



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Łarysa Briuchowecka

Національний університет „Києво-Могилянська академія” (Україна)

«ЗВЕНИГОРА» — ОВОЛОДІННЯ ІСТОРИЧНИМ ЧАСОМ¹

«Ясно одне, що лише „Звенигорою” наше кіно завоювало собі стале й певне місце в загальному культурному процесі, довело свою здатність творити справжні культурні цінності, зажило поваги, як мистецтво, що вміє мислити і змушує мислити».

Микола Бажан

Осінь 1927 року принесла великі надії українському кіно: фільм Довженка «Звенигора» став сенсацією — його високо оцінив французький критик Леон Муссінак, який саме гостював у Києві. Фільм захоплено зустріли в Москві — відразу після перегляду 23 грудня в Манежі Сергій Ейзенштейн взявся писати статтю, яку, оцінивши сплетіння реального і фантастичного у фільмі Довженка, назве «Червоний Гофман»². Далі у березні перегляди відбулися в Парижі де було сказано, що фільм — це перемога молодого духу українського фільму, 18 квітня — у Празі. Фільм здобув міжнародне визнання. Але варто згадати про «перемогу молодого духу» в мистецькому житті України загалом.

¹ «Звенигора», режисер Олександр Довженко, оператор Борис Завелев, художник Василь Кричевський; у ролях: Микола Надемський, Семен Свашенко, Лесь Подорожний, Георгій Астаф'єв, І. Селюк, Леонід Барбе, М. Паршина, Поліна Скляр-Отава. Одеська кінофабрика ВУФКУ, 1928.

² Ейзенштейн Сергій. Народження майстра. // Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. — Упор. О. Бабишкін. — К. : Державне в-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 60.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Услід за оголошенням нової економічної політики, тобто лібералізації економіки 1922 року в Україні почалась українізація. Згідно партійної постанови державні службовці мали перейти на українську мову, підтримувався розвиток української літератури, театру — здійснювався задум боротьбистів³ створити демократичну, культурно незалежну Україну.

Якою була тоді, 1927 року, ситуація в Україні?

Друга половина 1920-х років вирізнялася розмаїттям суспільного життя, зумовленого непом. Лібералізація економічних відносин позначилася на його духовних основах, сколихнула певним чином інтелігенцію, яка довірилася «керованій українізації», розкрила душу і з усією самовідданістю заходила творити національну культуру. (...) Мета і завдання українізації були прогресивними і гуманними: всі, хто мешкав в Україні, повинні були знати мову та культуру українського народу, але вона була приречена на спотворення і сумні наслідки. По-перше, ініціатором запровадження та здійснення українізації були більшовики, які проводили її за власним сценарієм, переважно в царині освіти. (...) Варто було наркомові освіти О.Я. Шумському звернути увагу партійців на принизливе і безправне становище українців у КП(б)У, як одразу генсек Л.М. Каганович разом із його московським патроном Сталіним вигадали «національний ухил»⁴.

Активність письменників ішла не тільки на творчість — доводилося полемізувати з графоманами, які утверджувались, прикриваючись революційною фразою. 14 жовтня 1925 року відбулися перші підготовчі збори Всеукраїнської академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ), в яких брав участь і О. Довженко. Його статтю «До проблеми образотворчого мистецтва» було вміщено у першому числі журналу ВАПЛІТЕ (1926 рік). У ній Довженко різко критикує засади — і творчі, й організаційні — найчисленнішого на той час угруповання російських художників АХРР (Асоціація художників революційної Росії). Довженко кваліфікував художників АХРР як епігонів передвижництва, які ігнорували форму при революційності сюжетів і наголосив, що треба боротися проти поверховості, проти поганого наслідування, проти казенщини, боротися за якість, за мистецьку культуру. Довженко засудив претензії АХРР на утворення «єдиної в СРСР урядової організації станковізму». Він підкреслив відмінність ситуації в українському образотворчому мистецтві від ситуації в мистецтві російському і показав, у чому вона полягає. По-перше, обставини дореволюційної дійсності «коли підпорядкована російському урядові Україна віддавала майже всі свої художні сили на утворення російської культури, мали в наслідок те, що мистецтво на Україні не могло широко розвиватися, а тому й мистецьку роботу провадили художні школи провінціального, звичайно,

³ Партія національно спрямованих українців.

⁴ Марочко Василь. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». — 2006. — С. 93–94.

типу»⁵. Автор називає імена видатних художників-українців, які здобули художню освіту в західноєвропейських академіях (Левицький, Боровиковський, Нарбут, Мурашко, Бойчук, Бурачек). Умови революції в Україні також відрізнялися від російських — і це затримало на кілька років розвиток мистецтва в Україні порівняно з РСФСР, тому тільки 1925 року виникло об'єднання — Асоціація революційного мистецтва України. І ще на одну суттєву відмінність звертає увагу Довженко:

Образотворче мистецтво України в наслідок свого специфічного розвитку майже не зазнало періоду богемського індивідуалізму з усім його поверховим наслідуванням «розухабистой» лівизни. Кубізм, супрематизм, футуризм залітав часом на Україну в цілком оформленому вигляді, не викликаючи жадного буму й не відограючи, звичайно, тієї ролі, яку відогравав він у Росії. Тому різні мистецькі течії вживалися цілком свobodно, без непотрібних загострень, що й дало можливість доцільно засвоїти цінні здобутки всіх нових шукань мистецької культури⁶.

Позиція Довженка була такою ж, як і позиція Миколи Хвильового про незалежний від Москви шлях української літератури.

Це був час дискусій в середовищі інтелігенції (влада ще дозволяла). Літературної і театральної. Літературна вийшла за межі проблем фахових на рівень розмови про перспективи України, про напрям її розвитку. Навівши знущальну щодо української літератури цитату В. Белінського, завзятий «чемпіон полеміки», письменник Микола Хвильовий у статті «Московські задрипанки» показує «якою ненавистю до української поезії просякнута було ту літературу, що в неї радять нам учитись наші москвофіли», пояснює і наголошує, що «українська дійсність складніша за російську»⁷ й українська література, на переконання Хвильового, має взяти курс не на російську («поляки ніколи не дали б Міцкевича, коли б вони не покинули орієнтуватися на московське мистецтво»), а на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, його прийоми. «Коли ми беремо курс на західноєвропейське письменство, то не з метою припрягати своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його від задушливої атмосфери позадництва»⁸. Боротьба за національну самобутність, за український ренесанс ще точиться в літературних колах, але думки Хвильового вже починають непокоїти і дратувати політичних наглядців.

⁵ Довженко Олександр. До проблеми образотворчого мистецтва. // Юрій Лавріненко. Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933. — Т. 37. — Paris: Instytut Literacki. — 1959. — С. 873.

⁶ Там само. — С. 874.

⁷ Хвильовий Микола. Московські задрипанки. // Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. — Т. IV. — Нью-Йорк- Балтімор-Торонто. — 1983. — С. 315.

⁸ Там само. — С. 317.

Драматург Микола Куліш і театральний режисер Лесь Курбас прагнуть відстояти право на самобутність українського театру. Одним із приводів дискусії «Про шляхи сучасного українського театру» були постановки Курбаса у Харкові, тодішній столиці України, зокрема, вистава «Золоте черево» Фернана Кроммелінка (1926), яку харківська публіка не сприйняла. На думку Курбаса, яка до речі, не втратила своєї актуальності й сьогодні, театр мусить бути творчим, мусить прокладати нові шляхи, зайняти належне місце в «перебудові таких складних речей, як громадська психологія»⁹. Курбас підкреслював постійну потребу працівникам театру навчатися, бо знання необхідні для театру громадської структури, аби підносити театральну культуру. В одному з виступів Куліш, до речі, аби аргументувати право керівника «Березолю» творити вистави за власними законами, незалежно від того, розуміє їх глядач чи ні, посилається на «Звенигору», яку не зрозуміли глядачі, але яку високо оцінили за межами України.

З кіно було складніше, бо якщо українська література XIX століття мала вже своїх гігантів, починаючи з Івана Котляревського, й літературне Відродження¹⁰ продовжувало й розвивало традиції класиків і прокладати нові шляхи, то аналогічної бази кіно не мало, в силу свого ще малого у часовому вимірі віку. Українізувати кінематограф було непросто, навіть за сприяння влади. По-перше, через відсутність кадрів українських режисерів (режисери Одеської кінофабрики працювали ще за часів Російської імперії). Тогочасний стан кінематографії актор «Березоля» Йосип Гірняк схарактеризував як «засилля чардинінщини, масимовщини та поклонство перед провінційною мозжухінщиною»¹¹. За справу взялися небайдужі письменники, усвідомлюючи вплив кіно і значення того, аби стало воно українським. Першим доклав організаційних зусиль Михайль Семенко, працюючи у ВУФКУ, але скоро знайшов собі заміну — на посаду головного редактора Одеської кінофабрики він запросив Юрія Яновського, редакторами і сценаристами були Юрій Бузько, Юрій Тютюнник, Микола Бажан. Яновський приятелював

⁹ Курбас Лесь. Заключне слово на диспуті «Про шляхи сучасного українського театру». // Лесь Курбас. «Березіль». Із творчої спадщини. — Упор. М.Г. Лабінський. — К. : Дніпро. — 1988. — С. 284.

¹⁰ Чимало колишніх боротьбистів вважали: якщо українці зазнали поразки в боротьбі за незалежну державу, вони мають всі сили мобілізувати на культурне самоствердження України. Тема українського Відродження була на слуху, нерідко проводились паралелі з Відродженням італійським. Зокрема, у полемічних статтях Миколи Хвильового зустрічаємо посилення на італійське Відродження. Наприклад: «От тоді-то ми зареготали. І так дзвінко зареготали, як можуть реготати тільки запальні юнаки з часів великого Відродження». Хвильовий Микола. Україна чи Малоросія? // Микола Хвильовий. Твори у двох томах. — Т. 2. — К. : Дніпро. — 1991. — С. 583.

