

БОРИС БЕРЕСТ

О. Довженко

НЬЮ-ЙОРК

929.82.09

Boris Berest

Читати

20 липня 1960 р.

п. 42

БОРИС БЕРЕСТ

ОЛЕКСАНДЕР

ДОВЖЕНКО

КРИТИЧНА
МОНОГРАФІЯ

?

НЬЮ-ІОРК

138357

BORIS BEREST

ALEXANDER
DOVZHENKO

MONOGRAPH

NEW YORK

Copyright, 1961, by Boris Berest
Printed in the U. S. A.

ВСТУП

З приходом О. Довженка в українське кіно кінчається доба безцільних шукань, безуспішних змагань за викристалізування свого творчого обличчя, нестримних прагнень до своєї самотності. Приходить доба конкретних творчих спроб, експерименту, доба виходу українського кіна на світову арену.

Творчість О. Довженка — це основне звено в ланцюгу історії українського кіна. Не можна собі уявити українського кіна без Довженка, як і Довженка поза українським кіном. Довженко і Україна. Ці два поняття нерозривно зв'язані між собою. Тому без перебільшення можна ствердити, що якби не було О. Довженка, то і не було б українського кіна, як одного з передових мистецтв у міжнародньому масштабі.

Недарма у вересні 1958 року, з нагоди світової виставки в Брюсселі, 117 істориків кіна, вибраних Міжнароднім бюро дослідів кінематографії, опублікували 12 найкращих фільмів усіх часів. Серед цих фільмів був також фільм О. Довженка „Земля” (1930 р.). Члени цього журі походили з 26 різних країн земної кулі. Вони працювали 10 місяців над дбайливим складенням максимально об'єктивного реєстру

кращих світових фільмів. В списку переможців ім'я О. Довженка стоїть поруч з такими відомими іменами, як: Д. Гріффіт, Чарлі Чаплін, Орсон Веллс, Вітторіо Де Сіка, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Карл Дресер, Жан Ренуар, Ерік Строгайм, Фрідріх Мурнав, Роберт Вайн.

Безперечно, О. Довженко цілком заслужив світову славу і пошану, створивши фільмові твори, що за ними будуть вчитися молоді режисери і сценаристи, що їх будуть вивчати фахівці кіна та всі аматори і прихильники кіномистецтва.

О. Довженка долі критики намагалися порівнювати з Ейзенштейном і Гріффітом, з Вертовим і Пудовкіним, з Сессіль Де Міллем і Рене Клером. Але всі ці порівняння були побу-



Хата, де народився О. Довженко.

довані переважно на паралелізмі вживання певних мистецьких засобів режисерського вислову. Ці порівняння були суто механічним підтасу-

ванням суб'єктивних висновків без глибокої аналізи творчої індивідуальності мистця.

Знайомлячись з творчістю О. Довженка, ми знайомимось і глибше пізнаємо мистецьку самобутність українського народу. Тому, щоб повністю оцінити творчий доробок великого кінорежисера, треба хоча б побіжно розглянути умови, що в них народився, виріс і скристалізувався непересічний талант мистця.

АВТОБІОГРАФІЯ

Звернемось до першоджерел. Звернемось до автобіографії самого мистця:

„Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, що звалось В'юнище, в родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану.

Землі у нас було сім чи сім з половиною десятин. Земля була не дуже родюча, і тому, щоб підтримати своє натуральне господарство, батько ще наймався в підводжик та смолярував.

Батьки були неписьменні. Неписьменні були батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темноти. Дітей мали багато — зотирнадцять — перемінний склад, з якого залишилося двоє — я й сестра (нині лікар). Решта померли в різний

гас, майже всі не досягнувши працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві — плач і похорон. І перша телеграма, одержана в нашій хаті, повідомляла про смерть мого брата — вантажника в Ростові. А я й досі не можу дивитися на похорони. А тимчасом вони проходять по всіх моїх сценаріях, по всіх картинах. У всіх моїх фільмах є розлука. Герої прощаються, поспішаючи кудись далеко, вперед, в інше життя — невідоме, але принадне, краще. Вони прощаються поквально і недбало і, відірвавшись, не оглядаються, щоб не розірвалось серце, а плазуть оті, що залишаються. Це — моя мати. Народжена для пісень, вона проплакала все життя, проводжаючи назавжди. Так питання життя і смерті вражали, очевидно, мою дитячу уяву, що й залишилося в мені на все життя, пронизуючи в найрізноманітніших виявах мою творчість”.¹

Читаючи сторінки автобіографії О. Довженка, мимоволі переносишся уявою в його дитинство. Немов би образ цей був втілений в кадри біографічного фільму. Повільний наплив, і знову з’являються нові кадри з-під пера О. Довженка.

„Друге, що в моєму дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відзуття краси природи.

¹ О. Довженко. Твори, Т. I, Автобіографія, стор. 11-27, а також О. Довженко. Автобіографія, „Искусство кино“, ч. 5, 1958, стор. 125-132.

У нас була казкова сіножать на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі. З нею у мене зв'язані і перше рибальство, і ягоди, і гриби, і перші мозолі на дитячих руках, бо ми не були дагниками. Я не базив їй вже двадцять п'ять років. Я знав, що вона стала іншою, бо став іншим і я, і дивитись мені на неї не треба. Вона живе вже у творчості. Я завжди думав і думаю, що без гарячої любови до природи людина не може бути мистцем”.

Саме цими словами О. Довженко підкреслює свій нерозривний зв'язок з народом, з Україною. Навіть офіційна совєтська критика була змушена признати, що „Народня творчість, в якій втілювались найкращі думи і почуття, мрії і сподівання трудящого люду, спостереження життя гнобленого поміщиками селянства, його боротьба за волю і щастя, героїчні образи літературних творів, безмежна любов до природи і людей, ненависть до всякого гноблення і гнобителів — були тим невичерпним джерелом, яке згодом живило і розвивало оригінальний і самобутній талант Олександра Довженка”.¹

Щирістю і безпосередністю віє від автобіографічного нарису Олександра Довженка. Немов кадри кінофільму, немов барвистий кіносценарій, немов фантазмагорична кінопоема звучить його розповідь:

¹ І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957 р., стор. 26.

„Узвися я в Сосницькій позатковій, а потім у вищій позатковій школі. Навчання давалося мені легко... я був дуже мрійливим хлопцем. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалось, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою — реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненням... Я вступив до Глухівського учительського інституту в 1911 році, не маючи повних шістнадцять років... Тут я був наймолодшим. Найстарші, люди з п'ятирічним і навіть десятирічним учительським стажем (народних шкіл), мали вже по тридцять чи й по тридцять два роки. Мені важко було зближуватися з цими вчителями-узнями і взитися було важко. Моя підготовка до інституту була недостатньою, і я склав іспити, мабуть, випадково. Тому вжився я поганенько. Нерівно. Через те мені не дали стипендії, і перші два роки я перебивався уроками, а батько мій навіть продав десятину землі. Відкрояв від серця. Йому, неписьменному, жилося і тяжко і гірко, і так хотілося „вивзяти свого сина на пана"... Тут же в інституті я вперше познайомився з українськими книжками на квартирі у своїх товаришів. Це був „Літературно-науковий вісник" і газета „Нова рада", що видавалася, здається, у Львові і зиталися у нас потай від педагогів, як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі і розмовляти українською мовою. З нас готували учителів-обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом дода-

валась якась надбавка, здається вісімнадцять карбованців на місяць, — за обрусіння краю. Я вийшов з інституту в 1914 році з умінням узити школярів, політично неписьменним і темним юнаком дев'ятнадцяти з половиною років... Я був учителем вищої позаткової школи... Викладав фізику, природознавство, географію, історію, гімнастику. Від запропонованої мені на другий рік посади інспектора я відмовився, мотивуючи відмовлення своєю молодістю і по-тай мріюги взитися. Я не мав права на вступ до університету. В той час я мріяв стати художником, я малював дома і брав приватні лекції малювання, мріюги коли-небудь потрапити в Академію мистецтв хоз вільним слухачем... Прийшов сімнадцятий рік. Скинення царя і самодержавства ми, взителі, селянські сини, зиновники дев'ятого класу, зустріли з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на площі. Переді мною розсунулися стіни школи. Вулиця стала школою. І тут більшість із нас виявилися поганими взителями. Поганим взителем виявився і я... Особливо тішило мене те, що цар Микола II був не українець, а росіянин і що весь його рід був теж не українським. У цьому моя уява вбазала немовби цілковиту непризетність українців до поваленого нікземного ладу. Це вже й був націоналізм. Всі українці того часу здавались мені якимись особливо приємними людьми. Легко сказати, скільки років страждали разом від проклятих русаків („триста літ”), розмовляти навіть розузились по-

українському, розмовляли калігеним українсько-російським жаргоном... Український сепаратистський рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже найкращим: що правіше, то гірше, що лівіше, — то краще. Про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали тоді, хто такий Маркс, я відповів би, що це, мабуть, видавець різних книжок. Таким чином, я увійшов у революцію не тими дверима. Мені не повезло... Світ виявився значно складнішим. Складнішою виявилась і тодішня Україна... У тисяга дев'яток сімнадцятому році я перевівся вчителювати в Київ і тут же вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет. Цей інститут також не був моєю школою. Я вступив до нього лише тому, ще мій атестат не давав мені права для вступу до інших вищих узагальнених закладів. Це був засіб здобути вищу освіту взагалі. Узявся я в цьому інституті теж погано. В мене не вистагло часу, бо я сам узяв. І крім того, не було достатньої старанності... За Гетьмана, коли в Києві організувалась була Академія мистецтв, мрія мого життя, я вступив і до Академії. Так мені всього хотілось і так з мене тоді нічого не вийшло. Я пам'ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити, та перешкодили якісь події. У тисяга дев'яток вісімнадцятому році я був головою громади комерційного інституту... Академію мистецтв я покинув. А інститут відвідував до тисяга дев'яток двадцятото року чи двадцять першого року, так і не



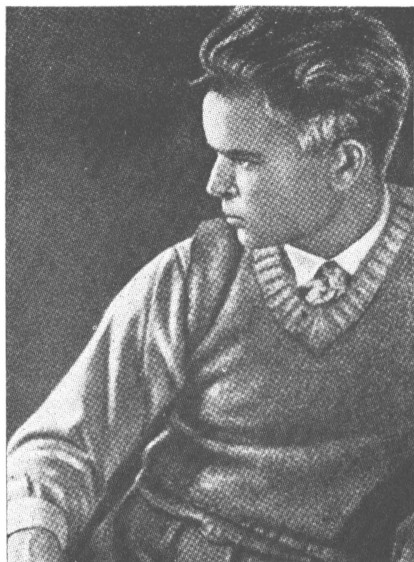
О. Довженко. 1915 р.

скінзивши його за браком часу, а вірніше через свою непосидючість, а ще тогніше, не знаходячи в ньому для себе покликання, ги що... На позатку 1920 року я вступив до партії боротьбістів..."

Далі О. Довженко виправдує себе і свій вступ до партії боротьбістів тим, що він вважав себе „недостойним” вступити в КП(б)У. Зрештою, О. Довженко таки опинився в компартії, коли за кілька тижнів партія боротьбістів злилась з КП(б)У. Цей факт ще раз підтверджує теорію, що О. Довженко не був і не міг бути переконаним комуністом, а став ним тільки збігом обставин. До речі, в останній редакції автобіографії О. Довженка. (Твори, т. 1, Київ, 1958

р., стор. 17) цю частину автобіографії взагалі випущено.

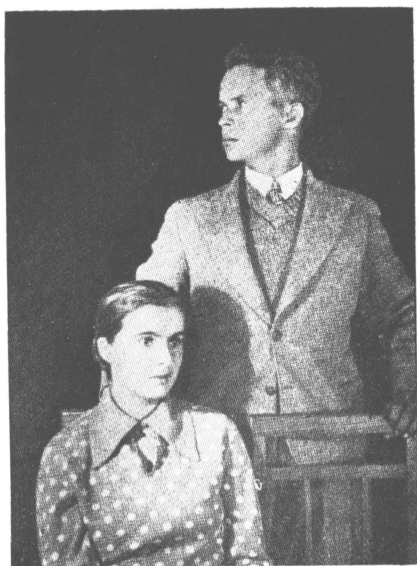
Під час наступу поляків на Україну О. Довженка було послано в підпілля в Коровинець-



О. Довженко на поч. 20-их рр.

кий район, де він потрапив до рук польського кінного роз'їзду.

„Роз'їзд повівся зі мною дуже брутально, — розповідає далі О. Довженко. — З метою примусити мене розповісти про розташування наших загонів, мене піддали умовному розстрілові. Після того роз'їзд був сам обстріляний нашим загonom і, вступивши у перестрілку, примусив мене стояти живою ціллю. Проте, мені пощастило щасливо втікти до свого загону.



О. Довженко та Ю. Солнцева,
дружина режисера.

Другого дня ми були в Києві, і я пересидів поляків, а після визволення Києва був призначений секретарем губернського відділу міської освіти. В Києві я працював близько року. Це був період дуже напруженої моєї роботи. Я був молодий, здоровий і міг працювати не втомлюючись. Крім секретарства, я завідував відділом мистецтва, був комісаром театру Шевченка, брав участь в роботі організаційного комітету працівників освіти. Крім того, в порядку особливого партійного навантаження, роз'їжджав по селах Київщини для організації влади на місцях. Комерційний інститут, перейменований



О. Довженко на поч. 30-их рр.

в Інститут народного господарства, я покинув. Багато малював, особливо карикатур, і твердо вирішив перейти взитися до архітектурного інституту в Києві, але незабаром був відряджений до Харкова в розпорядження Наркомзак-справ УРСР. Про закордон я мріяв тільки в дитинстві. Тому відрядження закордон, хоч і не на зовсім постійну роботу, у Варшаву, мене дуже схвилювало і налякало... У Варшаві я проробив майже рік, — спочатку при російсько-українсько-польській репатріаційній комісії по обміну військовополоненими, а потім керуючим справами посольства. Ця канцелярська робота в умовах 1921 року була такою не-

приємною та нудною, що я не виходив з будинку посольства тижнями”.

Пізніше (весною 1922 р.) О. Довженка було переведено до Берліну на меншу посаду секретаря Генерального консульства УСРС в Німеччині, але за кілька місяців йому вдається звільнитися і вступити до приватної мистецької школи. Влітку 1923 року О. Довженко вертається на Україну. Тут він працює як мистець-ілюстратор в газеті „Вісті ВУЦВК”. В цей час О. Довженка було виключено з партії під час однієї з відомих чисток. На пропозицію знову подати прохання про поновний вступ до партії О. Довженко відповів відмовно.

„В редакції я працював з осені 1923 року до літа 1926 року, — розповідає далі О. Довженко. — Я заробляв собі на життя ілюстраціями, а у вільний час навчався живопису. Я влаштував майстерню у себе на помешканні і в ній працював три роки. Я ще тоді не був добрим малярем, мені було дуже важко узгитися самому, та в мене була віра в свої здібності і глибока впевненість, що років через десять-п’ятнадцять упертої роботи я „вироблюсь” на доброго мистця. У цей харківський період я познайомився з харківським українським літературним світом, який групувався тоді навколо редакції „Вістей” і „Селянської правди”, вірніше, навколо Блакитного і Пилипенка. Це були „Гарт” і „Плуг”. Членом „Гарту” я був і сам, як книжковий ілюстратор. Пізніше з „Гарту” виділилося всім відоме „Ваплите”, в якому я також перебував, хог потім і вийшов”.

Як бачимо, О. Довженка не задовольняла безпросвітна провінційність, некультурність та обмеженість кругозору тодішніх літературних заправил. Його не задовольняла обмеженість та вузькість літературного життя. Його не задовольняли широко поширювані „лефовськими” журналами ідеї про непотрібність малярства взагалі, як мистецтва застарілого, що його можна цілком замінити фотографією.

