поєднує сумлінність та професійну вправність із характерними «хворобами» початківця: сухістю, перевантаженістю інформацією, схильністю до прямолінійного натиску. Показово, що Соболев у своїх розборах послідовно веде його від довідковості до образу, від ерудиції до екранного висловлювання — тобто застосовує до робітника-початківця ту саму індивідуальну методику «пошуку ключа», що й до решти студентів.

Робота С. Лобановського *«Донбас курортний»* (ориг. *«Донбасс курортный»*) (1977) посідає особливе місце в збереженому корпусі майстерні — і за обставинами своєї знахідки, і за змістом. Як уже згадувалося, фільм тривалий час вважався напівутраченим: в архіві була виявлена лише позитивна копія його другої частини, і тільки згодом у сховищі негативів знайшлися сім коробок вихідних матеріалів. Наразі для перегляду доступна лише друга частина стрічки — кольоровий неігровий фільм хронометражем близько семи хвилин.

За свідченням В. Марченка, *«Донбас курортний»* був не вільним авторським задумом, а замовленням від однієї з державних структур [1]. Це наближає його до того різновиду продукції студій науково-популярного кіно, який виконував функцію, близьку до реклами чи презентаційного фільму. Темою стрічки став Слов'янський курорт на Донеччині, поданий як осередок здоров'я й відпочинку.

Драматургія фільму вибудована на оригінальному прийомі: розповідь організована навколо листів, якими обмінюються відпочивальники та їхні рідні. Закадровий наратор зачитує це листування, і саме воно стає наскрізною ниткою, що пов'язує кадри курортного побуту. Серед героїв — хлопчик Сергій Терещенко, чий лист сповнений очікування поїздки на курорт із батьками. Ця деталь увиразнює окремий мотив фільму: курорт як місце, де родина може відпочити разом, на відміну від звичної радянської практики, коли дітей відправляли в табори окремо від батьків.

Ідеологічна функція стрічки прочитується безпосередньо в тексті наратора. Курорт називається «кузнею здоров'я», а відпочинок на ньому подається як реалізація конституційного права трудящих. Цей акцент не випадковий і має точну історичну прив'язку: «Донбас курортний» створили у 1977 — рік ухвалення нової Конституції СРСР, яка вперше розгорнуто закріпила право на відпочинок і охорону здоров'я. Наратор прямо апелює до цього документа, говорячи про «право на відпочинок, як записано в нашій новій Конституції». Таким чином, фільм фактично візуалізує щойно проголошену конституційну норму, перетворюючи Слов'янський курорт на наочний доказ того, що декларовані права «працюють». Перед нами зразковий приклад того, як науково-популярне і документальне кіно ставало інструментом легітимації конкретного політичного акту — надаючи абстрактній правовій формулі привабливого образного втілення. Прикметним є й риторичний хід наратора, який називає Слов'янськ «Донецькою Швейцарією», репрезентуючи Донбас у несподіваному — оздоровчо-рекреаційному — образі, далекому від звичних вугільно-індустріальних асоціацій.

Попри очевидну ідеологічну заданість, «Донбас курортний» вирізняється високим рівнем операторської та монтажної культури. У порівнянні з дипломом М. Дзенькевича стрічка демонструє більш класичу й водночас вишукану естетику: продумані ракурси, виразне натурне світло, ретельний монтаж інтер'єрних та екстер'єрних планів. Імовірно, тут далася взнаки і більша виробнича забезпеченість роботи (на що вказує обсяг

збережених матеріалів), і особиста залученість самого Семена Лобановського — за свідченням про його щирий, неформальний підхід до справи [1]. Парадоксальним чином саме переконаність автора надає замовному фільму несподіваної життєвості.

Окремої уваги заслуговує документальна цінність стрічки. Поза ідеологічною рамкою «Донбас курортний» зафіксував багатий побутовий матеріал: інтер'єри їдальні й бібліотеки, меблі, одяг відпочивальників, форми дозвілля — від шахів і читання газет до концертів, танців і навіть ігрових автоматів, у які грають діти. Ці кадри сьогодні становлять цінне візуальне свідчення про повсякдення радянського курорту кінця 1970-х. Фінальні краєвиди — річка, церква, густа зелень — закріплюють образ курорту як «оазису» (слово, що звучить у самому фільмі) посеред донецького степу.

Оператором фільму був В. Гордієнко (майстерня Сергія Лисецького) — тій самій, з якої вийшла й постійна операторка М. Остахнович Н. Компанцева, що засвідчує тісні творчі зв'язки між режисерською майстернею Соболева й операторською школою Лисецького. Прикметно, що у фінальних титрах робота позначена не як дипломна, а просто як «режисерська робота Лобановського» — деталь, що зайвий раз підтверджує її подвійну, замовно-навчальну природу, утім, співставивши роки, можна сміливо припустити, що в університеті ця робота була захищена як переддипломна.

Узятий разом, творчий шлях Семена Лобановського — від ранніх технічно-виробничих нарисів до замовного, але фахово виконаного фільму завершальних років навчання— окреслює портрет студента, який органічно поєднував ідеологічну переконаність із професійним сумлінням. На відміну від соціально-критичних робіт М. Остахнович, його кіно не виходить за межі офіційного дискурсу, а навпаки — впевнено працює всередині нього. Проте саме ця «зразковість» робить фільми С. Лобановського цінним документом епохи: вони показують, як виглядало науково-популярне кіно, що щиро й вправно виконувало своє ідеологічне призначення.

Завершує огляд першої майстерні фігура *Віталія Сегеди* — режисера, чия творча оптика вирізняється навіть на тлі стилістичної різноманітності курсу.

Його мистецьке формування відбувалося поза кінематографічним середовищем: до вступу в майстерню Сегеда був актором-акробатом цирку [1]. Цей сценічний, видовищний досвід виявився напрочуд суголосним художньому світогляду Соболева, який — сам колишній актор і театральний режисер — відводив акторському, ігровому початку ключове місце у своєму баченні кіно. Відлуння цирку — грайливість, чуття атракціону, пластична виразність — відчутне в обох збережених стрічках В. Сегеди. Проте зводити його манеру лише до видовищності було б помилкою: як засвідчує курсова робота, режисер був здатний і на глибоке драматичне висловлювання.

Як і в інших студентів, частина доробку В. Сегеди втрачена. Не зберігся, зокрема, його науково-популярний фільм *«Ергономіка»* (ориг. *“Эргономика”*), відомий нині лише з рукописних коментарів Соболева. Із розбору майстра можна реконструювати загальні обриси стрічки: вона була присвячена авіаційній ергономіці — праці пілота, безпеці польотів, проектуванню систем управління з урахуванням людського чинника. Фільм будувався за традиційною жанровою схемою, із закадровим диктором та епізодами в науково-дослідних інститутах, і містив сцени на тренажерах та випробування пілотів. Соболев оцінив роботу стримано — у зведеному переліку він характеризує її як «традиційний диктор; добросовісно, чесно — не більше» [19, арк. 5]. Розгорнутий розбір розкриває суть претензій майстра. Він докоряє авторів за нереалізований драматургічний потенціал: «хороший початок, але не розвинутий, не доведений до кінця, а найцікавіше в кіно такого роду — стежити за всім процесом; стресову ситуацію упущено». Ще принциповіша концептуальна претензія: на думку Соболева, В. Сегеда зробив фільм про техніку заради техніки — про «вище, далі, швидше», — тоді як справжньою темою мала стати людина: полегшення її праці й безпека. Цю розбіжність майстер підсумовує афористично: «сфальшивив автор всього на пів-тону, але вже пісня мимо» [19, арк. 8].

Курсова робота *«А мені якось все одно»* (ориг. *«А мне как-то все равно»*) (1976) — чорно-біла дев'ятихвилинна стрічка, знята на учбовій кіностудії. Тематично й стилістично вона вступає у виразний діалог із

курсую М. Остахнович «Знайдіть мені маму»: обидві стрічки досліджують кризу родинних взаємин (там — зв'язок матері й дитини, тут — подружжя), обидві відмовляються від наратора на користь прямих свідчень учасників, обидві — імовірно, через дефіцит плівки — поєднують кінокадри з фотографіями. Проте художні стратегії авторів розходяться. Там, де М. Остахнович тяжіє до драматизму й прихованого осуду, В. Сегеда не пом'якшує гостроти теми, але подає її інакше — без авторського присуду, у відстороненій манері, що залишає глядачеві свободу власного судження. Його фільм торкається болісних, подеколи травматичних сторін подружнього життя, проте робить це з легкістю інтонації.

Темою фільму є кохання й розлучення, осмислені як соціальне явище. Стрічка позбавлена індивідуальних головних героїв та прямої оцінної позиції — це колективний портрет, у якому моральний висновок віддано глядачеві, що цілком відповідає соболевському розумінню науково-популярного фільму. В основі драматургії — монтажне зіставлення двох інституційних просторів: зали суду, де реєструються розлучення, і ЗАГСу, де укладаються шлюби. Стрічка відкривається ще до титрів — кадрами талого льоду, крапель і набубнявілих бруньок, що сповіщають прихід весни; на цьому тлі замріяний голос читає вірш радянської поетеси та письменниці Юлії Друніної «Как объяснить слепому?» про неможливість пояснити сторонньому таємницю кохання. Камера стрімко проноситься Києвом — і прибуває до ЗАГСу, звідки й розгортається дія.

Назва запозичена просто з матеріалу: на запитання судді, чи згоден чоловік на розлучення, той байдуже кидає — «а мені якось однаково». Віталій Сегеда вибудовує наскрізну монтажну риму, зіставляючи розпад і народження подружжя; у вузлових моментах музику заступає клацання друкарської машинки, що надає зображенню протокольної, документальної фактури. Найвиразніше езопівська мова фільму звучить у фінальній сцені суду: камера поволі підіймається порожнім суддівським кріслом угору — до герба УРСР, такого самого, який висів і в залі ЗАГСу. Цим суто кінематографічним прийомом, без жодного слова, В. Сегеда промовляє, що і

над укладанням, і над розривом радянської родини височіє та сама державна інстанція — серп і молот. Драматичну вершину стрічки становить тема домашнього насильства: закадровий жіночий голос розповідає про чоловіка-садиста, який, поки вона спала, підносив до її руки запалений сірник і реготав, стоячи над нею. Цей мотив прямо перегукується з фільмами М. Остахнович, окреслюючи спільне коло соціальних зацікавлень майстерні й засвідчуючи, що за грайливою на позір формою В. Сегеди приховано серйозне етичне висловлювання.

Фінальний вірш — твір радянського російського поета Миколи Дорізо — режисер вводить в іронічному ключі, як свідомий контрапункт до драматизму попередніх сцен. Напівжартівливі рядки про те, що кохання — «не ідилія, а бій», де «не потрібен командир», а «щасливий полонений-переможений, переможець же — дезертир», звучать як грайлива кода, що розмикає однозначність висновку. Ту саму функцію виконує й передфінальний кадр старенької пари в шлюбному вбранні: змішуючи комічне з ліричним, В. Сегеда розхитує стереотипні уявлення про подружжя й виводить розмову на рівень загальнолюдського. Поєднання гострої соціальної проблематики з відмовою від моралізаторства свідчить про художню зрілість, рідкісну для студентської роботи.

Дипломна стрічка **«Бачу теплоту»** (ориг. «Вижу теплоту») (1978) створена вже на «Київнаукфільмі» з оператором І. Гарбузасом (майстерня Сурена Шахбазяна) за сценарієм І. Максимова. Це науково-популярний фільм про теплобачення й тепловізійну техніку, реалізований на високому технічному й образному рівні. Іронічна інтонація заявлена вже в епіграфі: перефразовуючи Архімедове «дайте мені точку опору — і я переверну Землю», В. Сегеда наводить уявну «цитату» — «дайте хоч один прилад, і я переверну виробництво» (з телефонної розмови)», — що пародійно споріднює його роботу з епіграфами інших студентських фільмів і виказує властиве авторові тяжіння до гри.

Подібно до курсової, стрічка відкривається віршем про кохання й мистецтво на тлі творів декоративно-ужиткового мистецтва, а далі переходить

до наукової матерії. Центральна теза — настрої, погляд, тепло піддаються вимірюванню — розгортається через ефектні комбіновані зйомки: фігура людини розмножується в дев'ять різнобарвних проєкцій (від білого крізь червоний, жовтий, зелений, синій — і знову до білого), що прозоро відсилає до Вітрувіанської людини Леонардо. Режисер послідовно естетизує наукові прилади, наближаючись до авангардної традиції радянського кіно з її культом естетики виробництва, де техніка поставала самостійним об'єктом милування. Режисер монтує справжню симфонію кадрів і звуків — старт ракети, заводські цехи, операційну, руку хірурга, — переплітаючи історичний екскурс (від спостережень Теофраста над електризацією кристалів до сучасних піроелектричних приладів) із демонстрацією тепловізорів київського виробництва. Структурою та інтонацією фільм наближається до наукового журналу — формату, що, за свідченням випускників, був важливим орієнтиром для учнів майстерні.

Творчість Віталія Сегеди окреслює ще один, відмінний від попередніх, тип художньої індивідуальності в межах майстерні. Якщо Мар'яна Остахнович загострювала соціальну драму до викривального звучання, то Сегеда розробляв ту саму проблематику в реєстрі стриманої іронії, не послаблюючи її критичного заряду. Сценічна, видовищна природа його обдарування, поєднана з ґрунтовною технічною культурою, дозволяла утримувати рівновагу між атракціоном і серйозним змістом — і саме ця рівновага робить його роботи одним із найскладніших явищ у збереженому доробку першої майстерні.

Окремої згадки заслуговує сценарій *«Подолання»* (ориг. *«Преодоление»*), розбір якого зберігся серед коментарів Соболева (інв. № 56) без імені автора. Тематична близькість до ранніх нарисів Лобановського (монорейка, образ заводу) дозволяє обережно припустити його авторство, але прямих підстав бракує, тож коректніше вважати стрічку роботою невстановленого авторства. Сам фільм втрачено. Утім майстр відзначає одну з реплік одного з героїв фільму — «що можливо в природі, можливо для людини», — характеризуючи її як «хорошу філософську фразу», за якою,

проте, одразу йде суха технічна конкретика про застосування магнітних підвісів [19, арк. 1]. У розборі згадуються також виробничі реалії — завод, дослідно-конструкторське бюро (ОКБ), епізод у «тісних приміщеннях».

Загальна оцінка майстра була різко критичною — «Сценарій дуже поганий за конструкцією думки, — пише Соболев. — Подолання кого? Чого? У чому воно?» На його думку, лише в одному епізоді — «тісні приміщення» — автор виходить на справжню тему опору, тоді як решта стрічки залишається «добросовісним маленьким нарисом про монорейку та перспективи», позбавленим власного погляду. Свій вирок майстер завершує фірмовим запитанням, що рефреном проходить крізь усі його розбори: «А де ж авторська позиція? Де його бачення?». Як і решта матеріалів аркуша, цей розбір цінний не так для реконструкції втраченого корпусу, як для розуміння того, чого Соболев послідовно вимагав від учнів. [19, арк. 1].

Проведене *дослідження першої майстерні* дозволяє кілька *узагальнень*. Зі збережених фільмів удалося атрибутувати й проаналізувати роботи п'ятох із семи студентів; спадщина решти втрачена або відома лише з рукописних коментарів Соболева (інв. № 56), які виявилися самостійним джерелом — вони не лише дають реконструювати втрачені стрічки, а й документують метод майстра в дії.

Збережені фільми не зводяться до спільного стильового знаменника — і це наслідок свідомої настанови Соболева, який культивував у кожному студентові окрему оптику. Результатом стала різюча різнорідність: від соціально загостреного документалізму М. Остахнович і драматично насиченого кіно В. Сегеди до канонічного просвітництва М. Дзенькевича та ідеологічно вивіреного диплома С. Лобановського. Воднораз за цією різнорідністю проступають наскрізні риси — тяжіння до гострої соціальності, культ монтажу, наскрізний наратор-акусметр і, головне, настанова на авторське висловлювання навіть у навчальній роботі. Як змінювалася ця модель, коли участь майстра почала згасати, показує аналіз другої майстерні.

РОЗДІЛ 3. ДРУГА РЕЖИСЕРСЬКА МАЙСТЕРНЯ (1978–1983): АРХІВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

3.1 Студентські фільми другої майстерні

Друга режисерська майстерня Фелікса Соболева діяла в 1978–83 роках і формувалася в дещо інших умовах, ніж перша. На відміну від набору 1973 року, коли майстер був безпосередньо й щоденно залучений до навчання, до кінця 1970-х його участь у поточній роботі поступово зменшувалася — почасти через стан здоров'я, почасти через те, що сам характер майстерні змінився. Фактичне керівництво нею дедалі більше перебирали колишні учні першого набору — Валентин Марченко і Мар'яна Остахнович, — а також асистент Микола Літус.

Ця зміна структури принципова: друга майстерня перестала бути моноцентричною — побудованою навколо постаті метра — і перетворилася на систему, де метод Соболева транслювався опосередковано, через його ж випускників-викладачів. Те, наскільки роботи другого набору успадковують засади майстра і наскільки від них відходять, стає окремим дослідницьким питанням.

Склад другої майстерні налічував п'ятьох студентів: Олександра Роднянського, Андрія Колева, Анну Юнду, Володимира Шмотолоху та Сергія Полешка. Як і в першому наборі, їхній біографічний і творчий діапазон був широким — від майбутнього всесвітньо відомого продюсера О. Роднянського до постатей, чиї імена досі лишалися невідомими. Збережений корпус фільмів другої майстерні досить повний: до нас дійшли фільми всіх студентів, а у А. Колева — цілих чотири роботи (це максимальна кількість віднайдених фільмів у одного студента).

Реконструкція другого набору складніша, ніж першого. Якщо в роботі над першою майстернею ключову роль відіграв архів Довженко-Центру з коментарями Соболева до сценаріїв (інв. № 56), то аналогічного масиву щодо

другої майстерні виявити не вдалося — а отже, немає опори ні для реконструкції втрачених фільмів, ні для відтворення вимог майстра його ж словами. Натомість з'являється джерело іншого роду: інтерв'ю не лише з випускником (А. Колєв), а й з тими, хто викладав у цій майстерні, будучи учнями Соболева першого набору, — В. Марченком і М. Остахнович. Цей подвійний ракурс — погляд на майстерню зсередини, але вже з позиції наставників — дозволяє побачити, як соболевський метод сприймався й транслювався. Тому головним джерелом тут лишається усна історія, а другою опорою — безпосередній аналіз збереженого доробку. Саме на перетині цих двох джерел і вибудовується подальший аналіз.

Огляд студентських робіт другої майстерні доцільно почати не з її найгучнішого імені, а з *Андрія Колєва* — так само, як аналіз першого набору відкривала постать Мар'яни Остахнович. Підстав для цього кілька, і всі вони суттєві. По-перше, саме фільми А. Колєва стали однією з ключових знахідок цього дослідження — несподіваною й художньо самодостатньою. По-друге, з усіх дванадцяти студентів обох майстерень А. Колєв — рекордсмен за кількістю збережених робіт: до нас дійшли чотири його фільми, і він єдиний, чия рання навчальна справа першого курсу взагалі вціліла. По-третє, Колєв — один із небагатьох студентів, з ким удалося записати розгорнуте інтерв'ю, що робить його випадок не лише найповніше документованим архівно, а й найкраще освітленим зсередини.

Біографічно Андрій Колєв різко вирізнявся на тлі курсу. Він прийшов до майстерні іноземцем — болгариним, із першою освітою, далекою від кінематографа: закінчив у Болгарії університет, що готував інженерів та будівельників. Потяг до кіно змусив його відмовитися від престижного робітничого розподілу й піти освітлювачем на софійську студію художніх фільмів — аби просто бути ближчим до процесу. Переїзд до Києва став можливим, коли батько Колєва обійняв посаду представника болгарської цивільної авіації. Статус іноземця визначав чимало в його студентському житті: за тодішніми правилами він не мав права виїздити за місто далі ніж на тридцять кілометрів, проходив через міліцейські КПП, а для поїздки додому

потребував фактично виїзної візи [3]. Ця позиція «людини незвідси» — водночас усередині радянської системи й на дистанції від неї — виявиться, як буде показано далі, не лише біографічною обставиною, а й художнім ресурсом.

Принципово й те, що Андрій Колєв прийшов до Соболева свідомо заради ігрового кіно. На пряме запитання майстра, чи вступає він тому, що поважає особисто його, чи тому, що той викладає режисуру, Колєв відповів чесно: режисуру, бо його тягне до ігрового кінематографа, а документальне й науково-популярне йому більш чуже. Соболев пообіцяв «познайомити» його з жанром — і зробив це, за словами А. Колєва, «по-своєму». Ця вихідна напруга — режисер з ігровими амбіціями в майстерні наукового кіно — пояснює багато в його роботах, найсильніші з яких будуть саме спробами протягнути ігрове, поетичне й експериментальне начало крізь жанрову рамку наук-попу.

Найраніша зі збережених робіт А. Колєва — двохвилинна чорно-біла німа стрічка першого курсу *«Перш ніж злетіти»* (рос. *«Но прежде чем взлететь»*), (1978). Її цінність передусім документально-методологічна: це єдина вціліла навчальна вправа початкового курсу в усьому корпусі обох майстерень, а отже — рідкісна можливість побачити, з чого фактично починалося навчання у Соболева і чого майстер очікував від студента на старті.

Фільм присвячений літакам у аеропорту «Бориспіль», точніше — тому, що передує польоту: технічним службам, диспетчерським і пілотським приміщенням, приладам, електроніці. Режисер працює переважно з естетикою техніки — численні стоп-кадри фіксують панелі й апаратуру, поодинокі натурні плани знято на злітних смугах, до зображення вмонтовано фотосхеми маневрів. Уже тут проступає рука майстерні: монтаж вибудовано за принципом «від загального до конкретного» — від дальнього плану літака до дрібних деталей усередині, — і це той самий драматургічний хід, що його культивував Соболев. Помітне й наскрізне для всієї майстерні зіставлення

живого й механічного: попри домінування приладів, у кадрі присутня й людина.

Окремої згадки потребує одне інтерпретаційне припущення, яке слід чесно позначити саме як гіпотезу автора цього дослідження, а не як доведений факт. У тому, що студент-емігрант, який сам визнає складність свого становища в чужій країні, першу ж роботу присвячує аеропорту — точці прильоту й відльоту, — можна вбачати неусвідомлений мотив туги за домом. А. Колєв, за власним свідченням, не був фанатом авіації (на відміну від автомобілів, що стануть темою наступної роботи), тож звернення саме до літаків лишається відкритим для тлумачення. Це припущення не претендує на доказовість, але має право на існування як одне з прочитань.

