

УДК 821.161.2.09:791.43(477)

Брюховецька Л. І.

«ЗВЕНИГОРА»: ОВОЛОДІННЯ ІСТОРИЧНИМ ЧАСОМ

Статтю присвячено одному з найвідоміших українських фільмів доби «Розстріляного Відродження» – стрічці «Звенигора» (1927). У роботі реконструйовано історико-культурний контекст створення фільму, критичну рецепцію в періодиці 1920-х років, авторка торкається різноманітних питань творчості О. Довженка та долі митця в тоталітарну епоху.

Ключові слова: Олександр Довженко, Звенигора, українське кіно, Розстріляне Відродження.

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. «О. Довженко»

«Звенигора»

Режисер: Олександр Довженко

Оператор: Борис Завелєв

Художник: Василь Кричевський

У ролях: Микола Надемський, Семен Свашенко,

Лесь Подорожній, Георгій Астаф'єв, І. Селюк, Леонід Барбе,

Марія Паршина, Поліна Скляр-Отава

Одеська кінофабрика ВУФКУ, 1928

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» [1, с. 60]. Далі в 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.

© Брюховецька Л. І., 2015

Український контекст

Услід за проголошенням нової економічної політики, тобто лібералізації економіки, 1922 року в Україні почалась українізація. Згідно з партійною постановою державні службовці мали перейти на українську мову, підтримувався розвиток української літератури, театру – здійснювався задум боротьбистів створити демократичну, культурно незалежну Україну.

А якою була ситуація в Україні через п'ять років? «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”» [2, с. 93–94].

Письменницькі сили були спрямовані не тільки на творчість – доводилося полемізувати з графоманами, які утверджувались, прикриваючись революційною фразою. Це мотивувало виникнення Всеукраїнської академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ). 14 жовтня 1925 року відбулися її перші підготовчі збори, в яких брав участь і О. Довженко. Його статтю «До проблеми образотворчого мистецтва» було вміщено в 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, типу» [3, с. 873]. 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 в порівнянні

з РРФСР, тому тільки 1925 року виникло об’єднання – Асоціація революційного мистецтва України. І ще на одну суттєву відмінність звертає увагу Довженко: «Образотворче мистецтво України внаслідок 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 відіграючи, звичайно, тієї ролі, яку відігравав він у Росії. Тому різні мистецькі течії вживалися цілком свобідно, без непотрібних загострень, що й дало можливість доцільно засвоїти цінні здобутки всіх нових шукань мистецької культури» [3, с. 874]. Позиція Довженка була такою ж, як і позиція Миколи Хвильового про незалежний від Москви шлях української літератури.

Тривали дискусії в середовищі творчої інтелігенції, і не тільки на різних зібраннях – вони вихлюпувалися на сторінки періодики (влада ще дозволяла). Літературна і театральна. 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» Микола Хвильовий у статті «Московські задрипанки» показує, «якою ненавистю до української поезії просякнуто було ту літературу, що в неї радять нам учитись наші москвофіли», пояснює і наголошує, що «українська дійсність складніша за російську» [4, с. 315], 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» [4, с. 317]. Боротьба за національну самобутність, за український ренесанс ще точилася в літературних колах, та думки Хвильового вже починають непокоїти і драгувати політичних наглядців.

Микола Куліш і Лесь Курбас прагнуть відстояти право на самобутність українського театру. Одним із приводів дискусії «Про шляхи сучасного українського театру» були постановки Курбаса в Харкові, тодішній столиці України, зокрема вистава «Золоте черево» Фернана Кромелінка (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» [5, с. 284]. Курбас підкреслював постійну потребу працівникам театру навчатися, бо знання необхідні для театру громадської структури, аби підносити театральну культуру. Але супротивники Курбаса зводили дискусію до протистояння театру «Березіль» і театру ім. І. Франка, очолюваного Гнатом Юрою. В одному з виступів Куліш, до речі, аби аргументувати право керівника «Березоля» 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. «Загалом у Німеччині, – писав Курбас після відвідання цієї країни, – помітно реакцію проти кіно. Німці надзвичайно цікавляться нашим кіновиробництвом» [6, с. 288].