„Я не знав, куди діватись, — майже з розпачем заявляє О. Довженко, — але погував, що так далі жити не можна. В цей приблизно час я зблизився з українською кіноорганізацією ВУФКУ. Я робив для ВУФКУ плякати, часто туди заходив”.

Стежки, що ними йшов О. Довженко до своєї мети, злились в один шлях, в одну творчу магістраль. Вона й привела його в українське кіно, на кінофабіку ВУФКУ.

Деякі критики твердять, що до О. Довженка не існувало українського кіна, що саме він поклав першу цеглину в його будівництві. Це — звичайне перебільшення. Як виходило з попередніх розділів, українське кіно існувало ще задовго перед О. Довженком, воно росло і успішно розвивалось. До кінця 30-их рр. викристалізувався цілий ряд талановитих режисерів (П. Чардинін, В. Гардін, Л. Курбас, Д. Вертов, та ін.); до кіна прийшли також і майстри української сцени (А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, Ю. Шумський та ін.). Виросли кадри представників технічного персоналу: оператори, освітлювачі, звукооператори,

кінодекоратори, бутафори, реквізитори, монтажери, ляборанти.

Проте, українське кіно варилося у власному соку. Воно не могло вийти за вузькі рамки вузького регіоналізму, на широкі води світового кіномистецтва. Українське кіно не мало творчого надхненника, сміливого експериментатора, ідейного проводиря. О. Довженко саме й відповідав цим вимогам. Прослідкуємо, як формувався його світогляд за його ж власними словами:

„В серпні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на працю до кінофабрики як режисер. Таким чином, на тридцять першому році життя мені довелося знову позинати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетизного мистецтва кіно знайомий не був. Та й ужитися було ніколи і, зрештою, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить потужна, та культурний рівень її був низький, і фільми не визнавались високою якістю.

Дуже допомогла мені на позатку одна незнайна обставина. Я позав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики”.

І тут О. Довженко образно розповідає, як, завдяки своїй спостережливості та самокритичності, йому вдавалося з критичного боку піді-

йти до праці інших режисерів, врахувавши всі їх помилки та недотягнення. Прийшовши на Одеську кіностудію ВУФКУ, О. Довженко пильно вивчає всі стадії кінопродукції, засвоює всі нюанси кіномистецтва, придивляється до творчих метод інших режисерів.

Тому завжди актуальними будуть його слова:

„Кіно вимагає величезної працьовитості і працьовитості не тільки на фільмуванні, але й в усьому процесі мислення при створенні фільму. Кіно — мистецтво „одержимих“.

ПЕРШІ ФІЛЬМИ

Саме в цей час гостро відчувався брак кваліфікованих кінорежисерів. В 1926 році О. Довженко пише сценарій для комедійно-гротескового фільму „Вася-реформатор”. Головна особа фільму — піонер Вася, що із своїм братом взявся „реформувати” тогочасний советський побут, виступаючи проти релігії, пияцтва і бандитизму. Хоч і сюжет фільму відповідав тодішній партійній лінії, проте місцями виходив за її прокрустове ложе. Як і у фільмах П. Чардиніна, в О. Довженка негативні персонажі було показано з більшою переконливістю і повнотою, ніж позитивні.

В тому ж році О. Довженко пробує щастя вже в більше відповідальному фільмі — „Ягід-

ки кохання”, де він виступає не тільки, як сценарист, але й як режисер. В цьому фільмі комедійно-ексцентричними засобами було розкрито не зовсім правдоподібні пригоди незаконнонародженої дитини. Сам О. Довженко з приводу появи цих фільмів писав:



Кадр з фільму „Ягідки кохання”.

„Переклюзаючись а працю до кіна, я думав присвятити себе виключно жанру комедійних і гумористичних фільмів. І перший мій сценарій, виконаний для ВУФКУ, „Вася-реформатор”, було задумано як комедійний, і перша режисерська проба на 500 метрів, „Ягідки кохання”, за власним сценарієм, що його було написано за три дні, також була в цьому жанрі. В цьому самому жанрі задумані й мої нездійснені постанови: „Батьківщина” — про жидів у Палестині, „Загублений Чаплін” — про життя

Чарлі Чапліна на безлюдному острові, і „Цар” — комедія-сатира про Миколу II. Але обставини склались так, що жодної комедії я так і не зробив”.

В 1930 році підчас закордонного відрядження до Берліну, О. Довженко написав С. Ейзенштейну, що був саме тоді в Голлівуді, про своє бажання зустрінутись з Чарлі Чапліним:

„Мені дуже хотілось запропонувати Чапліну один мій сценарій. Я дуже багато над ним працював і дуже довго. Якщо він йому не підійде, то у всякому випадку він міг би знайти в ньому для себе кілька потрібних резей”.

Зустріч О. Довженка з Чарлі Чапліним так і не відбулась. Його сценарний задум не був реалізований.

Одночасно О. Довженко наполегливо працював над оволодінням специфікою кінотворчості, над вивченням основних засобів виразності кіномистецтва і технології виробництва художніх фільмів.

Серед співробітників Одеської кіностудії О. Довженко все більше й більше здибає своїх прихильників і однодумців. Керівництво студії доручає О. Довженкові поставити злободенний повнометражний фільм на 7 частин „Сумка дипкур'єра” за сценарієм М. Заца і Б. Шаранського. Це був т. зв. „революційно-пригодницький фільм”, що його сюжет побудовано на справжньому факті вбивства закордоном дипломатичного кур'єра Теодора Нетте. Сюжетну лінію фільму та перипетії дійових осіб було по-

будовано на зразок тогочасних американських пригодницьких фільмів.

До советського кордону мчить пасажирський потяг. Розмірно стукають колеса. Спокійно сплять пасажери. Сплять пасажери і в купе чужоземної місії. Раптом лунають постріли, зчиняється метушня, чути стогін і вже вранці



Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра”.

преса всього світу повідомила про вбивство со-
ветського дипкур'єра Нетте. Але, щоб фільм
не скінчився надто швидко, сценаристи вводять
в дію товариша дипкур'єра. Кожну мить, ризи-
куючи своїм життям, поранений, він не віддає
убивцям сумки дипкур'єра з цінними паперами.
Погоня і вбивства чергуються з бійками і аван-
турницькими епізодами.



Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра”.



Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра”.

«ЗВЕНИГОРА»

Наслідуючи пригодницькі закордонні фільми, О. Довженко не сліпо сприймав творчі засоби режисерів, а критично пересівав їх крізь сито власного почуття міри і правдоподібності.

Навіть критики були змушені признати, що „...крізь нагромадження ексцентричних і трюкових сцен, світлових і технічних ефектів уже в цій картині прозирала режисерська винахідливість, вдумливий і оригінальний підхід до композиційної побудови окремих сцен, уміння використати мистецтво оператора (оператор М. Козловський) для більш ефектного відображення небезпеки, напруження нічних сцен, темпу і характеру розвитку подій”.¹

Цей фільм остаточно довів, що справжнім призначенням О. Довженка саме й було кіно. Разом з тим цей фільм був, так би мовити, успішним творчим іспитом О. Довженка в професії режисера.

Наступні праці О. Довженка вже заторкують ширші, сміливіші, актуальніші теми. Так, з'являється на екранах „Звенигора”. Це був фільм хронологічно запланований в космічних масштабах, але тематично зв'язаний з багатовіковою історією України. Фільм не мав також суцільного сюжету, він був збудований з окремих поетично насичених кадрів.

¹ І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957 р., стор. 27.



Кадр з фільму „Звенигора”.

В „Звенигорі” було видно постійне тяжіння О. Довженка до великих образно-філософських узагальнень, до сміливості у виборі нових засобів виразності, до поетичного строю і глибоко національного характеру його таланту.

Ось як розповів про цей фільм сам О. Довженко в своїй автобіографії: *„Сценарій „Звенигори” було написано письменником Йогансеном і славнозвісним Юртиком (Тютюнником), я його переробив відсотків на дев'ятностo, в наслідок зого автори демонстративно „зняли свої імена”, і це було погатком мого розходження з харківськими письменниками. А що згодом на кінофабрику добрих сценаріїв не надходило, то я особисто через ряд пригин опинився серед письменників ізольованим, мені довелось в дальшому писати кіносценарій самотоу. Зараз я до цього звик”.*

В „Звенигорі” були епізоди про варягів, про гайдамаччину, про боротьбу українського народу проти польської шляхти, про світову війну 1914-17 рр., про большевицьку революцію.

Всі ці позачасові епізоди були об'єднані позапростірною символічною постаттю старого діда. Постать діда проходить через увесь фільм, уособлюючи собою невмирущого селянина. Він є носієм традицій, правди, справедливости.



Кадр з фільму „Звенигора”.

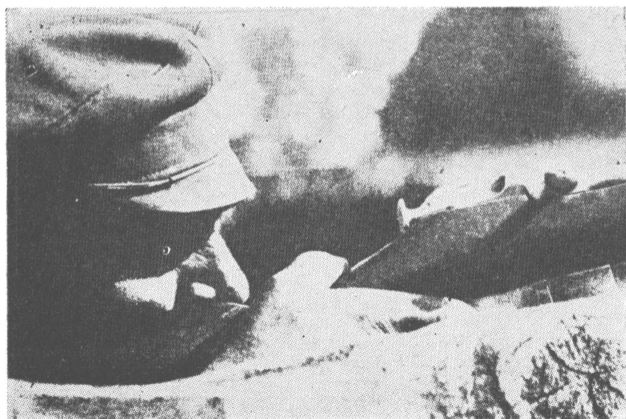
Він хоче знайти заворожені легендарні скарби, заховані на Звенигорі

В цьому образі О. Довженко майстерно сконцентрував всю простодушність, що межує з хитруватістю, і мудрість вікового українського селянства. Дід вороже ставиться до всього нового, прогресивного, модерного. Він є носієм народних дум і переказів, традицій і звичаїв

минулої слави України. Він шукає казкових скарбів, охороняючи Звенигору, де ніби зберігається „добро народне”.

В напівказковій дії „Звенигори” О. Довженко вимагав від всіх виконавців, а зокрема від акторів суто реалістичного, психологічно виправданого вияву почуттів та відтворення внутрішнього стану головних персонажів.

Серед окремих виконавців особливо визначився артист М. Надемський, що виконував ролю діда і старого царського генерала. Чому саме О. Довженко доручив одному акторові дві протилежні в своїй основі ролі до цього часу залишається тасмницею. Адже талановитих



Кадр з фільму „Звенигора”.

акторів тоді не бракувало. Автор цих рядків схиляється до думки, що це було зроблено з метою перевірити необмежені творчі можливості українського актора та зробити цікавий

експеримент цілковитого акторського перевтілення в діаметрально протилежні образи.

Фактом залишилися тільки те, що в ролі старого діда М. Надемський створив зворушливий, наївний, щиросердний образ, саме такий, якою була і віра героя в легенду про закопаний скарб. В другій ролі М. Надемський майстерно вирізьбив гостро гротескову, сатиричну постать генерала.



Кадр з фільму „Звенигора”.

Автори первісного сценарія (Майк Йогансен та Юрко Тютюнник) дуже вдало вибрали жанр кіна, щоб приховано виявити сміливі націоналістичні ідеї. Постать діда саме й була прихованим рупором для наголошення цих ідей. Не дарма офіційні советські критики гостро накинулись як на автора сценарію, так і на режисера фільму О. Довженка: „Сценарій „Звенигори” написали випадкові люди, які спотворювали історичну дійсність, позбавляли українське селянство класових протиріч, подавали

його в образі вічно однакового, незмінного діда. Автори прощають дідові всі помилки і пороки. Всупереч історичній правді вони шукають образні засоби, щоб показати примирення діда з дійсністю, з революцією, щоб довести, що він старий і немічний і аж ніяк не небезпечний, не ворожий. Порочне прагнення примирити непримириме, зробити своїм наскрізь чуже, знайти в новому житті „теплий куток” старому, конаючому, свідчило про спотворення в сценарії класової боротьби”.¹



Кадр з фільму „Звенигора”.

З другого боку, інші критики мали сміливість ствердити, що „у „Звенигорі” О. Довженко показав себе художником, що вперше роздумує над відповідальними проблемами про

¹ І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957, стор. 27.

історичні шляхи української нації, про шляхи її соціального і національного визволення”.

Серед повені образного матеріалу, серед різноманітності мистецької характеристики різних історичних епох, серед непересічного образного мислення режисера, — критики знаходили дрібні маловажливі недоліки в творах О. Довженка. Вони не добачали в його поетично-емоційних фільмах виразну присутність провідної узагальнюючої думки: Україна — понад усе. Тому й „Звенигорі” вони намагались будь-що-будь пришити партійний ярлик, при кожній нагоді підкреслюючи її неспівзвучність з марксістською ідеологією: „Сценарій фільму „Звенигора” мав суттєві ідейні хиби. Він спотворював історичну дійсність, показуючи українське селянство як безкласове, однорідне. Цю хибність

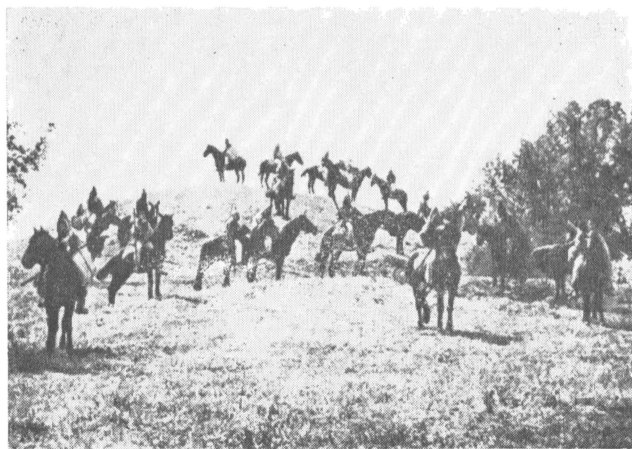


Кадр з фільму „Звенигора”.

і помилковість сценарію не вдалося повністю перебороти і режисерові фільму”.¹

Не варто навіть заперечувати подібних нісенітниць. Якщо вже говорити про недоліки „Звенигори”, то вони заховані насамперед в нагромадженні історичного матеріалу, в фрагментарності окремих епізодів, в недостатньому викристалізуванні наскрізної дії фільму, в композиційній крижкості кіносценарію. Тому й не дивно, що не тільки пересічний глядач, але й професійні критики не зрозуміли фільму.

Про виняткову працездатність свідчать також і сучасні еміграційні критики: „Він працював подивугідно багато і в праці відкривав



Кадр з фільму „Звенигора”.

¹ І. Корнієнко. Передмова. Сценарії українського радянського кіно, 1957, стор. 10.

собі — самого себе. Успіх першого фільму Довженка — „Звенигора” в інтелектуальних колах був зовсім особливим. Всі розуміли, що перед ними не просто розкішний фільм — „Звенигора” не відповідала багатьом звичним і цілком справедливим вимогам, що їх ставлять перед фільмом, — але щось принципово нове, небувале... і малоймовірне, мов раптово здійснений наяву, заплутаний, але сліпучо яскравий сон”.¹

З чужинецьких критиків найбільше влучною була характеристика, що її дав англійський дослідник кіна Айвор Монтеґю: „Коли він (О. Довженко — прим. Автора) творив „Звенигору”, він уперше йшов власним шляхом, написав свій власний сценарій (вірніше, переробив сценарій М. Йогансена та Ю. Тютюнника, — прим. Автора), режисерував фільм так, як його написав. Він майже нічого не знав, що можна б було зробити у фільмах, що могло вдатися, а що не могло, і тільки відчував свою власну силу вислову. Наслідком було одуховлене безладдя”.²

Щоб довершити характеристику „Звенигори”, треба процитувати особисті заваги О. Довженка з приводу цього фільму (Автобіографія):

¹ Юр. Большухін. Олександр Довженко — чи імітація, „Н. Р. Слово”, ч. 16, 656.

² Айвор Монтеґю. Довженко — поет вічного життя, „Українська літературна газета”, ч. 2 (32), лютий 1958.