Курсова робота другого курсу — найоригінальніший і найнесподіваніший фільм усього дослідження. «*Love Story*» (1979) — дев'ятихвилинна чорно-біла неігрова стрічка, що, попри формальну жанрову приналежність, є радше експериментальним кіно з виразним ігровим первнем і не має майже нічого спільного з науково-популярним каноном. Саме ця робота лишилася в пам'яті тих, хто пам'ятає Андрія Колєва, — і саме вона найкраще пояснює, чому його варто вважати однією з головних знахідок дослідження.

Гене́за фільму показова для педагогіки Соболєва. Не знайшовши теми у відрядженні до Київського інституту отоларингології (Колєв згадує розчарування «червоною папкою» нібито проривних досліджень, що виявилися фікцією), він почув від майстра відому настанову: «Тоді зроби те, що ти любиш» [3]. Те саме, з боку викладача, підтверджує й Марченко, переказуючи реакцію Соболєва на зізнання студента в любові до автомобілів: «Ну то знімай кіно про те, як ти любиш автомобілі» [1]. Так народився фільм, який можна також описати як притчу про стосунки чоловіка й машини.

«*Love Story*» розказано без жодного слова — цілком мовою кіно, причому навмисно легкою й доступною. Сюжет тримається на чоловікові та його зв'язку з автомобілем — «копійкою», ВАЗ-2101 першого випуску, що в радянському побуті була предметом майже недосяжної мрії. Цей соціальний

шар прочитується безпосередньо: фільм можна дивитися як висловлювання про мрію пересічного радянського автомобіліста, для якого володіння машиною впиралося не тільки в гроші, а й в дефіцит, черги й роки очікування, — і про подальший ритуальний культ цієї машини в гаражі. Але автор веде тему далі за соціальну сатиру.

Зав'язка побудована на поетичному прийомі: чоловік іде полем, до нього дорогою котиться відірване автомобільне колесо, він грається з ним, наче дитина, — камера обертається навколо осі, кружляння наростає, і з цього запаморочення «проявляється» сама машина. Те, що спершу здається випадковою зустріччю, виявляється фантазією героя: машина «оживає» — сигналізує фарами, сама відчиняє дверцята, запрошує. Режисер послідовно наділяє автомобіль суб'єктністю живої істоти, а далі — і відверто еротизує цей зв'язок. Чоловік дарує машині букет, доглядає за нею, «вінчається» з нею (весільний епізод із фатою на капоті прямо обіграє конвенцію весільної зйомки), зберігає її в кімнаті під покривалом, натирає й пестить — аж до кульмінаційної, майже двохвилинної сцени їхнього «сексу». Музична драматургія підкреслює цю еволюцію: від легкої, майже ірландської мелодії знайомства до електронного, механічного звучання фінальних сцен.

Тут доречні дві типологічні паралелі, які слід одразу окреслити саме як паралелі, а не як вплив. Фетишизація техніки у А. Колева перегукується з короткометражками Кеннета Енгера, американського режисера та корифея експериментального квір-кіно, що в тому числі еротизував образи мотоцикла й машини; а сцена статевого акту людини й автомобіля умовно передбачає те, що Девід Кроненберг згодом зробить прямим сюжетом «Автокатастрофи» (1996). Жодного з цих режисерів А. Колев знати не міг, і саме тому збіг прикметний: він свідчить, що молодий студент самостійно вийшов на образний ряд, який світове кіно осмислюватиме як окрему тему.

Фінал перевертає прочитане: після порожньої кімнати камера без склейки піднімається й показує, що на стіні висить портрет самого героя, а не машини. Усе бачене — фантазія людини, яка лише мріє про автомобіль.

Соціальний і психологічний шари зникаються: культ речі виявляється формою тривкої радянської мрії.

Варто зафіксувати розбіжність між самотлумаченням і фільмом: А. Колєв каже, що працював «езоповою мовою» [3], проте «Love Story» говорить радше прямо — фетишизацію й культ речі він показує відкрито, і фільм найімовірніше сприймався як комедія. Езопова мова радше з'явиться в нього пізніше — у «Поліфонії».

Третя робота — курсова четвертого курсу, створена паралельно з «Колесом» О. Роднянського. *«Поліфонія»* (ориг. *«Полифония»*) (1981) — понад десятихвилинний чорно-білий неігровий фільм, який з сучасної оптики коректно визначити як повноцінний фільм-есеї: монтажна, архівна за матеріалом стрічка із закадровою нарацією, виразною авторською позицією й особистою думкою. Якщо в інших роботах майстерні есеїстика лишалася елементом, то тут вона стає жанровою формою.

Конструктивний принцип фільму закладено в назві. «Поліфонія» змонтована з трьох пластів, які какофонічно накладаються один на одного: класичних стрічок Олександра Довженка, окремих прикладів українського поетичного кіно та студентських фільмів КДІТМ попередніх років. Це зіставлення промовисте подвійно. З одного боку, воно засвідчує, наскільки важливою для Андрія Колєва була постать Довженка — фактично єдиного наскрізного «героя» фільму, чиї кадри, портрети й слова раз у раз повертаються в монтаж. З іншого — вводить в обіг непрямі сліди інших, нині майже невідомих студентських робіт.

Нарація «Поліфонії» поєднує замріяний, місцями агітаційний текст із цілком щирою інтонацією. Перша ж закадрова фраза — «Бог у людині» — сама собою нетипова для радянського неігрового кіно: навіть не в антирелігійному, а в гуманістично-філософському ключі згадка про божественне в людині звучала сміливо. Прикметно, що це цитата Олександра Довженка, а не слова А. Колєва, — обставина, яка водночас і пояснює можливість такого висловлювання, і не знімає його сміливості. Магістральна теза, що раз у раз повертається рефреном, — «пам'ятайте, що від вас

залежить, який світ буде завтра»; попри місцями пафос, Андрій Колєв, за власним свідченням, вкладав у неї щирю віру в майбутнє, не будучи аж ніяк комуністом.

Найсильніше у «Поліфонії» — саме монтаж, і тут режисер реалізує те, що в інтерв'ю називає головною наукою кінематографа [3]. Він зіштовхує світи різних фільмів, змушуючи їх породжувати новий, третій смисл: кадри новозбудованого житла монтуються з хронікою фашистських бомбардувань, де ті самі будинки руйнуються; поліфонія мирного будівництва обертається поліфонією війни — від Другої світової до близькосхідних конфліктів. Особливо тонко А. Колєв працює зі звуком: він озвучує німі кадри, накладає тексти один на одного до повної нерозбірливості (ефект, можливо, підсилений і станом плівки, але закладений свідомо), вмонтовує метроном як хвилину мовчання. Закадрова рефлексія про цілі мистецтва, кадри вічного вогню під словами «отримувати насолоду», несподівана поява Роберта Де Ніро з «Таксиста» — усе це працює як виразна кіномова.

Концептуально фільм виходить за межі ідеологічної кон'юнктури тексту: під нею проступає гуманістичне ядро й — що важливо — рефлексія самого кінематографа. А. Колєв погоджується, що це фільм і про природу кіно: кіно як поліфонія, синтетичне мистецтво, яке важко розчленити на складники. У цьому сенсі «Поліфонія» прикметно резонує з «Колесом» О. Роднянського, знятим того ж року: обидва найсильніші студенти другої майстерні незалежно вийшли на складне авторське висловлювання, що долало жанрові рамки.

Монтажні джерела стрічки, згідно з титрами такі: фільми Олександра Довженка — «Арсенал», «Земля», «Мічурін», «Битва за нашу Радянську Україну», «Перемога на Правобережній Україні»; зразки українського поетичного кіно — «Гадюка» Віктора Івченка та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука; а також студентські стрічки, серед яких «Ритми театрального», «Звичайний сіонізм», «Венсеремос», «Палестинське село», «Пташка синього неба» та «Втеча».

Дипломна робота Андрій Колєва *«Потоп на Гутенберг»* (ориг. *Потопът на Гутенберг*) (1983) виглядає помітно конвенційніше за дві попередні стрічки — і це закономірно, з огляду на обставини її створення. Через сімейні причини режисер знімав диплом не в Києві, а в Болгарії, на Софійській студії науково-популярних і документальних фільмів «Време», за готовим чужим сценарієм; російська озвучка постала вже згодом. Сам автор оцінює роботу стримано — не найкраща, але «не соромно» [3].

«Потоп на Гутенберг» — науково-популярний фільм про інформаційний бум кінця ХХ століття. Відштовхуючись від образу Гутенберга, чий винахід друку наратор називає мало не «прокляттям людства», стрічка розгортає тему лавиноподібного зростання друкованої інформації: десятки мільйонів видань, тисячі науково-технічних публікацій, що подвоюються кожні кілька років. Центральне питання — чи витримає книга, література, друкарство тиск науково-технічного прогресу. Формально це добротне студійне наук-поп кіно: коментарі експертів-академіків, інтер'єри бібліотек і науково-технічних інститутів, естетизація обчислювальної техніки як головного знаряддя дослідника.

Прикметна вже сама винятковість цієї теми. З усього корпусу обох майстерень це фактично єдиний фільм, що напряму звертається до проблеми сучасних технологій та інформації — попри те, що науково-технічний прогрес був для Соболева однією з наскрізних рушійних тем. Ще прикметніша ретроспективна точність окремих тез. Слова експерта про те, що «зовсім скоро мінікомп'ютери увійдуть у наш побут», що головне — правильно поставити машині питання, аби дістати правильну відповідь, що дітей слід учити не запам'ятовувати, а мислити, бо запам'ятовування візьме на себе техніка, — з дистанції 2020-х читаються майже як пророцтво, аж до прозорої аналогії з логікою сучасних запитів до штучного інтелекту. Колєв, найімовірніше, лише поділяв ці думки сценариста, але сам відбір матеріалу свідчить про чутливість до теми.

Диплом А. Колєва позбавлений агітаційного радянського флеру, властивого дипломним роботам його однокурсників. Тут можна обережно

припустити вплив самої позиції А. Колева — студента з «країни-сателіту СРСР», менш зрощеної з радянською дійсністю й тому внутрішньо вільнішого. Це припущення суголосне наскрізному мотиву його біографії й творчості: дистанція іноземця обернулася на більшу художню свободу.

Чотири фільми Андрія Колева окреслюють виразну й послідовну творчу індивідуальність. Прийшовши в майстерню наукового кіно з ігровими амбіціями й позицією «іншого», він зробив цю подвійність своїм методом: протягав ігрове, поетичне й експериментальне начало крізь жанрову рамку наук-попу — обережно в навчальній вправі про аеропорт, відкрито й зухвало в «Love Story», концептуально в монтажній «Поліфонії». Наскрізними рисами його почерку є культ монтажу як головного інструмента смислотворення, тяжіння до образного, безсловесного або поетичного висловлювання, увага до зв'язку живого й механічного — і та внутрішня свобода, що дозволяла йому говорити з екрана те, на що рідко наважувалися однокурсники. Саме поєднання цієї свободи з технічною винахідливістю робить А. Колева, поряд з М. Остахнович однією з ключових постатей усього соболевського випуску — і однією з головних знахідок цього дослідження.

Другим у цьому аналізі постає *Олександр Роднянський*, найуспішніший і найвідоміший з усіх учнів обох майстерень. Сусідство з А. Колевим тут не лише композиційне: у студентські роки їх поєднувала тісна дружба. Старший майже на шість років, Андрій Колев по-товариському опікувався молодшим однокурсником і, за власним свідченням, допомагав йому в роботі, зокрема над «Колесом». На пряме запитання про творче суперництво між ними А. Колев не дав однозначної відповіді, наголосивши натомість саме на їхній близькості [3].

Парадокс постаті О. Роднянського в тому, що його пізніша слава продюсера й медіапідприємця ретроспективно проєктується на студентські роботи, змушуючи бачити в них передвістя майбутнього успіху. Завдання цього підрозділу протилежне: повернути ранньому О. Роднянському його власний масштаб — розглянути його не як виняток, а як одного з п'ятох

студентів другого набору, чий доробок вимірюється самими фільмами, а не подальшою біографією.

Творча генеалогія Олександра Роднянського унікальна: він належав до кінематографічної династії. Його мати, Лариса Роднянська, була кінокритиком, а згодом продюсеркою, засновницею студії «Контакт»; батько, Юхим Фрідман, обіймав посаду головного інженера Української студії документальних фільмів. Дід по материнській лінії, Зиновій Роднянський, був кіносценаристом і головним редактором тієї ж студії, а двоюрідною тіткою матері була сама Есфір Шуб — одна з основоположниць радянського монтажного документального кіно. Майбутній продюсер та режисер зростав не просто в кінематографічній родині, а на безпосередньому перетині кількох поколінь української та радянської документалістики. В. Марченко передає цю атмосферу спадкової зануреності в професію: «Льоша... це мрія — мати таку освіту, хатню, домашню, яку Льошка отримав від батьків. <...> Обидва на студії, на хроніці, практично все життя. Весь кінематограф... І на кухні, і в спальні. І Льоша з тим жив» [1]. Хай там як, суть свідчення зрозуміла: для О. Роднянського кіно було не тільки здобутим фахом, а й вродженим середовищем.

Свідчення сучасників одностайно вирізняють його з-поміж однокурсників — щоправда, наголошуючи передусім на інтелекті й ерудиції. В. Марченко згадує його феноменальну пам'ять: «Комп'ютерів не було, але прізвища, дати — всі жартували: "Льоша, якого року Де Сіка зняв таке кіно?" — "Такого-то". — "А хто в нього оператор?" — "Такий-то". Просто як з комп'ютера» [1]. Андрій Колєв, перелічуючи склад курсу, характеризує О. Роднянського так само однозначно: «Про Роднянського все зрозуміло. Найрозумніший хлопець, найактивніший у всьому» — додаючи, втім, із гумором, що ця активність не поширювалася на колгоспні роботи: на збиранні картоплі майбутні режисери «перевертали відра, сідали й обговорювали — кіно, літературу. Поле прибирали інші» [3].

Стосунки Роднянського-студента з Соболевим відомі з його власних публічних висловлювань. У документальному фільмі Віктора Олендера

«Перервана місія» (1998–99) О. Роднянський яскраво відтворив образ майстра; кінокритик Сергій Тримбач переказує його характеристику Соболева як «учителя-мучителя, грозного і непідкупного», наводячи й пряму погрозу, яку майстер кидав учням: «Всіх, хто спробує пролізти через наукове кіно в ігрове, виведу на чисту воду!» [25, с.39]. У пізніших інтерв'ю О. Роднянський незмінно називає Соболева своїм учителем, а нещодавно ця лінія дістала певного завершення: 2025 року на Венеційському кінофестивалі відбулася прем'єра його документального фільму «Записки справжнього злочинця» (англ. «Notes of a True Criminal», у співрежисурі з А. Алфьоровим), де О. Роднянський поєднує власні зйомки кінця радянської доби, архівні військові кадри своєї родини й, за його свідченням, фрагменти фільмів самого Соболева. Особиста, родинна й учительська лінії сходяться в цій роботі в єдине ціле — і показово, що через десятиліття після навчання О. Роднянський повертається до матеріалів свого вчителя як до частини власного художнього висловлювання. Зв'язок О. Роднянського з викладачами не обірвався з випуском. М. Остахнович, яка прийшла в майстерню асистенткою саме тоді, коли там навчався О. Роднянський, згадує, як вони разом монтували фільм до ювілею Соболева, а згодом працювали разом на телебаченні. [1].

Збережений студентський доробок Роднянського складають дві стрічки — курсова «Колесо» і дипломна «Вирішальний вік». Їх зіставлення красномовне, але не в той спосіб, у який його зазвичай прочитують: контраст між ними пояснюється не нерівністю обдарування, а різницею умов, у яких кожна робота поставала.

«Колесо» (ориг. «Колесо») (1981) — чорно-біла стрічка тривалістю трохи більше восьми хвилин, знята на учбовій кіностудії. Формально це науково-популярний фільм, проте за внутрішньою організацією він тяжіє радше до притчі — причому притчі значно послідовнішої й темнішої, ніж споріднена за мотивом «Love Story» А. Колева. Режисер перекладає його у трагічний і притчевий ключ.

Уже перші кадри засвідчують зрілість режисерського мислення: фільм відкривається монтажним зіставленням двох просторів — чоловік заходить

до стайні й кличе коня, а наступним кадром із приміщення виїжджає мотоцикліст, причому звукова доріжка з іржанням коня перетікає в гуркіт мотора. Це інтелектуальний монтаж: зіткнення живого й механічного народжує третій смисл, який стане наскрізною темою фільму. Центральний прийом стрічки — розгорнута паралель між конем і мотоциклом, твариною і машиною. О. Роднянський вибудовує її послідовно: поки мотоцикліст пораяється біля мотоцикла — заливає пальне, начищає корпус, — за кадром інший голос лагідно звертається до коня, напуваючи його. Епізоди догляду за технікою набувають майже тілесної інтимності; стрічка раз по раз зіштовхує уповільнені кадри білого коня, що біжить, із технічними характеристиками мотора, які наратор зачитує сухим, діловим тоном. Закадровий голос — спершу безособовий, згодом дедалі живіший, інтелігентно-поетичний — веде глядача крізь цю метафору, не вдаючись, що принципово, до віршованого тексту.

Драматургічно «Колесо» розвивається від безтурботного захоплення швидкістю до трагічного зламу: ефектні кадри мотогонок змінюються тривожним епізодом падіння мотоцикліста, рваним монтажем на межі джамп-катів, кадрами лікарів — і фіналом, у якому герой постає в інвалідному візку, два колеса якого римуються з усією попередньою «колісною» образністю. Тут важливо наголосити: чоловік у візку — не побіжний фінальний акорд, а смисловий центр усієї стрічки. Лише у фіналі стає зрозуміло, що це і є головний герой фільму, а закадровий голос оповідача — захопленого спортсмена-мотоцикліста, який вів нас крізь стрічку, — належав саме йому. Промовистий кадр, у якому герой у візку тримає гучномовець, робить цю ідентифікацію наочною: колишній гонщик присутній на тих самих змаганнях уже в іншій ролі — імовірно, судді — людини, що дивиться на чужу швидкість із дистанції власного досвіду. Ретроспективно це переакцентує все побачене: безтурботне захоплення мотогонками від початку було розповіддю того, хто вже не може собі це дозволити.

Захоплення швидкістю, культ машини, зрощення людини й механізму — усе це автор від початку розгортає як шлях до цієї розв'язки. Обрамлюють фільм два майже безсловесні поетичні кадри: на початку дівчинка котить саморобне колесо засніженим двором, наприкінці — хлопчик котить таке саме колесо залитою світлом галявиною. Ця кільцева композиція переводить конкретну історію спортсмена в позачасовий, символічний реєстр — від колеса як знаряддя до колеса як образу долі й людського шляху.

Саме тут проступає головна сила роботи. «Колесо» досягає рідкісного для студентського кіно драматизму — можливо, найсильнішого в усьому корпусі обох майстерень, — і досягає його чистими засобами притчі, без спекуляції на емоції. Якщо М. Остахнович у своїх найгостріших фільмах подеколи тисне на глядача викривальним монтажем, фактично виносячи героям присуд, то О. Роднянський будує драму інакше: не звинувачує й не натискає, а вибудовує образний рух, у якому трагічний фінал народжується з самої логіки метафори, а не з режисерського натиску. Операторська робота — ручна камера, крупні динамічні плани проїздів — наближає стрічку радше до авторської документальної притчи, ніж до студентської курсової роботи.

Окремої уваги заслуговує ймовірний полемічний підтекст «Колеса». Є вагомим підстави вважати, що ця робота була свідомою творчою відповіддю на курсову Андрія Колєва «Love story», знятою двома роками раніше й, судячи з усього, помітно успішно. А. Колєв зняв іронічну про любов чоловіка до автомобіля, витриману у комічному ключі, а в радянському контексті — навіть вульгарному. О. Роднянський, узявши споріднений мотив — любов людини до механічного «коня», — обирає протилежний реєстр: замість анекдоту й епатажної сміливості він пропонує стриману поетичну медитацію про зрощення людини й машини, про живе й механічне, про швидкість і її ціну. Навіть як гіпотеза, ця полеміка багато додає до розуміння його творчої вдачі — амбітної, змагальної, схильної доводити свою художню спроможність у прямому суперництві з найсильнішими однокурсниками.

На тлі «Колеса» дипломна робота справляє геть інше враження — і причини цього варто окреслити точно. *«Вирішальний вік»* (рос. *«Решающий*

возраст») (1983), знятий вже на «Київнаукфільмі», — кольорова стрічка тривалістю трохи більше десяти хвилин, і на перший погляд це зразок найбільш конвенційного, навіть рутинного науково-популярного кіно доби застою. Сухий вступний титр повідомляє, що фільм присвячений «досвіду створення умов для самостійної ігрової діяльності в дитячому садку № 130 міста Харкова». Ця канцелярська настанова вже передає інтонацію роботи.

Контраст із «Колесом» пояснюється передусім походженням задуму. Найімовірніше, «Вирішальний вік» був не самостійною ідеєю О. Роднянського, а готовою темою й сценарієм, що їх студент дістав на «Київнаукфільмі», — типовим виробничим замовленням на просвітницький фільм про дошкільне виховання. Цим значною мірою й зумовлені його задушлива конвенційність і відсутність тієї авторської свободи, що визначає «Колесо». Структурно фільм успадковує модель соболевського фільму-експерименту, але в ослабленому, формалізованому вигляді: закадровий голос дитячого психолога розмірковує про роль гри у формуванні особистості, а цей експертний коментар чергується з кадрами дітей, які готують виставу, та з їхніми безпосередніми репліками.

Прикметно, однак, що навіть у цьому чужому за походженням матеріалі Роднянський знаходить шпарини для власного голосу — езопової мови, що нею послуговувалися найкмітливіші учні майстерні. Найжвавіші моменти фільму — дитячі коментарі, у яких мимоволі прозирає радянська реальність: дівчинка простодушно зауважує, що в садку багато кімнат, «а вдома немає», — і ця дрібна деталь мимоволі видає скруту радянського житла — тісняву квартир, де в дитини часто не було власної кімнати. Подеколи в стрічці прозирає й обережна, на рівні нюансу, іронія щодо ідеологічних формул — приміром, у репліках про те, що підприємство «підприємство» про дітей працівників, а отже, діти ніби опиняються перед ним у боргу. За цими нюансами вгадується свідомо закладений, хоч і ретельно замаскований, антирадянський підтекст: під оболонкою взірцевого просвітницького фільму режисер протягує тиху критику самої системи, яка цей фільм замовила.