¹¹ Гірняк Йосип. Загибель — у приреченості (роздуми після фестивалю довшенківських фільмів). // Микола Шудря. Геній найщирішої проби. — К. : Юніверс. — 2005. — С. 226.

з карикатуристом газети «Вісті ВУЦВК» Сашком Довженком. Знаючи широкі мистецькі зацікавлення свого товариша, його нестандартне мислення, його фантазування, він замовляє йому плакати до фільмів ВУФКУ і запрошує як сценариста на Одеську кінофабрику. Той пише сценарій і майже одночасно дебютує як режисер. Освіта художника допомагає вибудувати простір кадру, зорієнтуватися у композиції твору. Впродовж року (з липня 1926 по червень 1927) він поставив «Ягідку кохання», де наслідував американські німі комедії і де були задіяні відомі актори — Мар'ян Крушельницький, Дмитро Капка, Іван Замичковський, та «Сумку дипкур'ера» — традиційну для Одеської кінофабрики пригодницьку стрічку, працюючи над якою опановував професію режисера. Довженко дивувався колег завзяттям, працездатністю й умінням вести за собою¹². В червні того ж року він береться за складний сценарій Юрія Тютюнника і Майка Йогансена «Звенигора» і до початку вересня завершує фільм (за сто днів).

Довженко приніс в українське кіно дихання європейського авангарду. Його «Звенигора» — це зовсім нова якість: у ній закладена стратегія радянського кіно чи не на всі наступні роки його існування. Цей фільм виконав дві місії: перша — здійснив спробу оволодіти історичним часом, друга — максимально правдиво передав кипіння сучасності з її війнами, ідеологічними й класовими протистояннями, трудовими буднями.

Але помилкою було б вважати, що знаменний фільм «Звенигора» виник на порожньому місці. Як свідчить преса 1920-х та поодинокі фільми, доступні для перегляду (їх збереглося мало), час із 1923 по 1930 рік був першим золотим віком в історії українського кіно. Саме тоді було закладено технічний, економічний і творчий фундамент українського кіно, фундамент, без якого майбутнє, включаючи Довженка, було б неможливим. Інтенсивно розвивалася інфраструктура молодого мистецтва. У стислий термін виробництво українських фільмів (ігрових і просвітницьких) зросло від 5 у 1923 році до 80 у 1927-му. Це було невіддільне від загального піднесення культури в Україні, тобто кіно було складовою частиною культурного відродження 1920-х. Тодішні успіхи кіно, як і успіхи літератури (неокласики, Хвильовий, Підмогильний, Плужник), театру (Курбас-Куліш), малярства (школа Михайла Бойчука, Георгій Нарбут), в часи СРСР свідомо замовчувалися.

Після тривалої війни, розрухи потрібно було починати з нуля. І найвагоміший успіх кінематографістів полягав у вмільї, ґрунтовній розбудові кіногалузі, у трьох напрямках: інтегрування мистецьких сил, кваліфіковане господарювання, інтенсивні контакти із західною культурою. Можна тільки подивуватися, як вдалося залучати на таку, тоді ще досить непевну та й ха-

¹² Яновский Юрий. Его история. // Довженко в воспоминаниях современников. — Сост. Л. Пажитнова, Ю. Солнцева. — М. : Искусство. — 1982. — С. 71–74.

отичну ділянку творчості видатних митців. Ідеться насамперед про Леся Курбаса, який 1924 року на Одеській кінофабриці знімає три короткометражні фільми. І хоча через півроку він покидає кіно й вертається в театр, актори його «Березоля», яких він задіював у своїх фільмах, починають активно зніматися. В кіно приходять і режисери «Березоля» Фавст Лопатинський, Марко Терещенко, Олексій Перегуда. Дуже знадобився для кіно письменницький досвід Юрія Яновського, Миколи Бажана, Майка Йогансена, зрештою, володіння словом, інтелект і стратегічне мислення колишнього генерал-хорунжого Юрка Тютюнника — всі вони працювали редакторами і сценаристами в головній управі ВУФКУ. Кіно почало притягувати письменників, зокрема, «Місто» Валер'ян Підмогильний писав як сценарій і вже потім цей твір став романом. Дуже цінною була праця художника, архітектора, знавця українського мистецтва Василя Кричевського — він багато зробив для того, аби фільми Одеської кінофабрики набрали українських рис, учив, за словами Миколи Бажана, «абетці українознавства наших кінематографістів»¹³. Тобто ВУФКУ зуміло оперативно організувати обдарованих режисерів, операторів (їх запрошували з-за кордону), а також економістів, техніків, адміністраторів. Право господарювати самостійно (Управління підпорядковувалась тільки Народному комісаріату освіти України) сприяло швидкій розбудові галузі, розитку кінотворництва і розширенню кінопрокату. Прокат давав кошти: керівництво дбало про розширення кіномережі і прибутки зростали. Вже 1927 року в Україні випускали 40 відсотків союзної кінопродукції. Тому, приступаючи до будівництва Київської кінофабрики, тоді найбільшої в Європі й обладнаної найпередовішим устаткуванням, кінематографісти мали всі підстави декларувати, що з її завершенням Україна зможе випускати 100 картин на рік. Було відкрито Одеський кінотехнікум (згодом він став кіноінститутом у Києві). 1927 року фільми ВУФКУ, прорвавши бар'єри всесоюзної зовнішньоторговельної служби, виходять на міжнародний ринок. Справи йшли так успішно, що наприкінці 1926 року була певність: Київ невдовзі стане центром Всесоюзної кінематографії.

Кіно було (і залишається) репрезентативним мистецтвом. Економічно-господарська політика ВУФКУ передбачала інтенсивні контакти із західною культурою й українські фільми виходять на світові простори (тоді ще не існувало мовного бар'єру і фільми не потребували затрат на дублювання) й дають уяву про матеріальне і духовне життя країни. Вихід на міжнародний ринок був важливим і з економічного боку — зароблені кошти йшли на імпорту плівку й устаткування. Зрештою, контакти із західною культурою розглядалися і як можливість обмежувати російську гегемонію. З появою звуку ці контакти ускладнились — виникла потреба дублювати іноземні

¹³ Бажан Микола. Творець у кіно. // Кіно. — 1928. — № 2 (38), лют. — С. 7.

фільми безпосередньо на українську, а не сприймати їх через посередництво мови російської. Як писав тоді публіцист, художній директор ВУФКУ Євген Черняк,

Українці повинні сприймати закордонну культуру без посередників (не через російські переклади, а в перекладі на українську). Хоч і багата російська культура, та все ж вона старанно використовує на всі заставки культурні надбання інших націй і старається їх перетравити через свій апарат, збагачуючи тим самим і себе. Отже, коли йде справа про використання чужих зразків, то й нам слід (...) використовувати їх безпосередньо, а не через апарат другої культури (...). В противному разі ми будемо звичайною провінцією, для якої досить того резонансу, що колись до неї докотиться від тієї або іншої культурної події¹⁴.

Актуальність сказаного не зникла і сьогодні.

1927 року ВУФКУ пропонувало закордонному глядачеві картини, які розповідали про Україну та історію: «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Сорочинський ярмарок». Вони з'являються на екранах Праги і Парижа і здобувають у пресі тих країн високу оцінку і щодо сюжетів і щодо технічного рівня.

Українське кіно чекало на свого митця-новатора, яким для театру був Лесь Курбас. Микола Бажан, тоді не тільки сценарист, а й кінокритик, писав:

Потрібен митець, що зв'яже в міцну й насичену життям стрічку окремі шматки життя сучасної України. Де він? Невже Україна не дасть його?¹⁵

І влітку 1926 року він з'явився. Довженко прийшов у кіно з великим мистецьким багажем і життєвим досвідом, повний завзяття, тож кінематографічне оточення відразу відчуло в ньому лідера, відчуло свіже бачення, якого так потребувало кіно. Він зумів багатьох запалити завзяттям і чисто по-людськи зачарувати. До речі, без такого дару творчість режисера, чийм інструментом є людина, не дасть потрібних результатів.

Чи було в українському кіно щось подібне до відсічі Миколи Хвильового нав'язуванню російської культури? В умовах кіновиробництва такий публічний спротив було виразити складніше, хоча спеціальний журнал «Кіно», що виходив з 1925 року, у 1928–1929 роках друкував аргументи проти спроб підпорядкувати ВУФКУ союзній установі. Боролись за українське національне кіно і кінематографісти — про це свідчать доповідні записки каральних органів, що зберігаються в архівах. Зокрема, про це йдеться в донесенні співробітника ГПУ Леплевського від 12 жовтня 1927 року, з якого наведемо короткий фрагмент.

¹⁴ Черняк Є. Проти національної обмеженості. З приводу демонстрування японського фільму. // Кіно. — 1929. — № 12.

¹⁵ Бажан Микола. Про Жовтень. // Кіно. — 1926. — № 11.

Не исключается и то, что другой причиной антагонизма является и узкий национализм, проявляемый некоторой частью украинцев, которые склонны ко всем неукраинцам и неукраинскому относиться пренебрежительно, а порой и враждебно.

Последнее проявляется в том, что некоторые из них заявляют: «недопустимо, что режиссеры всегда ищут актеров для кино-фильмов в Москве и платят им вдвое большие ставки, чем украинским актерам, несмотря на то, что по своей квалификации они в несколько раз ниже украинских, и что в связи с этим необходимо принять срочные меры, а не то Москва нас скушает», — так говорит арт. К. Кошевский (Скляр) и при этом добавляет: «довольно уже нам (подразум. украинцам) быть „бедными родственниками“ и заниматься самоуничижением. (...) Для украинцев, работающих на кино-фабрике, нами намечены к обработке и вербовке еще два работника (украинцы)...»¹⁶.