„Звенигора” в моїй уяві залишилась як одна з найцікавіших праць. Я зробив її якимось одним замахом — за сто днів. Надто складна за своєю будовою, формально, можливо, навіть еклек-



С. Свашенко в житті.

тизна, вона дала щасливу змогу мені — виробникові-самоуці — випробувати зброю в усіх жанрах. „Звенигора” — це був своєрідний преїскурант моїх творчих можливостей. Громадськість (мистецька) прийняла фільм із захопленням, народ його не прийняв зовсім як фільм незрозумілий і надто складний для сприйняття, проте я ходив гордий і навіть, пам'ятаю, хвалився тим, що я не популяризатор, а щось немов би професор вищої математики. Я ніби



С. Свашенко („Звенигора”).

забув, для чого я прийшов у кіно. Чи було це обманом чи зрадою кінематографу як народному, масовому мистецтву? Не було. Я не знав ще правил і тому, як мені здавалось, не робив помилок. Я не зробив фільм, я проспівав його, мов пташка. Мені хотілося розсунути рамки екрану, відійти від шаблонної розповідності і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень. Я, мабуть, перехотів через край”.

Отже, О. Довженко сам мав відвагу признатися, що він піднявся до вершин високої теми, але не знайшов її логічного завершення. Його образна мова, надто насичена алегоріями і символами, була надто складна для сприйняття



М. Надемський („Звенигора”).

пересічного глядача. Наскрізна дія не доходила до його свідомости. О. Довженко спромігся поза панегіриками і підкаджуванням офіційної критики побачити свої недоліки.

Навіть і вороги О. Довженка признавали, що ніхто не міг так майстерно показати картини української природи, мальовничих сцен побуту, народних звичаїв.

Так, режисер С. Юткевич пише: „По екрану плили поетично казкові образи. Фільм вражав повним порушенням всіх кінематографічних канонів, викликав гарячі суперечки. Але всім глядачам „Звенигори” було ясно, що вони при-

сутні при народженні великого, незвичайного мистця".¹

Безперечно це був фільм експериментального характеру. До того ж і сам О. Довженко оцінював „Звенигору” як творчі шукання, як спробу якнайповніше виявити творчі спроможності кіна.²



Кадр з фільму „Звенигора”.

Надто запальні дискусії, що розгорнулись навколо „Звенигори”, допомогли О. Довженкові усвідомити свої помилки і остаточно довели, що в його особі українське кіно знайшло новий непересічний режисерський талант. З другого боку, ця запальна дискусія була наслідком того, що партійне керівництво, невдоволене виразно націоналістичними проявами

¹ „Искусство кино”, ч. 3, березень 1955, стор. 110.

² Пор. збірник „За велике кіномистецтво, Кінофото-видав, 1935, стор. 60.

„Звенигори”, дало О. Довженкові примусове соцзамовлення: накрутити фільм без різних „ухилів” на виразно „революційну” тематику.

Адже революційна тема зовсім тьм'яно і невиразно прозвучала в кінці „Звенигори”. Саме це не сховалось від пильних очей урядової критики. О. Довженкові було поставлено вимогу: опрацювати тему революції, вдаривши одночасно по українським націоналістичним ідеям. Політичність фільму треба було якось поєднати з художністю.

Тема була не легка. Але це не спиняє О. Довженка. Хоч в ті роки, в період т. зв. НЕП-у, помічалось деяке послаблення політичної цензури і ще не було відкритого єжовського терору, проте ніхто з тодішніх сценаристів не намілювався більше співпрацювати з О. Довженком. До того ж максимальна педантичність і вимогливість самого О. Довженка відштовхували від нього талановитих сценаристів. Вже значно пізніше, в своїй Автобіографії він з цього приводу писав: *„Цю методу праці я не вважаю ні вірною, ні корисною. Вона гальмує діяльність режисера, примушуючи його двічі виконувати творчий процес і немов би скорочує його життя. При нормальному, доброму веденні сценарного господарства я міг би зробити значно більше фільмів, ніж я зробив”*.

Отже, у О. Довженка залишився тільки один вихід — самому писати кіносценарії. Таким „одноосібним” шляхом було створено „Арсенал”.

«АРСЕНАЛ»

„В наступному фільмі „Арсенал” я знагнo заузив рамки своїх суто кінематографічних завдань. Я поставив собі метою показати клясову боротьбу на Україні в період громадянської війни. Продовженням цієї епопеї був згодом в новому вже стилевому вислові „Щорс”. Герої „Арсеналу” були ще мало персоніфіковані. Це були носителі ідей, ідеологій. Я оперував ще на „заснигородською” звизкою не типами, а класовими категоріями. Велич і масштабність подій примушувала мене стискати матеріал під тиском багатьох атмосфер. Це можна було вробити, відаючись до поетизної мови, що і є моєю творчою особливістю. Я йшов до реалізму а кіні повільними кроками”.



Кадр з фільму „Арсенал”.

Далі О. Довженко стверджує, що фільм було прийнято як глядачем, так і партією. Тут він побіжно згадує також, що в пресі цей фільм „було облаяно, а мене на протязі ряду років бойкотовано” за „зраду матері - Україні”, за „знеславлення української нації, інтелігенції”.

В „Арсеналі” О. Довженко дійсно перетягнув струну. Він втратив почуття мистецької правдоподібності, щоб виправити свої „ідеологічні помилки” із „Звенигори” і прислужитися господарям. Цього не могли замовчати навіть тодішні фільмові критики, що, не рахуючись із загрозою потрапити в підвали НКВД, дійсно гостро накинулись в пресі на „Арсенал”.

О. Довженко болюче відчував і чуло реагував на критику:



Кадр з фільму „Арсенал”.

„Фільм „Арсенал” був великою подією в моєму житті... Я був гордий і водночас зазнав великого болю: я відгук, що в нашому тодіш-

ньому світі далеко не все було таким гудовим, як цього хотілось би... Жити стало важко”...

Саме в цей час жорстока боротьба компартії з найменшими проявами українського „буржуазного націоналізму” набрала широкого розмаху. Після кількох переглядів політичною цензурою чорнового сценарія О. Довженкові було запропоновано усією силою мистецтва спрямувати „Арсенал” проти „найлютіїших ворогів українського народу, проти націоналістів всіх мастей, викривати їхнє лицемірство, продажність, зрадництво”.

Тому й в „Арсеналі” виразно помітно данину соцзамовленню. Поруч з кадрами, що перевищують кадри геніальних режисерів світового масштабу, — стоять кадри сухі, дидактичні, плякатно-агітаційні. Поруч з рельєфними характеристиками окремих персонажів, — виступають персонажі пласкі, нецікаві, надумані. Поруч з майстерністю мистця, — проглядають халтурницькі засоби ремісника.

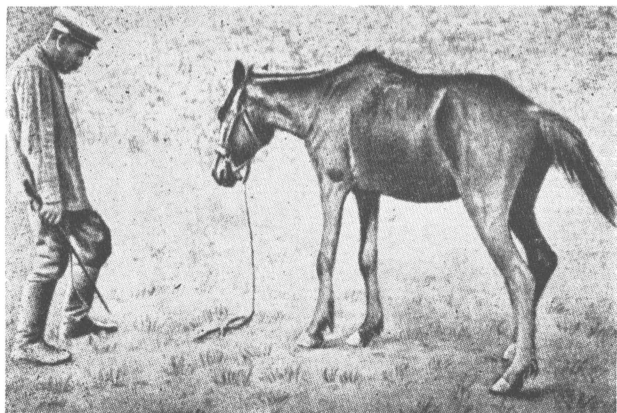
Але, звичайно, це не вина О. Довженка. Він зробив все, що міг. З партзамовлення він зробив мистецький твір. Твір, що залишив помітний слід як в історії українського, так і в історії світового кіна.

Матеріалом для „Арсеналу” послужив бунт розпропагандованих більшовиками робітників київського арсеналу проти Центральної Ради в січні 1918 року. Ці події О. Довженко художньо узагальнив, відповідно символізував, довівши їх до глобальних розмірів. Тут і сцени безглуздості Першої світової війни, і безпорад-

ність царського уряду, і зубожіння українсько-го селянина, і відкриті націоналістичні симпатії українського народу.

Власне, саме негативні (за первісним задумом) персонажі в „Арсеналі” набрали величезної переконливості і внутрішньої сили, при-темнюючи центральний образ фільму — арсе-нальця Тимоша. Отже, головна постать філь-му, хоч і сприймалася як провідна, проте її узагальнено-символічний образ розпливався в калейдоскопі рельєфно вирізьблених персо-нажів, що за первісним задумом режисера мали бути негативними.

Якщо „Звенигора” була романтичною пое-мою, то „Арсенал” нагадував народну епопею. Цей фільм цікавий для нас тим, що виводив головного героя з вузьких рамок особистих пе-реживань і почуттів на широкі шляхи бороть-би за державність.



Кадр з фільму „Арсенал”.

На всесоюзній творчій нараді працівників кіна в 1935 році сам О. Довженко мусів признати, що: „В „Арсеналі” в умовах тодішніх українських обставин я виступив насамперед як політичний боєць. Я поставив собі дві мети: в „Арсеналі” буду громити український націоналізм і шовінізм — з одного боку, — буду поетом і співцем робітничого класу України, який зробив соціальну революцію, — з другого. Ці два завдання за тих умов і в той час були для мене найважливішими. Ось зому тоді, ще не володіючи теоретичними обґрунтуваннями своїх формальних шукань, прийомів, я нерідко працював, як працює боєць в бою, — не дбаючи про те чи за правилами рубання рубає він ворога, чи не за правилами”.

Зрозуміло, що під перехресним вогнем комісарів від мистецтва і присяжних советських кри-



Кадр з фільму „Арсенал”.

тиків інакшого вислову О. Довженко не міг знайти.

Широко використовуючи тисячелітні здобутки українського фолкльору, О. Довженко створив цілком своєрідний, непересічний фільм. Самобутність творчості мистця відчувається в кожному епізоді, в кожному кадрі фільму. „Довженко не знає канонів і „прямих” рецептів кінотворчості”, — писав М. Бажан в одній із своїх рецензій.¹

Цікаво, що в „Арсеналі” є тільки наскрізна дія. Наскрізний сюжет цілковито відсутній. Тільки постать Тимоша внутрішньо об'єднує його. І якщо на початку фільму цю постать по-



Кадр з фільму „Арсенал”.

¹ „Кіно”, ч. 12, 1928, стор. 11.

казано переконливо і правдоподібно, то кінець фільму, коли Тимош стоїть під кулями гайдамаків, виглядає штучо, непереконливо, всупереч почуттю мистецької правди.

Молодому талановитому акторові С. Свашенкові, що виконував роль Тимоша, в основному вдалося передати задум автора, проте в тих місцях, де режисер надужив пропагандивно-агітаційними засобами, — актор виявив свою повну безпорадність в зустрічі з фільмовим матеріалом. Образ Тимоша було задумано як символ, як монументальну скульптурну постать. Пропагандивний задум фільму перетворив її на звичайний лубок ремісника.

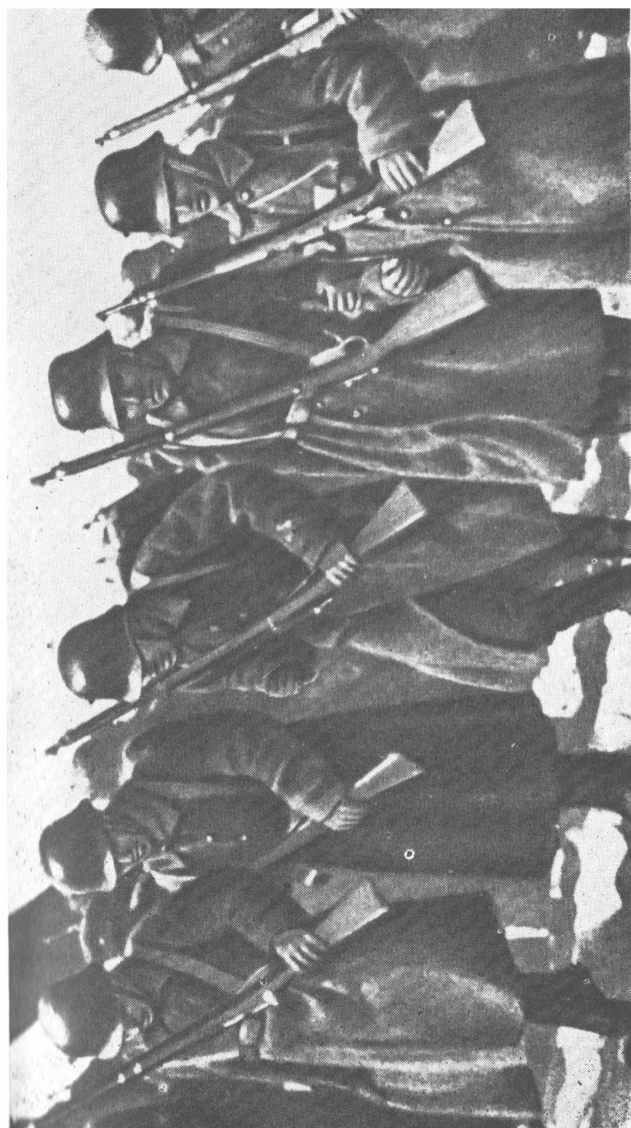
Поруч із С. Свашенком треба відзначити А. Бучму — виконавця епізодичної постаті кайзерівського солдата, отруєного німецькими ж газами.

Успіх „Арсеналу” треба завдячувати також і талановитому кінооператорові Д. Демуцькому, що максимально скупими засобами досягнув тоді ще небувалої технічної майстерності в композиції кожного кадру, у внутрішньо-кадровому монтажі, в освітленні та в інших мистецьких засобах.

„Арсенал” відзначається рельєфними рисами новаторства, намаганням знайти нові засоби мистецької виразності. Йдучи в розріз із давно усталеними нормами, О. Довженко, як ми вже згадували, широко застосовує український



Кадр з фільму „Арсенал”.





Кадри з фільму „Арсенал”.

фолкльор — поетичну піднесеність народних дум, билин, переказів; ліричну привабливість



Кадр з фільму „Арсенал”.

лісень, глибоко мудрий гумор народних приказок та приповідок. Проте, надмірне вживання словесних метафор і не завжди логічне вживання фольклорних елементів не були зрозумілі для переважної маси кіноглядачів.

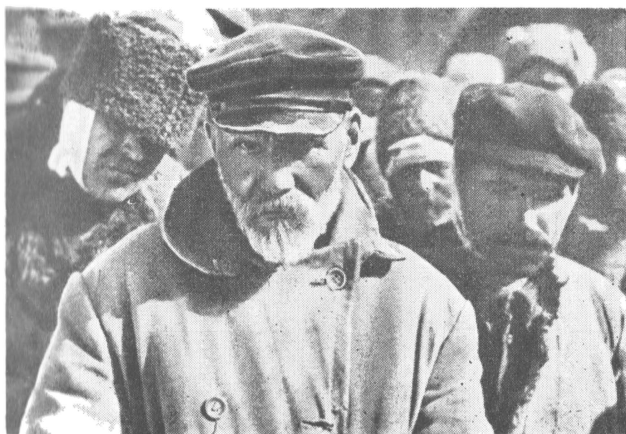
Ще й дотепер советська критика в найрожевіших фарбах змальовує „Арсенал”. І якщо проаналізувати переважно позитивні відгуки критиків, просіяти їх крізь критичне сито і поглянути на них з перспективи трьох десятиліть, — нашим сучасникам стане зрозумілою непересічна піднесеність захоплених відгуків про один з кращих творів О. Довженка: „Арсенал» був схожий на оду чи поему в честь революції і революційного героїзму, написану в соковитих фарбах захопленим мистцем, що бажав

зобразити світ в зіткненні великих мас. Поема виблискувала багатством емоційних відтінків. Їй ній звучав гнівний патос обвинувачення, патетика ораторського заклику, сарказм, біль за долю простих людей, кинутих соціальною сваволею у вічну нужду. Складними монтажними побудовами сцен і всієї композиції поеми, різними експресивними співставленнями епізодів і багатьма іншими засобами режисер добивався того, щоб викликати в уяві глядачів коло асоціацій, суттєво доповнююче зміст безпосередньої дії. Але герой фільму — робітник Тиміш, хоч і був наділений виразно зовнішньою характеристикою, все ж таки був абстрактним образом — символом, умовним втіленням абстрактного поняття”.¹

Фільмування „Арсеналу” відбувалося в різних містах: кадри в ательє — в Одесі, натурні сцени (читання Універсалу на Софійській площі, батальні сцени тощо) в Києві, деякі короткі кадри — в Ленінграді. Не зважаючи на всі недоліки, успіх фільму перевищив сподівання самого О. Довженка.