Найвиразніший епізод — виступ хлопчика, який щойно зізнавався, що боїться розповідати казки, а тепер упевнено й майже несамовито декламує вірш Михайла Світлова «Маленький барабанщик». Цей момент свідчить про живу кінематографічну рефлексію О. Роднянського: самі кадри дитячих обличчя, що зачудовано стежать за виставою, прочитуються як цитата на короткометражний фільм Герца Франка «Старший на десять хвилин» (1978) — знамениту стрічку, зняту одним безперервним планом, що фіксує зміну емоцій на обличчі дитини під час лялькової вистави й давно стала хрестоматійною в кіношколах. Ці алюзії виказують освіченого, чутливого автора — навіть там, де загальний задум лишається в межах жанрового канону.

Зіставлення двох стрічок порушує важливе для всього дослідження питання. Легенда про Роднянського-студента подекуди живиться його пізнішою славою; але «Колесо» саме собою виправдовує більшу частину цієї репутації — це зріла, формально винахідлива притча, що за силою драматичного висловлювання не поступається найкращим роботам обох майстерень. Контраст із «Вирішальний віком» — це не стільки контраст таланту, скільки умов: вільної авторської курсової, з одного боку, і чужого, заданого згори виробничого замовлення — з іншого. Проте можна припустити, що О. Роднянський міг обрати й власну тему для дипломного фільму, але втратити можливість створити його на «Київнаукфільмі». Утім показово, що навіть у задушливий, не ним придуманий диплом Олександр Роднянський зумів протягнути фрагменти завуальованої мови й той самий критичний погляд, що вирізняли найсильніших учнів Соболева.

Анна Юнда — студентка другої майстерні, біографічні відомості про яку збереглися лише фрагментарно. З усього її студентського доробку до нас дійшов один фільм — дипломна стрічка «Ті, що творять добро».

Відомості про студентський період Юнди походять майже виключно з інтерв'ю Андрія Колева; В. Марченко та М. Остахнович практично про неї не згадують. Важлива задокументована деталь стосується її походження: Юнда була з лікарської родини. За свідченням А. Колева, на запитання Соболева

про мотиви вступу вона відповіла, що обирала між медициною, якою займався її батько, і кіно — і зупинилася на кіно [3]. Цей вибір має пряме значення для розуміння її дипломної роботи: для свого науково-популярного фільму Юнда — людина, що могла стати лікаркою, — обрала медичну тематику, повернувшись до залишеного фаху вже кінематографічними засобами.

«Ті, що творять добро» (ориг. *«Творящие добро»*) (1983) — кольоровий десятихвилинний фільм, знятий на учбовій кіностудії, присвячений фітотерапії — лікуванню рослинними засобами. Уже сама його організація позначена відчутно особистим, рідкісним для жанру. Фільм відкривається закадровою оповіддю від першої особи: жіночий голос — цілком можливо, що самої режисерки — оповідає, як колись побачив гравюру, де астроном Миколай Коперник тримає в руці квітку конвалії. Цей образ стає зачином роздуму: великий учений був водночас і лікарем, а в середньовіччі головним лікувальним засобом були саме рослини, «травки». Звідси й тема фільму — фітотерапія, що подається не як забобон, а як ділянка серйозного знання на межі науки й давньої практики.

Інтонація нараторки — легка, подеколи іронічна, але ця іронія працює на користь головної тези. Розмірковуючи про те, що ХХ століття примножило хвороби, авторка переходить до міських ринків, де бабусі торгують зборами трав, — і спершу ставиться до них зі стриманою недовірою: невідомо, що насправді в тих зборах, а попит лише народжує пропозицію. Проте цей скепсис виявляється риторичним ходом: відмежувавшись від стихійного знахарства, авторка стверджує протилежну тезу — фітотерапія є справжньою наукою й мистецтвом, які не можна віддавати на відкуп шарлатанам. У цьому й полягає внутрішня логіка фільму: він не протиставляє «народне» й «наукове», а наполягає на тому, щоб давнє рослинне знання було повернуте в річище офіційної медицини.

Драматургічно стрічка побудована як галерея портретів — людей, для яких фітотерапія стала справою життя. Один з героїв — Леонід Павленко з Василькова на Київщині, спадковий травник, здатний, за словами нараторки,

скласти збір зі ста двадцяти трав. Камера майже інтимно стежить за його роботою з рослинами, видаючи щирість авторського інтересу. Портрет Л. Павленка несе й приховану соціальну критику: його офіційна посада звучить сухо — «технічний заготівельник лікарських рослин», тоді як фактично він фітотерапевт, до якого лікарі скеровують безнадійних пацієнтів. Радянський перелік професій не передбачав самого слова «фітотерапевт» — і фільм фіксує розрив між реальною працею людини та її формальним статусом. Прикметно, що Павленко говорить чистою українською — мовою, якої в роботах майстерні загалом обмаль.

Окремий, драматичний епізод пов'язаний із героєм, якого у фільмі вже немає. Ще одного травника — фельдшера Іларіона Глущука — знімальна група не застала: приїхавши в село, дізналися, що він помер, а нові мешканці викинули всі його рослинні засоби. Цей мотив втрати знання, яке нікому передати, стає емоційним і смисловим вузлом усього фільму.

Подальші портрети — Валентин Приходько, що влаштував «зелену» аптеку лікарських рослин, і професорка Тетяна Зінченко, яка пропагує фітотерапію в системі підвищення кваліфікації медиків, — розгортають наскрізну думку фільму: знання про рослинні ліки мають дійти до людей через медицину, а не через знахарів. Завершує галерею Анатолій Яценко, науковий керівник Канівського заповідника, що також говорить українською: людину звично називають царем природи, але точніше назвати її дитям природи, бо вона формувалася разом із біосферою. Ця теза виводить фільм за межі медичної проблематики — до ширшого, екологічно-гуманістичного погляду на зв'язок людини й живого світу.

«Ті, що творять добро» лишається помірно конвенційним науково-популярним фільмом: закадровий голос, експертні портрети, фінальне філософське узагальнення, естетизовані кадри природи — усе це в межах жанрового канону. Проте робота вирізняється щирістю авторського голосу й соціальним підтекстом. За просвітницькою оболонкою фільму про лікарські трави проступає інше: тиха критика радянської системи, що не лишала місця ні окремій професії, ні окремому знанню поза затвердженою номенклатурою,

і водночас — щемливий мотив незворотної втрати народного досвіду. Для дослідниці, що сама стояла на роздоріжжі між медициною й кіно, ця тема виявилася не випадковою, а особистою.

Сергій Полешко — ще один студент другої майстерні, чий слід зберігся лише фрагментарно. Наявні дві його роботи — курсова стрічка «Удари молота та серця» і дипломний фільм «З глибини віків», що дозволяє скласти бодай часткове уявлення про його творчу манеру.

Біографічні відомості про Сергія Полешко походять майже виключно з інтерв'ю Андрія Колева. За словами сокурсника, С. Полешко прийшов у майстерню молодим, одразу після школи, і вирізнявся жвавою, емоційною вдачею — «активний, швидкий, життєрадісний». Його мати працювала завідувачкою бібліотеки, — і саме література, читання, до якого Сергій Полешко мав особливий потяг, найімовірніше й привели його в кінематограф [3]. Обидві збережені роботи С. Полешка об'єднують наскрізний інтерес — ремесло, ручна праця, декоративно-ужиткове мистецтво, протиставлене знеособленому промисловому виробництву. Цей мотив проступає вже в курсовій і стає майже основним в дипломній роботі.

Курсова робота Сергія Полешка «*Удари молота та серця*» (ориг. «*Удары молота и сердца*») — чотирьохвилинна чорно-біла стрічка без слів, орієнтовно 1979 року (датування спирається на синхронність із «Love Story» А. Колева). Це ранній студентський наук-поп — проба пера, де відсутність синхронного звуку й пояснювальних титрів змушує реконструювати зміст із самого зображення. Фільм присвячений художникам, що працюють з металом — ковалям-митцям, які перетворюють метал на декоративні твори.

Драматургія стрічки рухається від задуму до втілення. Вона відкривається крупним планом художника, що пензлем малює квітку-ескіз; далі троє майстрів переносять рисунок на більші полотна вуглем і олівцем, а звукова доріжка вже з перших кадрів вводить удари молота по ковадлу — ще до того, як глядач зрозуміє, що йдеться про метал. Це характерне для майстерні Соболева зіставлення звуку й зображення: звук випереджає й готує образ. Поступово з металу постають окремі листки й квіти, а наприкінці —

цілісний витвір (імовірно, ковані ворота), у якому ескіз отримує матеріальне завершення. Назва прочитується безпосередньо: мистецтво по металу робиться «молотом» — і «серцем», як будь-яке інше мистецтво. Стрічку знято з відчутною увагою до естетики ручної роботи, з виразними ракурсами й монументальними крупними планами, що подеколи відсилають до традиції експериментального кіно 1920-х. Прикметно вже те, що молодий режисер обирає темою не завод і не виробництво як таке, а саме рукотворне мистецтво, у якому молот служить красі.

Дипломна робота Сергія Полешка «*З глибини віків*» (ориг. «*Из глубины веков*») (1983) — кольоровий десятихвилинний фільм, що, на відміну від курсової, тяжіє до місцями відверто агітаційного науково-популярного кіно.

Значною мірою це наслідок вибору теми та її ідеологічної обробки: фільм оперує радянським каноном розповіді про Київ і «руську землю», а його закадровий текст — взірць знеособленої та пафосної дикторської інтонації. Проте за цією оболонкою проступає послідовна авторська тема, успадкована з курсової, кілька цінних документальних свідчень і — що ключове — діалог із самим Соболевим, до якого ми ще повернемося.

Фільм, розгортаючи власну назву, є висловлюванням про тяглість: про неперервний зв'язок давнього ремесла, давнього знання й сучасності. Стрічка відкривається цитатою з «Повісті минулих літ» Нестора Літописця на тлі гравюр-ілюстрацій до книги, і вже перший герой — художник-графік Георгій Якутович, ілюстратор «Слова о полку Ігоревім» і самої «Повісті». Г. Якутович формулює наскрізну тезу фільму: вивчаючи історію, людина ніби примножує власні роки, бо привласнює пам'ять про часи, яких не застала. Документальні кадри Георгія Якутовича становлять самостійну цінність — це, найімовірніше, зйомки, зроблені спеціально для фільму й не збережені більше ніде.

Далі стрічка повертається до теми, знайомої з курсової, — художня обробка металу. Через постаті ковалів і художників, зокрема Олега Стасюка, який наголошує на потребі в музеї ковальського й слюсарського мистецтва, протиставляючи рукотворну роботу знеособленому промислового пресу:

наратор прямо запитує, навіщо потрібне це ремесло в час, коли метал обробляють велетенські машини. Ця наскрізна увага до ручної праці й «простої робочої професії, яка теж може творити мистецтво», вочевидь була близька самому С. Полешку — настільки, що дозволяє обережно припустити його щире світоглядну заангажованість. Тему тягlosti підхоплює наступний герой — майстер декоративно-ужиткового мистецтва Анатолій Заярузний, що відтворює давні музичні інструменти: лютню, віолу, клавесин, спінет, колісну ліру. Його тиха репліка — що, відтворюючи старий інструмент, чуєш те саме, що чули люди чотириста років тому, — найточніше передає головну метафору фільму: ремесло як машину часу.

Остання частина стрічки переходить до теми збереження пам'яток і має окреме архівне значення. У кадрі — Києво-Печерська лавра та зруйнований Успенський собор у тому вигляді, у якому вони існували 1983 року. Тут авторська інтонація фільму стикається з ідеологічною — і поступається їй. Наратор переказує радянську версію загибелі собору, за якою його висадили в повітря німецькі окупанти 1941 року; сучасні ж дослідження відкидають цю версію, схиляючись до думки про підрив радянською саперною командою. У фільмі з'являється архітектор Олег Граужис, який ділиться мрією відновити храм; камера фіксує проєктні креслення й задуми.

С. Полешко зафіксував момент, коли офіційна проєктна робота над відбудовою ще тільки визрівала: 1984 року О. Граужис очолює розробку відновлення собору в державному НДІ. Але саме тут і криється головний парадокс — і викривлення фільму. Проєкт був, відбудови не було. Радянська влада знищила собор 1941 року й сорок років лишала його руїною; усе, на що її стало за чотири десятиліття, — це креслення, які так і не стали стіною. Попри розробки 1984 та 1986 років, до практичного відновлення за СРСР не дійшло жодного разу: перший камінь заклали вже у квітні 1991-го, за кілька місяців до проголошення Незалежності, а мурування розгорнулося лише в 1998–2000 роках. Відновлений собор освятили 24 серпня 2000-го, у День Незалежності. Олег Граужис довів свій задум до втілення — але через сімнадцять років після зйомок і вже за іншої держави.

Саме тут спотворення набуває системного характеру, і його варто назвати прямо. Фінальні слова наратора про те, що збереження пам'яток було в СРСР послідовною державною політикою, — не тільки пафосна підміна: головну руїну в кадрі радянська влада роками лишала руїною, тимчасом як фільм видає її майбутню відбудову за вже наявну турботу держави. Стрічка послідовно змішує поняття — приписує радянському проєкту те, що він ніколи не зробить, замовчує найімовірнішого винуватця руйнування, підшиває давньоруську спадщину під ідеологему «спільної руської землі». Це характерний для пізньорадянського науково-популярного кіно механізм: історія тут не досліджується, а вибудовується наперед заданою тезою, під яку дібрано факти. Втім, було б несправедливо адресувати цей докір виключно С. Полешку. Закадровий текст у такому кіно рідко належав режисерові; куди ймовірніше, що ідеологічний каркас фільму — не його авторська позиція, а умова, без якої дипломна робота на історико-київську тему просто не була б прийнята.

І все ж за цією казенною оболонкою проступає інший, значно особистіший шар — і він пов'язаний не тільки з ідеологією, а з постаттю самого майстра. Є вагомі підстави читати «З глибини віків» як негласне звернення Феліксові Соболеву та його передостанньому фільмові — «Київській симфонії» (1982), масштабному історичному епосові про Київ.

Цей проєкт став для Соболева фатальним: украй амбітний задум зіткнувся з цензурою, а виснажлива робота над ним, за свідченням багатьох, підірвала здоров'я режисера. Дипломи другої майстерні створювали, коли Соболев був уже тяжко хворий, — і студент не міг цього не усвідомлювати.

Перегук його фільму із «Симфонією» майстра надто послідовний, щоб бути випадковим: «Київська симфонія» теж відкривається цитатою з Нестора Літописця, і дипломна робота раз по раз відсилає до неї прямими образними римами. Найпоказовіша з них — фінальна панорама Києва, знята з вертольота круговим, за годинниковою стрілкою, рухом: найімовірніше С. Полешко скористався іншим фрагментом тієї самої зйомки, що й Соболев у

«Симфонії». Якщо це так, диплом містить не тільки стилістичну алюзію, а й матеріальний слід фільму вчителя — спільну плівку.

Це прочитання дозволяє поглянути на слабкості диплома інакше. «З глибини віків» може бути доволі щирою роботою, а не виконаним на замовлення: характерно вже те, що знято її на учбовій кіностудії, а не на «Київнаукфільмі», як знімав свій диплом, наприклад, О. Роднянський. С. Полешко брався за київсько-історичну тему не з кар'єрного розрахунку, а з власної потреби — і, найімовірніше, у спробі стати в один ряд із майстром, відгукнутися на його останній великий задум. Сама амбіція пояснює і ваду фільму: студентові забракло сил утримати матеріал такого масштабу, диплом розсипається на фрагменти.

Як кінематографічний твір «З глибини віків» неоднорідний. Фахова впевненість обслуговує тему, надто велику для студентської роботи, і тому раз по раз лишається без опертя. Фільму бракує не вправності, а тієї авторської зосередженості, яка перетворила б матеріал на цілісне висловлювання. Це враження підсилює композиційна розпорошеність. Стрічка переходить від «Повісті минулих літ» до ковальства, від давніх музичних інструментів до руїн Успенського собору, так і не зосередившись на чомусь одному. Цілісність мала б забезпечити наскрізна тема тяглості, але на такому тематичному розмаху вона не втримується. Найпереконливіші епізоди — ті, де замовкає безособовий диктор і говорить конкретна людина на своєму робочому місці: Георгій Якутович, ковалі, майстер інструментів та Олег Граужис зі своєю успадкованою від матері відданістю пам'яткам. Щойно слово перебирає наратор, повертається казенна інтонація, і матеріал втрачає живість. Саме на цьому контрасті між безпосереднім свідченням і накинутою згори риторикою фільм і тримається.

Дві збережені роботи Сергія Полешка окреслюють послідовну, хоч і не до кінця реалізовану творчу лінію. Наскрізна тема обох фільмів — ручна праця, декоративно-ужиткове мистецтво, протиставлене знеособленому промислового виробництва, а ширше — тяглість майстерності й пам'яті крізь час. Курсова втілює цю тему чисто, суто завдяки образним засобам; диплом її

розмиває, підпорядковуюючи матеріал жанровій інерції науково-популярного кіно та офіційному дискурсу. Проте навіть у слабших місцях фільми С. Полешка зберігають архівну цінність — кадри Лаври та Успенського собору до відбудови. С. Полешко не належить до найсильніших постатей другої майстерні, але його випадок по-своєму показовий — і не лише як приклад того, як авторська тема згасає під тиском дипломного формату. Його диплом несподівано виявляється найпрямішим у всьому корпусі свідченням того, яку тінь відкидала на другу майстерню постать згасаючого майстра: робота над «Київською симфонією» і хвороба Соболева, схоже, позначилися не тільки на ньому самому, а й на атмосфері всієї майстерні, де його учні захищали свої дипломи. Це, утім, уже припущення, яке варто перевірити на ширшому матеріалі — до чого ми й перейдемо в підсумковій частині розділу.

Завершують огляд другої майстерні — і всього корпусу студентських фільмів — постать *Володимира Шмотолохи* та його єдина збережена робота. У якомусь сенсі В. Шмотолоха є дзеркальним відображенням С. Лобановського з першої майстерні: як і той, він прийшов у кінорежисуру не з мистецького середовища, а з виробництва. За свідченням А. Колєва, Володимир Шмотолоха був найстаршим на курсі, походив зі Львова і на момент навчання вже працював інженером на київському заводі «Арсенал» — на нічній зміні [3]. Поєднання нічних змін на заводі, регулярних занять у Лаврі й сімейного життя А. Колєв резюмує одним словом: «справжній боєць» [3]. У дружній типології курсу, яку наводить А. Колєв, В. Шмотолосі дісталось означення «незрозумілий інженер» — і за цією жартівливою формулою стоїть дещо справжнє: світ заводської зміни й технічного мислення. Як показує його фільм, цей досвід є значущим. Студентський доробок Володимира Шмотолохи представлений єдиною знайденою стрічкою — дипломом «Тренажери здоров'я».

«Тренажери здоров'я» (ориг. *«Тренажеры здоровья»*) (1983) — кольоровий фільм тривалістю понад десять хвилин, знятий на учбовій кіностудії. Це замовна робота: вступний титр з громіздкою аббревіатурою повідомляє, що стрічку створено на замовлення Всесоюзної центральної

ради професійних спілок. Перед нами класичний науково-популярний фільм свого часу, присвячений буквально тому, що заявлено в назві, — спортивним тренажером як новому здобутку науково-технічного прогресу й засобу оздоровлення.

Драматургія вибудована за впізнаваною жанровою схемою. Фільм відкривається комбінованим кадром космосу й розповіддю про те, як тренажери допомагали космонавтам витримувати навантаження польоту; звідси — характерний перехід «від космосу до буднів»: те, що випробували на орбіті, тепер приходиться у звичайне життя. Закадровий наратор веде розповідь підкреслено «тренерським» голосом. Далі стрічка переходить до тренажерного залу, де бригада інженерів-наладчиків київського НВО «Електронмаш» опановує сучасні на той час тренажери: атлетичні усміхнені люди, панорами модерного залу, демонстрація різних механізмів. Серед «свідків» з'являються експерти — зокрема відомий хірург і популяризатор здорового способу життя Микола Амосов, якого знято за велотренажером, — а завершує фільм парад облич: чиновники й посадовці, що по черзі схвалюють користь тренажерів для заводів, шкіл і підприємств.

Як висловлювання фільм цілком конвенційний: нудний наратор, рекламно-просвітницька інтонація, ідеологічна рамка «держава дбає про здоров'я трудящих». Проте було б помилкою списати «Тренажери здоров'я» виключно як механічну заказну роботу. За конвенційною формою відчувається, що режисеру, інженерові за фахом, ця тема щиро цікава. Технічна фактура нової техніки, її механіка, естетика приладу — усе це він знімає не з обов'язку, а з виразним захопленням, і саме воно зрідка проривається крізь жанрову інерцію.

Найсильніше це захоплення виявляється в несподівано вишуканих, майже сюрреалістичних кадрах, що різко вибиваються із загального просвітницького тла. У них жінки на велотренажерах зняті на чистому білому тлі — уповільнено, ізольовано, без жодного предметного оточення, — так, що постаті здаються позбавленими ваги, ніби в стані левітації. Цей візуальний рим із космонавтами початку фільму навряд чи випадковий: тіло на

тренажері уподібнюється до тіла в невагомості. Естетський, декоративний, подеколи дещо еротизований у дусі спортивної моди 1980-х, цей епізод демонструє операторську культуру, несподівану для замовного фільму про спортивний інвентар, і лишається найцікавішим, що є в стрічці.

Прозирає в «Тренажерах здоров'я» і слабке відлуння соболевського методу — теми взаємодії людини й машини. Наратор зауважує, що тренажером «не треба керувати» — він сам «знає», яку вправу задати, залежно від потреби; у цьому мимоволі вгадується той-таки мотив техніки, що бере на себе функції людини, який наскрізно проходить крізь кіно київської школи (і який значно гостріше прозвучить у дипломі А. Колева «Потоп на Гутенберг»). Але якщо у Соболева в центрі цієї взаємодії завжди стояла людина, то В. Шмотолоха зміщує акцент на саму машину: естетики тренажера у фільмі помітно більше, ніж естетики людини.