Як бачимо, коли на Одеській кінофабриці українці робили спроби відстояти свою гідність і свої права, каральні органи розцінюють це як націоналізм і розпалювання антагонізму між українцями та росіянами.

БЕРЛІНСЬКІ ВРАЖЕННЯ

Мрія стати художником не залишала Довженка в найважчі часи Визвольних змагань, він навчався за найменшої нагоди, зокрема 1918 року в організованій тоді в Києві Академії мистецтв.

Після роботи у Варшаві Довженко з другої половини квітня 1922 року до 17 липня 1923-го жив у Берліні, спершу працював секретарем консульського відділу Торгового представництва УРСР в Німеччині, а коли в липні 1922 року його хотіли відкликати з Берліна, він надіслав до ЦК КП(б)У заяву, попросивши залишити його ще на рік в Німеччині для вивчення графіки, композиції, різьблення по металу, журнальної ілюстрації. Одержавши стипендію в розмірі 40 доларів на місяць, Довженко залишає дипломатичну роботу й у вересні вступає до приватного училища. Навчався він у експресіоніста, живописця і графіка професора Віллі Єккеля. Довженко відвідував виставки, знайомився з німецькими художниками й кінематографістами.

Познайомився він з українським художником Миколою Глущенком, тоді студентом Берлінської Академії мистецтв. Той залишив спогади про їхні зустрічі.

З наших тодішніх розмов і суперечок я зрозумів, що найбільше в той час Довженко поважав Ван Гога, Рафаеля, Рєпіна, українських живописців Левицького та Васильківського. З німців його дуже інтересував уже відомий тоді художник-комуніст Георг Грос. В один із чергових візитів Довженка ми влаштували своєрідний турнір: кожний з нас взявся за пару сеансів написати портрет: я — Олександра Петровича, а він — мене. Пригадую, що Довженко написав мій портрет легко і невимушено, і я був на ньому дуже схожий.

¹⁶ Цит. за: Марочко Василь. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». — 2006. — С. 28–31.

Я ж намалював його таким, яким часто бачив у майстерні: в пальті, кепці, з допитливими хлопчачими очима і уперто стисненим ротом. На жаль, цей портрет не зберігся: лишилася тільки його фотокопія. Вже тоді мене підкоряли в Довженкові його якась внутрішня незадоволеність, жадова знань, непоказна одухотвореність і артистичність. Добре пам'ятаю, що в усіх його роботах з натури (а ми часто писали у місті й на природі) був якийсь свій стиль, стиль людини великої індивідуальності¹⁷.

Німецький кінознавець Ганс-Йоахім Шлегель дослідив цей маловідомий період в житті Довженка, аргументовано стверджуючи, що «на його творчість, безумовно, вплинули імпульси, отримані у берлінський період, що, між іншим, не в останню чергу стосується графічних і образотворчих структур і мотивів його ранніх фільмів»¹⁸.

Навчання Довженко почав, як стверджує Шлегель, у Ханса Балушека, який, між іншим, посприяв його влаштуванню в академію вільним слухачем. Довженко

брав активну участь у дискусіях об'єднання «Kunstlerhilfe», відвідував усі художні виставки і приблизно тоді ж познайомився з Генріхом Ціллем, Отто Хагелем, Кете Кольвіц і перш за все з Георгом Гросом, з яким вони особливо потоваришували й іноді разом малювали. Епізод «Арсеналу» з німецьким солдатом під впливом «розважального газу» нагадує про Георга Гроса¹⁹.

Грос працював у експресіоністичній манері, 1932 року емігрував до США, де залишився до кінця життя. Цей художник передавав своє бачення соціальної дійсності, майстерно виражаючи соціальну проблему на площині полотна за допомогою реалістичних персонажів, які ставали символами. Наприклад, у картині «Сірий день» (1921) — концентрованому вираженні повоєнного розчарування — відтворено ранок на околиці Берліна. На передньому плані — головний герой, функціонер, що призначає пенсії інвалідам війни. Одягнутий з бездоганною ретельністю, з косими очима, прикритими пенсне, цей бюрократ — саме втілення педантизму і недосяжності служби соціального забезпечення, блага якого замкнуті в портфелі, під рукою чиновника. Цегляна стіна як символ неприступності відділяє функціонера від ветерана, якому призначено соціальну допомогу. Між тим як робітник посліщає на роботу, зза рогу крадькома визирає чорний біржовик, справжній таємний розпорядник «свята» злиденного життя. Конкретну, стисло виражену соціальну характеристику Довженко цінувач у Гроса і ця риса художньої творчості з особливою виразністю проявиться в його «Звенигорі» й «Арсеналі».

¹⁷ Спогади М.П. Глуценка записані авторами під час особистої бесіди. // Інна Золотоверхова, Коновалов Геннадій. Довженко-художник. — К. : Мистецтво. — 1968. — С. 14.

¹⁸ Шлегель Ганс-Йоахім. Олександр Довженко в Берліні. — Пер. з нім. // Кіно-Театр. — 2001. — № 2. — С. 46.

¹⁹ Там само.

В німецький світ кіно, де відбувались цікаві процеси й виходили фільми, що стали класикою світового кіно, Довженка ввів Ернст Любич. Він познайомив його з провідними режисерами Фріцом Лангом, Георгом Вільгельмом Пабстом, Фрідріхом Вільгельмом Мурнау. Довженко також познайомився з акторами Емілем Яннінгсом і Паулем Вегенером, з Полою Негрі та Астою Нільсен (він бував у її салоні, адже Нільсен тоді жила із земляком Довженка актором Григорієм Хмарою). Довженко нерідко дарував гостям Нільсен їхні портрети, намальовані тут же.

Згодом у згаданій статті «До проблеми образотворчого мистецтва» Довженко дасть штрих свого враження від виставки німецьких художників, яка відбулася в середині 1920-х у Москві:

Протест проти буржуазії і всього гнилого розкладу, зв'язаного з її пануванням, в Німеччині почав руйнувати мистецьку культуру, висуваючи вперед проблему безпощадного агіту у всієї опозиційно настроєної художньої маси²⁰.

Як бачимо, ще до приходу в кіно він усвідомлював негативний вплив схематичної примітивної агітки на мистецтво. А в кіно саме такими революційними агітками чиновники й режисери-графомани намагалися замінити мистецтво.

«З Берліна він привіз спокійні манери великого міста» — писав Юрій Яновський про Довженка, спостерігаючи за ним, коли той малював, розмовляв, мислив, і зафіксував це у своєму оповіданні «В листопаді», яке датується 1925 роком.

ЗМІНЕНИЙ СЦЕНАРІЙ

Отже, з 22 червня 1926-го Олександр Довженко на Одеській кінофабриці. Його «Сумку дипкур'ера» прийняли схвально, але цей фільм не обіцяв «Звенигори» — зухвалої і новаторської. «Керівників кінофабрики дивувало, що Довженко після „Сумки дипкур'ера“ погодився взяти для постановки казковий сценарій М. Йогансена і Ю. Тютюнника, який здався неактуальним та ідейно незначним»²¹. А тим більше ніхто не очікував, що «Звенигора» викличе вихор вражень, думок, оцінок в авторитетних митців та критиків, що люди, причетні до кіно, помітять своєрідне кінематографічне мислення. Режисер охопив великі простори історії, невимушено оперував асоціаціями, художньо з гумором трансформувал фольклорні дієства та історичні події.

²⁰ Довженко Олександр. До проблеми образотворчого мистецтва..., с. 871.

²¹ Украинское кино. // История советского кино 1917–1967 в четырех томах. — Т. I. — М.: Искусство. — 1969. — С. 552.

«Звенигора» в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якось одним духом — за сто днів. Надзвичайно складна за своєю побудовою, формально, можливо, еkleктичною, вона дала щасливу можливість мені — виробничнику-самоукові — випробувати зброю у всіх жанрах. «Звенигора» — це був своєрідний преїскурант моїх творчих можливостей.

— напише згодом митець у своїй «Автобіографії»²².

Павло Нечес, директор Одеської кінофабрики, залишив цінну згадку про момент вибору Довженка:

Був такий випадок на засіданні художньої ради в червні, 1927 року. Ми обговорювали сценарій «Звенигора». На засіданні, як звичайно, були присутні режисери, оператори, художники. Більшість із них висловилися проти сценарію, а режисер І. Перестіані заявив: — Не треба було й обговорювати. Тільки марно час перевели. Треба викинути з голови цю нісенітницю.

На закінчення наради підвівся з місця Довженко й каже:

— А я цей сценарій беру і буду ставити цю «нісенітницю».

Взяв і, поставивши, здивував усіх...²³

Автором ідеї і першого варіанту сценарію «Звенигора» був Юрко Тютюнник (Юртик), колишній генерал-хорунжий армії УНР, родом з села Будище на Черкащині, співорганізатор Звенигородського коша Вільного Козацтва. Повернувшись (напівдобровільно) 1923 року з родиною із Польщі в Україну, він кілька років працював редактором ВУФКУ²⁴. Після затвердження сценарію, до роботи над ним долучився письменник і перекладач Майк Йогансен.

На початку 1960-х, коли твори Розстріляного Відродження, в тому числі й «Звенигору», обережно реабілітували, історик українського кіно Георгій Журов писав:

Поява «Звенигори» була несподіваною. (...) Але Довженко побачив можливість реалізації власних задумів. Він зберіг в сценарії тільки деякі фольклорні мотиви, запозичені з народних казок і дум. (...)

А коли фільм вийшов, він викликав насамперед подив. Йогансен і Тютюнник поставили справедливу вимогу, щоб їхні імена було знято з титрів, — справді, фільм не мав нічого спільного з їхнім сценарієм²⁵.