Навіть чужинці, що, звичайно, дуже вибагливі до кінорежисерів, наскрізь позитивно оцінюють його творчість. Відомий французький дослідник кіна, Жорж Садуль, в своїй „Історії кіномистецтва” досить докладно аналізує творчість О. Довженка. Зокрема, цікаво прослідкувати, як він аналізує фільм „Арсенал”: „«Ар-

¹ А. Роміцин. Про шляхи розвитку української кінематографії. „Искусство кино”, ч. 4, 1954, стор. 80-81.



Кадр з фільму „Арсенал”.

«сенал» був більше оригінальним за своєю композицією... Три характерних епізоди були передвісником нового стилю кіномистецтва: залізнична катастрофа, початок страйку, подавлення повстання”. Далі Ж. Садуль влучно ілюструє режисерські образотворчі засоби, притаманні кожному епізодові зокрема.

Одночасно Ж. Садуль високо оцінює роль титрів (написів) у фільмах О. Довженка: „Титри у Довженка завжди грали важливу, найчастіше поетичну роль. Без них його фільми були б незрозумілими і в значній мірі втратили б свою цінність. Потреба у виразному тексті перед кінцем німого кіна свідчила про нагрілу естетичну потребу звукового кіна”.¹

¹ Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М., 1957, стор 179.



Кадр з фільму „Арсенал”.

Підкреслюючи широке використання статичних кадрів, що дають граничне напруження цілому фільмові, Ж. Садуль стверджує цілком виразну самобутність, відокремленість цього творчого засобу вислову, цілком незалежного від подібних спроб Гріффіта в його ранніх фільмах. А далі автор „Історії кіномистецтва” стверджує факт, що „...лаконізм дозволив Довженкові одержати перемогу там, де багатослов'я Абеля Ганса незмінно терпіло поразку”.¹

Інший чужинецький автор слушно зауважує, що в „Арсеналі” О. Довженко „... з революційною сміливістю розширив діапазон руху — від статуарної застигlosti до шаленого вихру. В „Арсеналі” була бездоганна художня правда,

¹ А. Ганс — французький поет, письменник, актор і режисер; нар. в 1889 р.

Але ідейна правда була дещо умовною, це була правда з позицій «Жовтня»» ...²

«ЗЕМЛЯ»

Успіх „Арсеналу” надхнув О. Довженка на створення ще одного великого фільму — епопеї „Земля”, на тему примусової колективізації на Україні.

В своїй Автобіографії О. Довженко писав: „*„Землю» я задумав як твір, що провіщає пограток нового життя на землі. Але знищення куркульства як класи і колективізація — події надзвичайної політичної ваги, що відбулися, коли фільм був уже готовий, перед самим його показом, — зробили мій голос надто кволим і недостатнім. Я виїхав закордон, де й пробув близько зотирьох з половиною місяців*”. Отже, як бачимо з цих рядків, советський уряд в своєму наступі на українське селянство випередив навіть в той час надто актуальний фільм О. Довженка.

Це також був фільм на тему дня. Це була данина соцзамовленню. Насильна колективізація села зустріла найбільший опір серед „середняцького” прошарку українського селянства, саме там, де найменше можна було його сподіватися. О. Довженкові мимоволі довелося показати всю безвихідність і трагедійність нерівної боротьби з урядом.

² Юр. Большухін. Олександр Довженко — чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 1959.



Кадр з фільму „Земля”.

Якщо попередні фільми О. Довженка критика зустрічала прихильно, то „Земля” дістала діаметрально протилежну оцінку. Погляди критиків різко поділилися. Одні з них (виразно комуністичного забарвлення) беззастережно визнавали високі ідейно-художні вартості фільму. Другі, — переважно об'єктивні та національно свідомі, — бачили в „Землі” ряд недотягнень і методологічних помилок.

До речі, вже після смерти, О. Довженка було повністю „реабілітовано” і навіть „відведено місце” в Пантеоні мистців: „Олександр Довженко прийшов у щасливі часи і прийшов зразу ж, як його покликали... Проте, сфільмувавши „Землю”, Довженко не тільки заповнив місце, що його приділила йому історія, він ще й сам своєю власною рукою розсунув і визначив розміри і кордони своєї художньої влади. Це дозволило нам після „Арсеналу” і „Землі” говорити про „довженківське” в кіномистецтві, тобто про видіння, що належало йому і тільки йому. Мені здається, що саме в „Землі” мистець щедрою рукою запропонував наступному поколінню не тільки нове видіння життя, але й такий багатющий арсенал засобів, що на його опрацювання не вистачило б і кількох десятиліть...”¹

„Землю” побудовано на контрастах. Патріярхальний традиційний дід і допитлива енергійна молодь. Розкішні українські сади в своєму літньому спокої і прихована боротьба українських селян проти колективізації. Кадри похорону Василя і кадри народження немовляти. Кадри смерті діда і кадри безтурботного життя дитини. Саме цими кадрами починається фільм. Вмирає дід і тут же, біля нього, соковитим яблуком бавиться дитина. Вертається від коханої Василь, пританцьовуючи по курній дорозі. Спокійну, патріярхальну тишу села по-

¹ „Искусство миллионов”, стаття А. Арбузова, М. 1958, стор. 129 і 136.



Кадр з фільму „Земля”.

рушує постріл. Це противники колективізації убили Василя. Ховало його усе село. Нових пісень співали односільчани. Прощалася з ним багата і пишна природа. Сумно похитували головами соняшники... Котили хвилю безкраї лани... Мов сльози, падали краплини дощу з кавунів і яблук...

Недарма, навіть чужинці влучно завважили всю поетичність Довженкового твору: „Якщо „Арсенал” був мітом про громадянську війну, то „Земля” — мітом про колективізацію сільського господарства. Фільм могутній, хвилюючий нерозведеним цільним почуттям, потрясаючий драматизмом і владою животворчої природи. „Клясовий конфлікт”, що правив за драматургічну пружину цього твору, виростав з бурхливою шекспірівською силою до загально-

людських масштабів та, зрештою, ще ширше — до масштабів двох протидіючих сил життя і смерті”.¹

Не даремно сам О. Довженко розповідає про напади критиків після перегляду „Землі”: „Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою „Філософи” в газеті „Ізвестія”. Я був так проголошений цим фейлетоном, мені було так ооромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма”.



Кадр з фільму „Земля”.

¹ Юр. Большухін. Олександр Довженко — чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 59.





Кадр з фільму „Земля”.

Але це був тільки початок. До всього цього долучились ще інші, важливіші фактори. Адже „Земля” вийшла саме напередодні голоду 1933 року. І саме тут О. Довженко опинився в надзвичайно скрутному положенні: „Довженко, безперечно, зрозумів увесь жах свого положення: він йде з тими, хто знищує селянство, що з нього вийшов мистець і що з ним все життя залишився зв'язаний духово”.¹

І далі цей самий автор продовжує: „Мало того: Довженко, не переносячи якого-будь шовінізму і людоненависницької обмежености, був і залишився до останнього подиху сином своєї батьківщини, світлої прекрасної України, сином свого високообдарованого, мудрого, сер-

¹ Юр. Большухін. Олександр Довженко — чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 59.

дечного народу з його глибокою „фавстичною” і одночасно по-європейському тверезою духовістю. А ті, кому майстер служив своїм мистецтвом, оскаженіло розтоптували кожний прояв української народної душі і, під виглядом викорінення „буржуазного націоналізму”, громили тількищо розквітлу українську культуру”.

Автор свідомо привів довшу цитату цього сучасного чужинецького журналіста, щоб підкреслити, що як О. Довженко зокрема, так і український народ взагалі має своїх прихильників також між нашими сусідами.

Цікаво при цій нагоді прослідкувати хід думок відомого французького історика кіна Жоржа Садуля: „Ліризм переважав у творчості великого українського режисера. В своєму шедеврї німого кіна — „Земля” — Довженко звертається до трьох „вічних” ліричних тем: кохання, смерть, природа, невичерпних в її творчій силі”.¹

І далі: „Те середовище, що його зображення не давалось Ейзенштейну, знаходило геніальний вираз у фільмах селянина Довженка. Він приніс в свою „Землю” пристрасність великого артиста-малювача; деякі мальовничі ляїтмотиви цього фільму потрясли своєю щирістю: зоране поле під величезним, затягнутим хмарами небом; схвильована під сонячними проміння-

¹ Жорж Садуль. История киноискусства, М., 1957, стор. 178-180.

ми нива; яблука, змочені осіннім дощем; сонішник, національна квітка України”.

Як на чужинця, Жорж Садуль дуже влучно і правильно підкреслив також і інші характерні риси „Землі”: „І хоча успіх „Землі” закордоном був зірваний появою звукового кіна (цей фільм було експортовано лише в 1931 році), все ж цей твір Довженка мав величезний вплив на молодих кінематографістів Франції і особливо Англії. На ліризмі цього фільму вчилися кінодокументалісти, виховані на суворих, але повних гуманізму лекціях „кіноока”.¹

Герой фільму помирає задля ідеї, але О. Довженко всіма силами намагається показати, що ця смерть не викликає мінорних почуттів. Смерть Василя в образній формі розповідає про непримириму боротьбу українських селян з примусовою колективізацією.

О. Довженкові не можна відмовити в майстерності змалювання характерів головних персонажів. Ось як він сам говорить про постать діда:

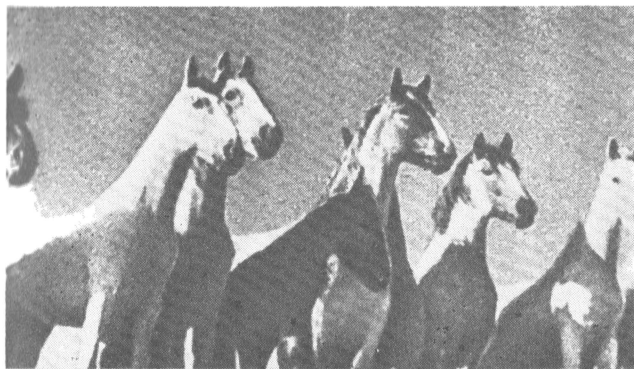
„Дід у фільмі „Земля” — це мій покійний добродушний дід Семен Тарасович, колишній гумак, гесний і незлобний. Від нього у мене в фільмах незмінно любовно написані образи дідів. Це тема дитинства. Діди мої — це щось немов би призма часу”.

Свою докладність у змалюванні персонажів О. Довженко передав навіть в самому кіносце-

¹ Там само, стор. 180.



Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Земля”.



Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Земля”.

нарії: „Артист, який являтиме людству не-
зназну дідову персону, повинен, проте, мати
ряд особистих гідностей, без яких ніякі ми-





Кадр з фільму „Земля”.

стецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті . . . Артист мусить бути не високого росту, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий з високим ясним чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом, або зробити хату, чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, — одне слово, всяку корисну річ зробити спритно і весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах. На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки, чи в розвідку, чи не їсти по три-зотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб озоге копав бліндажі або витягав з багнюки гармату чи десь гужий автомобіль. Щоб умів розмовляти

*приятно не тільки з нагальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід. Коли ж не пощастить знайти такого артиста, і зображатиме діда підтоптаний п'янижка або хвалько, який в загальній ситуації піднав якомось під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його лицедійської особи — тоді не нарікайте на небіжчика — винувате мистецтво”.*¹

Автор свідомо навів звернення О. Довженка до майбутнього виконавця ролі діда. В драматичній та кінематографічній літературі не часто можна знайти таку прецизійну характеристику дійової особи, тим більше не головної, а епізодичної, що відходить у безвість вже на самому початку фільму. Ця подивугідна вимогливість до виконавців притаманна була тільки небагатьом кінорежисерам світового масштабу.

Постать діда таки знайшла своє ідеальне втілення в особі талановитого артиста М. Надемського. Роль Василя виконував уже відомий нам артист С.Свашенко, що із сухого пропагандивного матеріялу створив досить правдоподібний образ советського активіста. В образі середняка Опанаса (арт. С. Шкурат) як режисер, так і виконавець марно намагались переконати глядачів, що прошарок середняків першим пішов назустріч колективізації. Саме цьо-

¹ О. Довженко. Твори, т. 1, Київ 1958, стор. 67-68.

го їм так і не вдалося досягти. В образі Панаса показано суперечливу природу середняка, зображено тонкі нюанси його психології, його поведінки, його вчинків. Виконавець переконливо показав, що пережитки минулого тяжать і ще довго будуть тяжіти над психікою українського селянина.

Ще рельєфніше передав О. Довженко негативні образи, зокрема образ заможного парубка Хоми, що його виконував П. Масоха. Глядачеві він здається відчайдушним, навіть страшним своєю зухвалістю, безсилою люттю. Відчуваючи свою приреченість, Хома впадає у відчай, у відкриту ненависть до комуністичного режиму.

Також і інші, за первісним задумом другорядні персонажі, раптово переростають самі себе, своїх виконавців і... свого режисера. Вони перетворюються в німий символ доби, в прикованого безсилою Прометей.

Навіть в масових сценах яскраво вирізняються другорядні персонажі, часто-густо заслонюючи собою головних дійових осіб.

З неперевершеною майстерністю передано чудові українські краєвиди, що, до речі, тяжіють майже в усіх фільмах О. Довженка. За це його було обвинувачено в „біологізмі” в „згладжуванні та затушовуванні класових суперечностей на селі”.

Нема сумніву, що всі ці твердження не мають жодних підстав, бо природа в творах О. Довженка завжди виступала як доповнення,

як тло в динамічному розвитку настроїв і почуттів героїв. Бракувало тільки чарівних музичних мелодій, неперевершених народних пісень, живого українського слова.

Але українське кіно ще тільки стояло на порозі звукового фільму. „Земля” була останнім німим художнім фільмом на Україні.

«ІВАН»

Скінчивши „Землю”, О. Довженко від’їхав у закордонне відрядження на чотири з половиною місяці. За цей час він встиг скласти плян кіносценарія про героїв Арктики, побудований на трагічній участі Нобіле і Амундсена. Проте, партійне керівництво „Українфільму” відкинуло цей задум.

„Я наспіх витиснув з пам’яті Амундсена і за дванадцять днів написав сценарій „Іван” і розпогав його фільмування. Працювати над „Іваном” мені було важко, бо фейлетон Бедного продовжував гнітити мене з усією силою. Фільм був підкорожений, вважався напівзабороненим, я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, переверзіянтів, спінозистів, — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти кіноінституту, що відбували практику в моїй групі, вважалися в кіноінституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хога б лектором, я



О. Довженко під час фільмування „Івана”.

вбагав небажання, щоб хто-небудь у мене агився. Пізніше керівник кінематографії (Шумяцький) заявив про це в найкатегоризнішій формі. Пролетарську тезію закріпили за собою глени партії Кордюм і Капзінський. Я був відсунений до табору безплідної буржуазії, як людина хог і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник. Я музився. Вище політичне керівництво жило в Харкові. В мене позав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто”.

Але звернемось до „Івана”. Ця кіноповість значно заповнила прогалину, що її відчував О. Довженко. В цьому фільмі глядачі вперше почули милозвучне українське слово, мелодійну красу української пісні, самотутню тугу і журливість української музики.

Саме народною піснею й чудовими красивами починався фільм „Іван”. Починався піс-



Кадр з фільму „Іван”.

нею, що яструбом зринала над бистрими водами Дніпра і мрійливо линула у височінь.