Підсумовуючи, «Тренажери здоров'я» — одна з найбільш конвенційних робіт другої майстерні, що майже повністю лишається в межах замовного просвітницького канону. Її цінність радше документально-екзотична: це наочне свідчення того, як науково-популярне кіно могло братися за майже будь-яку тему, аж до спортивного інвентаря, і обертати її на ідеологічне послання про турботу держави. І все ж навіть у цій службовій за призначенням стрічці проступає особисте: щирий інженерний інтерес автора до техніки й кілька кадрів справжньої художньої краси. Володимир Шмотолоха — не з найсильніших постатей майстерні, але його єдина збережена робота по-своєму завершує галерею: вона показує науково-популярне кіно у його найбуденнішому, найприкладнішому вияві — те тло, на якому виразніше проступають сміливіші висловлювання його однокурсників.

Проведений *аналіз другої майстерні* дозволяє зробити кілька *узагальнень*. Збережений корпус другої майстерні налічує десять фільмів — усі п'ятеро студентів представлені бодай однією роботою, а А. Колев чотирма. На відміну від першої майстерні, рукописних матеріалів Соболева щодо цього періоду не виявлено, тож головною опорою тут стала усна історія.

Попри це, збережені фільми засвідчують, що наскрізні засади соболевської педагогіки — індивідуалізація, свобода теми й форми, настанова на авторське висловлювання — упізнавані в роботах другого набору цілком виразно.

Проведений аналіз дозволяє повернути масштаб усім іменам набору, що їх довго заступала пізніша слава О. Роднянського: А. Колєв з його зухвалою «Love Story» і концептуальною «Поліфонією» виявляється постаттю не менш яскравою; А. Юнда, С. Полешко й В. Шмотолоха, хай нерівні у роботах, повертаються як повноправні учасники одного з найцікавіших педагогічних проєктів українського кіно. Глибше зіставлення двох майстерень — у наступному підрозділі.

3.2. Дві майстерні: порівняння

Перш ніж зіставити дві майстерні за змістом фільмів, варто простежити подальші долі випускників — бо саме вони проявляють, чого Соболев прагнув як педагог. Попри всю увагу до авторської індивідуальності, він мав і цілком практичну мету — готувати кваліфікованих професіоналів, здатних піднести рівень кіновиробництва; і ця мета була досягнута: більшість його учнів лишилася в професії й сформувала помітну частину українського неігрового кіно наступних десятиліть.

Промовистою є вже доля останнього з розглянутих студентів. Володимир Шмотолоха у 1990-х очолив «Київнаукфільм» — студію, де його вчитель є легендою, — ставши її директором в останні роки виробництва перед повним занепадом.

Інші учні другої майстерні розійшлися по різних шляхах. Олександр Роднянський збудував кар'єру продюсера й медіапідприємця, що вивела його далеко за межі наукового кіно. Анна Юнда лишилася на «Київнаукфільмі» режисеркою документального й науково-популярного кіно, працюючи там упродовж 1990-х. Андрій Колєв повернувся до Болгарії, але час від часу працював і в Україні, а на початку 2000-х залишив професію, перейшовши в туристичний бізнес. Подальші долі Сергія Полешка простежуються лише фрагментарно — відомо, що в кінематографі він певний час працював.

Випускники першої майстерні зробили найвагоміший внесок у саму інституцію, де вчилися. Валентин Марченко став викладачем, а згодом завідувачем кафедри кінорежисури та кінодраматургії КНУТКіТ. Мар'яна Остахнович викладала режисуру монтажу, поклавши в основу свого курсу конспекти Юхима Левіна, а поза викладанням пройшла шлях, характерний для кінематографістів її покоління в нову епоху: у 1990-х знімала рекламу на «Київнаукфільмі», згодом працювала на телеканалі «1+1», а останні півтора десятиліття професійної діяльності присвятила сценарній роботі, у 2010-2020-х роках; під псевдонімом Марія Бек вона написала близько тридцяти сценаріїв для українських телесеріалів. Микола Дзенькевич лишився на «Київнаукфільмі». Петро Кришталович пов'язав життя з Івано-Франківським телебаченням. Долі ж декого простежити не вдалося: Семен Лобановський і Валентин Паращук фактично зникають із поля зору, а Віталій Сегеда, за свідченням Марченка, ніби повернувся до циркового середовища, проте подальша його біографія залишається невідомою.

Та найпоказовіше, що учні обох майстерень зійшлися в одній точці вже на зламі епох. У роки перебудови й перших років незалежності, коли неігрове кіно нарешті звільнилося від ідеологічного припису, чимало вихованців Соболева долучилися до масштабного проєкту «Невідома Україна. Нариси нашої історії» (1993) — антології зі ста восьми документальних короткометражних стрічок, створеної «Київнаукфільмом» силами шістдесяти восьми режисерів. Серед них були представники обох майстерень — В. Сегеда, В. Марченко, М. Дзенькевич, А. Юнда, С. Полешко, В. Шмотолоха.

Майстри жанру, що десятиліттями був змушений обслуговувати радянську ідеологію — і якого це обслуговування, як показали окремі студентські дипломи, не оминуло, — тепер уперше обернули свій фах на протилежне: на спробу повернути народові його витіснену, спотворену, по суті невідому історію. У цьому є своя завершеність: те саме покоління, що вчилася знімати науку в тоталітарній державі, врешті використало здобуту майстерність, аби допомогти суспільству розібратися в самому собі.

Зіставлення двох майстерень за змістом їхніх фільмів дозволяє побачити те, чого не видно при окремому розгляді кожної: що в соболевській педагогіці було сталим ядром, а що — змінною, залежною від обставин. Порівняння доцільно вести за кількома осями — від інституційної структури до конкретних формальних прийомів.

Присутність майстра і структура майстерні. Найбільш фундаментальна відмінність між наборами лежить не в естетиці, а в самій конфігурації навчального процесу. Перша майстерня (1973–78) була моноцентричною: Соболев перебував на піку сил і брав безпосередню участь на всіх етапах — від формулювання задуму до фінального монтажу, а більш технічне ремесло делегував асистентам. Друга майстерня (1978–83) формувалася в умовах згасання: через хворобу серця майстер дедалі більше відходив від щоденної роботи. Метод транслювався вже опосередковано, через наступників, які колись його засвоїли. Ця різниця має не лише організаційне, а й концептуальне значення: друга майстерня стала мимовільним експериментом на тяглість — перевіркою того, чи здатна соболевська школа відтворюватися без Соболева. І фільми засвідчують, що ядро методу пережило відсутність майстра, хоч і набуло інших акцентів.

Тематика та межі авторської свободи. Найвиразніше зрушення між наборами — тематичне. Перша майстерня тяжіла до гострої, нерідко табуованої соціальності: покинуті діти й неблагополучні родини, розлучення й домашнє насильство, доля тварин у місті. Це кіно дивилося назовні, у суспільство, і часто — у його болючі, замовчувані зони. Друга майстерня зберегла інтерес до соціального, але змістила фокус усередину — до рефлексії самого кінематографа, до екзистенційної притчі, до есеїстичного й ігрового мислення. Водночас вона ввела й нові тематичні пласти, яких перша майстерня майже не торкалася: інформаційні технології, майбутнє та історична тяглість. Якщо перша майстерня переважно викривала наявне, то друга радше осмислювала — кіно, час, минуле й прийдешнє.

Прикметно, що співвідношення вільних авторських робіт і конвенційних, замовних чи відверто ідеологічних стрічок у обох наборах

виявляється приблизно однаковим — десь пів на пів. У кожній майстерні поряд із радикальними висловлюваннями стоять цілком канонічні, нерідко замовні дипломи. Закономірність радше в іншому: майже всі вільні роботи — це курсові, зняті на учбовій студії, тоді як конвенційність найчастіше приходить разом із дипломом і переходом на «Київнаукфільм». Тобто межу між свободою і каноном у майстернях Соболева проводила не стільки зміна поколінь, скільки виробничий контекст — те, де й на чие замовлення знімався фільм.

Ставлення до жанрового канону. Обидві майстерні об'єднує те, що їхні найсильніші фільми долали межі науково-популярного жанру, — але долали по-різному. У першому наборі вихід за канон відбувався переважно через тематику: студенти протягували в просвітницьку рамку соціальний матеріал, якого жанр зазвичай уникав. У другому наборі межі канону розхитувалися радше формально — через есеїзм («Поліфонія»), притчевість («Колесо»), ігрові елементи («Love Story»). Показово, що в обох майстернях канон не відкидався цілком: поряд із радикальними роботами завжди стояли цілком конвенційні дипломи — «Звільнення таємниці», «Вирішальний вік» чи «Тренажери здоров'я». Ці зразкові, «правильні» фільми не менш цінні для дослідження, ніж сміливі: вони окреслюють те жанрове тло, на якому виразніше проступають індивідуальні відхилення.

Формальні прийоми. На рівні форми між наборами більше спадкоємності, ніж розриву, — що саме собою свідчить про усталеність соболевської школи та традицій наук-попу. Наскрізним для обох майстерень є закадровий наратор-акусметр: безособовий всевідний голос, успадкований від самого жанру. Але ставлення до цього голосу стало в обох наборах маркером авторської зрілості. Найслабші, найконвенційніші фільми покладаються на акусметра беззастережно (диктор «Тренажерів здоров'я», наратор «З глибини віків»); найсильніші — переосмислюють його або відмовляються від нього зовсім. М. Остахнович у дипломі «Мені потрібен тато» майже усуває окремого наратора, розчиняючи авторську позицію в монтажі; А. Колев у «Поліфонії» накладає голоси до нерозбірливості,

перетворюючи саму какофонію на висловлювання; А. Юнда веде нарацію від першої особи, олюднюючи безособовий голос жанру.

Другий наскрізний прийом — культ монтажу як головного смислотворчого інструмента, від ефекту Кулешова до інтелектуального монтажу й архівної поліфонії. А третій — тяжіння до поетичного, віршованого тексту як обрамлення наукового матеріалу, більше помітне в першому наборі, особливо в доробку В. Сегеди. Прикметно, що саме найсміливіші автори другої майстерні — А. Колєв і О. Роднянський — від віршованого тексту відмовляються, надаючи перевагу прозовій, інтелектуальній нарації або взагалі безсловесному висловлюванню.

Ще кілька формальних закономірностей пронизують обидва набори й увиразнюють їхню спорідненість. Найпомітніша з них — драматургія кольору, пов'язана з виробничим режимом зйомки. Всі ранні й курсові роботи обох майстерень чорно-білі, тоді як майже всі переддипломи та дипломи є кольоровими. За цим стоїть не лише доступність плівки, а й зміна самого виробничого контексту: ранні фільми знімалися на учбовій кіностудії, що давала свободу й заохочувала експеримент, а дипломи дедалі частіше переходили на «Київнаукфільм» з його професійним стандартом — і колір приходив у парі з конвенційнішою, «вітринною» естетикою жанру та з посиленою цензурною рамкою. Перехід студента з учбової студії на «Київнаукфільм» нерідко означав і втрату сміливості: найпоказовіший приклад — О. Роднянський, чиє неординарне чорно-біле «Колесо» різко контрастує з прісним кольоровим дипломом, знятим уже на «Київнаукфільмі».

Друга наскрізна риса — асинхронний звук як самотійний шар: він не ілюструє зображення, а вступає з ним у напругу (удари молота, що випереджають появу металу, у С. Полешка; іржання коня, що перетікає в гуркіт мотора, у О. Роднянського). Третя риса виростає з акторсько-театральної природи самого Соболева — це увага до тіла, руху, пластики як самотійного об'єкта зображення: левітуючі постаті на велотренажерах у В. Шмотолохи, уповільнений біг білого коня в О. Роднянського, циркова

видовищність В. Сегеди, танці й рух у «Ритмах театрального» В. Марченка.. Врешті спільною прикметою «інтелектуального» наук-попу майстерні є звичка відкривати фільм чужим текстом-епіграфом — цитатою Ейнштейна, перефразованим Архімедом чи Нестором Літописцем,— що одразу задає авторську дистанцію й культурну рамку висловлювання.

Фігура аутсайдера з виробничого середовища. Окремої уваги заслуговує структурний збіг, що повторюється в обох наборах: у кожному з них є студент, який прийшов у кінорежисуру не з мистецького, а з виробничого середовища. У першій майстерні це Семен Лобановський — заводський робітник, переконаний комуніст; у другій — Володимир Шмотолоха, інженер із «Арсеналу».

Обидва вирізняються на тлі переважно богемного складу курсу, обидва тяжіють до технічно-виробничої тематики, обидва щиро працюють усередині офіційного дискурсу, а не проти нього. Цей повторюваний типаж є відбитком радянської культурної політики, що заохочувала прихід «людей від верстата» у мистецьку освіту. У певному сенсі вони втілюють той полюс майстерні, де професійна надійність важила більше за авторську сміливість, — необхідне доповнення до яскравих, але «незручних» авторів.

Соболевський інваріант. За всіма відмінностями проступає незмінне ядро педагогіки Соболева: настанова на авторське висловлювання за будь-яким матеріалом, принцип індивідуалізації — пошук власного ключа для кожного — і програмна відмова тиражувати власну манеру («Кому потрібні десять Соболевих?»). Парадоксально, але саме ця відмова й пояснює різочу несхожість учнів: майстер свідомо вирощував не послідовників, а самостійних авторів.

Тому майстерню Соболева правильніше описувати не як школу в значенні єдиної естетичної програми, а як метод, що давав однакові засади — і щоразу різні результати. Дві майстерні, попри всі відмінності, є двома втіленнями цього єдиного методу — однієї педагогічної волі, що за різних обставин незмінно прагнула того самого: пробудити в учневі самостійного автора.

ВИСНОВКИ

Це дослідження почалося зі сторінки історії українського кіно, що лишалася в тіні: один із найвидатніших режисерів неігрового кіно понад десять років віддав педагогіці — а цей період його біографії досі лишався не просто недослідженим, а майже забутим. Імена його учнів розчинилися в безвісті, їхні фільми лежали несправними плівковими копіями в недослідженому архіві, а сам факт існування двох режисерських майстерень Фелікса Соболева не був осмислений у жодній науковій праці. Реконструювати цю втрачену главу — на матеріалі самих фільмів, а не переказів про них — і було метою роботи. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що мету досягнуто: педагогічну спадщину Соболева вперше введено в науковий обіг і концептуалізовано.

Першим завданням була пошуково-архівна робота. У плівковому архіві КНУТКіТ — просторі без повного каталогу, без умов для перегляду, де доступ до матеріалу вимагав фізичної роботи зі старою проєкційною технікою, — було виявлено, ідентифіковано й каталогізовано дев'ятнадцять студентських фільмів обох майстерень. Атрибуція кожного з них — встановлення авторства, датування, назви — нерідко спиралася на непрямі дані: титри, свідчення учасників, зіставлення з іншими стрічками. Окремим, не менш важливим джерелом став паперовий архів Національного центру Олександра Довженка, де виявився засадничий для всього дослідження рукопис — коментарі Соболева до студентських сценаріїв першої майстерні.

Саме він дозволив реконструювати бодай у загальних обрисах низку втрачених фільмів і, що важливіше, зафіксувати метод майстра в безпосередній дії. Слід наголосити: знайдений корпус — лише частина створеного. За найобережнішими підрахунками поза ним лишається близько двадцяти стрічок, частина з яких реконструюється текстово, а решта, найімовірніше, втрачена назавжди. Це надає дослідженню подвійного сенсу

— не лише наукового, а й рятівного: воно фіксує те, що ще піддається віднайденню, поки матеріал остаточно не зник.

Реконструкція педагогічної діяльності Соболева (друге завдання) дозволила вперше окреслити її цілісно: хронологію двох майстерень (1973–78 і 1978–83), персональний склад обох наборів, інституційний і культурно-політичний контекст їхнього функціонування. На перетині архівних документів і усної історії — глибинних інтерв'ю з безпосередніми учасниками — постала модель соболевської педагогіки, побудована на трьох засадах: індивідуалізації (пошук для кожного студента власного творчого ключа), свободі (право учня на тему й естетику, відмінні від методу майстра) і причетності (навчання через безпосередню участь у творчому процесі, а не через теоретичну трансляцію знань). Принципово, що ця модель була антидогматичною за самою своєю природою: програмна теза майстра «Кому потрібні десять Соболевих?» означала свідому відмову виховувати послідовників — і саме вона пояснює різку несхожість його учнів між собою.

Третє завдання — кінознавчий аналіз віднайдених фільмів — засвідчило головне: студентський доробок майстерень виявився незрівнянно багатшим і художньо самобутнішим, ніж дозволяло припустити єдине відоме ім'я. Усталене уявлення, за яким вартим уваги студентом Соболева був лише Олександр Роднянський, аналіз спростував подвійно. По-перше, поряд із О. Роднянським постала ціла плеяда самостійних авторів, чиї найсильніші роботи не поступаються, а подеколи й перевершують доробок уславленого однокурсника. По-друге, і сама репутація О. Роднянського виявилася складнішою, ніж легенда: його ранній доробок нерівний, і тримається ця репутація радше на пізнійшій славі, ніж на рівній якості студентських стрічок. Аналіз показав і те, що цінність корпусу не зводиться до окремих вершин: навіть найконвенційніші, найслабші роботи виявилися промовистими — як документ епохи й як те жанрове тло, на якому виразніше проступають індивідуальні відхилення. Сукупно це дозволило вперше побачити

режисерські майстерні Соболева не як передісторію однієї відомої кар'єри, а як цілісне й самодостатнє явище.

Зіставлення учнівських фільмів між собою й з методологією самого Соболева виявило діалектику наслідування і подолання, що становить, можливо, найцікавіший результат дослідження. З одного боку, учні засвоїли наскрізні засади майстра: настанову на авторське висловлювання навіть у межах навчального завдання, культ монтажу як головного смислотворчого інструмента, успадковану від його акторсько-театральної природи увагу до тіла, руху, відкритого експерименту. З іншого — вони раз у раз ішли далі за вчителя, насамперед тематично: туди, куди сам Соболев не заходив. Якщо його кіно, попри всю сміливість, лишалося в полі наукового пізнання, то учні протягли в просвітницьку рамку гостру, табуйовану соціальність. А у другому наборі додали до цього есеїстичну рефлексію самого кінематографа. Парадокс соболевської педагогіки в тому й полягає, що ця непокора була не зрадою методу, а його виконанням: майстер, який програмно відмовлявся виховувати власні копії, дістав саме те, чого прагнув, — самостійних авторів, часто несхожих ні на нього, ні один на одного.

Це дозволяє відповісти й на окреме теоретичне питання, поставлене на початку дослідження. Розроблена самим Соболевим концепція «кінотрону» — стабільного творчого колективу, об'єднаного єдиномисленням, — спокушала прочитати майстерню як спробу втілити цей задум у навчальному форматі. Проте матеріал свідчить про протилежне: якщо кінотрон передбачав єдиний творчий вектор, то майстерня трималася на розходженні й індивідуалізації, а замість виробничої ієрархії — на принциповій рівності майстра й учнів. Майстерня виявилася не втіленням кінотрону, а радше його антиподом — і саме в цьому, парадоксально, повніше реалізувала глибинну настанову Соболева на виховання несхожих, самостійних авторів.

Порівняння двох майстерень дозволило побачити в соболевській педагогіці сталий інваріант і змінну величину. Сталою лишалась сутність методу — індивідуалізація, свобода, авторськість; змінювались ж обставини й акценти. Перша майстерня, моноцентрична, з майстром у повній силі,

тяжילה до соціальності; друга, що формувалася в тіні його хвороби, змістила фокус до саморефлексії та есеїзму. Друга майстерня стала мимовільним випробуванням школи на тягільсть — перевіркою того, чи здатен метод відтворюватися без свого творця, — і фільми засвідчили, що ядро пережило відсутність майстра. Окремо аналіз виявив тонкий, але промовистий слід згасання Соболева в самих учнівських роботах: робота над фатальною «Київською симфонією» і хвороба майстра відбилися на кліматі другої майстерні — найвиразніше в дипломі Сергія Полешка, що прямо перегукується з останнім великим задумом учителя.

Врешті, п'яте завдання — дослідження дозволило окреслити місце знайдених фільмів у ширшому контексті київської школи наукового кіно. Студентські роботи майстерень постають її органічним продовженням — і водночас своєрідним дзеркалом. Вони успадкували мову школи: поєднання документального спостереження, наукового матеріалу й образного узагальнення, культ монтажу, тяжіння до експерименту. Але вони ж проявили й те, що в зрілому кіно школи лишалося пригніченим: під просвітницькою оболонкою жанру, який десятиліттями обслуговував ідеологію, зріло критичне, авторське, подеколи опозиційне висловлювання.

Тут варто зробити істотне застереження щодо самого поняття «школи Соболева». Воно ширше за дві майстерні в університеті імені Карпенка-Карого: учнями й послідовниками Соболева традиційно називають і цілу плеяду режисерів «Київнаукафільму» — Андрія Загданського, Віктора Олендера та інших, — які формувалися поряд із ним на студії, хоч і не були його учнями у вузькому сенсі. Студентські майстерні, досліджені в цій роботі, — лише одна, інституційно оформлена частина значно ширшого впливу, що Фелікс Соболев справив на українське неігрове кіно. Повноцінна реконструкція «школи Соболева» в усьому її обсязі — окреме завдання, до якого це дослідження робить лише перший крок, вводячи в обіг її студентську складову.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в тому, що до наукового обігу вперше введено корпус із дев'ятнадцяти студентських

фільмів, що збереглися та семи, ймовірно втрачених, з двох режисерських майстерень Фелікса Соболева, які ніколи не були предметом кінознавчого аналізу; вперше реконструйовано й концептуалізовано педагогічну модель майстра; вперше зафіксовано усні свідчення безпосередніх учасників навчального процесу; вперше повернуто з безвісті імена цілої плеяди режисерів, що раніше залишалися невідомими. Робота заповнює конкретну лакуну в історії українського кінематографа — і водночас пропонує метод роботи з подібним матеріалом: на перетині плівкового архіву, рукописних документів і усної історії.