Георгій Журов не пояснює, про які саме зміни йдеться, — в радянські часи про це не прийнято було говорити, — а просто констатує, що фільм не відповідав тому, що було написано в сценарії. Щоправда, літературного

²² Довженко Олександр. Автобіографія. // Олександр Довженко. Твори в п'яти томах. — Т. 1 — К. : Дніпро. — 1964. — С. 30–31.

²³ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! // Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. — К. : Мистецтво. — 1970. — С. 196.

²⁴ Брюховецька Лариса. Генерал-хорунжий як сценарист. // Кіно-Театр. — 2012. — № 12. — С. 18–22.

²⁵ Украинское кино..., с. 552.

сценарію ніхто не читав, можливо, він зберігається в архівах НКВС, адже обох авторів було репресовано. Однак, ретельними пошуками ще ніхто не займався. Проте сучасні дослідники визначили оту розбіжність:

(...) Змінений і поставлений Олександром Довженком зі зміщенням концептуально-символічного навантаження у бік класового розбрату українського народу²⁶.

Та чи справді автори сценарію зняли свої прізвища? У цьому сумнівається Любомир Госейко: через те, що Тютюнника розстріляли у 1930 році, а Йогансена у 1937-му, а отже їхні імена було заборонено, редактори змушені були вдаватися до фальсифікацій у виданнях, присвячених автобіографії та фільмографії Довженка²⁷. Але так стверджувати можна, якщо не брати до уваги політичне спрямування Довженкового фільму, яке тоді, на початку 1928 року цілком могло відштовхнути українських письменників.

Про те, що автори сценарію не сприйняли фільму, згадує і помічник режисера Лазар Бодик: поки тривали зйомки,

Довженко багато працював над сценарієм, і в результаті він став дуже мало схожим на той, що написали автори. Вони були обурені безцеремонністю поводження Довженка з їхнім твором, звинувачували режисера у викривленні задуму, але все марно. У Довженка вже визріла ясна і чітка схема майбутнього фільму — з обвинуваченнями авторів він не погоджувався²⁸.

Власне, про зміни написав і сам О. Довженко 1939 року у своїй «Автобіографії»:

Сценарій «Звенигори» був написаний письменником Йогансеном і добре відомим Юртиком (Тютюнником). В сценарії було багато чортовиння і явно націоналістичних тенденцій. Тому я й переробив його процентів на дев'яносто, внаслідок чого автори демонстративно «зняли свої імена», і це стало початком мого розходження з харківськими письменниками²⁹.

Тоді ж, 1927 року, Довженко вийшов з ВАПЛІТЕ — очевидно це вже було наслідком того розходження. До того ж довкола цієї літературної організації вже купчилися хмари, а на початку 1928 року в партійній пресі з'явилося низка статей з критикою і викриттям її «націоналістичних позицій» і вона самоліквідувалась.

²⁶ Мельників Ростислав. Людина з химерним ім'ям. // Майк Йогансен. Вибрані твори. — К. : Смолоскип. — 2001. — С. 17.

²⁷ Госейко Любомир. Історія українського кінематографа. — Пер. з фр. — К. : Кіно-Коло. — 2005. — С. 47.

²⁸ Бодик Лазар. Це було в серпні 1927 року...// Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 73.

²⁹ Довженко Олександр. Автобіографія..., с. 30.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

«Звенигора» — своєрідний, національний фільм. Тут уперше виявилось Довженкове почуття вічної краси природи, часточкою якої він себе відчував. Це також перша спроба в українському кіно показати історію, поєднавши її з сучасністю. Освальд Шпенглер, який чудово орієнтувався у всіх часах та епохах історії людства, писав:

Картина історії (...) — це *картина пам'яті*. Пам'ять мислиться тут як вищий стан, притаманний далеко не кожному, багатьом же притаманний лише незначною мірою, цілком певний вид сили уяви, що дозволяє пережити одиничну миттєвість *sub specie aeternitatis* (з точки зору вічності) в постійному співвідношенні з усім минулим і майбутнім³⁰.

Але історія, зображена у фільмі, далека від конкретних історичних подій і сюжетів, вона метафорична, узагальнена. Їй разом з тим манлива і загадкова. Зображення найдавніших часів — тоді так вважалося — можна показати тільки як легенду. Саме тому фільм і відкриває кінематографічне бачення української історії — варягів й історично ближчі періоди гайдамаччини, Першої світової війни. Є у фільмі елемент казковості, є наскрізний образ Вічного Діда, є обряди українців (свято Івана Купала), зрештою, скарб, який шукає Дід разом зі своїм онуком Павлом.

Відомо, що, творячи кіно, митець не задовольняється механічним фіксуванням — він шукає спосіб творити нову (мистецьку) реальність, долаючи механічність відтворення заради суб'єктивного характеру творчості. Довженко трактував кіно як високе мистецтво, здатне жити довгий час, на відміну від комерційних фільмів-одноденок.

Створити фільм, що примусить глядача дивитись його не один раз, а дивитися його кілька разів. Якщо ми можемо багато разів насолоджуватися образами Рафаеля чи Рембранта; якщо ми можемо читати Байрона чи Гете, або слухати музику Бетховена, чи слідкувати за думками Шекспіра, — то чому не можна також кілька разів насолоджуватись цінним мистецьким фільмом?³¹

Так він ставив питання і говорив як митець, свідомий своєї місії і місії мистецтва загалом.

У мене своя лінія, — пояснював Олександр Довженко своєму другові Івану Соколянському. — Очевидно, мої фільми, ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів. Я почуваю, що дивлюсь на речі по-іншому і по-іншому у собі і їх переосмислюю.³²

³⁰ Шпенглер Освальд. Закат Європи. Очерки морфологи мировой истории. — М.: Айрис-Пресс. — 2004. — С. 146.

³¹ Довженко Олександр. Моя метода. // *Experimental Cinema*, #5, 1934. — Цит. за: Б. Берест. О. Довженко. Нью-Йорк. — 1961.

³² Довженко Олександр. Лист до І.О. Соколянського. // Олександр Довженко. Твори в п'яти томах. — Т. 5. — К.: Дніпро. — 1966. — С. 325.

Відчувається, — писав Бажан, — що Довженко прийшов до кіно від малярства. Його кіно — музичне малярство, просторінь, що рухається в часі, закутому в графічно-чіткий ритм.

Звенигора — назва начебто конкретної географічної точки — була художнім образом, уособлювала скарби України, її природні багатства, її працьовитих людей. Ідея міфічних (в значенні нерозгаданих) скарбів України була центральною і домінуючою у фільмі. Так само центральною була ідея полювання на ці скарби, постійний упродовж віків намір різного роду загарбників заволодіти ними. Центральні образи фільму — Вічний Дід (актор Микола Надемський) та онуки — Павло і Тиміш. Він розповідає про давно захований скарб і його розповідь розгортається в історичній ретроспективі — легенда про нашестя варягів і Роксану. А починається фільм із козаків, яким дід розповідає про скарб, чим, звичайно, їх заінтригує. Проте місця, де той скарб захований, він точно не знає. Натрапивши в лісі випадково на якусь ляду, товариство вирішує, що це, мабуть, і є скарб. Але відкривши її, козаки бачать страхітливого чоловіка, який, вийшовши з підземелля, насувається на них (такими загадковими, загрозливими персонажами на початку 1920-х повнилися фільми німецького експресіонізму).

Треба віддати належне винахідливості режисера — у фільмі бачимо ефект, так би мовити, подвійного дзеркала. Тобто авторське бачення минулого висловлює персонаж, котрий розповідає, а він, автор, фіксує розповідь. До такого прийому в першій половині ХХ століття вдавалися письменники, роблячи це іноді віртуозно.

У «Звенигорі» далеке минуле бачить у своїй уяві Дід. Історична давнина зображена вигадливо. За вказівкою Олександра Довженка оператор знімає напливи, подвійні експозиції. Сам характер зображення розмитий: ідеться про давнину. А далі знову звичайне зображення, і ми бачимо Діда з Павлом за прозаїчним заняттям: вони розкопують пагорб, шукаючи скарб, виносять корзинами землю і висипають її. Цю сцену Довженко монтує з епізодом, який самою композицією набуває символічного значення: генерал російської царської армії височіє над пагорбом, де Дід з онуком шукають скарб.

Скарб той відсилає нас до архетипного в українській культурі мотиву. Включає той скарб духовний спадок минулих поколінь, славного козацтва, що боролось за волю й незалежність України. Вдавався до нього і Тарас Шевченко у знаменитій містерії «Великий льох». Але якщо у творі Шевченка могили розривали загарбники, а мотив прийдешньої помсти мав досить розпливчатий характер, то в Довженка історичне минуле через образи Діда та його двох онуків переходить в сучасні події, які в історичному контексті набирають більшої значущості. Тобто історія України у «Звенигорі» розгорнута в епізодах з різних епох, і завершується подіями жовтневої революції, яку Довженко розцінював як звільнення українців від багатівікового царського визискування,

яке уособлював пузатий генерал, що височів над шукачами скарбу (кадр в дузі Довженка-карикатуриста).

Микола Бажан назвав «Звенигору» іронічно-символічною. 1929 року він писав у нарисі про Довженка:

«Звенигора» потрясла всіх глибиною, широчезним розмахом ідей і думок, вкладених у неї. Це була історична симфонія, що рівної їй немає в світовому кіно. Це була зафільмована лірика, епос і філософія, виявлена в образах такої глибини і значимості, що багатьом не сила була до кінця їх розкопати й зрозуміти. В цьому полягали водночас і цінність, і хиба фільму.

(...) «Звенигора» була, так би мовити, фільмом горизонтального розтину — показала історію українського селянства на протязі століть³³.