Але й в цьому фільмі О. Довженкові не судилося висловитись власною творчою мовою. „Іван” також був даниною соцзамовленню. Тільки тематика змінилася: треба було показати процес індустріялізації країни. Треба було показати, як окупаційна влада повільно і невблаганно перетворювала свободолюбного селянина на робітника.

„О. Довженко намагався показати, як молодий колгоспник, прийшовши на будівництво Дніпрельстану, звільняється від обмеженості селянського світогляду, сільських навичок і стає свідомим пролетарем. Вся винахідливість режисера спрямовувалась на те, щоб створити по можливості більше зовнішніх обставин, які,



Кадр з фільму „Іван”.

нашаровуючись у сприйнятті героя, виправдували б його переродження”.¹

Отже й тут пропагандивне забарвлення сценарія шкідливо позначилося на самому фільмі. Майстерно зняті епізоди на будівництві більше нагадували хронікально-документальний монтаж, ніж мистецький твір. Навіть самі советські критики згодом були змушені признати, що „у фільмі було чимало високомайстерних кадрів, але, захоплений патосом будівництва, бажанням показати всю його велич, режисер не розкрив у всій повноті і багатогранності процес „перековки” свого героя — „селяка” Івана, і тому фільм був позначений схематизмом,

¹ А. Роміцин. Минуле й сучасне, „Мистецтво”, ч. 4, 5.

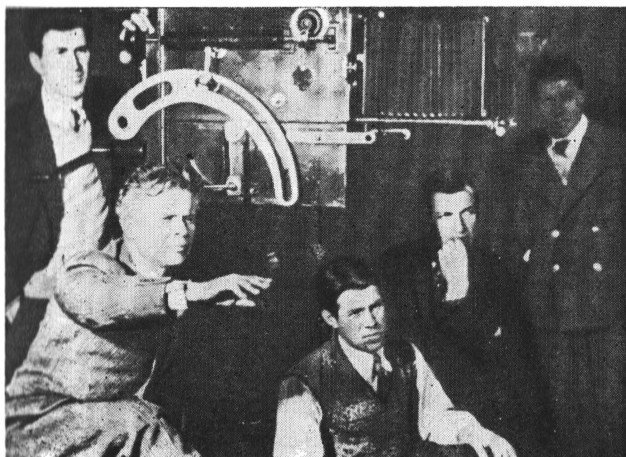


Кадр з фільму „Іван”.

і благородне прагнення творця не досягло бажаних наслідків”.¹

Працюючи над „Іваном”, О. Довженкові доводилось терпіти моральний тиск як урядових

¹ І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957, стор. 30.



157. О. Довженко в студії „Мосфільм”.

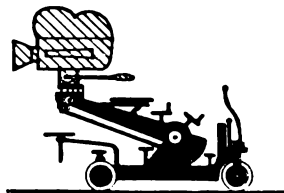
чинників, так і численних критиків: *„Наказ закінчити фільм до жовтневих свят було майже неможливо виконати. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще неосвоєній позаткуючими звукопрацівниками. І все-таки фільм я встиг здати, хоч для цього й довелося в останній час просидіти, не відходячи від монтажного стола, без сну, вісімдесят п'ять годин підряд. Фільм, однак, вийшов невикінзеним, пухким”*.

В чому саме полягала невдача фільму „Іван”? Цікаво послухати голоси як офіційної советської, так і чужинецької критики.

„Картина „Іван”, не зважаючи на окремі, винятково виразні емоціональні епізоди і талановиту роботу Д. Демуцького, не вдалася режисерові. У фільмі зазнали краху передусім

схематичні принципи агітпропфільму з їх установкою на примітивний утилітаризм і пролеткультівський трафарет в зображенні явищ життя”.¹

Дещо інакшу, простішу і більше правильну оцінку дає Жорж Садуль: „Бажаючи бути „простим і ясним”, він (О. Довженко — прим. Автора) майже повністю відмовився від сюжету, у наслідок чого його фільм перетворився на альбом чудових фотосвітлин українського неба і полів”.¹



¹ А. Роміцин. Минуле й сучасне, „Мистецтво”, ч. 4, 5.

¹ Жорж Садуль. История киноискусства, М., 1957, стор. 299.

«АЕРОГРАД»



Советський уряд вже тоді побачив в особі О. Довженка непересічного режисера і сценариста, що може творити на згори визначену тему, одночасно зберігаючи високий мистецький рівень фільму і не впадаючи в дешеві пропагандивно-агітаційні штампи.

З другого боку, величезна популярність серед широких мас українського народу, захоплення його приховано самостійницькими ідеями, — занепокоїли Москву. Його було „добро-вільно-примусово” переведено на працю в студії „Мосфільму”. Отже, цей урядовий крок треба розглядати як „почесне” заслання мистця. Воно було прискорене ідеологічними розпо-

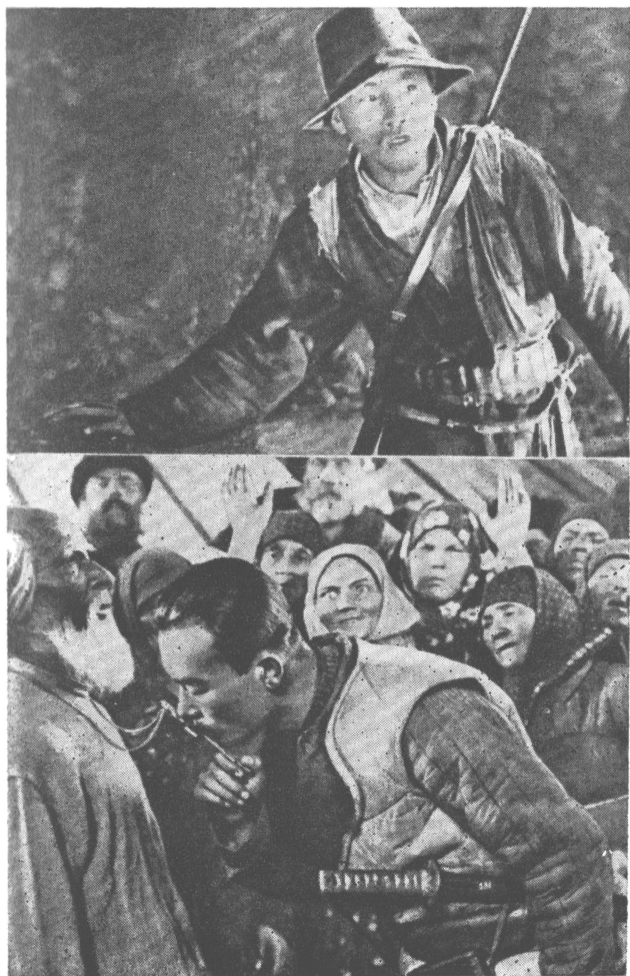
дженнями з партійним керівництвом „Україн-фільму”. У всякому випадку, це „переведення” не можна вважати ні логічним, ні доцільним, ні корисним для О. Довженка. Його чашу терпіння було переповнено: *„Прийшовши до Москви, я одразу з величезним душевним хвилюванням написав листа товаришеві Й. В. Сталіну з проханням захистити мене й допомогти мені творчо розвиватися”*.

До теми про взаємовідносини Довженка і Сталіна ми ще повернемося. Тепер можемо тільки ствердити, що мистець був у стані максимального розпачу і другого виходу в нього не було.

Не довго довелося О. Довженкові протриматися у Москві. Разом з письменником А. Фа-



Кадр з фільму „Аероград”.



Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Аероград”.



Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Аероград”.

деевим його було „відряджено” на Далекий Схід „для вивчення краю з метою зробити про цю частину нашої країни фільм”, — як надто лаконічно згадує про це сам мистець. В дальших рядках тієї самої Автобіографії можна наочно відчувати невимовну тугу за Батьківщиною: „Стояги на березі Тихого океану і дивлягись на Захід, я згадував Україну...”

Після довгих подорожувань і шукання „надхнення” О. Довженко писав: „Уже під час подорожі стало ясным, що можна не один, а багато гудових фільмів, нарисів, повістей і симфоній написати про все багате, а робити треба було один сценарій для фільму. Тоді я вирішив відібрати з величезної маси вражень найголовніші і, узагальнивши їх, виразити у формі художнього твору. У результаті вийшов сценарій „Аероград”.¹

Очевидно, Далекий Схід не був надто привабливим, бо О. Довженко чимскоріше повернувся до Москви і там за два з половиною місяці написав сценарій „Аероград”. Зрозуміло, що не треба було кращого надхнення, як подорож до Сибіру. Сталін наочно показав неопірному режисерові, „де зимують раки”.

Також і в Москві, далеко від Батьківщини, О. Довженко не припиняв своєї бурхливої діяльності: „Працюючи над „Аероградом” в Москві, я багато уваги і часу віддавав громад-

¹ Див. І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957, стор. 30.

ській роботі, що її я так любив. Я був головою Всесоюзної творчої секції працівників кіна. Я організував у Москві Будинок кіна і налагодив його роботу”.

Звуковий фільм „Аероград” розкривав нову сторінку життя і непосильної боротьби советських громадян на Далекому Сході за існування і самозбереження. Невимовно тужачи за українською землею, за квітучими садками, за безкраїми просторами українських степів, О. Довженко навіть і в цьому фільмі широко застосовує натурне фільмування, показуючи всю суворість і велич споконвічної тайги, країни вічного холоду.

Побіжно згадуючи про „Аероград”, Жорж Садуль в „Історії кіномистецтва” влучно зазначає, що „його талант не виграв від розлуки з рідною землею, і він знову вернувся до неї в повісті про Щорса...”

Іншу оцінку дає англійський дослідник кіна Айвор Монтеґю:

„Аероград” є контрастом до „Звенигори”, бо він (хоча не менше алегоричний) є вже твором зрілого мистця. Немає уже заборсаного аматора. Фантастичні елементи так досконало контролюються і балансуються, що створюють нову природу і майже ошуковують глядача, неознаного із символікою, переконуючи його, що він дивиться на події в чисто реалістичному плані”.¹

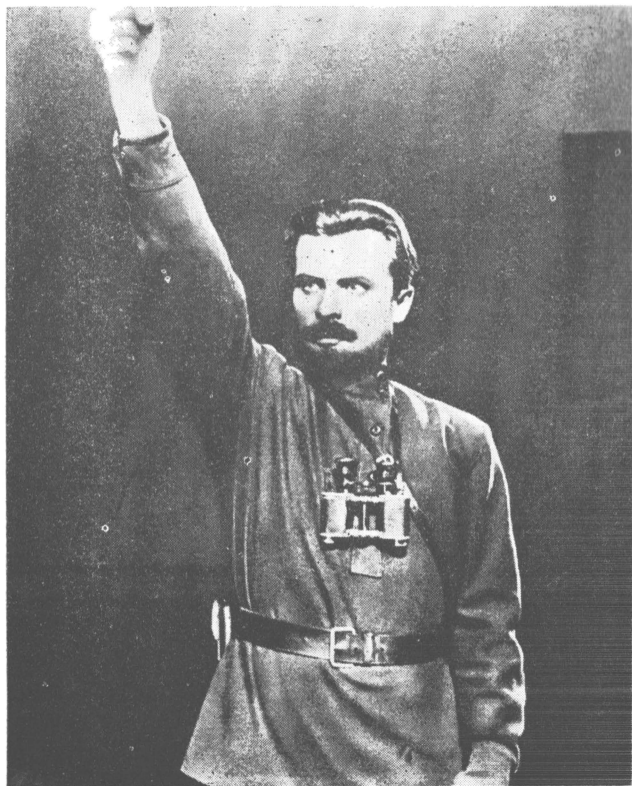
¹ Айвор Монтеґю. Довженко — поет вічного життя, „Укр. літ. газета”, ч. 52.

«ЩОРС»



Кадри з фільму О. Довженка „Щорс”.

Чужа, непривітна Москва не могла замінити О. Довженкові рідної землі. Після багатьох перипетій, листів до вищих установ, до совет-



С. Самойлов у ролі М. Щорса.

ських сановників і, нарешті, вдруге до самого Сталіна, — О. Довженко дістає нове завдання: написати сценарій і поставити фільм про учасника громадянської війни — Миколу Щорса



Кадр з фільму „Щорс”.

або „українського Чапєсва”, як його згодом називали.

„Це був найкращий мій фільм, — писав О. Довженко в своїй Автобіографії.— І робота над



Кадри з фільму О. Довженка „Щорс”.

*сценарієм про Щорса і над фільмом була най-
визнагнішою, найзмістовнішою подією мого
життя. Я писав сценарій одинадцять місяців*



Кадр з фільму „Щорс”.

і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя. „Щорсу” я віддав увесь свій життєвий



Кадр з фільму О. Довженка „Щорс”.

досвід. Всі знання, набуті за дванадцять років праці, знайшли в цьому фільмі своє повне відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського жовтня. Я робив його з таким погуптям, нагубто моя творчість здійснювалась не в мізерному целюлоїді, а в камені чи в металі, нагубто йому судилося жити в століттях. Я хотів бути гідним народу”.

І дійсно, „Щорс” був вершиною творчого злету мистця. Це була лірично-епічна поема про героїв громадянської війни. Тема важка і невдячна. Запропоновані історичні персонажі бліді й невиразні. Проте, виходу не було. Це не було звичайне партзамовлення, це був наказ самого Сталіна. Відступати було запізно. Шлях до відступу було відрізано. Залишився один вихід — вперед. І О. Довженко довів свою роботу до кінця. Сценарій народжувався в нестерпних творчих муках. В неменших стражданнях народжувався і сам фільм. Часами сили зраджували, і тоді О. Довженко впадав у відчай: *„Коли під час роботи я захворів, я нестерпно страждав від думки, що, може мені не вдасться вже довести свою роботу до кінця”.*

До цього часу різні дослідники кіна зовсім по-різному тлумачили взаємовідносини О. Довженка із Сталіним. Доведений неперебірливим цькуванням заприсяжених критиків майже до відчаю, О. Довженко виїхав до Москви. Але й там не було йому спокою. Відчуваючи поважну



конкурентну силу, московські режисери і драматурги були наставлені вороже до „самородка” з України. Тоді він рішився на самий відважний крок: заапельювати до самого Сталіна. Всеволодному диктаторові заімпонував талант і творча сміливість О. Довженка: „Сталін найшов доцільним „використати” Довженка, зрозумівши, що люди такого калібру народжуються не кожний день. Диктатор наказав припинити травлю вже тоді всесвітньо відомого режисера, а згодом почав особисто умовляти його „перебудуватися”.¹



Кадр з фільму О. Довженка „Щорс”.

¹ Юр. Большухін. Олександр Довженко — чи імітація, „НРС”, ч. 16756, з. 11, 59.

А що кілька років перед тим тріумфальним успіхом програвів „Чапаєв” „братів” Васильєвих, то, зрозуміло, що вже при другій зустрічі Сталін запропонував О. Довженкові створити „українського” Чапаєва, не рахуючись з тим, чи взагалі подібний герой існував, чи ні. О. Довженко кинувся до бібліотек, до архівів, до самих випадково уцілілих від партійних чисток учасників революції 1917 року. Такої особи не було. Все сірі, нецікаві постаті. Або постаті з обличчями і характерами держиморд. І раптом комусь на думку прийшов командир Богунського полку, колишній фельшер Микола Щорс, що, фактично, нічим особливим, крім хоробрости, не відзначився перед революцією. Його безбарвну біографію було відповідно підмальовано, „освіжено новими фактами”, „творчо переосмислено”.

Тільки такий режисерський талант, як О. Довженко, міг надхнути бездушну схему творчим життям. І якщо далі ми говоритимемо про „Щорса” як про найвищий творчий злет О. Довженка, то матимемо на думці не виразно пропагандивну тематику фільму, а блискучу здібність неперевершеного режисера створювати неповторні мистецькі зразки дослівно з нічого, з сухого пропагандивного матеріялу. Проте, творчі злети, що ними так багаті були його ранні фільми, повторитися не могли. Життя і творчість під диктаторською владою наклали і на нього свій відбиток.