Проведене дослідження не вичерпує теми, а радше відкриває її. За його межами свідомо лишилося чимало напрямів подальшої роботи. Потребують окремого опрацювання сім коробок негативів «Донбасу курортного» Семена Лобановського, виявлених у сховищі університету, а також вихідні матеріали «Світломузики» Валентина Марченка, наявні у автора фільму. Це дає змогу реконструювати втрачену частину доробку. Не введено в обіг повний корпус спадщини Фелікса Соболева з фондів Довженко-Центру, осмисленої в цьому дослідженні лише в частині, дотичній до педагогіки. Нарешті, окремого дослідження вартує подальша творча доля випускників майстерень, лише побіжно окреслена тут, — а ширше, і саме питання тягlosti соболевської школи в українському кіно наступних десятиліть.

Особливо промовистим напрямом видається доля школи Соболева в добу краху радянської кіноіндустрії. Коли на зламі 1980–90-х кіностудії опинилися на межі виживання, чимало вихованців цього середовища перейшли на телебачення — і багато в чому сформували його обличчя в незалежній Україні. Найяскравіший приклад — той самий Олександр Роднянський, співзасновник телеканалу «1+1» (1995), одного з найвпливовіших в історії українського телебачення. Дослідження того, як естетика й професійна культура київської школи науково-популярного кіно перелилися в новонароджене українське телебачення, — окрема велика тема, у якій вивчення студентських майстерень Фелікса Соболева може стати однією з відправних точок.

Кожен із цих напрямів — самостійна тема; ця ж робота прагнула передусім зробити перший крок: повернути забуту главу з історії українського кіно туди, де вона має бути, — у поле наукової уваги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аудіозапис інтерв'ю Валентина Марченка. Здійснений Олександром (Аліком) Дарманом. Особисте архівне зібрання О. Дармана. 2026, 19 с.
2. Аудіозапис інтерв'ю Мар'яни Остахнович. Здійснений Олександром (Аліком) Дарманом. Особисте архівне зібрання О. Дармана. 2026, 9 с.
3. Аудіозапис інтерв'ю Андрія Колева. Здійснений Олександром (Аліком) Дарманом. Особисте архівне зібрання О. Дармана. 2026, 10 с.
4. Безклубенко С. Відеологія Основи теорії екранних мистецтв. Київ. Альтпрес. 328 с.
5. Большак Л. Науково-популярний кінематограф. Навч. посібник. 1 ч. К.: КДІТМ, 1995. – 73 с.
6. Борзаківський. Український культурфільм. *Життя та революція*. Кн.9. С.25
7. Братерська-Дронь М.Т. На перетині векторів наукового та художнього мислення. *Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр.К., 2001. Вип. 2. С. 233–239.*
8. Венгринович, О. Б. (2015). «Наукове кіно» як особлива галузь екранного мистецтва. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*,32. С.21–26. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158448>
9. Журавльова Л. Той, хто почув мову тварин. Режисер Фелікс Соболев: народився з талантом від Бога, згорів на завданні ЦК. *Дзеркало тижня*. 15 вересня 2006. URL: https://zn.ua/ukr/ART/toy_hto_pochuv_movu_tvarin .
10. Загданський Є. Від думки до образу. К., Мистецтво, 1990. 161 с.
11. Загданський Є. Фільми, образи, формули. К., 1970.
12. Загданський Є. Київська студія науково-популярних фільмів. УРЕ. Видання друге, К.: Головна редакція УРЕ, 1980. Т.5. С. 125.
13. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945. К: НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.

14. Національна кінематека України «Київнаукфільм». Анотований каталог фільмів 1957-2001. Випуск 1. К., 2002. 284 с.
15. Марченко В., Помазков Ю. Творчі та інструментальні новації режисера Фелікса Соболева. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 129–136. URL: <https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/183931>
16. Карєва І. Людина науки на екрані. К.: Наукова думка, 1986. 99 с.
17. Прилуцький В. Особливості і тенденції української кіношколи 60-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. (на прикладі плівкового архіву студентських робіт КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого) : кваліфікаційна робота магістра. Київ : КНУТКіТ, 2025. 101 с.
18. Рутковський О. Український словник-довідник екранних медіа. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. 302 с.
19. Соболев Ф. [Коментарі до студентських сценаріїв режисерської майстерні] : рукопис / Національний центр Олександра Довженка, відділ архівних фондів. Інв. № 56.
20. Соболев Ф. Атака фільмом: нотатки про кіно та науково-технічну революцію : машинопис. Національний центр Олександра Довженка, відділ архівних фондів. Інв. № 79.
21. Соболев Ф. Наукове кіно: завдання, проблеми, пошуки. Національний центр Олександра Довженка, відділ архівних фондів. Інв. № 80.
22. Соболев Ф. Універсальний прискорювач прогресу. Діалог-роздум з теоретиком кіно В. Барановським. Національний центр Олександра Довженка, відділ архівних фондів. Інв. № 106.
23. Телюк О. Наука згадування, або чому так важко ступати «за горизонт» URL: <https://korydor.in.ua/ua/opinions/kinotron-sobolev.html>.
24. Тримбач С. Від просвіти до культурфілософії. Анотований каталог фільмів 1957–2001. Випуск І. Національна кінематека України «Київнаукфільм».
25. Тримбач, С. Фелікс Соболев та інші. Искусство кино №5, 1999. С.39-41.
26. Фурманова З. Кроки за горизонт. Фільми про науку кінорежисера Фелікса Соболева М., 1987; Митці України. К., 1992. 112 с.

27. Фурманова З. Колосяйво Фелікса Соболева *Кіноколо*. 1997. № 1. С.68—69.
28. Хомяков Р. Найкращі та найгірші документалки «Київнаукфільму»
URL:<https://amnesia.in.ua/kyivnaukfilm>.
29. Чорний О. Кінорежисеру Феліксу Соболеву -90. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/190541/2021-07-27-kinorezhyseru-feliksu-sobolievu-90/>.
30. Шкурник. URL: <https://vufku.org/found/shkurnyk> .
31. Allen R. C., Gomery D. *Film History: Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf, 1985. 276 p.
32. Edmond M. Narrating the preservation of a film school archive. *Archival Science*. 2023. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10502-023-09418-6>.
33. Chion M. *The Voice in Cinema* / transl. and ed. by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 1999. 208 p.

ДОДАТКИ
КАТАЛОГ СТУДЕНТСЬКИХ ФІЛЬМІВ РЕЖИСЕРСЬКИХ МАЙСТЕРЕНЬ ФЕЛІКСА
СОБОЛЕВА

(кіноархів студентських фільмів КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого)

№	Назва (тип роботи)	Рік	Студія	Колір	Тривалість	Мова	Статус
ПЕРША МАЙСТЕРНЯ (1973–1978)							
Мар'яна Остахнович							
1	Найдіть мене маму (курсова)	1976	учбова кіностудія	ч/б	≈ 6 хв	російська	збережено
Команда: Н. Команцева (опертор, майстерская С. А. Лысецкого)							
2	Оставить им надежду (переддиплом)	1977	«Київнаукфільм»	кольоровий	≈ 11 хв	російська	збережено
Команда: Н. Команцева (опертор, майстерская С. А. Лысецкого). И. Сабельников, В. Груздев, М. Федорова, Е. Белкин, Е. Ципленков, М. Панкова, М. Скляр							
3	Мне нужен папа (диплом)	1978	«Київнаукфільм»	ч/б	≈ 11 хв	російська	збережено
Команда: Н. Команцева (прим. вже завершила навчання)							
Валентин Марченко							
4	Прометей (рання робота)						втрачено
5	Світломузика (переддиплом)			кольоровий			частково (вихідні матеріали)
6	Ритми театрального (диплом)	1978	учбова кіностудія	кольоровий	≈ 16 хв	українська	збережено
Команда: Б. Вержбицький (оператор, майстерня С. Лысецкого), Е. Осадчий (музика), І. Жук (тексти), Л. Вержбицька (костюми), А. Шеремет (декорації), В. Гаркавий (грим), Н. Акоймова (монтаж), ансамбль «Заспів», Т. Буркова, Ю. Берлінський, І. Димченко, С. Корнюшин, І. Мазур, В. Кошель (у ролях)							
Семен Лобановський (припущення)							
7	О скорости (рання робота)						втрачено (відома з коментарів Соболева)
8	Ночь — рання робота						втрачено (відома з коментарів Соболева)
9	А кінь на чотирьох ногах — рання робота						втрачено (відома з коментарів Соболева)
Семен Лобановський							
10	Донбасс курортный	1977	учбова кіностудія КДІТМ	кольоровий	≈ 7 хв (2 ч.)	російська	частково (2-га ч. збережена, + вихідні матеріали, 7 к.)
Команда: В. Гордиенко (оператор), Г. Спицин (звукорежисер)							

Микола Дзенькевич							
11	Из пункта А в пункт Б (рання робота)						втрачено (відома з коментарів Соболева)
12	Чтобы появились картины... (диплом)	1979	учбова кіностудія КДІТМ	кольоровий	≈ 10 хв	російська	збережено
Команда: Н. Гончаренко (оператор), И. Гликзон (автор текста), Г. Спицын (звукооператор), Т. Сивчикова, Н. Довженко (монтаж), М. Майстренко (директор картини)							
Петро Кришталович · Валентин Паращук							
13	Освобождение тайны (диплом)	1978	учбова кіностудія КДІТМ	кольоровий	≈ 10 хв	російська	збережено
Віталій Сегада							
14	Эргономика						втрачено (відома з коментарів Соболева)
15	А мне как-то всё равно (курсова)	1976	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 9 хв	російська	збережено
Команда: Родиченко (оператор, мастерская С. А. Лисецкого)							
16	Вижу теплоту (диплом)	1978	«Київнаукфільм»	кольоровий	≈ 6 хв	російська	збережено
Команда: И. Гарбузас (оператор, мастерская С. В. Шахбазяна), И. Максимов (сценарий), В. Мейер (комбинированные съемки), В. Яценко (звукооператор)							
Автор Невідомий							
17	Преодоление						втрачено (відома з коментарів Соболева)
ДРУГА МАЙСТЕРНЯ (1978–1983)							
Олександр Роднянський							
18	Колесо (курсова)	1981	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 9 хв	російська	збережено
Команда: В. Бородин (оператор, мастерская Л. Ф. Прядкина, Э. Л. Плучека)							
19	Решающий возраст (диплом)	1983	«Київнаукфільм»	кольоровий	≈ 10 хв	російська	збережено
Команда: И. Максимов (сценарий), И. Иванов, М. Кретов (оператори), И. Чефранова (звукооператор)							
Андрій Колєв							
20	Но прежде чем взлететь (навч. вправа, 1 курс)	1978	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 2 хв	німа	збережено
21	Love Story (курсова)	1979	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 9 хв	без слів	збережено
22	Полифония (курсова)	1981	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 10 хв	російська	збережено

23	Потопът на Гутенберг (диплом)	1983	студія науково-популярного кіно «Време» (Софія, Болгарія)	кольоро вий	≈ 7 хв	російська (ориг. болгарська)	збережено
Команда: Агоп Мелконян, Владимир Несторов, Божидар Манов, Стоян Чакъров, Иван Хубенов, Трендафил Василев, Данка Кънева, Юлия Попазова, Мария Пандова, Райчо Груев							
Сергій Полешко							
24	Удары молота и сердца	1979	учбова кіностудія КДІТМ	ч/б	≈ 4 хв	без слів	збережено
Команда: В. Таргонский (опертор, майстерская С. А. Лысецкого)							
25	Из глубины веков (диплом)	1983	учбова кіностудія КДІТМ	кольоро вий	≈ 10 хв	російська	збережено
Команда: И. Кривонос (оператор, мастерская Э. Л. Плучека)							
Анна Юнда							
26	Творящие добро (диплом)	1983	учбова кіностудія КДІТМ	кольоро вий	≈ 10 хв	російська, українська	збережено
Команда: Ю. Ткаченко (оператор, мастерская Э. Л. Плучека), И. Барсук, И. Монакова, В. Руденко							
Володимир Шмотолоха							
27	Тренажеры здоровья (диплом)	1983	учбова кіностудія КДІТМ	кольоро вий	≈ 11 хв	російська	збережено
Команда: И. Кривонос, Н. Акамова, Г. Спицин, И. Барба, Н. Климцов							

Інтерв'ю з Валентином Марченко

Випускник першої майстерні Фелікса Соболева (1973–1978), асистент-педагог другої майстерні (1978–1983)

Алік Дарман: Давайте почнемо спочатку. Розкажіть про ваш бекграунд — що було до інституту і чому ви вирішили вступати до Карпенка-Карого?

Валентин Марченко: У мене дуже просто. Що називається, «з пельонок» — на знімальному майданчику. Хоч я й жартую.

Театральний гурток. Вела його Любов Бригольна-Шах. Це був, здається, третій-п'ятий клас. Якось заходить асистент режисера, їм потрібні були діти в кадрі. Я чомусь упав в око — і опинився на майданчику студії Довженка, в картині режисерки Сулафім Цибульник. Вона була однією з моїх улюблених режисерок. Навіть коли я вже був студентом, вона все одно кликала мене в кадр.

Потім була головна роль у дитячому фільмі Юрія Збанацького, автора. А трохи пізніше — вже на першому чи другому курсі — досить серйозна роль у Довганя у фільмі «Гольфстрім». Там ще Коля Бурляєв знімався — переважно москвичі. Кіно знімали тут, в Україні. Коротше кажучи, ось такий акторський досвід.

АД: Вибачте, Ви з кінематографічної родини?

ВМ: Боже збав. Мама — головний редактор товстих літературних і наукових журналів, шість мов знала. Вона була переконана, що я буду письменником або, принаймні, людиною літературного напрямку. Але в мене стався кіношний досвід.

Перше навчання — акторсько-режисерська майстерня у Артура Войтецького. 1966-го ми закінчували. Я знімався разом з Ларисою Хоролець, була така актриса — дуже енергійна людина. Вона створила ситуацію, в якій можна було зробити новий театр, бо в Києві тоді було всього три театри: Шевченка, Лесі Українки і ТЮЗ. Більше нічого.

Лариса каже: «Хочу театр» — і знайшла можливість. Приходить до мене — я ще в інституті — і каже: «Кинь ці ігри з кіно, давай театром займемося». Я кажу: «Ларочко, мені залишилась лише дипломна робота». Вона: «Або зараз, або ніколи. Ти зробиш диплом потім, ти мені потрібен зараз».

Два роки пішло в цей театр. Він був авантюрний — світломузику нам робив майстер із Харкова. Були вистави: дві Лесі Українки — чорна і біла, моноспектакль від початку до кінця з брехтівськими нотками. Авангард на той час. Нас просто розігнали — переляк був страшенний.

Я повертаюся в університет: «Дайте мені можливість зробити дипломну роботу, і я піду на студію». Довженка — це практично моя студія від початку до кінця.

Набирав тоді Тимофій Левчук — не мій режисер, не мій викладач. Я сказав: «Я почекаю». Рік десь ходив по знімальних майданчиках. Аж тут асистент з «Київнаукфільму» дзвонить і каже: «Нам потрібні люди в кадр на зйомку — легка імпровізація». «А де?» — «На відкритому майданчику Зеленого театру».

Я кажу: «Тільки я в кадр не піду». Дзвоню одній Людмилі: «Мілочко, хочеш на знімальний майданчик?» — «А хто там режисер?» — «Не знаю». — «А про що кіно?» — «Не знаю. Просто літо, тепло, легко».

Ми прийшли — і я вперше побачив Фелікса Михайловича Соболева в усій красі. Та енергія, те людське чарівництво просто перехлиснули через край. І професіоналізм — я бачив, як він працює. Я ж досвідчена людина, не перший день у кіно. І для мене це було відкриттям.

Минає рік. Я вже збираюся захищати диплом — щось коротке ігрове. І раптом мені кажуть: Соболев набирає курс. Питання просте: або ще півроку — і я отримую диплом режисера, повертаюся на Довженка другим режисером. Або — іду на перший курс до Соболева. А тоді у всіх була ситуація: повний метр пацанові ніхто не довірить. І я вирішив іти.

АД: А ви знаєте, чому він вирішив піти викладати?

ВМ: Є різні варіації. Ті, хто заздрили, казали різне — я не хочу вживати інших термінів. Але власне я знаю: йому це було по-справжньому цікаво, і він цього не приховував. Відразу сказав: «Ми будемо разом — я вчитимуся викладати, а ви вчитиметеся режисурі. У нас симбіоз». Цей симбіоз відбувався з різними варіаціями, не одразу. Йому було складно, чесно кажучи. Ви знаєте, що він актор?

АД: Так, звісно.

ВМ: І дуже хороший актор. Чудовий. Він перелаштовувався в те, що давало йому наснагу, і використовував свої акторські здібності — чарував і людей з характером, яким було цікаво з ним спілкуватися. І в ті хвилини він натягав на себе мантию інтелектуала. І це в нього виходило — навіть коли теоретична база не дозволяла повністю розкритися.

За чий рахунок? Я зрозумів пізніше, коли ми вже близько спілкувалися — практично жили разом, всі свята й дні народження відзначали сім'ями. Заходжу до нього — він лежить на дивані і читає якийсь том психології, підручник для вищих медичних курсів. Іншого разу каже: «Дай мені щось із теоретичної фізики». Я кажу: «Що саме?» — «Мені треба відчувати їхню термінологію, зрозуміти, чим вони живуть, чим дихають».

Я пояснюю, що це майже нереально — вони з іншого тіста, говорять іншою мовою. З ними дуже важко професійно, вони живуть в інших вимірах та всесвітах. Він зрештою переконався, що надихатися, так би мовити, їхніми прикладами важко. Але будь-які їхні погляди на свої фільми сприймав, які ми обговорювали з ними.

АД: Ви сказали цікаву річ, що Соболев вчився у вас теж. Чому Фелікс Михайлович навчився у вашого курсу?

ВМ: У курсу особливо — ні, він більше віддавав, ніж брав. Хоча ніколи не приховував, якщо щось подобалось.

Ось проста річ. Я вигадав, як перебивати епізоди — брав цитати і прописував їх на екрані. Зараз цифра — будь-яка програма це зробить. А ми з операторами знімали покрокове прописування тексту. На той час — копітка, але ефектна робота.

Він знімає свій наступний короткометражний фільм «Подвиг». Не дивилися?

АД: Ні, здається, його немає у вільному доступі.

ВМ: Фільм — десять хвилин, в якому одна єдина фотографія. Десять хвилин, в різних варіаціях. Треба дивитися, як побудовано. І є тексти — епістолярні, озвучені диктором і написані на екрані різними почерками. Автори

звертаються до автора знімку: «На фотографії — мій батько. Він загинув під Москвою в такому-то році. Але ця фотографія знята влітку — ще до нападу».

Фелікс абсолютно спокійно каже мені: «Як ти з хлопцями робив той трюк з написом?» — «Ну так, ось так». — «Все, я в тебе вкрав.» Мені сподобалося, що я сам прийшов до такої ж ідеї». Ось і вся річ. І в курсових роботах, якщо були якісь знахідки, він міг похвалити або бути незадоволеним. Але щоб узяти чужу ідею — такого я не бачив.

АД: Ви маєте на увазі про запозичення ідей. Я більше про якісь моменти світобачення, типу молоді люди, щось нове.

ВМ: Та ні. Він — молода людина, абсолютно. Різниця в роках не така й велика. Я чесно скажу, що він молодший за мене був в ті часи. З тими хлопцями, які, як і я, мали першу вищу освіту, — йому було легко спілкуватися, але все одно він навчав, повчав. І зрідка міг запитати: «А чому ти так думаєш? Чим твій вибір обумовлений?» Цікавий приклад з Андрієм Колевим. Ми сиділи разом, і в Андрія ніяк не клеїлися сюжети. Фелікс каже: «Лапа, ну це ж банально. Тобі це подобається?» — «Ні, ви праві, не подобається». — «А що тобі подобається?» Андрюша піднімає очі й каже: «Автомобілі». Фелікс: «Ну то знімай кіно про те, як ти любиш автомобілі».

АД: На мій погляд, неймовірний фільм.

ВМ: Андрій підіймає очі і каже: «Я почув. Пішов писати сценарій». Геніальне кіно, абсолютно. От почуйте, що Фелікс умів — зарядити будь-якого студента і правильно сформулювати надзавдання для самореалізації. Дуже проста, але дуже точна відповідь.

АД: Але давайте повернемося назад. Розкажіть про вступні іспити до Соболева.

ВМ: До Соболева — це тихий жах. Він не хотів мене брати. По-перше, я щойно з майданчиків Довженка. По-друге, той театр прогримів з усіма проблемами й досягненнями. Моя самовпевненість його трохи налякала. По-третє, він не розумів, навіщо я готовий витратити ще 3-4 роки. Йому потрібні були чисті люди.

Зараз я його розумію, бо сам багато років набираю курс, і перевчати надскладно. Він це інтуїтивно відчував.

Завалити мене на теорії чи на співбесіді було важко — я кінематографічно підготовлена людина. А там ще був письмовий іспит — треба було написати міні-сценарій, сюжет. Я написав. Роботи були закодовані — Фелікс не знав, хто під яким прізвищем писав. І він ставить мені за цю роботу п'ятірку.

У сюжеті я описав власний досвід: якось мене відібрали з десятка людей — я і ще один опинилися в кадрі під час зйомок сеансів масового гіпнозу. Отримали інструкцію, як поводитися в кадрі, і були свідками цих процесів, поки знімали в Києві такі епізоди.

Виявилося, що Фелікс саме в той час був занурений у психологію. Можливо, він навіть бачив мене тоді на тому майданчику — але був переконаний, що це зовсім не я, а асистент режисера.

Він прочитав мій анонімний сюжет і після оголошення результатів сказав мені: «Ось твій ключ — шукай гіперболу. Твоя сила — гіперболізоване сприйняття героїв і світу». І оце його спрямування, його бачення — воно завжди було точне. У нього для кожного знаходилася підказка, вкрай важлива, бо досвід і природна креативність дозволяли йому фантазувати й вишукувати парадоксальні рішення.

Пізніше я і сам набирал курси, і ми з колегами перевіряли роботи незалежно. Кожен читав і писав коротке резюме: перспективна людина чи ні? Потім порівнювали — збіг майже стовідсотковий. Ті, кого заочно, тільки за написаним відбирали, — з ними потім легко було працювати, вони давали результат. Річ у тому, що усна відповідь — це стрес. Є психотипи, які на стресі замикаються. А письмова робота людину розкриває.

АД: Тобто він справді мав індивідуальний підхід до кожного студента?