Зрозуміло, що з'явився майстер кіно. Але... Ставлення до фільму не було однозначно схвальним, а в 1930-х узагалі фільм затаврують як націоналістичний.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ

Отже, українські письменники колеги Довженка з літературного цеху не прийняли фільм через його концепцію, що гротескно подає борців з більшовиками як приречених. Має слушність Іван Кошелівець, вказуючи на межову ситуацію, в якій тоді опинилися українські інтелігенти. Адже вони постали перед питанням: чи можна стати комуністом, не зрадивши свого народу? Він наводить приклади з літератури — новелу «Я» Миколи Хвильового, повість «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича та поему «Два Володьки» Володири Сосюри. І робить висновок:

Література засвідчує наявність внутрішнього роздвоєння українського інтелігента в умовах радянської деспотії між голосом сумління і, всупереч йому, кончності компромісу зі злом.

На думку Кошелівця, варіант Довженка у тому компромісі нагадує героя повісті «Смерть» Горбенка, який теж був за «неньку»-Україну, але вирішив вбити не іншу людину, а українця в самому собі, поповнити національне самогубство³⁴.

Натомість в кінематографічних колах фільм сприйняли як нове слово в кіно, насамперед оцінивши художню форму. Постулат про зображальну силу кіно, сформульований теоретиками, режисери утверджували на практиці, ін-

³³ Бажан Микола. О. Довженко. // Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. — К., Державне в-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 37.

³⁴ Кошелівець Іван. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. — Мюнхен : Сучасність. — 1980. — С. 101–104.

туїтивно шукаючи шляхи, як опанувати цією зображальною силою. «Звенигора» Довженка разом з іншими пошуковими роботами того часу стала вагомим внеском у мистецтво кіно, тому що ствердила гармонійне поєднання кадрів, від якого залежить естетичне сприйняття фільму, ствердила ще одне: не що інше, як ритм керує кінематографічним рухом. «Звенигора» вражає насамперед кінематографічним баченням її постановника, що його так захоплено зустріли в інтелектуальних колах і про що засвідчують відгуки Сергія Ейзенштейна й Леона Муссінака. Кінокамера була у фільмі оригінальним письменником, і в цьому заслуга виключно Довженка. Його помічник Лазар Бодик згадує слова оператора «Звенигори» Бориса Завелева:

Розумієте, Довженко — безперечно, цікава людина, але мало працював у кіно. Він погано уявляє собі композицію кадру і монтаж. Я його хочу навчити, але він упертий. І я змушений робити все так, як він хоче³⁵.

Щодо композиції, то, займаючись живописом, Довженко стежив за пошуками митців, його стаття про образотворче мистецтво — цьому свідчення. Довженка вабили не раціональні пошуки форми, не розщеплення зображення, а життя, пропущене крізь власну бурхливу фантазію. Життя, одухотворене внутрішнім чуттям. У цьому особливість його шляху, саме цим він відрізняється від тогочасних визнаних кінематографістів. Особливість режисури Довженка виявилась і в умінні концентрувати дію. Як писав Іван Кошелівець, у «Звенигорі» Довженко втілює власну візію тисячолітньої історії України. Розмах часових вимірів досягається не монументальністю, не постановочним розмахом, як у Гріффіта, а формою оповіді. Він обрав легенду, тобто поетичну, образну, узагальнюючу форму. Його вабили не так історичні сюжети, як сконденсований образ історичної долі України. Що таке доля, важко тлумачити, але на це відгукується чуття художника. Фантастичні сторони уяви Довженка, його сновидчеське мислення, як висловлювався К. Юнг, «рухається в ретроградній манері до сирого матеріалу пам'яті»³⁶.

Наприкінці 1920-х років, коли німе кіно сягнуло найвищого розквіту, можна спостерігати цікаву тенденцію. Виходять фільми національно пізнавані: у німців «Берлін — симфонія великого міста» Вальтера Рутмана, у французів «Наполеон» Абеля Ганса, «Страсті Жанни д'Арк» Карла Теодора Дрейера. Ці країни хотіли мати кіноваріант власної історії. Очевидно, й Довженкові цього хотілося. А, може, хотілося мати український варіант «Нібелунгів» Фріца

³⁵ Бодик Лазар. Кінокадри життя й стрічки. // Крізь кіно об'єктив часу. — К. : Мистецтво. — 1970. — С. 259.

³⁶ Цит. за Маркузе Герберт. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. — Пер. с англ. — М. : ООО «И-во АСТ». — 2003. — С. 131.

Ланга, фільму 1924 року, який здобув світове визнання і де з великим розмахом були втілені середньовічні легенди, німецький епос, вагнерівські герої³⁷.

У «Звенигорі» також панували легенди, хоча, порівняно з двосерійними «Нібелунгами», їм відведено скромніше місце. Разом з тим паралель з експресіоністичним зображенням романтичних легенд очевидна, адже, як німецький, так і український фільми мали спільні корені, які сягали романтичної течії в літературі XIX століття. Дослідники з'ясували, що зображальні концепції фільмів, своєрідне бачення світу й людини німецькі творці черпали з творів німецького (гофманівського) романтизму. Окремі фрази, авторські замітки Гофмана, Новаліса, Тіка, Гельдерліна майже дослівно запозичалися режисерами, декораторами, сценаристами експресіоністичних фільмів. «Звенигора» має аналогічне джерело — творчість Гоголя. Зв'язок Довженкового фільму і фантастики Гоголівського романтизму такий очевидний, що «Звенигора» можна вважати новим вибухом романтизму.

У зв'язку з характером зображення, який значною мірою залежить від художника-постановника (ним у «Звенигорі» був відомий художник, засновник українського модерну в архітектурі, дослідник українського мистецтва Василь Кричевський) ще раз напрошується порівняння «Звенигори» з «Нібелунгами». Тут варто скористатися враженнями очевидця. У статті про творчість Василя Кричевського Микола Бажан наголошував, що цей художник, працюючи на Одеській кінофабриці, навчав кінематографістів такій суттєвій для кіно, особливо для історичних фільмів речі, як автентичність. Фільми за його участю саме з цього огляду дістали високі оцінки. У «Звенигорі», як пише Бажан, Василь Кричевський дав ті взірці нереалістичних декорацій в кіно, як павільйонів, так і «натури», що мимоволі нагадують славетні декорації «Нібелунгів», які вважаються за неперевершений етап роботи художника в кіно.

Проте, є різниця, коли штучні ліси «Нібелунгів» вражають своєю бундючною розкішшю, своєю грандіозністю, але й поряд із цим — несмаком та якимось купецьким «розмахом», то декорації «Звенигори» — менш «грандіозні» та «шикарні», проте глибші, культурніші і тактовніші. Вони не «пруть» з екрану, а зливаються в одне суцільне з усім тим, що кадр заповнює³⁸.

³⁷ Думка про оперу на сюжет германського національного епосу — сказання про Зігфріда і нібелунгів — зародилася у Вагнера восени 1848 року, а остаточного вигляду лібрето тетралогії «Кільце нібелунга» набуло 1863 року. Музику композитор завершив 1874 року. Постановка усієї тетралогії у спеціально спорудженому для цього оперному театрі в Байреїті (Баварія) вилилась у велику мистецьку подію світового масштабу. У стародавніх переказах Вагнер побачив актуальний, сучасний зміст: сонячний Зігфрід, що не знав страху, був для нього людиною майбутнього.

³⁸ Бажан Микола. Творець у кіно..., с. 7.

ГУМОР ДОВЖЕНКА

Довженку було притаманне почуття гумору. Він мав також здібності й бажання творити комедійні фільми у їх широкому спектрі — від сатиричних до іронічних. Довженко якось написав, що в їхній родині, де він зростав, звичним було насміхатися над усім, в тому числі і над собою.

Переключаючись на роботу в кіно, я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів. І перший мій сценарій, зроблений мною для ВУФКУ — «Вася-реформатор», — був задуманий як комедійний, і перша режисерська проба на п'ятсот метрів «Ягідки кохання» за власним сценарієм, написаним мною протягом трьох днів, теж була в цьому жанрі. В цьому жанрі були задумані і мої нездійснені постановки «Батьківщина» про євреїв у Палестині, «Загублений Чаплін» — про життя Чапліна на безлюдному острові, і «Цар» — комедія-сатира на Миколу II. (...) Окремі комедійні місця, розкидані по моїх картинах, завжди режисерував з величезною насолодою³⁹.

Але задумів цих здійснити не вдалося, хоча Довженко писав, що в СРСР, бракує вдалих кінокомедій бо, на його думку, комедійних персонажів позбавляють розуму, тоді як комедійний характер нічого спільного з розумовою неадаптивністю не має.

А яку витончену самоіронію й почуття гумору бачимо у його кіноповісті «Зачарована Десна», в його авторських самоспостереженнях! Яке відчуття творчої свободи! Після епізоду з левом, який розгулював на берегах Десни, Довженко сам себе спиняє:

Тут над левом, думаю, пора поставити крапку і перейти до описання домашніх тварин, бо вже почувається якась непевність в пері: вже прокидаються мої редактори в мені. Вони живуть навколо мене скрізь. Один за лівим вухом ззаду, другий під правою рукою, третій за столом, четвертий в ліжку — для нічних редакцій. Вони повні всі здорового глузду і ненавидять неясності. Їх мета — щоб я писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших.

Там, де моє серце холоне, вони підігривають його; де я починаю палати на вогні своїх пристрастей, вони розхолоджують мій мозок, аби чого не вийшло.

— Нехай, — кажу, — щось вийде. В моєму ділі треба, щоб вийшло. Благаю!

— Ні!

— Чому не написать, що, коли я був хлопчиком на Десні, мені хотілось, аби скрізь водилися леви і щоб дикі птиці сідали мені на голову й на плечі не тільки в снах?

— Це неправдоподібно, і потім цього можуть не зрозуміти.