В „Щорсі” О. Довженко відмовився від надмірної абстрагованости образної символіки, як

ми бачили в „Арсеналі” чи в „Звенигорі”. В „Щорсі” виразно відчувається намагання режисера знайти нові, виразніші й досконаліші мистецькі засоби вислову. Навіть офіційна советська критика, після значних спрепарувань та купюр, змушена була визнати мистецькі вартості фільму.

Також і закордонні дослідники кіна високо оцінювали цей фільм. Зокрема відомий французький кінознавець Жорж Садуль влучно зауважив, що „В „Щорсі”, як і в „Землі” поставник був одночасно і ліричним поетом фільму. Він зумів проявити тут справжні великі почуття героїзму, любови, розуміння природи, зневагу смерті. Плястична краса кадрів вражаюча — поля, покриті снігом, грозове небо, що по ньому пливе дим пожеж війни, безкраї поля соняшників, через які мчить кіннота. Романтична дія насичена великим гумором, що не зовсім відповідає стилеві Довженка”.¹

До подібних висновків прийшли також і сучасні советські критики, які були змушені ствердити, що „важливою і органічною відзнакою „Щорса” є його яскрава національна своєрідність. Вона і в характері героїв, і в особливій героїчній патетиці, близькій до патетики українських народних дум, і в поетичності пей-

¹ Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М. 1957, стор. 305.



зайвів України, і в мові, і в пісні, і в неповторному українському гуморі.”¹

Хоч „Щорс” було задумано як виразно пропагандивний фільм, проте в ньому найбільше виявилась індивідуальність автора сценарія і режисера. Як позитивні, так і негативні персонажі мають ознаки мистецької суб’єктивності автора.

Головну дійову особу — Миколу Щорса — показано в реалістичному історичному оточенні. Проте, О. Довженко сконцентрував в цьому образі характерні риси героїв своїх попередніх фільмів. В ньому ми бачимо і мрійливість діда із „Звенигори”, і рішучість Тимоша з „Арсеналу”, і наївність Івана з однойменного фільму. Більше того, в образ Щорса О. Довженко вдихнув свій власний темперамент, свою іронію, свій світогляд. Тому Щорс більше схожий на казкового героя, ніж на героя громадянської війни. Він цікавий своєю непересічністю, але внутрішньо не виправданий і мало переконливий. В кольоритній постаті Боженка також втілено риси української ментальності: хитрватість, наївність, почуття гумору.

Цікаво відзначити, що фільм „Щорс” спочатку було задумано як твір інтернаціонально-пропагандивний, але фактично він залишився суто національним твором. Це були змушені признати навіть сучасні совєтські критики: „Щорс” — твір, що має яскраву національну

¹ О. Левада. Про деякі проблеми української кінодраматургії, „Мистецтво”, ч. 2, 1959, стор. 10.

форму. Це конче потрібно навіть підкреслити, бо, на жаль, далеко не всі фільми, що належать українській кінематографії, до речі й останнього часу, відображають її національні особливості. Певна річ, справа не в тому, що О. Довженко розробляв, як правило, українські сюжети і теми. Він мислив і говорив до глядача мовою українського народу, досконало знав його характер, натуру, склад розуму, любив і ненавидів те, що любив і ненавидів народ, і висловив усе це в мистецтві значно повніше і самобутніше за інших майстрів кіна”.¹

Отже совєтські критики не тільки співставляли „Щорса” з „Арсеналом”, але й називали його „самим національним твором совєтського кіна”. Адже через увесь фільм червоною ниткою проходить національна ідея — боротьба за незалежність батьківщини. Майже на протязі всього фільму, мов гармонійне тло, звучать українські пісні повстанців. І навіть зразу ж після сцен гарячих атак йдуть сцени народних танків.

Взагалі, увесь фільм був насичений героїчно-романтичним патосом. Зокрема, показовою може бути сцена відпочинку в школі, де червоноармійці мріють про майбутнє. Щоб досконало передати настрій цієї сцени, О. Довженко дає докладні коментарі для виконавців в самому сценарії „Щорса”: *„Зараз погнеться сцена, перед написанням якої хотеться звернутись до*

¹ А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво”, ч. 4, 1957, стор. 19.

художників, операторів, асистентів, освітлювачів, — до всіх, хто повинен розділити зі мною складний труд створення картини.

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хожу відгуги в їх очах благородний розум і високі погугтя. Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних тікуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд, і шаблі покладіть поруг. Хай відпогинуть вони після довгих кривавих трудів. Вдягніть їх — відповідно дорогим спогадам про позаток нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, густим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх облизгях повністю і передавалося глядагам, і хвилювало серце нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ везірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зшивати поношений одяг. Не треба звизайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. П р и б е - р і т ь г е т ь в с і п ' я т а к и м і д н и х п р а в д . З а л и ш т е т і л ь к и г и с т е з о л о т о п р в д и . (Підкресл. наше. — Автор). Не опускайте їх в побут. Є війна. Є перемога і відпогинок поміж битвами. Товариші артисти, є перемога, і ви її героїчні виконавці. Я горджуся й захоплююся вами”.

В „Щорсі” широко запроваджено режисерський засіб фільмового контрасту: масові сцени боїв чергуються з інтимними ліричними сценами, з жанровими гумористичними епізодами. Увесь фільм насичений довженківським оптимізмом. Навіть сцена смерти Боженка звучить переможним мажором.

В „Щорсі” О. Довженко використав кращі технічні надбання світового кіна і ряд своїх власних творчих засобів виразності. „Щорс” щерть наповнений хвилюючими і динамічними кадрами, в ньому було майстерно виведено ряд рельєфних характерів, в ньому використано споконвічний український гумор і гостру до тепність.

„Це найбільш зрілий, значний своєю масштабністю і високими ідейно-художніми якостями твір українського кіномистецтва тих років”.¹

Звичайно, обставини примусили О. Довженка ідеалізувати громадянську війну та її учасників. Зрештою, і сама ідея фільму виникла під впливом небувалого успіху „Чапаєва”. Без перебільшення треба ствердити, що ідейним задумом і режисерським розв’язанням „Щорс” переміг „Чапаєва”. Навіть Жорж Садуль переконливо ствердив з цього приводу: „Далі треба згадати фільм Довженка „Щорс”, що своєю

¹ І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво”, ч. 2, 1957, стор. 30.



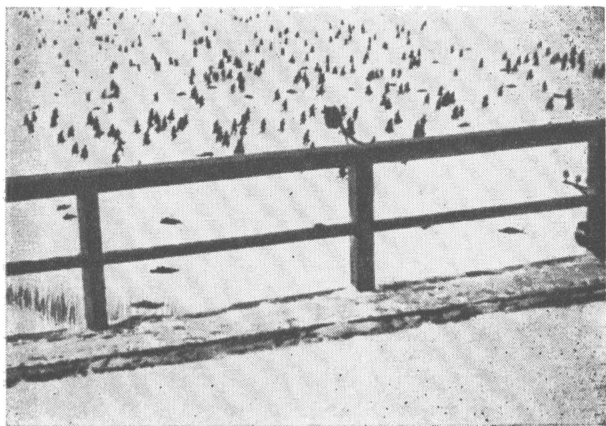
Кадр з фільму „Щорс”.

майстерністю і гуманністю навіть перевищує „Чапаєва” Васильєвих”.¹

Серед українських фільмів періоду 1932-1941 рр. „Щорс” займає визначне місце. Хоч це був виразно революційно-пропагандивний фільм, проте він був вершком творчості О. Довженка. Те, що міг досягти мистець в „Щорсі”, не вдалося досягти йому в фільмах останніх років. Тому можна з певністю твердити, що саме „Щорс” був лебединою піснею Довженка-мистця.

Московська газета „Правда” так писала після прем'єри фільму: „Довженко сам був учасни-

¹ Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М. 1957, стор. 305.



Кадр з фільму „Щорс”.

ком подій, сам бився за рідну Советську Україну, сам плакав її сльозами, коли країну терзали чужинці-інтервенти, сам літав степами, сам співав з бійцями і сам танцював відчайдушно „гопака” з блискучою шаблюкою в руці... І тому сцени цієї поеми, цього фільму, йдуть від найглибшої правди життя, від землі, від нашої войовничої епохи”.¹

О. Довженко не тільки умів безпомилково вибирати акторів на головні ролі, але й суворо ставився до відповідного добору зовсім другорядних виконавців і навіть учасників масових сцен. Зовнішнє втілення героя в О. Довженка завжди відповідає внутрішньому його змістові.

¹ Фільм „Щорс”, „Правда”, 5. III. 1939.



Кадр з фільму „Щорс”.

Так, головним персонажам фільму — Щорсові та Боженкові було надано виразно національних рис. О. Довженко залюбки доручав відповідальні ролі маловідомим акторам, з радістю працював з випускниками Театрального інституту.

Навіть для виконання ролі Щорса О. Довженко вибрав невідомого артиста Євгена Самойлова. Перед цим артистом він поставив досить складне завдання: створити образ легендарного командира, наділивши його всіма рисами революціонера-вояка, а також рисами мрійника. В уста Щорса О. Довженко хотів вкласти свою заповітну мрію — перетворити в квітучий сад не тільки українські села, але й великі міста України. Ці думки він і сам неодноразово висловлював у своїх доповідях, про-



О. Довженко на фільмуванні „Щорса”.

мовах, в своїй автобіографії. Ще в 1926 р. коли завершувалось будівництво першої черги Київської кіностудії художніх фільмів, він знайшов час і сили перетворити смердючий пустир коло неї у величезний квітучий сад, що тепер цвіте і плодоносить і служить світлою згадкою нащадкам про великого мистця.

Не можна поминути образу „батька” Боженка, втісного арт. Г. Скуратовим. Цей образ просякнений теплотою і гумором, проте часами переходить в гротеск (сцена з кулеметом в Київському оперному театрі).

Вертаючись до головного персонажа — героя громадянської війни М. Щорса, — напрошується на думку ще одне сміливе порівняння: чому постать Щорса така близька і знайома нашим

сучасникам, також героям визвольної боротьби України? І тут виникає не зовсім ортодоксальна думка: а що, якби замість червоної



Ліворуч: кадр з фільму „Звенигора”.

Праворуч: кадр з фільму „Щорс”.

зірки на шкіряному картузі Щорса був причеплений тризуб? А що, якби зробити незначні купюри в тексті кіносценарія і змодифікувати психологічне окреслення головних персонажів? Адже навіть наскрізна дія могла б залишитись та сама — визвольна боротьба за Україну. І тоді той самий Микола Щорс міг би стати героєм визвольної боротьби України проти наїзників усіх мастей. Адже на скрижалах визвольної боротьби українського народу записано тисячі імен ще більше відважних, ніж Микола Щорс, ще більше відданих Україні.

Тому фільм Довженка „Щорс” — це насамперед не його заслуга, а заслуга його таланту. Тут Довженко-мистець переміг Довженка-громадянина. Як громадянин — Довженко силою обставин пішов на службу Москви, як мистець — Довженко увіковічнив свої ідеї, свою систему, зайнявши місце поза часом і простором в пантеоні найкращих режисерів світу. Ми не по-

годжусмося з Довженком-громадянином, але ми високо оцінюємо Довженка-мистця.

Не зважаючи на загально похвальну критику фільму „Щорс”, деякі заприсяжені критики закидали О. Довженкові, що „...у фільмі недостатньо розвернено показано участь російського народу в визвольній боротьбі українського народу з арміями кайзерівської Німеччини, а потім із силами своєї національної реакції — з петлюрівщиною”.

Завжди йдучи попереду інших мистців, О. Довженко не цурався навіть праці над суто хронікальними фільмами. Не маючи змоги вільно творити, в дні окупації Західних областей України О. Довженко виїхав з групою кінооператорів для фільмування пропагандивного документального фільму „Звільнення”: „Восени 1939 року, під час визвольної війни за воз'єднання Західної України і Західної Білорусі, я попрацював в Галичині біля двох місяців, як політробітник і керівник операторської групи. Зараз я монтую цей документальний фільм, після зого приступаю до виготовлення сценарія за повістю Гоголя „Тарас Бульба”. Мені зараз сорок п'ять років. Признаюсь, я досить втомився і тому не надто здоровий. Я перестав бути швидким...”

Навіть з пересічних документальних епізодів кінохроніки О. Довженко зумів вибрати саме цінне і цікаве, показавши великі можливості кінопубліцистики та її образотворчих засобів.

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА



О. Довженко між червоноармійцями.

Під час Другої світової війни напівхворого О. Довженка було мобілізовано, вдягнуто в сіру радянську шинелю і призначено співробітником військової газети Південно - Західного фронту. В цій газеті він друкує окремими книжечками свої пристрасні, хвилюючі нариси, оповідання, статті та кореспонденції. Такі оповідання, як „Мати”, „Воля до життя”, „Відступник”, „Ніч перед боєм”, „Тризна”, „Незабуттє” тощо, переконливо і майстерно розповідали про героїзм українських людей, вселяли в них бадьорість і віру в перемогу над гітлерівською Німеччиною. І змучені до краю, голодні, погано озброєні радянські вояки йому вірили. Чи щирими були його слова, — залишаємо

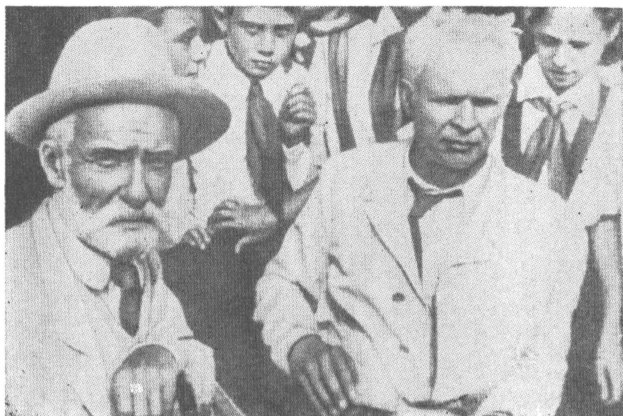


Кадр з фільму „Мічурін”.

сумлінню самого О. Довженка. Але його ім'я і його твори промовляли до серця советських бійців-українців. Вони зупинили їх духовий занепад, дивовижний спад військової дисципліни, мародерство, крадіжки і пиятику.

В цей саме час О. Довженко знаходить час, щоб створити документально-художній фільм

за власним сценарієм п. н. „Битва за нашу радянську Україну”. В цьому фільмі зображено



О. Довженко на фільмуванні „Мічуріна”.

перебіг боїв з німцями в 1941-43 рр. Згодом О. Довженко ставить також і фільм „Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель”, що відтворює події 1941-1944 рр. В цих виразно пропагандивних стрічках О. Довженко ще раз затвердив за собою звання видатного майстра монтажу, композиції і дикторського тексту. В праці над фільмом він майстерно використав трофейну німецьку кінострічку.

В період війни О. Довженко пише сценарій „Повість полум'яних літ”, що за широтою відображених подій, за творчими засобами, за своєю образною системою має багато спільних рис з „Арсеналом”, „Землею” і „Щорсом”.

«МІЧУРІН»



О. Довженко на фільмуванні „Мічуріна”.

В повоєнні роки О. Довженко вже знову в Москві пише п'єсу і сценарій, а також ставить свій фільм „Мічурін” („Життя в цвіту”). Відірваний від рідної землі, від співучої української мови, від друзів і приятелів, — О. Довженко не занепав духом. В його фільмі про перетворювача природи І. Мічуріна тільки зрідка проникають мінорні нотки. В основному фільм звучить переможним мажором. І навіть квіти, що розпускаються на очах глядачів, втілюють заповітну мрію Мічуріна, перемогу його життя.

В свої останні роки О. Довженко майже цілком відійшов від кіна. Він тільки написав ряд сценаріїв і кіноповістей: „Відкриття Антар-



Кадр з фільму „Мічурін”.