ВМ: Переважно так. Він системна людина, але йому було цікаво почути кожного і дати кожному те, чого не вистачало або що могло б допомогти саме зараз. Дуже індивідуально.

При цьому те, що стосується ремесла, — це вже асистенти, хлопці, які потім підсаджувалися до монтажного стола і казали: «Це не монтується», «А це

викинь», «Тут ти темп втратив». Це я пережив. А Феліксу цікаво було творити — спільними зусиллями. Йому абсолютно не цікаво було давати понятійні речі.

Він знав, що паралельно Юхим Самуїлович Левін — один з моїх найулюбленіших і найкращих викладачів, який читав у нас драматургію і монтаж. Фіма (Юхим Левін) замовляв кіно з Білих Стовпів, привозили — переважно неореалізм: італійці. Були і французи. Американців не шанував. Ми дивилися спочатку в залі, а на наступну лекцію приходили в монтажку. До речі, монтажним столом він не володів — це я сидів за столом. А він якусь частину фільму дивився швидко, потім зупиняв: «Стоп! Подивіться: оце загальний план. Далі. Оце середній план. Що змінилось? Яка довжина? Хто може сказати? А чому? Тут ракурс звідси, а тут...» Такий розбір польоту — ми просто балділи.

Фелікс цього не робив. Йому це було нецікаво. Він практично не показував фільмів. Але спілкування для нього було вкрай важливо як спосіб розминання і пошуку оптимальних рішень.

АД: Не показував фільми — це цікаво.

ВМ: Ну як вам сказати. Ми ж все одно дивилися. Головня нам щось привозив, Літус показував. З задоволенням бігали дивитися, що Кісін знімає на телебаченні — він, здається, один із перших телефільмів в Україні зняв, Віктор Борисович. І запрошував нас подивитися, як це на телебаченні робиться.

В Будинку кіно — коли ми разом дивилися якісь прем'єри, десь на четвертому курсі — він навіть не намагався аналізувати. Просто казав: «Це кіно. А це не кіно. Це цікаво, а це нецікаво. А тут людина не може працювати з акторами — але знімає дуже гарні пейзажі».

І свої фільми, якщо показував, то проводив обговорення — але не аналіз того, що ми бачимо, а аналіз того, що не відбулось у кіно. Бо він хотів зробити одне, а вийшло інше, непередбачувано. І як він з цього викрутився — йому це було важливіше, ніж оцінювати власне досягнення.

Але Фіма жодного фільму не зняв, жодного сценарію не написав. А в мене по життю поставлених сценаріїв — не мною написаних — двадцять і більше: і повнометражні, і короткі метри. І це завдяки йому.

Фіма — унікальне явище. Якось ми запитали: «Чому ви так класно все це розповідаєте, але не пишете сценарій?» Каже: «Кожен має робити свою справу. Я кінознавець, аналітик. Я бачу, як це зроблено. Де помилки, де оригінал». Феноменальне явище.

АД: Я так розумію, що навчання у Соболева було дуже експресивним. Але інші викладачі — Кісін, Головня, Литус — якось урівноважували процес?

ВМ: Ми товаришували практично усім курсом і допомагали одне одному. На всіх майданчиках були присутні одне в одного. У когось щось краще вийшло, у когось гірше. Фелікс про це знав і схвалював. Просив викладачів не лізти на майданчик — щоб не заважали авторитетом.

Йому важливо було зарядити правильне розуміння і правильно побудовані зйомочні плани. Ділився і радив — «це не піде, тут провокація може не статися, ти просто втратиш епізод». Щось підказував — і ці підказки були конструктивні й дуже важливі.

Не з усіма в нього було налагоджено однаково. Паращук був сам по собі, Вітя Сегеда теж. Мар'яна сприймала Фелікса дуже добре — але треба розуміти: дочка директора «Київнаукфільму» мала особливий статус. Вона ним практично не користувалася. Але Фелікс розумів, що у Мар'яни можливостей для реалізації набагато більше, ніж у решти. Вона дуже швидко схоплювала, у неї неймовірна природна здатність розуміти все швидше за інших.

Усім решті, включаючи мене, треба було розжовувати. Фелікс казав: «Іди, подумай. Наступного разу прийдеш і розкажеш, до чого додумався». Мар'яні такого не казав жодного разу — він тільки починав говорити, а вона вже: «Все зрозуміла. Треба так, і так, і так». Він дуже чітко, індивідуально сканував кожного — і для кожного знаходив свої слова, свої підходи, свої рішення.

У нього була одна чудова фраза, яку я сам потім повторював студентам: «Як ти себе ведеш? Ну не можна — ти ж холодний, як собачий ніс. Якщо ти не включений, якщо ти не збуджений внутрішньою емоцією, яку маєш передати глядачу, — тобі нема чого робити в справжньому кіно».

Він умів пояснювати через слова. Ось конкретний епізод. Після якогось перегляду хтось із залу просить дозняти ще кілька дублів. Знімають. Що робить

Фелікс? Він монтує всі дублі підряд, один за одним, і показує залу цей ланцюжок. І ось хтось каже: «Фелікс Михайловичу, ну що ж ви нам показуєте незакінчене кіно? У вас там залишилися дублі — це ж бруд». А я сиджу поруч, він смикнувся, а я його за руку: «Не піддавайся — це провокація». Ось вам епізод, який пояснює його ноу-хау.

Йому було важливо — як художнику від Бога, якому простіше намалювати, ніж дібрати слова, що передадуть його внутрішній стан, — показати через монтаж дублів підряд те, що він відчував. Це не недбалість, це метод.

Де саме він це застосовував? У документальному, науково-популярному кіно. Як будується класика жанру: диктор розкаже все казенним голосом, а режисер каже оператору: «Знімай мені щось, на що я міг би покласти дикторський текст». Я не жартую — це була реальна практика. У Фелікса в жодному фільмі цього прийому не було. Жодного разу. Ось у цьому і є суть.

АД: Розкажіть про однокурсників — кожного окремо, особливо тих, про кого мало відомо.

ВМ: Петро Кришталович — вкрай цікавий, інколи непередбачуваний, з неймовірною інтуїцією, але повністю не готовий до реалій виробництва. Він молодий, як і Мар'яна, — одразу після школи. Я йому допомагав: Фелікс дав мені команду віддати мій дипломний сценарій «Чорні діри». Цікавий сценарій — напівігровий, напівнауковий, такий синтез. Але Петро, як тільки потрапляв на майданчик, — втрачав усе. Стояв розгублений, не знав, що сказати оператору. Це природа його. Зате сам сидів за монтажним столом — і у нього чудово складалося, якщо було з чого. Міські роботи виходили краще, ніж у багатьох.

АД: Я правильно розумію, що «Чорні діри» — це фільм, який фінально називається «Звільнення таємниці»? Його знімали Кришталович і Парашук разом.

ВМ: Так. Парашук просто вписаний у титри — він там практично нічого не робив. Трохи я там також допомагав. Але остаточний кінематографічний варіант дуже відрізнявся від сценарного — сценарний набагато цікавіший. Те,

що було закладено, формально присутнє на екрані, але той дух... Там цитата Ейнштейна: «Найпрекрасніше, що можна відчути, — це відчуття таємниці». І ось це відчуття таємності — звідси й друга назва.

Петро потім — в Івано-Франківську на телебаченні, усе життя. Коли я був вже на студії, надав йому можливість дебютувати в ігровому короткому метрі на 30 хвилин про дисидентів. Він приїхав, зняв чудове кіно — «Планета людей». Вже з нормальними операторами, нормальне виробництво. І виховав чудового сина-оператора, який знімає повнометражні фільми з Михайлом Іл'єнком і веде майстерню.

АД: Розкажіть будь ласка про Дзенкевича.

ВМ: Коля Дзенкевич — один із асистентів Фелікса. Ми разом прийшли на студію, паралельно кожен своє тягнув. Коля вправно працював. Потім, коли я вже керував процесом на телеканалі, запросив його першим — готувати вступні слова до прем'єрного показу кожної роботи разом з істориком Юрієм Шаповалом.

Коля з цим впорався блискуче. Він універсал, розумна людина, чітко відчував жанр, знав формати, чудово спілкувався і з академіком, і зі звичайною людиною. Настільки по-людськи приємний, що інколи це навіть заважало йому — деякі, хто прийшов пізніше, робили кар'єру, а Колі було цікаво просто міняти теми й жанри. Знімав і про медицину, наприклад.

АД: А який у нього був диплом, не пам'ятаєте?

ВМ: Не пам'ятаю. Я тоді весь був зайнятий дипломом Петра від початку до кінця. Що в Миколи, що в Мар'яни — не пам'ятаю. Сегеда взагалі не пам'ятаю, що робив. Лобановський — він не закінчив, у нього там були перипетії.

АД: Розкажіть, будь ласка, про Лобановського.

ВМ: Про Лобановського краще небагато — у нього трагічна, м'яко кажучи, доля. Семен — порядна і цікава людина, з тих, хто розуміє світ по-іншому. Такий трохи кар'єрний — комуніст, і не просто, а ще й комендант гуртожитку. Ми всі були переконані: або директором студії стане, або заступником. [

АД: Я хотів поговорити про ідеологічний контекст — як відчувалася цензура у вашій майстерні? Чи були теми, про які не варто було знімати?

ВМ: Біографію Соболева знаєте?

АД: Певно, що не ідеально. Ви про що маєте на увазі?

ВМ: Ви знаєте, що він — син ворога народу?

АД: Ні, цієї інформації ніде не бачив.

ВМ: Ніде і не дізнаєтеся. Батько був комсомольським босом, функціонером. Його розстріляли в 37-му. Фелікс народився і жив з мамою. Мама — вчителька молодших класів. Більше нікого поруч не було.

Є нюанси, про які я не наважуюся говорити — я вас ще не так добре знаю, щоб торкатися деяких біографічних моментів. Але по його житті таке, що ворогові не побажаєш. Характер — мабуть, від батька.

Маму я застав — бачив її. «Божий одуванчик». Ось яка вона була. Викладала українську мову, математику і ще щось. Мене вразило, що українську мову, за тих усов. А вони жили в школі, бо квартири не було. І Фелікс пішов робити кар'єру — для нього це було принципово.

[другий сеанс запису]

АД: Валентин Віталійович, ми тоді зупинилися на ідеологічному контексті і біографічній історії Соболева. Давайте продовжимо звідси.

ВМ: Ідеологічне — дуже просто. Якщо в ту добу людина не була причетна до партії, рух у кар'єрному просторі був перекритий. Для таких людей, як Соболев, це був обов'язковий параметр. Мені якось вдалося уникнути — і всілякі пропозиції партійних босів мені не давали проходу, але я тримався.

Відразу йшли в комсомольські осередки — і на кінофакультеті, і в університеті був прикріплений комсорг, людина на зарплаті, яка займалася виключно партійною роботою ще зі студентських лав. Таких двоє-троє зрештою не отримали ні поваги, ні реальної кар'єри — навіть серед людей кінематографічного кола. Першим секретарем спілки кінематографістів був Тимофій Левчук — до речі, не такий поганий режисер, але партійна закваска в нього була, він роками був парторгом на студії Довженка.

АД: Мене також цікавить особистість Соболева як теоретика.

ВМ: А Ви думаєте, що він написав хоч одну статтю чи трактат по педагогіці?

АД: Не по педагогіці, але я читав його теоретичні праці. Наприклад, той самий кінотрон.

ВМ: Кінотрон — це не теоретична праця. Кінотрон — це наша спільна історія про те, що модель існування кінематографії у світі — це незалежні продакшени, які об'єднують однодумців. А безперервний творчо-виробничий процес мав відбуватися практично цілодобово.

Ми були наївні, думаючи, що нам дозволять. У всяких високих кабінетах казали: «Що це собі Соболев дозволяє? На державній студії — власну, незалежну студію? Хто йому це дозволить?» Він був ідеологом, і його аура притягала значну частину найкращих на студії професіоналів. Я був одним з потенційних спів-режисерів цього процесу. У Соболева цієї розробки було три-чотири варіанти.

Тоді це було надризиковано, але прогресивно. Він забіг на 40-50 років уперед. Абсолютно його ідея.

АД: А чи було те, що відбувалось у майстерні, близьким до поняття кінотрону?

ВМ: Ні, майстерня — зовсім інше. Фелікс ніколи не вимовив того, що я інколи чув від інших майстрів — ігрових і неігрових. Це руйнація потенцій. І, попри те, що він апологет неігрового кіно, — як Андрієві, дозволяв гратися не в науково-популярний формат, а в постановочне кіно з оригінальною, парадоксальною формою. А мені абсолютно легко було обрати те, що я хочу — і воно було дуже не схоже на те, що робив сам Соболев. Кожен з нас був вільний. Він зберігав індивідуальність кожного — і це дуже важливий елемент. Він розшукував у кожному зернину, в якій буде й комфортно, й цікаво, і ефективно.

АД: Поговоримо про ваші фільми. Зі студентського я бачив «Ритми театрального». Які ще ваші роботи?

ВМ: «Світломузика» — це був проєкт, в якому все знімалося на кіноплівку. Двоє операторів: Богдан Вержбицький — з ним я потім робив і дипломну роботу — і Сергій... ой, прізвище зараз не пам'ятаю, згадаю.

Виробничі проблеми вирішилися так: у кожного випускника була своя частка фінансування дипломних робіт. Тому оператори могли шукати собі тему і режисера. «Світломузика» — двочастинний проєкт у кольорі. Грошей вистачило на три експедиції: Москва, Пітер і Полтава, плюс зйомки в Києві.

Там цікаво побудована драматургія — кожен з героїв мав свій закінчений епізод. Ігор Жук — один з героїв.

Мене з ним познайомили і сказали: є хлопець-фізик, який «малює музику». Я пожартував: «Він художник?» — «Ні, фізик». — «Музикант?» — «Ні, фізик». Ми познайомилися, він прийшов до мене. Говорили про одне, про інше, а він тримає щось у руці — і чекає, поки я попрошу. Так і сталося: «А можна покажу свої малюнки?» — «Давай».

Як тільки я побачив його малюнки — досі два-три з них висять у мене в кабінеті. Я повернувся і сказав хлопцям: «Знімаємо епізод. Сценарію немає — є провокація: людина буде імпровізувати, не знаючи, яку музичну тему ми їй запропонуємо. Ми імпровізуємо у дві камери. Знімайте деталі, обличчя, процес. Музика — та, яку він почує вперше в житті».

Я знайшов фрагмент, якого він точно не міг знати. Достатньо експресивна музика. Цей епізод показовий — у неігровому фільмі імпровізація це ризик, але вибраний ризик. Бо ніхто нікого не обманував.

АД: А про що фільм загалом?

ВМ: Фільм про синестезію — поєднання зору і слуху, додавання кольорового виразу до музичних творів. Це впливає на психофізіологію — стовідсотково. Чи є тут реальне підґрунтя, чи вимисел — ми шукали відповідь. Є розробки теоретиків цього напрямку, чимало наукових праць.

Зрештою захоплення цим ефектом пройшло, і до нього практично ніхто вже не повертається. Але на той час це була спроба зрозуміти. І для мене це ще й перше Гран-прі — на фестивалі в Тбілісі, диплом, підписаний Отаром Йоселіані. Я дуже ціную цей диплом.

АД: Тобто копія десь є?

ВМ: Копії немає жодної. Цифри тоді не було. Одну копію забрав один із апологетів цього мистецтва, який приїхав до Києва — викупив чи вкрав. Я з ним зустрічався потім, він дуже зрадив, що я не судив його. Йому ця копія була дуже потрібна для роботи. Кіно не розкажеш — тільки покажеш.

Роботи, які були до «Світломузики», — більше схожі на вправи, ніж на те, що я називаю від титру до титру. Я не ставив собі такого завдання — цікаво було спробувати різні жанри, трохи пограти. Це були ремісницькі вправи, перенесені на екран.

АД: А «Ритми театрального»?

ВМ: Смішна історія. В університеті іноді відбуваються ювілейні свята. Зустрічаю Фелікса після засідання кафедри, йдемо додому. Він каже: «Є вказівка з Яр Валу — до ювілейного року треба зробити фільм про наш славний Карпенко». Я кажу: «Ну, є ж документалісти». — «Є, але їх тільки набрали. вони ще маленькі. І всі на мене накидуються».

«Ну я ж не ігровик». — «Давай придумай якусь ідею, щоб відчепилися — щоб вони не погодилися». Я кажу: «Добре. Я ж розумію, що їм потрібно: ректор в кадрі, хроніки, якісь репетиції, танцюльки, вистава». — «Ну так, така схема». — «Ладно, напишу».

Повертаюся додому і за одну ніч пишу сценарій. Вранці ще перевіряю на своєму другові Жукові — окей. Кажу: «Якщо там будуть пісні, тобі доведеться тексти писати». — «Можу, а чого».

Ми надрукували два-три примірники на машинці, я приніс Феліксу. Він почитав, похікав трішечки і каже: «Ну ти наглий. Ти написав таке, що їм профінансувати неможливо — це суцільна постановка від початку до кінця». Я кажу: «Ну ви ж сказали, щоб відхилили». — «Так, так, так».

Він повертається — а завідував кафедрою вже Віктор Борисович Кісін. Ще один, так би мовити, Соколов — зі своїми абсолютно парадоксальними баченнями, з неможливою харизмою. Фелікс висмикує мене з лекції: «Іди сюди. Тільки що був у завідувача кафедри». — «І що?» — «Сказали: хай роблять». — «Вони читали?» — «Не знаю».

Він дзвонить Кісіну, потім передзвонює мені: «Знаєш, йому більше за все сподобалося те, що там немає жодного викладача в кадрі — тільки студенти. Хай роблять».

Я кажу: «Грошей же все одно не буде». Коли ми з Богданом зробили перший етап — нічого навіть Кісін не зміг вдіяти. Але знайшлися хлопчики — не буду говорити прізвищ, які зрозуміли, що історія вдалась, фільм йде. Посмикали нас непогано...

ми спали 3-4-5 ночей, вставали вранці і виходили без транспорту. Знімали багато біля Лаври, біля Видубицького монастиря — на ранковій порі, коли тільки-тільки освячують місто. А потім знімали в південній башті Софії Київської — там є фрески з музичними інструментами, фігури в костюмах, і про це мало хто знав. Я це знав. І ми зняли.

Переляк був страшенний: «Що це ви — про релігію? Навіщо вам це?» Фелікс каже: «Слухай, давай віддамо їм цю преамбулу — хай подавляться. Оце все».

АД: Цей фільм, скажімо так, символічний для нашого університету, і досі єдина, по суті, реклама універу. До речі, всім, кого приводять у ЦОП, показують «Ритми театрального». Він тоді використовувався в рекламних цілях?

ВМ: Можна не сумніватися. Він катався по телебаченню і був спеціально зроблений так, щоб можна було змінювати фінальні титри й анонси набору на ту чи іншу спеціалізацію. Там музика звучить, а наприкінці стоїть чорна плівка — і під неї йде замовлена реклама. Утилітарно й функціонально задумано.

Умова була дуже проста, повторюю. Я тоді жартував на кафедрі: «Буду знімати ректора, якщо він танцюватиме». Кажу: «Будь ласка, Вікторе Борисовичу, заспіваєте якусь рокову арію — спеціально для вас напишу, тоді будете в кадрі». Кісін засміявся.

АД: Як майстерня взаємодіяла зі студією «Київнаукфільм»?

ВМ: Та ніяк. Мар'яна — дякуючи родинним зв'язкам — вирішувала всі виробничі процедури простіше. А все технічне — у нас в Лаврі була своя лабораторія обробки плівки. Нащо нам студія?

Єдине — коли я знімав «Ритми театрального», один з павільйонів «Київнаукфільму» був майже місяць у нашому розпорядженні. Ми з Богданом змінювали декорації, схеми світла, фарбували підлогу кілька разів. Виходили в суботу або залишалися після зйомки — готували наступний день. Зі звуком у нас усе своє було.

Саша Ленков і Гена Спіцин — звукарі в Лаврі, я з ними дружив. Навіть саморобний фонограф для відтворення фонограми на натурі — я сам його зробив. А магнітофон зі стабільним звуком, плівкова протяжка 6,3 — ми орендували, щоб монтувати синхронно.

Коли я писав фонограми для «Світломузики» — мій друг Володя Зубицький, композитор, а тоді студент, написав музику в нотах. Безоплатно. Показав на баяні, на фортепіано. Я кажу: «А як записати?» — «Це твоя проблема».

Іду в консерваторію до Алліна Григоровича Власенка, диригента симфонічного оркестру. Показую музику. «Хто це?» — «Зубицький». — «Клас! А для чого?» — «Для фільму». — «Варіанти: або ви сюди тягнете мікрофони і записуємо в залі, або приїжджаєте на студію».

Ігор Барба — мій звукорежисер по всіх роботах — виділив час від своєї зміни. Я кажу Власенку: «Студія готова». Він каже: «Ти розумієш — скрипаль може доїхати, але контрабас? Але ж і літаври потрібні». Я кажу: «Ой...». Замовляю два автобуси і привозимо симфонічний оркестр — майже 110 музикантів з інструментами — на студію.

Барба заходить у мікшерський зал і каже: «Марченко, у мене мікрофонів не вистачає!» — «Пиши хоч на один мікрофон менше. Другий раз оркестр не привезу». Записали.

Оця фінальна музична тема стоїть у «Світломузиці». Все було прораховано під зображення — Зубицький зображення не бачив, але те, що я хотів, він абсолютно точно знайшов: де розвиток, де кульмінація, все прописано. Мені було цікаво грати в такі речі.

АД: Після закінчення навчання Соболев відразу запропонував вам і Мар'яні Борисівні вести другу майстерню?

ВМ: Я в нього викладав практично з першого курсу другої майстерні. Мар'яна трохи пізніше підключилася. Чесно вже і не пам'ятаю що я офіційно викладав. Здається режисуру й майстерність актора. Монтаж — Мар'яна. Потім я в неї забрав монтаж.

Усі п'ять років я їх вів і випускав — бо Фелікса не стало, а вони ще були на п'ятому курсі. Тоді Кісін, ще будучи завідувачем кафедри, сказав мені: «Ну що, молодий худрук — тепер ти. Приймай курс». — «Але в мене ж ні звання, нічого». — «Все буде. Іди, іди. Вони тебе знають, ти їх знаєш — навіщо нам ризикувати».

АД: Усі п'ять років лише ви двоє з Мар'яною?