— Таж я маленький був і ще не мав тоді здорового глузду. Я почував тоді, що воно може пригодитись.

— Для чого?

— Ну, може, для щастя.

— Викреслюєм. Адже лева можна замінити чимсь більш співзвучним. Можна написати правдиво про коней⁴⁰.

³⁹ Довженко Олександр. Автобіографія..., с. 29–30.

⁴⁰ Довженко Олександр. Зачарована Десна. — Олександр Довженко. Твори в 5 томах. — Т. 1. — К. : Дніпро. — 1964. — С. 77–78.

Уже перший епізод «Звенигори», коли Вічний Дід розпрягає коня, сідає верхи і, розмахуючи шаблею, мчить попереду гайдамацького загону, і взагалі сам вигляд Діда-«вояки» викликає усмішку. Той самий Дід задмухує свічку на вінку, якого пускає за водою Оксана, вгадуючи свою долю, — і цей жест також сприймається як гумористичний — хочеться Дідові й каверзу якусь утнути. Тож, коли той самий Дід захоче пустити під укіс поїзда, глядачеві важко повірити, що його наміри серйозні, або що з цих намірів щось вийде. Ні, Дідові більше підходить роль оповідача легенд, аніж борця з новим класом, який нестримно мчить вперед на тому залізному коні.

НЕЗРОЗУМІЛИЙ ФІЛЬМ

Вперше «Звенигору» було показано у вересні 1927 року в Києві. Як уже згадувалось, серед тих, хто переглянув тоді картину Олександра Довженка, був французький критик і теоретик кіно, керівник мистецького відділу «Юманіте» Леон Муссінак, який зазначив:

Картину добре задумано. Фільм скомпоновано стисло, його гарно збудовано й подано. В особі Довженка ви маєте молодого талановитого режисера, що позбавлений забобонів, зв'язаних з театральними поставами й вміє кінематографічно думати й будувати свій твір⁴¹.

Добре обізнаний з пошуками передового європейського кіно, критик побачив в українському фільмі нові, невідомі досі риси і власний стиль художника. Високо оцінивши твір, запросив його до Франції, де показав кілька разів: 2 березні 1928 року в Паризькому торгпредстві СРСР, 7 березня у Паризькому кіноклубі «Трибуна» (очолював кіноклуб Шарль Леже), а наприкінці березня у Сорбоні в Залі Декарта. 18 квітня «Звенигору» показали у Торгпредстві УРСР у Празі.

Як і в німецьких експресіоністів та французьких авангардистів, реальна дійсність у фільмі Довженка дивним чином змінювалась завдяки його бажанню й зусиллю. Потужна фантазія невимушено єднала величезні часові простори. Саме кінематографічний спосіб оволодіння історичним часом був Довженковим відкриттям, саме перші кілька частин «Звенигори» залишаються найцікавішими і сьогодні. Про порушення єдності часу, його лінійності говорив тоді й сам режисер:

Безумовна єдність часу й досі панує в кіно, так як віками панувало в єгипетському мистецтві двомірне малярство... Фільм з 3–4 акторами, фільм, де всі події розвиваються в одній кімнаті й майже в один день — чи не останній крик моди.

⁴¹ Драгоманов С. Леон Муссінак у Києві. // Кіно. — 1927. — № 19/20. — С. 4.

Що ж мені скаже глядач, побачивши, як я пропущу перед його очима на 2000 метрів плівки ціле тисячоліття? Та ще й без «інтриги», без кохання, без Асти Нільсен і Малиновської.

Мій тисячолітній, старий, симпатичний, коверзуватий дід! Гайдамаки XVII віку, що погано їздять на конях! І моторошна бійня 1914 року...⁴²

Довженко свідомо програмував незвичну форму. І разом з тим він не ізолювався від реального життя — серед його кінематографічних засобів були вишукані операторські прийоми, і «сировина необроблена», тобто реальна дійсність, знята як документ і його емоційна участь у ній — саме для зйомок цього фільму Довженко разом із Кричевським знайшли село Яреськи, до якого Довженко повернеться і під час роботи над фільмом «Земля». Ілля Вайсфельд зафіксував розповідь Довженка, як знімали проводи чоловіків на війну у «Звенигорі».

Якось мені треба було зняти проводи на війну 1914 року, — згадував Довженко. — Масовка — 400 чоловік. Все село. Що я роблю? Скликав людей, розставив їх. Читаю їм сценарій, прочитав сцену... (А Довженко прекрасно читав і блискуче володів аудиторією.) Прочитавши її, написану так, як я вважав правильним написати, поставив оркестрик. І почав пояснювати, як ішли на прокляту царську війну. Не повернуться, може, вони. Ось зараз підуть проводжати. Апарати на місцях. Дивлюся, все готове, всіх бачу, всіх 400 чоловік до одного бачу... Махнув рукою, пішли з піснюю, з гармонією... Боже мій, що почалося! Жінки плачуть, діти на руках плачуть... Одна стара жінка, прізвище її Пшенична, стоїть і гірко плаче. Висхлий дев'яностолітній дід хрестить їх. Мені й не подумалося б усе це їм розписати! Коли вони відійшли метрів на двісті вперед, з піснями, гармонією я сам почав плакати. Раптом бачу: один хлопчина відстав, потім кинув торбу на дорогу, упав сам на неї і каже мені: «Я начебто почав плакати, Олександр Петровичу...» Увечері до мене прийшли гості, чоловік п'ять. Кажуть: «Олександр Петровичу, ви хитрий чоловік. Точно так усе було. Ви все це знали й тому з хутора Пшеничну взяли. У неї чотирьох синів убили. І в Хоменка двоє синів загинуло...» Ось як воно іноді обертається⁴³.

Другим відкриттям режисера можна вважати філософський підхід до осмислення дійсності, завдяки яким перекривався класовий зміст. Тобто Довженко був свідомий того, що з фільмом будуть проблеми, хоча у своїх виступах він наголошував, що розраховує на мислячого глядача.

Ви кажете, що дехто з наших глядачів не зрозуміє мого фільму? Що ж робить? Не винен же я в тому, що не можу перед кожним сеансом стати перед екран і сказати:

— Глядачу, коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм⁴⁴.

⁴² Довженко Олександр. Про свій фільм. // Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. — 1959. — С. 24.

⁴³ Вайсфельд Ілля. Ще про невичерпного Довженка. // Новини кіноекрана. — 1988. — № 9. — С. 5.

⁴⁴ Довженко Олександр. Про свій фільм..., с. 24.

Згодом у згаданій «Автобіографії» (1939) Довженко іронізував з цього приводу: «Я ніби забув, для чого я прийшов у кіно». Насправді, Довженко чудово усвідомлював, що творення фільму — це був злет розкріпаченої, не стиснутої ніякими законами творчої душі. Коли творив, забував про те, чи зрозуміють фільм, чи ні. Поспішав, немов би відчував, що більше в житті такої нагоди не буде.

Я не зробив фільм, я проспівав його, мов пташка. Мені хотілося розсунути рамки екрану, відійти від шаблонної розповідності й заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень⁴⁵.

«Звенигора» не мала великого успіху серед так званої широкої публіки, себто тієї не означеної яскраво соціальної маси, яка заповнює зали наших кінотеатрів. Вона була надто філософським фільмом, складно й по-незвичному для загалу побудованим, щоб непередбачений глядач міг її легко зрозуміти, не витрачаючи сил для думання над нею. Та й, можливо, справді — для цілковитого розуміння «Звенигори» треба бути обізнаним з історією України, зі всім складним перепльотом соціальних та національних моментів, що діяли в ній і тепер, і віки тому⁴⁶.

Фільм піддали критиці ті, хто вважав себе найправовірнішими служителями ідей пролетарської революції. Починаючи з цього фільму розбіжність в інтерпретаціях його творів буде постійною і Довженко опинятиметься між двох вогнів. У цьому випадку його з одного боку критикувала інтелігенція за гротескне зображення української революції, а з другого — ортодокси з табору лівого мистецтва за зображення старовини. А ще — за те, що не могли зрозуміти послання українського кінорежисера.

Багато глядачів тих років не зрозуміли «Звенигору». А критики рапівського спрямування не прийняли її. Раз первісний сценарій було написано за участі колишнього петлюрівського отамана Тютюнника, — значить, — вважали вони, треба шукати у фільмі буржуазно-націоналістичні впливи. І вони знаходили їх, доволіно тлумачачи картину. Образ казкового Діда було сприйнято як символ нібито соціально незмінної природи українського селянства. Так було створено легенду про буржуазно-націоналістичні помилки «Звенигори» — легенда, яку впродовж довгих років повторяли майже всі критики та історики кіно, навіть не намагаючись піддати її перевірці⁴⁷.

Фільм руйнував кінематографічні канони. Мова його вважалася важкодоступна і складна, через що глядачі його не розуміли. Тому керівництво ВУФКУ й звернулося до Сергія Ейзенштейна і Всеволода Пудовкіна з проханням переглянути фільм і винести свій вердикт. Після згаданого перегляду Сергія Ейзенштейна захопила своєрідна манера мислення Довженка, те «дивне

⁴⁵ Довженко Олександр. Автобіографія..., с. 31.

⁴⁶ Бажан Микола. О. Довженко..., с. 51.

⁴⁷ Украинское кино..., т. I, с. 555.

переплетення реального з глибоко національною поетичною вигадкою»⁴⁸. Він порівнює його з Гоголем. А один з історичних епізодів особливо вразив Ейзенштейна («Ось із якихось подвійних експозицій випливають гострогруді човни...»). Лазар Бодик зафіксував, як знімали цей епізод на Одеській кінофабриці.

Казку у фільмі знімали багатьма експозиціями. Одного вечора знімали експозицію казкового човна, що зникає. Техніку зйомки було задумано так: на човен, який стояв на землі у темряві, падали світлові плями, а оператор знімав його з підйомної площадки чотирьох-п'яти метрів заввишки⁴⁹.