ктиди”, „Зачарована Десна”, „Завойовники космосу”, „Поема про море” та ін. Найбільше цікавим твором було автобіографічне оповідання „Зачарована Десна”. Саме цей твір зайвий раз переконав нас, що Довженко був не тільки неперевершеним сценаристом і режисером, але й високообдарованим прозаїком. Ось як пише про нього один із сучасних українських публіцистів на еміграції: „На фоні загальної недолюблості, коли давно вже й забулося, що можна писати не на замовлення, а з переконання, цей твір прозвучав як шедевр свіжості й неповторності, далеко залишаючи усю всесоюзну літературну занудність, разом з найсміливішими її літераторами типу, наприклад, Шолохова, і став на такому рівні, що ми, не кривлячи ду-

істю, можемо говорити: так пишеться шедеври”.¹

О. Довженко був незрівняним учителем молоді та досвідчених акторів: „До останніх днів життя у нього завжди було палке бажання безкорисливо ділитися з людьми, що його оточували, а зокрема з молоддю, — своїм досвідом, думками і спостереженнями”.²

На Україні його вперто не допускали до педагогічної діяльності. Тільки вже в останніх роках свого життя він почав викладати режисуру у Всесоюзному інституті кінематографії в Москві.

При кожній нагоді О. Довженко виступав з доповідями, дописував до журналів і газет. На 2-му з’їзді письменників він кинув виклик драматургам і письменникам: *„Дамо ж народові готириста сценаріїв на рік, хороших і різних”*.



¹ І. Кошелівець. Пам’яті Олександра Довженка, „Літературна газета”, ч. 1(19), січень 1957 р.

² Ю. Тимошенко. Світло великої душі, „Искусство кино” ч. 12, 1957, стор. 126.

«ПОЕМА ПРО МОРЕ»



О. Довженко у Кахівці перед фільмуванням
„Поєми про море”.

Останні три літа він жив у Кахівці, над Дніпром, готуючи матеріали для кіносценарія „Поєма про море”. Проте, цього фільму йому так і не судилося поставити. Кілька місяців перед смертю було розпочато фільмування першого українського широкоекранного кольорового фільму про будівників Кахівської гідроелектростанції. В розпалі цієї роботи творче життя О. Довженка обірвалося.

Керму взяла в свої руки його довголітня співробітниця і дорадниця, його дружина — Юлія Солнцева. Саме вона й довела працю над фільмом „Поєма про море” до переможного кінця.

Вище вже було згадано, що О. Довженко **ді-**
став признання не в земляків, а саме в чу-
жинців:

„Довженка може більше, ніж будь-кого, мож-
на назвати першим світовим поетом кіна”.¹

„В свою чергу Олександр Довженко, що до-
бився признання в кінці періоду німого кіна,
також різко відрізняється від своїх попередни-
ків — Дзиги Вертова, Ейзенштейна, Пудов-
кіна: Довженко — українець, і це накладає
свій відбиток на його творчість”.²

„Шлях Довженка був... трагічним. Людина
абсолютної чесности з іншими і з самим собою,
він не міг не бачити, що режим, система, ідео-
логія комуністичної партії — суть брехня і на-
силля, лицемірство і безсоромність. Він був не
з тих, хто готовий як завгодно кривити душею
задля своєї вигоди, безпеки і пихи”.³

Невблаганна смерть обірвала творче життя
О. Довженка. Життя, сповнене творчих шукань,
творчого горіння, творчих задумів. Але його
творчість невмируща. На ній вчитимуться наші
нащадки.

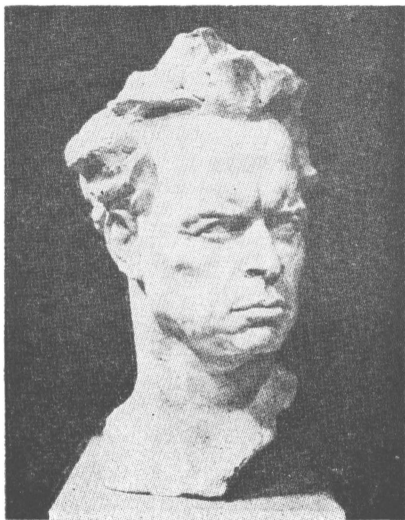
¹ Луїс Джейкобс (Lewis Jacobs). Цят. за Полтавою.
Творець українського фільму, „Сучасна Україна”, ч.
12, 14. VI. 1953.

² Жорж Садуль. (Georges Sadoul), Історія кіноми-
стецтва, М., 1957, стор. 178.

³ Ю. Вольшухін. Олександр Довженко — чи імі-
тація, „НРС”, ч. 16576, 3. II. 59.

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО

МОЯ МЕТОДА*



**Погруддя О. Довженка
роботи Г. Пивоварова.**

Після революції українське кіно було змушене розпочинати свої початки з самих основ, будуючи студії та виховуючи нові кадри працівників кіна.

* Стаття О. Довженка в "Experimental Cinema", ч. 5, 1934, Нью-Йорк. Переклад Автора. Збережено пунктуацію та стиль оригіналу.

Свою працю для кіна я розпочав у студіях ВУФКУ, що тепер відомі як Українфільм, де я і працюю дотепер.

Два фільми сформували центральну напрямну лінію моєї праці: „Арсенал” і „Земля”. Я створював свої фільми на основі соціальних мотивів. Самий сценарій фільму не має для мене вартости, якщо він не є наслідком певної соціальної форми. Ця точка зору зумовлює також і методу моєї праці. Я називаю її

Синтетизною метою:

З величезної кількості матеріалу, що його цілком вистачило б, щоб створити п'ять або шість фільмів, я роблю один єдиний фільм, зв'язаний разом надзвичайно сильною напругою. Цим самим я конденсую увесь наявний матеріал в одне єдине ціле.

Я добирав дійові особи таким способом, щоб вони не тільки втілювали героя фільму, але й цілу соціальну групу. Це добре відома „метода типізації” в совітській кінематографії.

„Арсенал” — це перший зворотний пункт моєї праці. (Довженко вважає два свої попередні фільми, „Сумка дипкур'єра” та „Звенигора”, суто підготовчими в його творчій праці. — *Прим. ред. журналу*).

„Арсенал” має певне історичне підґрунтя:

- кінець імперіалістичної війни 1914-18 рр.
- розклад російських військових частин
- поворот солдатів додому
- їх перебування на території України
- перші спалахи революції.

Разом з цим на Україні під час революції виникають *дві центральні проблеми: національна і соціальна.*

Національна проблема була об'єктом активності української буржуазії, переважно з числа інтелектуальних робітників. Ці люди намагались задовольнити свої національні інтереси, нехтуючи соціальними інтересами, що їх захищали робітники, селяни і решта трудової інтелігенції. Цей конфлікт зацікавлень був причиною розходжень між буржуазією з одного боку і пролетаріатом — з другого.

Це, властиво, і була ідея, що на ній базувався „Арсенал”. В фільмі сконцентровано стільки матеріялу, що його було б досить на п'ять чи шість окремих фільмів. Але фільм зроблено так, щоб *мінімальною кількістю матеріялу висловити максимальну кількість ідей і соціальних емоцій.*

„Арсенал” втілює боротьбу робітників за захоплення влади на Україні. Це — кінобойовик, що сконденсовує вищезгадані події; він символізує не тільки Київ з його передмістями і околицями, але Україну в цілому.

ДРУГИЙ ПОВОРОТНИЙ ПУНКТ — це „Земля”, що також стверджує нову методу советського кіна в подачі матеріялу, методу, що тісно зв'язана із змістом фільму.

Подібно до того, як існують в світі дві політичні системи — комунізм та капіталізм, — так само є *дві системи кінематографії.* З од-



О. Довженко в останні дні перед смертю.

ного боку — советська кінематографія; з другого — французька, американська тощо.

Зміст американської фільмової індустрії так само, як і європейської — це переважно: любов, сильний герой, чарівна жінка, мальовничі декорації, туалети, люксус тощо. Ці фільми мали успіх в певній частині аудиторії глядачів як Нового, так і Старого Світу.

Советське кіно знайшло свою аудиторію, маючи в наявності такі елементи:

- маси, натовп, юрбу;
- колосальні зрушення;
- спеціальні теми;
- відмінні ракурси камери;
- темп.

В „Землі” я намагався працювати дещо відмінно. Я намагався виключити засобами великої швидкості певних рухів всі звичайно ефективні кадри; і я вибрав також звичайні об’єкти.

Наочний приклад покаже, як саме я працював:

Безкрає поле, звижайне село, звижайні люди. Це три найбільше вживані елементи, що примушували мене розраховувати тільки на моє мистецтво і на мого актора-людину. Час-від-часу я зовсім не вживаю професійних акторів.

В „Землі”, наприклад, одну з головних ролей виконував звичайний пічник.

В праці з не-актором, я вживаю

СПЕЦІАЛЬНОЇ МЕТОДИ.

В чому різниця між не-актором і актором?
Не-актор не знає технічних засобів і не знає,

що робити з часом (тобто з часом у фільмі, з тривалістю швидкості й руху). Проблема полягає в тому, щоб створити тип ситуації, в якій не-актор, подібно акторові, забуде, що він грає перед камерою; іншими словами, створити ситуацію, в якій актор не грає, але *працює*. Тоді часто-густо виникає ситуація, в якій режисер забуває свою роль режисера і впливає на не-актора як людина на людину. Проте, в цьому випадку необхідно, щоб не-актор *відгував*, що саме від нього вимагають.

Іноді виникає ситуація, що її дуже тяжко пояснити не-акторові. В таких випадках я вживаю т. зв.

ПРОВОКАТИВНОЇ МЕТОДИ ПРАЦІ:

Примусити не-актора зробити певний вираз обличчя або рух. *Спровокувати* його до цього. Якщо, наприклад, сцена вимагає виразу здивування, тоді, щоб спровокувати вираз подиву, треба злякати виконавця, володіючи майже майстерністю жонглера.

МАСОВІ РУХИ, РУХИ МАС

репрезентують основну провідну думку мого фільму „Земля”. Здавалось би, невдячна тема, проте — це тема, що ховає в собі великі соціальні зрушення. Моїм завданням було викликати через ці фактори певні асоціації в глядача. Моя праця йшла по лінії

НАСКРІЗНОЇ ДП:

Створити фільм, що примусить глядача *дивитись* його не лише один раз, а дивитись його

ного боку — советська кінематографія; з другого — французька, американська тощо.

Зміст американської фільмової індустрії так само, як і європейської — це переважно: любов, сильний герой, чарівна жінка, мальовничі декорації, туалети, люксус тощо. Ці фільми мали успіх в певній частині аудиторії глядачів як Нового, так і Старого Світу.

Советське кіно знайшло свою аудиторію, маючи в наявності такі елементи:

- маси, натовп, юрбу;
- колосальні зрушення;
- спеціальні теми;
- відмінні ракурси камери;
- темп.

В „Землі” я намагався працювати дещо відмінно. Я намагався виключити засобами великої швидкості певних рухів всі звичайно ефективні кадри; і я вибрав також звичайні об’єкти.

Наочний приклад покаже, як саме я працював:

Безкрає поле, звижайне село, звижайні люди. Це три найбільше вживані елементи, що примушували мене розраховувати тільки на моє мистецтво і на мого актора-людину. Час-від-часу я зовсім не вживаю професійних акторів.

В „Землі”, наприклад, одну з головних ролей виконував звичайний пічник.

В праці з не-актором, я вживаю

СПЕЦІАЛЬНОЇ МЕТОДИ.

В чому різниця між не-актором і актором?
Не-актор не знає технічних засобів і не знає,

що робити з часом (тобто з часом у фільмі, з тривалістю швидкості й руху). Проблема полягає в тому, щоб створити тип ситуації, в якій не-актор, подібно акторові, забуде, що він грає перед камерою; іншими словами, створити ситуацію, в якій актор не грає, але *працює*. Тоді часто-густо виникає ситуація, в якій режисер забуває свою роль режисера і впливає на не-актора як людина на людину. Проте, в цьому випадку необхідно, щоб не-актор *відгував*, що саме від нього вимагають.

Іноді виникає ситуація, що її дуже важко пояснити не-акторові. В таких випадках я вживаю т. зв.

ПРОВОКАТИВНОЇ МЕТОДИ ПРАЦІ:

Примусити не-актора зробити певний вираз обличчя або рух. *Спровокувати* його до цього. Якщо, наприклад, сцена вимагає виразу здивування, тоді, щоб спровокувати вираз подиву, треба злякати виконавця, володіючи майже майстерністю жонглера.

МАСОВІ РУХИ, РУХИ МАС

репрезентують основну провідну думку мого фільму „Земля”. Здавалось би, невдячна тема, проте — це тема, що ховає в собі великі соціальні зрушення. Моїм завданням було викликати через ці фактори певні асоціації в глядача. Моя праця йшла по лінії

НАСКРІЗНОЇ ДП:

Створити фільм, що примусить глядача *дивитись* його не лише один раз, а дивитись його

кілька разів. Якщо ми можемо багато разів насолоджуватися образами Рафаеля чи Рембрандта; якщо ми завжди можемо читати Байрона чи Гете, або слухати музику Бетговена, чи слідкувати за думками Шекспіра, — то чому не можна також кілька разів насолоджуватись цінним мистецьким фільмом?

Або,

ЩО МОЖЕ БУТИ БІЛЬШЕ СПРИЯТЛИВИМ
ДЛЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ, —

зробити фільм, що його глядач буде сприймати *пасивно*, сидячи в кінотеатрі з своєю дівчиною чи коханкою і, вийшовши з кіна запалить цигарку і через п'ять хвилин забуде все, що він бачив,

або зробити фільм, що його глядач не цілком зрозуміє з першого разу, бо в ньому було застосовано нову методу, але який викличе в ньому новий інтерес, *що примусить його думати, міркувати, бути активним?*

Я переконаний, що тільки ця остання метода правильна і що тільки за допомогою цієї методи ми матимемо змогу *зрушити фільм із сучасного зародкового стану і створити фільм, що його можна було б назвати цінним вкладом в мистецтво.*

ЗВУК

становить другий поворотний пункт в розвитку кінематографії. Він в корені змінив обличчя кіна. Німий фільм перетворився в звуковий. „Розмовні” фільми в сучасній формі це

— величезна помилка, якщо мова йде про звуковий фільм. Їх можна порівняти до найгіршої сценічної продукції та, крім того, вони руйнують інтернаціоналізм кіна. Вони роблять кіно незрозумілим. Проте,

МИСТЕЦТВО СЛОВА

може бути вжите у фільмі в інтернаціональному сенсі. Уявіть собі, наприклад, паніку на біржі: люди говорять тут на різних мовах, але, не зважаючи на це, ми знаємо, що вони є висловом паніки, страху, боротьби. Інший приклад: корабель з п'ятьдесятьма матросами різних національностей. Матроси не розуміють мови один одного; ціна вантажу корабля раптово впала на біржі і корабель має бути знищений; ці новини приніс радіо-телеграфіст, що, хоч і не розуміє мови матросів, проте безуспішно намагається пояснити їм; матроси не розуміють *слів*, але вони починають розуміти *зміст* його мови; вони бачать страх, смерть; вони шукають спасіння, і, незважаючи на те, що вони говорять на різних мовах, вони вже досить добре розуміють одне-одного. В обох випадках ми можемо спостерігати відношення звуку, в нашому прикладі *слова*, до зображення і також до всієї композиції фільму.

Дещо остеронь від живого слова стоять

ПРИРОДНІ ЗВУКИ.

Вони також так само експресивні, емоційні й багаті, як живе слово у звуковому фільмі. Але ще й дотепер їх не було відповідно вико-

ристано. Вони служать більше ілюстративним матеріалом в той час, як вони, по суті, мали великі можливості в мистецькій системі звуку й зображення. Також є ще один елемент звукових фільмів, що його не треба забувати:

МОВЧАНКА.

Яким кольоритним, яким емоційним елементом є мовчанка в звуковому фільмі! Декому може здаватися, що мовчанка завжди однакова, проте, наприклад, кожний зразу відзначає різницю між мовчанкою в кімнаті та мовчанкою в полярних країнах!