ВМ: Так. Головня пішов на телебачення — у нього на студії не дуже склалося, але він там робив досить пристойні циклові передачі. Літус — здається, викладав лише з Феліксом.

АД: Як вам здається, чим відрізняється ваша майстерня і друга?

ВМ: Мені важко судити — я ж був зсередини, в іншій ролі. Мені здавалося, що нічим особливим. Фелікс настільки самобутній і оригінальний, що ніякої зміни парадигм у нього не було. Те, що він задумував, як він бачив — так і працював. Це давало результат.

АД: А чому в другій майстерні менше студентів?

ВМ: Ми ніколи про це не говорили. На той час були виключно бюджетні місця — стільки дали, стільки й набрав.

Ось що важливо: я потім сам намагався брати дорослих, з вищою освітою. Тоді другої вищої на бюджеті не вимагалось. А для кінорежисури це помилка — вже є досвід, вже є людський погляд на проблему. З дорослими цікавіше розмовляти, вони швидше все осмислюють, знають, чому прийшли.

Ось у другій майстерні Фелікса: Шмотолоха з вищою освітою, Андрій Колєв з вищою... Полешко — ні, Алька — ні.

АД: Роднянський лишився.

ВМ: Льоша... Це мрія — мати таку хатню, домашню освіту, яку він отримав від батьків. Батько — багаторічний головний редактор, мама —

суперпродюсер екстракласу. Обидва на Хроніці практично все життя. Весь кінематограф — і на кухні, і в спальні. І Льоша з цим жив.

У Льоші унікальна феноменальна пам'ять. Комп'ютерів не було, але прізвища, дати — всі жартували: «Льоша, якого року Де Сіка зняв таке кіно?» — «Такого-то». — «А хто в нього оператор?» — «Такий-то». Просто як з комп'ютера.

АД: Як вам здається, що змінив прихід Соболева в університет?

ВМ: Та нічого не змінилося. Соболев, як і на студії, був достатньо автономний. Йому не потрібна була публічність.

АД: Я радше про те, що Фелікс — ідейна людина, яка вірила в зміни, в силу науки.

ВМ: Університет — це освіта, процес, який змінити або зламати практично неможливо. Бо він працює по принципу, особливо режисура. Це полідисциплінарний і когерентний процес. Режисер — це не тільки мізансценування. Ще операторство. Майстерність актора. Драматургія. Сценарна побудова. І все це одне перетікає в одне, оживляє одне одне.

Особливих змін через революційний шлях важко набути. Фелікс мав достатньо того багажу, з яким прийшов. Але один параметр він інтуїтивно й вправно впроваджував — і це я в нього навчився більше, ніж у інших майстрів.

АД: В сенсі — розкривати в учнях індивідуальність?

ВМ: Так. А як інакше? Кому потрібні десять Соболевих?

АД: Звісно. Але, знаєте, судячи з розповідей про різних майстрів — це рідкість. Більш класична історія: майстер каже, що ти знімаєш погано і сам нікчема. Людина або терпить, або йде. Таких історій дуже багато. Але не у Соболева.

ВМ: У Соболева ніхто не пішов. Більше того — він зберіг і перших, і других у тому вигляді, в якому за інших умов... От якби, так би мовити, соціально по-іншому було побудовано структуру мистецтва і кінематографії, багато людей просто б не вписалися, як Соболев. Кожен час має свої виклики. Соболев унікальний — бо це був його час. Краще за нього — ніхто на студії, і не тільки на студії.

Скільки разів його тягнули до Москви! Центральна студія науково-популярних фільмів — там від кожного його фільму розмови: «А чого це він не з нами? Чому не в Москві?» Один з режисерів «Київнаукфільму» зробив більш-менш пристойну роботу і переїхав у Москву. Фелікс неодноразово мав запрошення — і робота для дружини, і навчання для дітей, і квартира. Що тільки не обіцяли. Ну і той режисер, що переїхав, — я потім намагався дивитися його фільми: вторинне, ні про що.

А кіно робить ще й колектив. У Соболева принцип роботи в групі — «пахати на папу», так це у нього називалося. І ніхто не нарікав: вісім годин? Дванадцять? До ранку? — «Ми ж на папу пашемо».

АД: В якій послідовності варто дивитися фільми Соболева?

ВМ: Тут немає послідовності. Я неодноразово перевіряю на студентах — як би я не підкидав різні моделі, воно все одно знаходить свій відгук.

Є складніші фільми — він сам це відчував. «У витоків людяності» — так фільм мав називатися. Але йому заборонили цю назву — замінили на «людства». Він погодився. А потім показав картину в Інституті фізики. І йому сказали: «А ось тут це, а ось тут це». Ми їхали додому в машині — чорна хмара на носі. Я не смикав його — нічого.

Вранці він піднявся і пішов до директора: «Борисе, ти мене поважаєш? Хочу переробити картину». Директор: «Ти що, здурів? Ми вже до Москви повезли, вже здали вихідні матеріали». Фелікс вискакує в коридор, а я в очікував його, у нас зустріч була з ним. Він каже: «Не ходи туди».

Ось так — йому відкрили очі. Він знав, що це можливо, що в матеріалі це є. Просто трохи ексцентрично. Це складна картина, яка піднімає соціальні питання на іншому рівні. Її треба показувати першою будь-якому студентському середовищу — вона йде на ура і розкриває сутність прийому, який Соболев оригінально вніс в історію кінематографа.

АД: Ви вважаєте, що експеримент — це його головний прийом?

ВМ: Він так вважав. Намагався весь час до нього повертатися — вдало, невдало, по-різному. Хоча я свідок неодноразових поневірянь — і в монтажній, і в підготовчому, і в знімальному. Він весь час — надемоційна людина з

яскравим, абсолютно характерним власним світосприйняттям і світобудовою своїх фільмів. Він вийшов через складову впливу емоційного потоку спілкування з глядачем. От і все. І він це свідомо робив. Просто не оформив у теоретичну базу. Але використовував надактивно.

АД: Чи є щось, що я не запитав, але що ви вважаєте ключовим для моєї роботи?

ВМ: У вас хороші питання, і хороші реакції — я їх почув. Тому внутрішньо погодився на наші бесіди. Ми можемо ще повернутися до цієї ж форми — не зараз, не сьогодні. Зараз ми б вимучували те, чого ви ще не знаєте. Ви ж чуєте, що я більш-менш при добрій пам'яті.

АД: У вас феноменальна пам'ять.

ВМ: Це професійна пам'ять. Мені достатньо один раз переглянути чужий робочий матеріал — і я пам'ятаю кадроплан. Послідовність можу не пам'ятати, але деталь, крупний план, загальний — воно відкладається. Скільки воно триватиме, не знаю, але я цим користуюся.

Це все одно загадка — як ті загадки, які любив Фелікс. «Сім кроків за горизонт» — вже дивилися?

АД: Так, звісно.

ВМ: Знов таки згадалось — завдання зробити фільм до дати, чого він органічно не переносив. І раптом він просто взяв і вигдав один прийом. Це треба дивитися — як він це зробив. Філігранно, абсолютно. Ні слова до дати, нічого зайвого. Все по ділу. Знайду — покажу.

АД: Дякую!

Інтерв'ю з Мар'яною Остахнович

*Випускниця першої майстерні Фелікса Соболева (1973–1978), асистентка-педагогиня другої майстерні (1978–1983)
(переклад, ориг. російська та українська)*

Мар'яна Остахнович: Як звучить тема роботи?

Алік Дарман: Як звучить тема дипломної роботи? «Режисерська майстерня Фелікса Соболева, пошуково-архівне дослідження на базі кіноархіву Карпенка-Карого».

МО: А ти знаєш, до речі, що ваш завідувач кафедри кінорежисури теж вчився у Соболева? Валентин Віталійович Марченко — він мій однокласник.

АД: Звісно, Мар'яно Борисівно. Я також спілкувався з Андрієм Колєвим з другої майстерні. Це вже третє моє інтерв'ю.

МО: Добре, давай.

АД: Хочу почати з того, що передувало вашому навчанню. Розкажіть коротко про ваш бекграунд і чому ви пішли на режисуру в Карпенка-Карого.

МО: Я народилася, можна сказати, на знімальному майданчику — і мама, і тато працювали на кіностудії. Тому коли закінчила школу, іншого шляху не бачила. Тільки кіно. І захотілося саме режисуру.

АД: Чому саме науково-популярне кіно і майстерня Фелікса Михайловича?

МО: Тато працював на студії науково-популярних фільмів, і я часто ходила з ним на перегляди. Мала змогу дивитись міжнародне науково-популярне кіно тих часів — бувала з батьком на переглядах на студії «Київнаукфільм». Ще школяркою, сидячи там від ранку до вечора, я зрозуміла: хочу тільки сюди.

АД: Ви вступали одразу після школи. Вам було важко?

МО: Важко, дуже важко. Але готувалася і пройшла всі іспити. Конкурс був чималий: сім людей — шість хлопців і одна я.

АД: Фелікса Михайловича ви знали ще до університету?

МО: Звісно, знала — ходила на його прем'єри, знала його сім'ю, багато спілкувалася. Але я тоді ще була дитиною. «Дитя, іди сюди, дитя». Коли я зняла і змонтувала першу роботу, він сказав: «Молодець, щось з тебе буде».

АД: Ви говорите про роботу «Знайдіть мені маму»?

МО: Так, перша робота. Ми знімали разом з Компанцевою — вона, на жаль, уже померла. Вчилася на паралельному операторському курсі. І ось дві жінки прийшли в той дитячий будинок. Це було зворушливо — всі діти називали нас мамами: мама Наташа, мама Мар'яна. Ми там проводили багато часу, спочатку просто ходили, дивилися, як вони живуть. А потім я написала сценарій, і ми почали зйомки.

АД: Дуже зворушливий фільм — але й дуже сміливий через соціальну проблематику і критичний погляд на ці теми. Він не був незручним?

МО: Знаєте, чому так вийшло? Я на другому курсі — через дев'ять місяців після вступу — народила дитину. І коли я була в пологовому будинку, якась жінка відмовлялася від своєї дитини. Це мене так потрясло, що я вирішила: про це треба знімати кіно. Коли розповіла Феліксу Михайловичу, він сказав: «Давай, давай — це соціально значима тема, працюй». Ми з Наташею познайомилися з директором дитячого будинку. Вона спочатку не дуже хотіла нас пускати — казала, що чужі люди це стрес для дітей. Але якось здружилися з дітьми, провели там багато часу ще до зйомок. А потім вони вже самі давали нам можливість знімати — в їдальні, в душовій. Тоді туди чужих не дуже любили пускати.

АД: Цей фільм більше про дітей чи про матерів?

МО: Мабуть, що про матерів. Але там є синхроні: чому мами відмовляються, що в житті таке трапляється, що можна відмовитись від рідної дитини. Більше сорока років минуло — я вже так добре не пам'ятаю.

АД: Ви знайшли для себе відповідь, чому вони залишали дітей?

МО: У кожної своя причина. Але мені здається, це якась безвідповідальність. Якщо береш на себе відповідальність за когось іншого — треба доводити до кінця. Багато матерів потім шукають тих дітей, яких кинули.

Але на той момент молода людина думає: у мене все життя попереду, навіщо змушувати себе. Особливо якщо без чоловіка — можна зрозуміти, але важко.

АД: А та конкретна мама-героїня, яка є в кадрі, — як вона погодилась?

МО: Погодилась. Мені здається, їй взагалі було байдуже. Запитала: «Які гроші мені дасте?» Ми кажемо: «Ми студенти, які гроші?» Принесли їй цукерки, щось таке. У відділенні теж не дуже добре ставилися до зйомок — вони ж приховують, що в них такі випадки бувають. Але якось умовили.

АД: Розкажіть про ваше перше враження від Соболева як педагога.

МО: Він взагалі не читав нам лекцій. Приходив, розповідав про свої фільми, ми їздили до нього на знімальний майданчик, були на монтажі. Він був дуже емоційною людиною — міг підвищити голос, я й плакала у нього. Але й дуже серйозним, і стриманим. Дехто його боявся. У нас був такий Петя Кришталович, прийшов теж після школи — він замикався і дуже боявся, щоб Фелікс Михайлович не накричав. А той міг.

Лекцій не читав — все на своєму прикладі. На прикладі своїх зйомок, своїх робіт, своїх думок. Приходив, питав: «Ну, у кого що сталося? Розкажіть». Ми по черзі розповідали. Він казав: «О, це смачно. Це може бути смачно на екрані». «Смачно» — це було його слово.

Так ми і вчилися — не на теорії, а на практиці, на його фільмах. І це, мені здається, краще, ніж слухати теоретичні лекції. Коли ти бачиш, як людина керує на знімальному майданчику — «Ні, це не підходить. Давай ще раз. А чому не підходить?» — і пояснює. Все наочно і дуже запам'ятовується.

АД: Зі спілкування з Валентином Віталійовичем і паном Андрієм я зрозумів, що Фелікс Михайлович мав абсолютно індивідуальний підхід до кожного студента.

МО: Емоційний зв'язок — так, було таке.

АД: Ви одна з небагатьох, хто зробив фільм-експеримент — у цьому ви прямо наслідуєте Фелікса Михайловича. Йдеться про ваш диплом «Мені потрібен папа». Розкажіть, чому вирішили робити диплом саме так.

МО: Це мені Фелікс Михайлович порадив. Каже: «Ти оцю тему підняла — давай її закінчуй. Про маму зняла, тепер давай про тата». Я кажу: «А що про

тата можна знімати?» А він: «А ти знаєш, скільки дітей ростуть без тата?» У нього, до речі, було три доньки, яких він дуже любив.

Він мені підказав: «Зроби так — хай діти пишуть про тата». І ми так і зробили. Показали вчительку. На батьківських зборах не всі хотіли зніматися — батьки трохи ховали очі. Але один тато казав, що взагалі не думав, що діти таке можуть писати і відчувати про сім'ю, про стосунки між батьками. Для мене це теж було відкриття.

До речі, Соболєв казав: «У кожному фільмі ви маєте зробити для себе відкриття. Якщо не буде відкриття для вас — не буде і для глядача». І ось на тих батьківських зборах для мене це справді сталося. Ми знімали і в суді — є такий епізод. Дві жінки — і про тата.

АД: А школа як на це погодилась?

МО: Ходили до директора, вмовляли, розказували. А вони кажуть: «Ви хто?» — «Ми студенти». — «Студенти? Йдіть геть». Але ж тема така... Важко — люди займаються своєю справою, а ми влізаємо в їх буденність. Для них це не важливо. Але погодились — тільки так.

АД: Це були табуйовані теми в радянському суспільстві?

МО: Думаю, так. Хоча подивіться, скільки зараз матерів самих виховують дітей. Але дитині потрібен батько — це очевидно.

АД: Розкажіть, будь ласка, про переддипломну роботу.

МО: Це ми теж знімали з Наташею. Захотілося мені дослідити — яке воно, тваринам у місті? Як вони почуваються, як виживають. Це ж живі істоти, за яких теж треба відповідати.

Ми їздили у відрядження, знімали птахів, які застрягли в крижаній воді — десь на Азовському морі, на притоці. Холодина, ми там загрузли. Це був найважчий для мене фільм — бо не люди. Може, мене надихнули соболівські фільми про тварин. Коли я сказала йому, що теж хочу знімати про тварин, він посміявся: «Ну, давай-давай, може, мене переплюнеш». Але він не дуже схвалював — вважав, що я сильніша з людьми, із соціальними темами. Хоча і це — теж соціальна тема: тварини, які виживають у місті поруч з людьми.

АД: Я саме так і сприйняв — як фільм про те, як змінюється співіснування людей і тварин у сучасному місті. Ми з колегою вже відсканували всі три ваші роботи.

МО: Є ще плівка, 35-мм змонтована після перезапису — але вона вже, напевно, посохла, десь у мене лежить. Дякую, що зберегли. До речі, є дуже гарна книжка Зіни Фурманової про Соболева. У мене є — з автографом. Єдина її книжка. Все, що вона написала за все своє життя, — одна книжка.

АД: Єдина книжка про Соболева взагалі.

МО: Так. Вона теж зі мною вступала в інститут — але не пройшла і пішла на кінознавчий. Для неї Соболев був кумиром. Ми разом здавали вступні іспити.

АД: Хто ще, крім Соболева, надихав вас під час навчання?

МО: У нас був чудовий викладач — Левін, Юхим Самуїлович Левін. Людина-енциклопедія. Його слухати було справжнє задоволення. Він знав усіх режисерів — і західних, і українських, і радянських. Був редактором журналу «Искусство кино» в Москві. Дуже відома людина.

Після його лекцій у мене залишилися шикарні конспекти. Коли потім пішла в асистентуру і почала викладати — на соболівському курсі, де вчився вже Льоша Роднянський — я спиралася саме на ті конспекти Левіна. І ці студенти теж слухали з відкритими ротами.

АД: Він викладав монтаж і історію кіно?

МО: Кінодраматургію. Розбирали всі твори. Бунін, «Легке дихання» — читайте, такий кінематографічний твір! Кожну фразу розбирали: «А чому такий монтажний стик? А якщо б було так — а стало б так». Кожну новелку розбирав як кінематографічний шматочок.

АД: Які фільми він вам показував?

МО: Я вже не пам'ятаю точно. І Фелліні, і Антоніоні. У нього було правило трьох О: відбір, осмислення, узагальнення (отбор, осмысление, обобщение). Спочатку відбираєш те, що тобі потрібно. Потім осмислюєш кожен шматочок того, що відбувається в кадрі. Потім вибудовуєш у ряд — в монтажну фразу, в монтажний стик. Заради чого тобі все це? Щоб отримати перехід

кількості в якість: кількість кадрів переходить у якість, у новий образ. Оце правило трьох О я запам'ятала на все життя.

АД: Як ви знаходили теми для своїх фільмів?

МО: Ми пропонували Соболеву безліч тем. «Давайте оце». — «Ну і що?» — «Як ну і що?» — «Яке відкриття ти там зробила? Це всім давно відомо. Давай щось інше». Читали, шукали, їздили, ходили. Він відкидав одне за одним: «Думай далі. Думай далі. Шукати тему — це дуже важливо».

Пам'ятаю, Сергій Буковський знімав такий фільм: від початку до кінця — одна демонстрація. Йдуть люди з квітами й прапорами, кричать «ура», з дітьми — хвилин десять. А потім один останній кадр: поливальна машина вранці змиває весь цей бруд. І все. Більше нічого не треба говорити — одним фінальним кадром усе сказано. Ось таке шукаєш: у буденних речах — те, що інший не бачить. Маєш знайти те, що не бачить інший. І зробити для себе відкриття.

АД: Які теми він врешті приймав?

МО: Це важко передати — це була його чуйка. Він відчував. Казав: «Це ти зможеш. Тільки копай глибше. Піди туди, піди сюди. Принеси ще звідти інтерв'ю. З ким ти розмовляла? А ще з ким можна поговорити?» І коли ці інтерв'ю стикаються — раптом виникає щось нове, якесь нове бачення.

У документальному і науково-популярному кіно складно все передбачити заздалегідь. Це не ігрове — де задумав і точно це в кадрі. Тут є елемент невизначеності, несподіванки. І цю несподіванку треба обов'язково вкласти у свою ідею. Витягнути з будь-якої несподіваної ситуації те, що ти задумав. Ось так.

АД: Що знімали ваші однокурсники?

МО: Петя Кришталович — з Закарпаття, знімав усе звідти. Такий україномовний, їздив додому, знімав батьків, дідусів. Там така тема у нього — українська. Марченко цікавився екстрасенсорикою, новими ідеями, можливостями людини. Вони на цьому з Феліксом Михайловичем якось спелісь — це була їхня тема. Потім Марченко і після навчання знімав про екстрасенсів. Коля Дзінкевич — я вже не пам'ятаю, щоб щось особливе.

Але найцікавіше, що я була наймолодша — і всі в мене списували конспекти, я все вчила, я була відмінницею. Вони мене завжди підколювали. Але на «Молодості» всі три мої фільми взяли призи. Три вази стоять.

АД: Які це були нагороди, головні?

МО: Ні, один — за соціально значиму тематику. Один — глядацьких симпатій. Третій уже не пам'ятаю. Але всі три дипломи й усі призи були мої.

АД: Після навчання ви не одразу прийшли викладати?

МО: Ні. На другому курсі народилася донька, на п'ятому — син, а потім я закінчила і знову народила. Троє дітей — куди їхати в експедиції? Чоловік каже: «Іди в інститут викладати». Ось я і вступила в цю асистентуру. Прийшла третім педагогом на курс до Соболева.

АД: Хто ще був, крім Валентина Марченка?

МО: Був Микола Літус — він уже помер. Більше тяжів до ігрового кіно. Паращук, мій однокурсник, теж більше до ігрового — не знаю, навіщо він вступав на науково-популярне, знімав якусь ігрову роботу. Він спілкувався з Літусом. У кожного був свій наставник — Соболев зверху, а ми приставлені до конкретних студентів.

Ще був Едуард Головня — він працював на «Київнаукфільмі». До нього, здається, Коля Дзінкевич. Дзінкевич вступив вже будучи асистентом режисера на студії, років десять там пропрацював, але без вищої освіти — вже за тридцять вступив, був моїм однокурсником. Вони з Головнею ще по роботі були знайомі.

Рішення приймав тільки Соболев, лише він. А ми, до речі, робили якийсь фільм до його ювілею — сиділи з Льошею Роднянським у монтажній, монтували. Ніде він не зберігся.

АД: Олендер знімав великий фільм про нього, але я ніде не можу його знайти.

МО: Я пам'ятаю — і Зіна Фурманова давала інтерв'ю, і я щось розповідала, і Льоша Роднянський.

АД: Розкажіть про другу майстерню — коли ви вже були в ролі викладача.

МО: Вони мене спочатку взагалі не сприймали — зрозуміло, всі були старші. Перший рік я сиділа, помалкувала, все слухала. Поруч з ним, тільки вже по інший бік. Потім набралася сміливості — почала говорити свої думки. Їздила з ними на фестивалі. Пам'ятаю, возила їхні роботи в Чорногорію. І там я — «ПрофессОрка», як вони мене називали. Всі такі солідні люди, а я — ось ця ПрофессОрка. Смішно, звісно.

АД: Коли випустилась друга майстерня і Фелікс Михайлович помер — ви залишились в університеті?