«Звенигору» одні вважали епохальним фільмом, інші — незрозумілим, а отже і непотрібним.

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 1927 РОКУ

Микола Бажан інтерпретував скарб, захований у «Звенигорі», підкреслюючи найпатетичніше місце фільму, його фінал: «Удари молотів індустрії, від яких дрижить і дрижатиме Звенигора-Україна, розкриваючи надра свої і віддаючи заховані там скарби». Різномірне тлумачення було закладене в самому фільмі, який виразно ділився на дві частини — про українську минувшину і про сучасні революційні зміни.

То що є істинним скарбом — матеріальні багатства чи національні святині? Сьогодні так питання не ставиться, бо зрозуміло: скарбом є і одне, і друге. Питання сьогодні в іншому — кому Україна їх віддавала? Хто володів тим скарбом — Україна чи хтось інший? Відповідь впливає однозначна, адже віками Україна не була незалежною державою: то в складі Речі Посполитої, а з середини XVII століття — в складі Російської імперії. А імперії — так було споконвіків — жилися соками своїх метрополій.

Один з редакторів ВУФКУ, сценарист Дмитро Бузько пропонував своє тлумачення:

«Звенигора» — це зовсім не легенда про скарби... «Звенигора» — це світла, насичена гумором відродження пісня про інші скарби, про скарби творчої енергії тієї кляси, що її вірним і щирим сином є молодий режисер Довженко⁵⁰.

Були й ортодоксальніші пояснення: «„Звенигора“ — вісник руїни українського консерватизму, збудованого на невідомім, нікому не потрібнім скарбі старого діда», — так вважав тодішній голова правління ВУФКУ

⁴⁸ Ейзенштейн Сергій. Народження майстра..., с. 60.

⁴⁹ Лазар Бодик. Це було у серпні 1927 року. // Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. — К.: Мистецтво. — 1970. — С. 65.

⁵⁰ Бузько Дмитро. Про боротьбу й про «Звенигору». // Кіно. — 1927. — № 18.

3. Сідерський⁵¹. Тут уже не йдеться про національні святині, які впродовж віків зберігав український селянин. Навпаки — скарби дідові, виявляється, «нікому не потрібні». Саме така позиція, таке ставлення до українського села були передумовою капітального розорення господаря землі, а далі — його винищення голодом.

Отже, цілий вузол болючих питань. 1927 рік — був роком тривожного очікування — як вони розв'яжуться? Проте глибокої дискусії довкола «Звенигори» не виникло. Фільм побудований на поетичних узагальненнях, дозволяв розбіжність у тлумаченнях і ще довго його оцінювали по-різному. Якщо розглядали його з позицій класових, то вбачали в ньому хиби. І навпаки, не обмежений класовими рамками світогляд дозволяв сприймати його як перший український фільм про історичні шляхи української нації.

Довженко сплачував данину ідеологічним вимогам — витриманою щодо пануючого режиму була і «Звенигора» з її висміюванням і засудженням хибного й безнадійного шляху української політичної еміграції.

Та все ж, філософським підходом до зображення дійсності — історичної, сучасної — фільм Довженка перекивав класовий зміст.

За рубежем звернули увагу на те, що «Звенигора» — фільм глибоко національний. Відвідавши Україну і переглянувши продукцію ВУФКУ, американський журналіст і літератор Д. Кларк стверджував:

«Звенигора» зроблена на суто національному матеріалі, орудуючи національними формами, зуміла соціальний зміст піднести на нечувану досі височінь⁵².

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Сьогодні рецепція фільму розширилася. Адже саме в часи Незалежності українці нарешті змогли без нав'язаних ідеологічних упереджень досліджувати і тлумачити свою історію. Інакшими, аніж глядачі 1928 року, очима дивимось на зображення тріумфального будівництва нової соціалістичної України — сприймається воно як насильство над людиною, нацією, над природою. Сьогодні більше цікавлять образи України, що їх Довженко розгортає на початку фільму. Окремого дослідження вимагає фольклорний матеріал і національна історія, подана без претензії на історичну точність, завдяки чому вона ніби іронічно віддаляється.

Режисер зробив відкриття, які значно випередили свій час.

Довженко проникає в саму суть традиційних джерел: він виділяє з них окремі елементи форми і вмонтовує їх у свою мистецьку систему художніх образів, щоб досягти якомога

⁵¹ Сідерський З. Новий етап. // Кіно. — 1927 — № 23–24.

⁵² Кларк Д. Нью-Йорк, Україна, «Звенигора». // Кіно — 1928. — № 2. — С. 11.

складнішого відображення думок і почуттів народу. Отже, він уже тоді застосовував творчий метод, який широко розвинули сьогодні латиноамериканська проза і кінематограф Латинської Америки у своїх пошуках нового «магічного» реалізму,

— писав 1982 року Рольф Гебнер⁵³.

Ейзенштейн проникливо зауважив інший зв'язок: Довженко продовжував і розвивав традицію геніального українця Миколи Гоголя, тобто показував реальність не прямолінійно, а в образному перетворенні, що для кіно було новаторством.

Олександр Довженко, показавши в образній формі тисячолітню історію своєї країни, досяг справжнього успіху. Тут проявилась безстрашність молодого людини — в кіно досі не було твору, де б так широко порушувались проблеми життя українського народу, його історичного шляху.

Його міфопоетика, — писав Іван Дзюба, — що виросла з української національної міфотворчості й збагачувала світову кіномову еманціями української психіки, потужним складом образного мовлення, простодушною епічністю і драматизмом народної думи (унікального жанру українського фольклору) та цнотливим ліризмом народної пісні, неповторним ритмом душевних порухів, що диктує таку ж неповторну пластику вираження, — ця його міфопоетика водночас співвідноситься і з міфотворчістю європейського модернізму початку ХХ століття⁵⁴.

Але полеміка довкола Довженка триває і донині. Причини, які цю полеміку викликають, пояснив учасникам наукової конференції, присвяченій фільму «Земля», відомий кінознавець, історик кіно Леонід Козлов:

(...) Коли в нас виникають — вільно чи мимоволі — спроби привести Довженка до якогось певного знаменника (Довженко — язичник, Довженко — християнин, Довженко — безбожник, Довженко — більшовик, і т.п.), то результат такої «редукції» кожного разу виявляється вразливим і підлягає спростуванню. Якби справді була можливість вписати Довженка в якийсь один вимір такого роду, типологічно однозначний — то, я думаю, навряд чи ми зібралися б разом, щоб відзначити його сторіччя, і ми не роздумували б (ось уже другий день) над одним його твором. Тому що великий художник справді живе в різних вимірах одночасно; його діяльність, його творчість, його творіння живляться завжди взаємодією різних шарів історичного досвіду культури, різних ціннісних систем, різних культурних кодів і парадигм, різних міфологем та ідеологем, — і без цієї взаємодії взагалі не може бути постаті великого художника⁵⁵.

«Великим гуманізатором великих подій» назвав Довженка американський історик кіно Девид Паркінсон. На його думку, Довженкова «схильність до стилізованих оповідей, ліричних уявлень, імпресіоністичних зображень

⁵³ Гебнер Рольф. Його художній метод. // Довженко і світ. Зб. — К. : Радянський письменник. — 1984. — С. 23.

⁵⁴ Дзюба Іван. Світовий контекст естетики Довженка. // Іван Дзюба. З криниці літ. — Т. 2. — К. : Обереги. Гелікон. — 2001. — С. 799.

⁵⁵ Козлов Леонид. «Земля» Довженко и творческий опыт Эйзенштейна. // Леонид Козлов. Произведение во времени. — М. — 2005. — С. 323.

вперше виявилася у „Звенигорі“ — алегоричній подорожі через чотири періоди української історії»⁵⁶.

«МЕТЕОР НА ОБРІІ НАШОГО БЕЗРАДІСНОГО СТОРІЧЧЯ»

Що ж це за події і чому Довженко їх «гуманізував», якщо сам перебував у вирі тих подій, а в роки Визвольних змагань — в армії УНР і Директорії, а в 1919 році його арештувала ЧК як ворога революції і на нього було заведено справу під грифом «Таємно».

У 1990-х роках кінознавці, зокрема, С. Тримбач⁵⁷ інтерпретують перехід Довженка на позиції радянської влади як його щире переконання у можливості більшовицької України, в тому, що його «український робітник» Тиміш має достатньо сил побудувати сильну Україну, а шлях його брата Павла, що емігрував у Прагу, — це шлях приречених (для зображення Павлового оточення Довженко використав гротеск, навіть сарказм, що, ясна річ, не могло не відштовхнути українську інтелігенцію).

Олександр Довженко, що 1922 року перебував у колі німецьких експресіоністів і знав європейське авангардне мистецтво⁵⁸, належав до авангардистів. Віктор Петров як ретельний дослідник літературних процесів 1920-х років в Україні, стверджував, що тоді не могло бути компромісу між різними світоглядами, а тільки розмежування і конфлікт, і той конфлікт існував між народниками і революціонерами-авангардистами:

Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати ролю переконливого аргументу і це відповідає реальному становищу речей, бо навіть саме існування народів за наших часів перестало бути незаперечуваним фактом. Народництво стало анахронізмом. Воно збанкрутувало...⁵⁹

Звісно вислів «саме існування народів» є наслідком щойно пережитої Другої світової війни. Але протистояння між народниками й авангардистами багато пояснює в позиції Довженка часів «Звенигори». Він був серед тих, які усвідомлювали альтернативу «Європа чи Просвіта?», і в цьому протистоянні обирали Європу. Очевидно в цьому контексті Довженко і змальовував

⁵⁶ Паркінсон Девід. Історія кіно. — Пер. с англ. — М. — 1995. — С. 79–80.