З цих міркувань ми можемо також відзначити важливість

СПОЛУКИ ЗВУКУ З ОБРАЗОМ:

Співвідношення між звуком і образом більшість глядачів розуміє механічно. Звук не повинен „репродукуватися” тільки тому, що він є реальністю. Спочатку нам треба усвідомити, що саме являє собою звуковий фільм, і тільки тоді ми можемо присвятити себе фаховим записам звуку. Ми повинні прикласти всіх зусиль, щоб знайти мистецьке втілення на основі взаємовідносин звуку і руху.



ПІСЛЯСЛОВО

Ім'я О. Довженка відоме не тільки на Україні, але й поза нею, хоч і не всі фільми було демонстровано закордоном. Найбільше відомі за межами України його фільми „Арсенал” і „Земля”, а також частково „Поема про море”.

Зацікавлення творчістю О. Довженка зросло до тієї міри, що в Нью-Йорку від 19 травня до 1 червня 1961 року відбувся фестиваль більшості його фільмів. Цю подію попередила досить гучна реклаमा в місцевій американській пресі, де О. Довженка було названо „українським поетом кіна”. Поминаючи пропагандивне підложжя цієї імпрези, єдиним її позитивом було те, що американський глядач мав змогу познайомитись з творчістю талановитого українського режисера. Адже О. Довженко не тільки був основоположником справжнього українського кіномистецтва за духом і стилем, але й сміливим новатором і експериментатором у галузі кіна в міжнародньому масштабі. Його творчі засоби нерідко запозичували інші режисери. Його фільми були й будуть прикладом до наслідування серед молодих кінорежисерів, акторів і сценаристів.

Обставини життя і творчости О. Довженка склалися так, що у нього фактично не було учнів, але його фільми породили цілу плеяду талановитих наслідувачів, прихильників і продовжувачів.

Після смерти О. Довженка (1956 р.) його дружина Юлія Солнцева з групою відданих співробітників самотужки продовжувала величезну творчу працю свого чоловіка. Так було закінчено розпочатий фільм „Поема про море” (1958 р.), випущено фільм за однойменною кіноповістю „Повість полум'яних літ” (1960 р.), приступлено до праці над сценарієм за однойменною повістю М. Гоголя „Тарас Бульба”.

В кожному своєму фільмі О. Довженко знаходив нові засоби виразності. Проте, головна його сила в поетичній думці, що сягає поза часом і простором, поза межі локального сюжетного матеріалу.

„Поема про море”, що її прем'єра відбулася в Нью-Йорку в 1959 р. принесла глибоке розчарування. Насамперед, в цьому фільмі нема Довженка. Того Довженка, що його ми бачили в „Звенигорі”, в „Арсеналі”, в „Землі”, в „Івані”, в „Щорсі”. В кожному довшенківському фільмі відчувалась повсякчасна присутність великого режисера. В кожній мізансцені, в кожному монтажному вузлі, в кожному кадрі можна було побачити своєрідне листьмо О. Довженка. В „Поемі про море” глядачі побачили місцями досить вдале наслідування творчих засобів талановитого режисера. Цим ми не маємо на думці заперечувати працю найближчого співробітника і дружини режисера — Юлії Солнцевой. Як постановник і режисер вона зробила все, що могла. Із сюжету, що надається тільки для кіноагітки чи хронікально-документального фільму вона створила художній фільм. Але одна справа на-



Кадр з фільму „Поєма про море”.

слідувати когось, а зовсім інша — творити власний фільмовий шедевр.

Суто довженківськими здаються тільки кадри, що в них режисер переміщує дію в часі, а також постійна зміна ракурсів фільмової камери. Вільний рух камери не тільки в просторі, але й в часі — О. Довженко вживає для того, щоб прищепити глядачеві почуття історичної тягlosti української історії, вміння подивитися на минуле з позицій сучасного і на сучасне з позицій майбутнього.

Підсумовуючи враження від „Поєми про море”, доводиться, на жаль, ствердити, що це не фільм Довженка. Це — фільм, що тільки віддалено наслідує Довженка. І що найголовніше. Це — не український фільм. Це — тільки фільм про українців.

„Повість полум'яних літ” — це один з багатьох творів О. Довженка, що їх так і не вдалося йому реалізувати за життя. Сценарій фільму було написано О. Довженком в 1945 році, коли ще не встиг розвіятись дим пожеж і в повітрі було чути запах пороху. „Повість полум'яних літ”, як і „Поєму про море”, ставила дружина О. Довженка — Юлія Солнцева. Деякі елементи цього фільму входили як складові частини в оповідання О. Довженка „Мати”, „На колючому дроті”, „Відступник” та ін., а також у два великі документальні фільми, що про них мова була вище.

„Повість полум'яних літ” — це велике епічно-філософське полотно, що зображувало життя українського народу під час Другої світової війни. Як і в інших кіносценаріях, також і тут О. Довженко широко користується розгалуженнями сюжетних ліній, перенесенням уваги глядача на ряд вставних епізодів. Тут перехід від інтимних ліричних сцен до масових епізодів чергується з ліричними відступами у формі снів, спогадів, асоціацій, внутрішніх монологів. Надзвичайною красою відзначається авторський текст сценарія. Він не тільки насичений максимальною образністю, але й ліричною поетичністю. Оригінал фільму зафіксовано на широкоформатну плівку (70 мм) за американською системою „Тодд А. О.”. Це дало можливість режисерові розв'язати ряд мізанкадрів у новому стилістичному перекорі, з врахуванням нових пропорцій

фільмового екрану. Для пересічного глядача було зроблено звичайну 35 мм копію, що в значній мірі знівельовала непересічну композиційну побудову окремих кадрів і звела нанівець ряд цікавих режисерських завдань.

Отже, це вже не були фільми О. Довженка. Це була тільки смілива спроба відтворити і втілити на екрані творчі задуми талановитого режисера, що їх так і не вдалося йому здійснити. Це було тільки намагання наслідувати його творче письмо.

Продовжувачам ідей О. Довженка не вдалося схопити самої суті творчих засобів мистця і то саме тому, що в кожному фільмі він знаходив нові, органічно виправдані засоби мистецького вислову, притаманні тільки даному фільмові. Тому фільми, що їх зроблено вже після смерті О. Довженка, — це тільки слабкий відгомін його ідей. Це — тільки спроба наслідувати потойбічне, копіювати неможливе, створювати неповторне.



ФІЛЬМОГРАФІЯ

1926

ВАСЯ-РЕФОРМАТОР — 6 част. (1603 м). **ВУФКУ** (Київ), випуск 17. XII. 1926 р. Сцен. О. Довженко, опер. Д. Демуцький і І. Рона, худ. І. Суворов, реж. Ф. Лопатинський. **У ролях:** Д. Капка, Ю. Шумський, Ю. Чернишов, С. Шагайда, В. Людвицький.

ЯГІДКИ КОХАННЯ („Перукар Жан Ковбасюк”) — комедія, 2 част. (280 м). **ВУФКУ** (Одеса). Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький та І. Рона, худ. І. Суворов. **У ролях:** М. Крушельницький, М. Чардініна-Барська, І. Замичковський, Д. Капка (продавець), В. Лісовський, А. Чембарський, К. Західна.

1927

СУМКА ДИПКУР'ЄРА — драма, 7 част. (1646 м). **ВУФКУ** (О. К.), випуск 24. III. 1927 р. (Київ), 24. I. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Зац і Г. Шаранський (у переробці О. Довженка), реж. О. Довженко, опер. М. Козловський, худ. Г. Байзенгерц, титри Ю. Яновського. **У ролях:** А. Клименко (дипкур'єр), С. Мінін (начальник поліції), Д. Капка (пасажир), Н. Пензо (балерина), О. Довженко (машиніст).

1928

ЗВЕНИГОРА („Зачароване місце”) — 6 част. (1799 м). **ВУФКУ** (О. К.), випуск 13. IV. 1928 р. (Київ), 8. V. 1928 р. (Москва). Реж. О. Довженко, опер. Б. Завелєв, худ. В. Кричевський. **У ролях:** С. Свашенко, М. Надемський, Г. Астаф'єв, І. Селюк, Л. Барбе, П. Скляр-Отава, В. Уральський і А. Сімонов.

1929

АРСЕНАЛ („Січневе повстання в Києві 1918 року”) — 8 част. (1820 м). **ВУФКУ** (О. К.), випуск 25. II. 1929 р. (Київ), 26. III. 1929 р. (Москва). Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, худ. Й. Шпінель та В. Мюллер, комп. І. Белза (озвучений варіант). **У ролях:** С. Свашенко (робітник більшовик Тиміш), А. Бучма (німецький солдат).

1930

ЗЕМЛЯ. Епопея, 6 ч., 1704 м., **ВУФКУ** (К. К.), вип. 8. IV. 1930. Сцен. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, худ. В. Кричевський, комп. Л. Ревуцький. **У ролях:** С. Шкурат (Опанас), С. Свашенко (Василь), Ю. Солнцева (дочка Опанаса), Е. Максимова (жінка Василя), В. Краценко (дід Петро), В. Михайлов (дворянин), П. Петрик (промовець), М. Надемський (дід Семен).

1932

ІВАН, зв., 7 ч., 2800 м. вип. 6. XI. 1932, Українфільм. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, Ю. Єкельчик, М. Глідер, комп. І. Белза, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, звукоопер. О. Бабій, худ. Ю. Хомаза. **У ролях:** П. Масоха, С. Шагайда, С. Шкурат, М. Надемський, О. Голик, Г. Юра.

1934

ЦАР. „Українфільм”^Р (К. К.). Сцен.-реж. О. Довженко. Знято з виробництва.

1935

АЕРОГРАД. 8 ч., 2296 м., зв., „Мосфільм” і „Українфільм”, 6. XI. 1935. Сцен. і реж. О. Довженко, опер.

Е. Тіссе, М. Гіндін, Н. Смірнов, худ. А. Уткін, В. Пантелеєв, комп. Д. Кабалецький, звукоопер. Н. Тімарцев.
У ролях: С. Шагайда, С. Столяров, С. Шкурат, Л. Кан, І. Кім, Б. Добронравов, В. Уральський.

1939

ЩОРС. 14 ч., 3849 м. К. К., вип. I. V. 1939. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Ю. Єкельчик, худ. М. Уманський, комп. Д. Кабалецький. **У ролях:** Є. Самойлов, І. Скуратов, А. Бучма, Л. Ляшенко, Д. Кадников, О. Хвиля, Г. Клерінг, О. Глазунов, С. Комаров, П. Полежаєв, Д. Мілютенко, Я. Вурманський, Р. Чалши, Г. Юра, С. Шкурат, П. Масоха, В. Халатов, Ю. Лавров, Г. Нелідов.

1940

ВИЗВОЛЕННЯ. К. К., 25. VI. 1940. Сцен. О. Довженко, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, опер. Ю. Єкельчик, П. Александров, Ю. Тамарський, худ. М. Уманський, комп. Б. Лятошинський, звукоопер. О. Бабій.

1943

БИТВА ЗА НАШУ РАДЯНСЬКУ УКРАЇНУ. К. К. і Моск. центр. студія кінохроніки. 25. X. 1943. Реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, Я. Авдеєнко, худ. кер. О. Довженко.

1945

ПЕРЕМОГА НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ І ВИГНАННЯ НІМЕЦЬКИХ ЗАГАРБНИКІВ ЗА МЕЖІ УКРАЇНСЬКИХ РАДЯНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ. К. К. і Моск. Центр. студія кінохроніки, 1945. Реж. О. Довженко, Ю. Солнцева.

1949

МІЧУРІН, „Мосфільм”. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Л. Косматов, Ю. Кун; худ. М. Богданов, Г. Мясніков, комп. Д. Шостаковіч. **У ролях:** Г. Белов, А. Васільєва, В. Соловйов, Н. Шамін, Ф. Грігор'єв, М. Жаров, К. Нассонов, А. Жильцов, І. Назаров, В. Хохряков, В. Дубов, Г. Печніков, В. Ісаєв, С. Ценін, Ю. Любімов, І. Кашірін.

1958

ПОЕМА ПРО МОРЕ, 12 ч., широкоекранний, кольоровий, грудень 1958. „Мосфільм”. Автор фільму О. Довженко, реж. -пост. Ю. Солнцева, опер. Г. Єгіазаров, реж. Г. Пчолкін, худ. А. Борисов, І. Пластінкін, комп. Г. Попов, звукоопер. В. Лагутін. **У ролях:** Б. Ліванов, М. Романов, М. Царьов, Б. Андреев, Г. Ковров, Е. Бондаренко, З. Кірієнко, Л. Нархоменко, Н. Наум, Л. Тарабарінов, І. Козловський, П. Нятко, Ю. Тимошенко.

1960

ПОВІСТЬ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ. „Мосфільм”, творче об'єднання ч. І. Реж. Ю. Солнцева, сцен. О. Довженко, опер. Ф. Проворов, А. Темерін, худ. А. Борисов. **У ролях:** Н. Вінграновський, С. Жгун, Б. Андреев, С. Лук'янов.

1961

ТАРАС БУЛЬБА Пост. Ю. Солнцева, сцен. О. Довженко. **У ролях:** Б. Андреев.

О. ДОВЖЕНКО ПРО МИСТЕЦТВО І КІНО

Кіно — мистецтво „одержимих”.

Кіно вимагає величезної працьовитості і працьовитості не тільки на фільмуванні, але й в усьому процесі мислення при створенні фільму.

Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди. (Звернення до кіноакторів).
Прихід слова в кіно був великою подією в нашому творчому житті. По суті, слово породило нову кінематографію.

Живопис — статичний. Основа кінематографічної природи — динамічна.

Потрібна наполеглива праця й вимогливість до самого себе, до свого таланту.

Головна вада наших фільмів у тому, що їх творці ніби не хочуть зважати на високий інтелектуальний рівень нашого народу, на зростання його естетичних вимог.

Нам треба творити мистецтво, що несе б у собі високу, передову думку, показати людей душевно багатих, мислячих, не піддаючись спокусі пустих сюжетів, натуралізму, буденщини і т. ін.

Художнє виховання дітей завжди залежить від художнього обличчя батьків.

Як жаль, що в картинах і скульптурах багатьох наших художників так мало краси. Ці художники здаються мені іноді людьми без свого ідеалу краси.

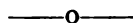
Українська пісня — це геніяльна поетична біографія українського народу.

Мистецтво, в якому нема краси, погане мистецтво.

Я працював би день і ніч хоч сто років і ніколи б не знав ні втоми, ні нудьги, і ніколи б не надокучала мені робота. Коли б не серце, вимучене й знесилене од болю.

ЗМІСТ

Вступ	3
Автобіографія	5
Перші фільми	19
„Звенигора”	23
„Арсенал”	37
„Земля”	51
„Іван”	66
„Аероград”	73
„Щорс”	79
Друга світова війна	100
„Мічурін”	103
„Поема про море”	106
О. Довженко, „Моя метода”	108
Післяслово	117
Фільмографія	122
О. Довженко про мистецтво і кіно	126



ГОТУЄТЬСЯ ДО ДРУКУ

нова книжка

БОРИСА БЕРЕСТА

МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Практичний посібник для акторів, режисерів, декляматорів, драматургів, сценаристів, кінооператорів, членів театральних і фільмових груп та всіх, хто любить театр і кіно.

НЕЗАБАРОМ
У ВИДАВНИЦТВІ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНОЗНАВСТВА
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА в США
виходить з друку монументальна книжка

БОРИСА БЕРЕСТА
ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОГО КІНА

Люксове видання.

Тверда оправа.

Золотий відтиск.

Розмір книжки —
8½ x 11½

Понад 250 стор. друку.

Майже 500 ілюстрацій.

Крейдяний, 80 ф. папір.



Зважаючи на обмежений наклад, великі
кошти паперу, друку та кліш, - ІСТОРІЯ УК-
РАЇНСЬКОГО КІНА не буде продаватися в
звичайному кольпортажі, а лише за поперед-
нім поштовим замовленням з Канцелярії НТШ:
SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY, INC.

302-304 West 13th Street

New York 14, N. Y.