МО: Я там 30 років пропрацювала. Потім Марченко став художнім керівником, я — у нього. Викладала монтаж. Конспекти Левіна дуже допомагали — я написала на їх основі роботу по монтажу. Звісно, додавала своє, але основа — його думки, буквально його лекції, які я як старанна учениця всі записувала. Ці нотатки потім пішли наступним студентам. Якщо на кафедрі ще працює Тетяна Григорівна Ільїна — вона потім теж викладала монтаж і брала в мене всі ці матеріали, у неї може бути.

АД: Ви також довго працювали на телебаченні?

МО: Так, на «Плюсах». Я придумала проект «Нас 52 мільйони» і сама його робила від початку до кінця — разом зі своєю студенткою Катєю Пономарьовою, вона вчилася на курсі Марченка. Я сама прийшла до Роднянського із цією ідеєю. Соціально значимий проект — і одразу потягнулися спонсори. Але він принципово не взяв жодної копійки: «Гроші наші». Це теж позиція.

АД: Ви після того знімали ще фільми?

МО: На телебаченні — ні. А до того, коли діти підрости, знімала рекламу на «Київнаукфільмі» по договору, не в штаті. Може, один-два короткі фільми за рік. Не могла там постійно бути — сім'я і діти. Потім почала писати сценарії для серіалів — вже років п'ятнадцять, під псевдонімом Марія Бек. «Червона королева» — може, чули? Писала разом зі своєю студенткою.

АД: Що головне ви винесли з навчання і роботи з Соболевим?

МО: Це така особистість, яку можна вивчати і вивчати — він кожного разу був різним. На кожне заняття приходив зі своїми переживаннями, думками,

бодем і ділився з нами. Багатогранна людина, якій усе було цікаво. Коли знімав про заїкання — розповідав нам про своїх героїв так, що очі горіли. «Треба закохатися в героя, щоб потім у нього закохався глядач» — ось це для нього було важливо.

А що я винесла? Це майстер, яких зараз немає. Льоша пішов його стопами — теж глиба, у нього шикарна пам'ять, він усе знає і всіх, стільки переглянув і проаналізував. Гідний учень Соболева. Андрій Колєв — він потім пішов з кіно, зайнявся своїм, мало знімав.

Інтерв'ю з Андрієм Колєвим

Випускник другої майстерні Фелікса Соболева (1978–1983)

(переклад, ориг. російська)

Алік Дарман: Розкажіть, будь ласка, про ваш бекграунд. Як так сталося, що ви прийшли навчатися в кіноінститут?

Андрій Колєв: Дуже просто. Моя перша освіта пов'язана з будівництвом і архітектурою — це коледж у Болгарії, який готував виконробів і керівників будівництва. Потрапив туди, бо тягнуло до архітектури, непогано малював подитячому. З одного боку добре, а з іншого — гуманітарна гімназія дає ширшу освіту. Але ця професія пов'язана з життям і натурою, і не лише інженерною — лаятися з майстрами й штукатурниками теж нелегко, і це теж школа.

Закінчив, отримав диплом, направили на дуже добре оплачувану роботу. Але я вперся і сказав: ні, я піду в кіно, і більше нічого мене не приваблює. Ні за які гроші. Відмовився від розподілу з великим скрипом і потрапив на студію художніх фільмів у Софії — освітлювачем, щоб бути ближче до процесу. Інших варіантів не було.

Попрацював рік-два, а потім відкрилася можливість переїхати до Києва — батько став представником болгарської цивільної авіації. І тут я вже не прогавив.

Фелікс Михайлович питав мене: «Чому ви вступили до мене? Бо знаєте й поважаєте мене — чи тому, що я викладаю режисуру кіно?» Я відповів чесно: режисура кіно, бо мене тягне до ігрового кінематографу. Документальне, науково-популярне — для мене не дуже близьке й знайоме. Він пообіцяв познайомити — і так і зробив. Але по-своєму. Його акторська природа дуже сильно впливала, я думаю, не лише на нього і його творчість, а й на всіх нас, хто до нього доторкнувся.

Він умів спілкуватися зі студентами. З одного боку — тримав дистанцію, з іншого — наближав до себе. Дивно виглядали наші зустрічі. Він приходив до нашої келії — ми вчилися в Лаврі. Ми замикали двері зсередини і ставили йому велику коробку з-під плівки. Він тут же діставав пачку цигарок і починав курити. Через годину відчиняли всі вікна — там можна було сокиру вичавити.

Але це було досить інтимне спілкування, на межі хуліганства. Ми це відчували — і це нас радувало, бо це близькість. Він дозволяв нам розслабитися, навіть змушував: закинути ноги на стіл, прилягти. Йому це не заважало, а нам допомагало.

АД: Але якщо ви любили ігрове кіно — чому все ж пішли до майстерні неігрового? І чому він вас узяв?

АК: Мабуть, я йому чимось сподобався. На вступних іспитах, коли ми вже реально показували підготовлені матеріали, він пару разів попросив мене зробити по-іншому. Скажімо, зіграти перед п'ятьма тисячами глядачів, на площі. Я виконав ці завдання. Думаю, це й зіграло.

АД: А що треба було робити на вступних іспитах?

АК: Там кілька завдань: уривки прози, вірш, байка. Я виступав зі своїм болгарським і перекладав, якщо було потрібно. До зустрічі з майстром — кілька попередніх етапів: перевірка техніки мовлення, потім попередній відбір. А вже при зустрічі з майстром питання стояло просто: як він на тебе подивиться, наскільки сприйме як майбутнього свого студента. Думаю, він відбирав за своїм відчуттям.

АД: Зі спілкування з Валентином Марченком я зрозумів, що Фелікс Михайлович мав абсолютно індивідуальний підхід до кожного студента. У вас було так само?

АК: Так, це точно. Загалом він намагався прибити нам любов до наукового кіно і сподівався, що ми станемо лицарями наукового кінематографа — практично його ідея, його діти. Але боюся, що мало хто з нас став саме таким лицарем. Ми взяли у нього все, що він міг нам подарувати, і кожен розвивався своїм шляхом. Це його не бентежило і не ображало ще під час навчання. Він давав нам можливість бути самостійними — і ми показували себе такими, якими були.

АД: Розкажіть про ваш курс, ваш колектив. Мені дуже цінно почути про кожного окремо, особливо тих, хто залишається невідомим — про Роднянського можна знайти й прочитати, але є люди абсолютно невідомі.

АК: Будучи іноземцем, у ті роки я не мав права виїжджати за місто далі ніж на 30 кілометрів. Скрізь були поліцейські КПП, де могли зупинити, перевірити документи, запитати, куди й навіщо. Щоб поїхати на канікули до Болгарії, треба було отримати дозвіл іноземного деканату — щось на кшталт виїзної візи.

На першому курсі нас одразу повезли в колгосп збирати картоплю. Для мене це виявилось проблемою — не тому що не хотів збирати, а боявся, що можуть схопити на полі й відправити додому. Тоді це було дуже легко зробити. Ставлення до іноземців в Україні завжди було доброзичливим, але в ті роки шпигунів вимірювали більше, ніж зараз, і кожен іноземець був потенційним. Я пішов до декана Слободяна, спитав, як бути. Він відправив мене в ЦУМ, там на останньому поверсі продавали кирзові чоботи. Наступного ранку о дев'ятій поїхали автобусом до села збирати картоплю.

Там і склалися перші стосунки між нами — однокурсниками й паралельними хлопцями. Нашу банду я якось визначив так: один єврей, один закоханий дурень, один незрозумілий інженер і одна летюча дівчинка, яка незабаром вийде заміж. Аня Юнда — летюча. Закоханий дурень тоді був Полешко, бо виявляв такі дивацтва. Шмотолоха — інженер, який примудрявся працювати на нічній зміні, регулярно відвідувати заняття в Лаврі й паралельно робити дитину вдома. Про Роднянського все зрозуміло. Найрозумніший хлопець, найактивніший у всьому, але не на картоплі. Приїжджали вранці на поле, перевертали відра, сідали й обговорювали — кіно, літературу. Поле прибирали інші.

АД: Можете коротко розповісти про Юнду, Шмотолоху і Полешку — звідки вони, що з ними стало після навчання?

АК: Аня Юнда — коли Соболев якось запитав її, як вона вирішила стати кінорежисером, вона пояснила просто: «У мене було два варіанти — стати медиком, як тато, або піти в кіно, бо я люблю кіно. Обрала кінофакультет».

Сергій Полешко — активний, швидкий, життєрадісний, емоційний хлопець після школи. Мама щось пов'язана з книгами — завбібліотеки чи щось таке. Книжки для нього були найсуттєвішим, любив читати, це, мабуть, і

привело його до кінематографа. В гості ми один до одного так сильно не ходили, але збиралися посидіти на березі Дніпра, покурити, обговорити всі життєві радощі. Тоді цих радощів було багато. Про політику не дуже говорили, хоча мене дивувала сміливість хлопців на лекціях з політичних наук. Нас же мали виховати вчителями народу, який партія веде в правильному напрямку — тому пичкали з'їздами і всяким таким. Я від цього в значній мірі вислизнув — як іноземець просто не міг запам'ятати те, чого в болгарській школі не вчив. Мене якось пропускали.

Шмотолоха — здається, зі Львова, найстарший з нас, працюючий інженер. В Арсеналі на нічній зміні. Але примудрявся регулярно бувати в Лаврі й паралельно працювати на заводі. Справжній боєць. Ми з ним дружили — у мене вдома на кухні робили мозкові штурми. Іноді горілка допомагала, іноді ні. Льоша теж брав участь, але не пив — щось з печінкою. Пізніше, у 90-ті, Шмотолоха, здається, був директором студії, ночував у кабінеті й підтримував виробничий порядок — до мене доходили такі звістки.

АД: Ви не пам'ятаєте його студентських робіт? Це єдина людина, чиїх фільмів я ще не знайшов.

АК: Там не дуже й багато, якщо чесно. Пам'ятаю назву: «Тренажери здоров'я». Потім він його переробив, і в підсумку це, здається, став і його диплом.

АД: Це буквально фільм про тренажери?

АК: Приблизно так. Але знаєте, у нас із Соболевим не було такого — щоб він одразу давав тему. Він відправив нас шукати теми самостійно, це було на першому — на початку другого курсу. Я в болгарському журналі «Наука і техніка» знайшов статтю про Київський інститут отоларингології — молоді вчені, які нібито повертали слух дітям. Довго ходив туди й виявив — повна туфта, червона папка, заповнена паперами, наче для доповіді в парламенті. Підходив до цієї теми з огидою. Соболев це відчув і сказав: «Тоді зроби те, що ти любиш».

І я зробив фільм — освідчення в коханні. Головну роль грав не я — мій друг з авіаційного інституту. Гарний хлопець. Ми навіть хотіли залучити його

до інституту — Соболеву він сподобався, запропонував зустрітися. Але не вийшло: він продовжував навчання в авіації.

АД: На цьому фільмі треба зупинитися детальніше — він дуже сміливий. Це десь 80-й рік, другий курс?

АК: 79-й, скоріше.

АД: Зняти весілля і секс між чоловіком і машиною в 1979 році в Радянському Союзі — це дуже сміливо. Мені цікаво, як цей фільм взагалі дожив до того, що я переглянув його в 2026 році.

АК: Нічого страшного — езопівська мова дозволяє багато сказати. Саме цією мовою ми потім у подальшій роботі — під час розвиненого й недоубитого соціалізму, за Живкова — дозволяли собі подібне висловлювати з екрана не раз.

Не знаю, чому так вийшло. Може, і Соболев у цьому винен — і я думаю, що так, його вина, пов'язана з його ставленням до поезики. В ті роки український кінематограф поважав поезику — коли Іван Миколайчук зробив «Вавилон ХХ». І час був такий. Якщо подивитися фільми Соболева — там яскрава поезика і сплеск емоцій. Він, мабуть, вірив у науку, хоча точніше сказати: він сприймав науку як надію на розвиток людства. Своєю експресивною мовою хвалив її. Але якщо копнути глибше — наука в його фільмах завжди на межі реальної науки і фантастики. Тому ця зараза від нього й пішла. Маючи своє ставлення до поезики, я вирішив: пояснитися в коханні — добре, але квіточки, поцілунки і камера, що стежить за закоханими по пляжу — це вже пройдений етап. А розповісти притчу про стосунки людини й автомобіля — це мені була дуже цікава задача.

АД: Мене цей фільм ще здивував паралелями з деякими західними фільмами — я побачив у ньому Кеннета Енгера, або «Креш» Девіда Кроненберга. Розумію, що ви тих фільмів тоді не бачили, але це дуже дивовижно.

АК: Фільми з наших хлопців дивився один Льоша. Він дивився все — що показували і що не показували. До нас часом привозили щось із Білих Стовпів, показували в залі в Лаврі. Або щось «зліплене», що до прокату не доходило — просто показали й усе.

АД: Соболев сам мало показував фільми, правильно?

АК: Мало, так. Він був метр — приходив, спілкувався з нами, а решту залишав своїм асистентам: Валентину Марченку і Мар'яні Остахнович. Вони вчили нас усього іншого, а Соболев приходив і все це окомплектовував.

АД: Марченко й Остахнович відіграли важливу роль у вашій майстерні?

АК: Так. Я б розділив їх так: Марченко — з мистецтва, Мар'яна — з науки. Ось так я їх відчуваю.

АД: З науки — в якому сенсі?

АК: Все, що пов'язано з історією кіно, з монтажем. Монтаж — це, на мою думку, найголовніша наука кінематографа. Без монтажу... навіть була ідея продовжити освіту суто в напрямку монтажу, але потім відмовився і займався ним у реальній роботі. Викладав монтаж молодим монтажницям на студії в Болгарії. Для мене монтаж — це, можливо, найголовніше в кіно.

АД: Тоді одразу хочеться поговорити про ваш наступний фільм «Поліфонія» — він монтажний абсолютно.

АК: Так, цим фільмом і сказано, як я люблю монтаж. Але Соболев мене вгамував із цим фільмом, і Марченко теж трохи притис — бо я там розійшовся, хотів зібрати й змонтувати все. У той час там є ідеологічні небезпеки. Ми молоді — зараз перевернемо світ, зробимо його прекрасним. Це звучить пафосно і подекуди непристойно, бо ніби пов'язане з комуністичними постулатами. Навіть хлопці-грузини якось мені сказали: «Андрюшу, це не ти». Я все ж думаю, що це я. Просто там є ідеологічні двозначності, але я вклав не те. Для мене в основі фільму стояли вірші одного болгарського поета — Христо Черняєв, він нещодавно помер. Суть: яким буде цей світ завтра, що б ви не робили, молоді люди. Якщо в двох словах — монтаж.

АД: Майже будь-який документальний фільм тих часів не міг не бути ідеологічним. Але ваш насправді глибоко гуманістичний. І монтажно цікавий насамперед. Мені дуже цікаво, чому там так багато Довженка.

АК: Через його слово. Фільм будувався на двох основах: вірші Черняєва і слова Довженка, які звучать у фільмі. Я спробував на основі цих двох — Черняєва і Довженка — зробити щось своє, що переплітає не лише фільми до

мене зроблені. Там є кадри різних фільмів, і цей фільм був більше для людей, які розуміють кінематограф — насамперед, український.

АД: Там ще дуже багато студентських фільмів.

АК: Так. Є такий букет кадрів, які я хотів об'єднати, щоб довести до глядача основну думку: яким буде цей світ завтра.

АД: І також, напевно, про те, що кіно — це теж поліфонія. Тобто фільм і про кіно, в тому числі?

АК: Абсолютно правильно.

АД: Чому так вийшло, що диплом ви знімали на болгарській кіностудії?

АК: Тому що ми завжди почувалися самотійними. Хоч би що говорили нам Соболев, Валя Марченко чи Мар'яна Борисівна — ми все одно були впертими людьми. Може, тому нас і взяв до себе Соболев — включаючи Шмотолоху, Роднянського, мене, Аньку й Серьожку.

На першому курсі Соболев нас благав: «Не виходьте заміж, не одружуйтесь. Ви вже одружені з кінематографом. Живіть у кіно. Решта — потім, якось збудеться». За пару місяців я запросив його на своє перше весілля. А наприкінці навчання у мене народився син. У зв'язку з цим хотів якомога швидше повернутися додому. Поїхав шукати можливості на болгарських студіях зняти диплом.

Довго працював над сценарієм ігрового фільму разом. Але ігровий — це серйозно, і реалізувати вийшло б, мабуть, але запропонували на одній із болгарських студій, не на основній. Ще рік чекати — а закінчити навчання на рік пізніше було немислимо. Тому на болгарській студії науково-популярних фільмів запропонували замість ігрового — готовий сценарій. Я взяв, прочитав, відзняв. Все досить швидко. Встигли з автором сценарію посваритися. Фільм вийшов такий, який вийшов. Не найкраща моя робота, але не соромно.

АД: Ні, він цікавий — там говорять дуже світлі речі про майбутнє, про комп'ютери. В кінці є дуже гарна цитата від одного з експертів. У якомусь сенсі пророчий фільм.

АК: Чесно кажучи, я його забув і спробував відкрити на телефоні. Звук так дратував, що вимкнув і не подивився.

АД: Копія дубльована, звук справді слабкий — ми з колегою розгрібаємо архів у колишньому Цеху обробки плівки Укркінохроніки. Університет з 2014 року не працює з плівкою, і все це повільно розкладається. Єдина можливість дивитися ці фільми — от так та на монтажному столі, де звук ще гірше.

АК: У вас таке благородне діло — викопати й врятувати.

АД: Мені треба з вами повернутися до самого навчання — для дослідження спробувати потрібно реконструювати педагогічний стиль Фелікса Михайловича.

АК: Боюся, що не дуже зможу допомогти. Єдине, що залишилось у мене в пам'яті — і, здається, десь у мене є — я малював портрет Соболева кульковою ручкою під час спілкування з ним. Потім показав. Йому здалося, що він виглядає похмурим. Мабуть, я так його бачив.

Сам процес спілкування чітко описати важко. Це була, скоріше, якась боротьба — певна агресивність з його боку, в хорошому розумінні. Він не тиснув на нас, а пронизував поглядом. Намагався знайти в кожному щось таке, що варто розбудити й активувати. У моєму випадку це виходило. Я відчував його як у боротьбі — намагався давати відсіч, і в цій боротьбі відчував близькість, хоч і грубість теж була присутня.

Він приходив, скажімо, після важкої ночі. І розмова йшла не про кінематограф і не про якісь професійні прийоми — а про глобальне. Про світ як такий, про те, що ми мусимо не лише знайти своє місце, а змінити його на краще.

АД: Можна назвати Соболева комуністом, чи все ж ні?

АК: Повний! Він, скоріше за все, вірив у цю ідею. Навіть останній його фільм «Київська симфонія» — це, на мою думку, освідчення в любові до комуністичної ідеї. Але це утопічний комунізм. Він не був практиком, не брав участі в усьому цьому державному. Я думаю, він справді вірив у позитивні зміни світу.

АД: Яким шляхом? Через науковий прогрес?

АК: Так. Тому й назвав свій напрямок «наукове кіно». А як він нас навчав — я навіть сказати не можу точно. Він, скоріше, штовхав нас кудись, щоб ми

звільнилися від внутрішніх гальм і полетіли поетично далі — змінювати світ на краще. Або, як висловився один мій всім знайомий однокурсник: він учив нас «із гівна кулю ліпити». І це насправді так. Майстерність актора, яку ми активно вивчали — Валентин Віталійович нам тут дуже допомагав. Соколов говорив: ви мусите перетворитися на деталі якогось дивовижного механізму, щоб донести до публіки те, що хочете розповісти. І все це — поетична форма. Ось цим він нас і навчав.

АД: Я правильно розумію, що Фелікс Михайлович почав хворіти десь на середині вашого навчання?

АК: Так, ми навіть відвідували його в лікарні — кілька разів ходили до нього додому. Він жив тоді ще на старій Дарниці. Потім переселився — тоді ж не можна було продавати й купувати квартири, лише обмін. Переїхав на Франка, біля Мінкульту. Велика квартира, там жив ще один дід, дуже симпатичний — вони ділили квартиру. Так ми ходили до нього позайматися, бо зі здоров'ям уже було не дуже. Серце.

АД: Це приблизно в якому році? На якому курсі?

АК: Десь у 80-му. Тобто перші два курси він був із нами активніше, а потім — більше Марченко й Остахнович. Ми з Соколовим продовжували зустрічатися, але серцева ситуація наприкінці навчання погіршувалася, він потрапляв у лікарню вже не раз.

АД: Хто ще був ключовим у вашому навчанні, крім Марченка й Остахнович?

АК: З пам'яттю погано, чесно кажучи. Був викладач з історії мистецтва, але як його звати — не згадаю. Борис Остахнович справив на мене дуже сильне враження. Не через те, що прізвище збігається з Мар'яною — ні, просто він був людиною, яка розумілася на виробництві кіно. У цьому плані дуже розумний чоловік, який вплинув саме на виробничу сторону. Я потім довів собі й своїм колегам, що можу робити швидко — іноді дуже. І з нічого теж.

АД: Ви ж займалися кіно ще якийсь час після навчання?

АК: Працював на Болгарській студії, отримував призи, їздив на фестивалі. У 89-му — в Бразилії. Остання робота, яку я зняв, — 2002 року на

Київнаукфільмі, називається «Сьоме коліно». Думав, що повернувся в кіно. Фільм вийшов, більш-менш нічого. Але він був частиною більшого проекту, і потім виявилось, що студійні колеги сприйняли моє повернення вороже — для нас немає роботи, а іноземцям даєте. На цьому й закінчив.

Потім Сергій Буковський запросив попрацювати на ICTV. Пілотний фільм випустили, я допомагав з архівами. Проєкт не відбувся — зарубали. Тож із кінематографом, можна сказати, остаточно попрощався десь у 2002–2003 році.

АД: Не шкодуєте?

АК: Звісно, шкодую. Іноді випадає нагода — там запросили у журі чи от поспілкуватись з молодим студентом.

У мене все, таке... як у птаха. Але таке життя. Та й вік вже. Не те що не вмію монтувати — але немає плівки, немає верстата. Коли я привіз показати «Сьоме коліно» й болгарські роботи колегам на студії, вони були дуже здивовані: хто ж знімає на плівці в 2002 році? Там і духу плівки вже не було. Час минув. Але враження — хороше.

АД: Може трохи дурне питання, але що головне ви винесли з навчання?

АК: Є одне таке слово Соболева: «Ти режисер — ти маєш виходити з будь-якої ситуації». Ну, загалом, так воно і є.