⁵⁷ «Разом з тим визнаймо: Довженків погляд на Україну, її долю і її майбутнє справді кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настання „золотого віку“. Цит. за: Тримбач Сергій. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. — Вінниця : Глобус-Прес. — 2007. — С. 209–210.

⁵⁸ Див. Шлегель Ганс Йахім. Олександр Довженко в Берліні. // Кіно-Театр. — 2001. — № 2 (34). — С. 44–48.

⁵⁹ Петров Віктор. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945). // Віктор Петров. Зібрання творів у 3-х томах. — К. : Темпора. — 2013. — Т. 2. — С. 211.

історичне минуле України як казку і легенду, через призму яких варто подивитися на сучасні події, зрештою, не те, щоб їх легітимізувати, а показати, що літочислення починається таки не з 1917 року, чого хотілося більшовикам, що сьогоднішнє, за афоризмом того ж таки Довженка, завжди на шляху з минулого в майбутнє. І що минуле не можна ні відмінити, ні відсікти на догоду хвилинній кон'юктурі.

Згаданий Іван Перестіані, що брав участь в обговоренні сценарію, чи не перший втягнув у кінематографічну «війну своїх зі своїми» дітей, показавши їх як «червоних дияволят», які спритно перемагають ворогів-націоналістів, саме тому зверхньо поставився до сценарію «Звенигори». А Перестіані був у цій зверхності не самотній — Іванів безрідних плекала теорія класової боротьби і більшовицька пропаганда. Довженко, хоч і перетлумачивши, та все ж минуле показав, накинув на історію України флер загадковості — тому й показане ним не піддається остаточному тлумаченню. Крім усього, він протистояв раціональному тлумаченню історії як сукупності фактів. Він пропонував її неоромантичне бачення. Дослідники вже визначили історичні періоди, показані Довженком. Але не з усім можна погодитись. Окрім (скіфів) варягів — завойовників з легенди називають по-різному, і — далі — козаків-гайдамаків, можна згадати ще одну історичну грань: мається на увазі епізод з чоловіком у чорному одязі, що виходить з-під землі з ліхтарем в руці й, повільно ступаючи, пильно дивиться в камеру. Дивний, містичний епізод. А що він означає? Якщо виходити із загальної структури «історичної» частини фільму, то можна висунути версію, що Довженко мав на увазі Середньовіччя, монаха, який щось хоче сказати, але не словами, а тільки виразом обличчя. Новий час витворив безодню між інтелектом і сумлінням, знявши мораль з порядку денного. Це вже давно проаналізовано вченими. Але за доби Середньовіччя ідеалом людини був чернець, який здобував святість, зрікшись усього мирського. Чернець був святою людиною. Новий час релігійно-етичному ідеалові святості протиставив раціональний ідеал пізнання. А в результаті — війни, дедалі масштабніші й жорстокіші. Тому не варто говорити про прогрес, ріст і поступ людства. Прожиті людством тисячоліття не зробили його ні кращим, ні розумнішим.

Як парафраз можна тлумачити також два епізоди фільму, пов'язані з убивствами. Перший: Роксана, вийшовши вночі з намету, де вона як наложниця жила з вождем варягів, приймає рішення вбити ворога. І здійснює це: піднісши ворогу ріг, очевидно, з отрутою, душить ворога. І ще один епізод — уже в другій половині фільму, коли на короткий час більшовик Тиміш опиняється вдома. На ранок він вискакує на коня, пришпорює його і скаче з двору. Вхопившись за вуздечку, біжить за ним його молода дружина, хоче зупинити, вернути додому, але Тиміш байдужий до

її благань. Вона відважується на відчайдушний крок і каже: «Убий мене, бо я не хочу жити без тебе». Вершник і жінка віддаляються і на загальному плані Тиміш піднімає рушницю, цілиться і скаче далі, а в дорожню куряву падає молода жінка... Чи це «людське діяння» бодай чимось виправдане? Ні в якому разі.

«Звенигора» стала полігоном, де Довженко, набувши професійного досвіду і відчувши впевненість як режисер, вперше апробував власний кінематографічний стиль: перше — олюднити героїв, тобто, не відкидаючи індивідуальності актора, пробиратись крізь напрацьований актором досвід (штампи) до суті образу. Друге — піднятися над побутовізмом, щоб не дати захряснути людині в побуті, щоб підкреслити високе призначення людини на землі. Інакше кажучи, щоб персонажі, будучи пізнаваними, досягали символічного звучання. Йому це вдалося, і далі цей індивідуальний стиль розвиватиметься у його творчості, цим вона буде своєрідною.

Якщо вже торкнулися акторів, то «Звенигора» вимагала зовсім іншої стилістики акторського виконання. У фільмі, де є символіка і химерність, казковість і загостреність думки, можливими є незвичні підходи: наприклад, один актор може грати кількох персонажів. У «Звенигорі» режисер доручив Миколі Надемському зіграти Вічного Діда й царського генерала. У цьому фільмі Довженко вперше працював з акторами „Березоля” Семеном Свашенком, який грав Тимоша, і Лесем Подорожним, якому випала роль антагоніста Павла.

Те, що зроблено у «Звенигорі», було під силу режисерові, який мав не тільки кінематографічний, а й мистецький та життєвий досвід. В кіно тоді приходили з літератури, театру, естрадної сцени, з художніх майстерень. Приходили ті, хто збагнув: ще недосконале кіно має величезний потенціал. Довженко встиг опинитися в кіно своєчасно, коли ще не зачинились двері перед експериментаторами. Він прагнув знімати так, як диктувала власна уява, незважаючи на протести спеціалістів, зокрема Бориса Завелева, які переконували, що «так не можна».

Усвідомлюючи більш інтуїтивно, аніж раціонально можливості кіно і знаючи, що хоче показати не повсякденність, а «людські діяння», Довженко знаходив способи, як це зробити. Фільм і понині вражає поліфонічністю, що обумовлена всебічним обдарованням митця — художника, письменника, режисера. Ця властивість дозволяє Довженкові робити поетичне узагальнення питань загальнолюдського і загальноісторичного характеру. Саме в цьому фільмі Довженко, усвідомлюючи брак історичних знань про Україну, сягає великих часових і просторових масштабів, дає, за його визначенням, «синтез цілого тисячоліття».

Довженкові вдалося вціліти у страшний час, коли винищували українців та українську інтелігенцію.

Єдина людина, яку врятував Сталін у надії мати слухняного придворного кінорежисера, — О. Довженко — викликав у вождя спалах ненависті сценарієм «Україна в огні». І помер він 1956 р., не проживши відміряні йому роки, не знявши багатьох фільмів⁶⁰.

На Заході поступово розширюється інформація про сталінські репресії в Україні. А тому так важливо нагадати висловлювання, у якому таке знання і розуміння трагедії геніального митця присутнє. Шарль Форд, редактор журналу «Французька кінематографія» та редактор «Фільмової енциклопедії», що вийшла в Парижі 1949 року, пише про Довженка:

Справжнє мистецтво в кіновій практиці акумулювалось у порівняно молодому, але вже з перших кроків глибокому й трудному для наслідування, оригінальному українському кіномистецтві, яскравим і досі неперевершеним представником якого є Олександр Довженко. Колишні стовпи російського кіномистецтва Ейзенштайн і Пудовкін, його супротивники в експериментальному етапі нового мистецтва, самі признаються в безпорадності перед лицем його мистецьких засобів та монументального способу їхньої передачі. А способи ці необмежені в цього українського режисера... Завдяки геніальному творцеві оригінальних фільмів маємо можливість захоплюватись мистецькими основами стародавньої козацької країни, її культурою, пречудовою природою та незвичайно вродливими козацькими типами. (...) Довженко, уродженець чарівної закутини української землі, промчав метеором на обрії нашого безрадісного сторіччя⁶¹.

ZVENYHORA — MASTERING THE TIME OF HISTORY

Summary

The article starts with the statement of the paramount importance of Oleksandr Dovzhenko's film *Zvenyhora* as the foundational work of Ukrainian cinema. The author points out the importance of the Soviet New Economic Policy of the mid-late 1920s for the Ukrainisation and flourishing of the Ukrainian arts, even though the Ukrainisation ultimately brought bad results due to its orchestration by the Bolshevik regime. The arts in Ukraine at this time are seen by intellectuals as supporting the vision of a distinct artistic legacy and future, based more on the stages and influences of the Western European art as opposed to the Russian art. How to Ukrainise the cinema became a primary concern in the 1920s, given the lack of home-trained specialists. Dovzhenko, then a newspaper cartoonist with fine arts education, became one of the new Ukrainian cinema recruits. *Zvenyhora* brings avant-garde aesthetics to Ukrainian cinema, accomplishing two missions: appropriation of history through cinematic methods and conveying an image of modernity in a complex and nuanced way. Then, the author proceeds to describe the emergence of Ukrainian national cinema in the 1920s, and specifically the biography of Dovzhenko in this period. The author narrates about the creation of *Zvenyhora* and the substantial reworkings of the script undertaken by Dovzhenko.

⁶⁰ Кузякіна Наталя. Архівні сторінки. // Наталя Кузякіна. Траєкторії доль. — К. : Темпора. — 2010.

⁶¹ Цит. за: Лавріненко Юрій. Олександр Довженко. // Юрій Лавріненко. Розстріляне Відродження..., с. 865.

Zvenyhora is presented by the author as the film that conceptualizes the Ukrainian past and national heritage as a mythical treasure (supported by the folk tale of Zvenyhora) that needs to be re-claimed and that has been taken away by others. In the end of the article the author talks about reactions and critical interpretations of the film in 1927 and today, as well as its innovative cinematography, complex language, humour in the film, and comparative connections with Western European cinema movements.

Translated by Agnieszka Matusiak