З кінематографом було складніше, бо якщо українська література XIX століття мала вже своїх гігантів, починаючи з Івана Котляревського, й літературне Відродження¹ продовжувало й розвивало традиції класиків, то аналогічної бази кіно не мало, в силу свого ще дуже малого в часовому вимірі віку. Та й 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 Йосип Гірняк схарактеризував як «засилля чардинінщини, масимовщини та поклонство перед провінційною мозжухінщиною» [8, с. 226]. За справу взялися небайдужі письменники, усвідомлюючи вплив кіно і значення того, аби стало воно українським. Перших організаційних зусиль доклав Михайль Семенко, працюючи у ВУФКУ, але скоро знайшов собі заміну – на посаду головного редактора Одеської кінофабрики він заангажував Юрія Яновського, редакторами і сценаристами були Юрій Бузько, Юрій Тютюнник, Микола Бажан. Яновський приятелював 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 його як сценариста на Одеську кінофабрику. Той відгукується на запрошення і дебютує як сценарист і майже одночасно як режисер. Освіта художника допомагає вибудувати простір кадру, зорієнтуватися в композиції твору. Упродовж року (з липня 1926-го по червень 1927-го) він поставив два фільми: «Ягідку кохання», де наслідував американські німі комедії і де були задіяні відомі актори – Мар'ян Крушельницький, Дмитро Капка, Іван Замичковський, та «Сумку диккур'ера» – традиційну для Одеської кінофабрики пригодницьку стрічку, працюючи над якою Довженко опановував професію режисера. Він дивував колег завзяттям, працездатністю й умінням вести за собою [9, с. 70–74]. У 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 абсолютно нова якість кіно: 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 знаменита «Звенигора» виникла на порожньому місці, а все, що до неї, не варте уваги. 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 його технічний, економічний і творчий фундамент, без якого майбутнє, а в ньому і Довженків феномен, було б неможливим. Інтенсивно розвивалася інфраструктура молодого мистецтва. У стислий термін виробництво українських фільмів (ігрових і просвітницьких) зросло від п'яти у 1923 році до 80 у 1927-му. Такий бурхливий розвиток був невіддільний від загального піднесення культури в Україні, тобто кіно було складовою частиною культурного відродження 1920-х. У часи СРСР тодішні успіхи українського кіно, як і успіхи літератури (неокласики, Хвильовий, Підмогильний, Плужник), театру (Курбас – Куліш), малярства (школа Михайла Бойчука, Георгій Нарбут), свідомо замовчувалися.

Після тривалої війни, розрухи потрібно було починати з нуля. Тоді й проявилася господарська умілість кінематографістів, які за короткий час ґрунтовно розбудували кіногалузь, яка включала в себе три основні напрями: інтегрування

¹ Чимало колишніх боротьбистів вважали: якщо українці зазнали поразки в боротьбі за незалежну державу, вони мають усі сили мобілізувати на культурне самоствердження України. Тема українського Відродження була на слуху, нерідко проводились паралелі з Відродженням італійським. Зокрема, в полемічних статтях Миколи Хвильового зустрічаємо посилання на італійське Відродження. Наприклад: «От тоді-то ми зареготали. І так дзвінко зареготали, як можуть реготати тільки запальні юнаки з часів великого Відродження» [7, с. 583].

мистецьких сил, кваліфіковане господарювання, інтенсивні контакти із західною культурою й вихід на міжнародні ринки. Можна тільки подивуватися, як вдалося залучати на таку, тоді ще досить непевну та й досить хаотичну ділянку творчості видатних митців. Ідеться насамперед про Леся Курбаса, який 1924 року на Одеській кінофабриці знімає три короткометражних фільми. І хоча через півроку він покидає кіно й вертається в театр, актори його «Березоля», яких він задіяв у своїх фільмах, починають активно зніматися. Приходять у кіно й 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 до себе письменників, зокрема, «Місто» Валер'ян Підмогильний писав як сценарій, то вже потім 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» [10, с. 7]. Тобто ВУФКУ зуміло оперативні організувати обдарованих режисерів, операторів (їх запрошували з-за кордону), а також економістів, техніків, адміністраторів. Право господарювати самостійно (управління підпорядковувалось тільки Наркомосу України) сприяло матеріальному і творчому забезпеченню кіновиробництва і розширенню кінопрокату. Прокат давав кошти, тому керівництво постійно дбало про розширення кіномережі, тож прибутки зростали. Уже 1927 року в Україні випускали 40 відсотків союзна кінопродукції. Тому, приступаючи до будівництва Київської кінофабрики, тоді найбільшої в Європі й обладнаної найпередовішим устаткуванням, кінематографісти мали всі підстави декларувати, що з пуском Київської кінофабрики Україна зможе випускати 100 картин за рік. Було відкрито Одеський кінотехнікум (згодом він став кіноінститутом у Києві). Справи йшли так успішно, що наприкінці 1926 року керівництво кіногалузі мало певність: після будівництва величезної кінофабрики Київ стане центром усесоюзної кінематографії.

Економічно-господарська політика ВУФКУ передбачала інтенсивні контакти із західною культурою, й українські фільми виходять на

світові простори. 1927 року, прорвавши бар'єри всесоюзної зовнішньоторговельної служби, українські фільми виходять на міжнародний ринок. Кіно було (і залишається) репрезентативним мистецтвом (тоді ще не існувало мовного бар'єра і фільми не потребували затрат на дублювання) й давало уяву про матеріальне і духовне життя країни. Вихід на міжнародний ринок був важливим і з економічного боку – зароблені кошти йшли на імпорту плівку, а також на устаткування. Зрештою, контакти із західною культурою розглядалися і як можливість обмежувати російську гегемонію. З появою звуку ці контакти ускладнилися – виникла потреба дублювати іноземні фільми безпосередньо українською, а не сприймати їх через посередництво мови російської. Як писав тоді публіцист 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 події» [11, с. 12]. Актуальність сказаного не зникла й сьогодні.

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

Упевнено ставши на ноги, українське кіно очікувало на свого митця-новатора, яким для театру став Лесь Курбас. Микола Бажан, тоді активний 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?» [12]. Чекали лідера.

Ним став Довженко, який прийшов у кіно з великим мистецьким багажем і життєвим досвідом, сповнений завзяття, тож кінематографічне оточення відразу відчуло свіже бачення, якого так потребувало кіно. Він зумів багатьох запалити своїм завзяттям і чисто по-людськи зачарувати. До речі, без такого дару творчість режисера,

чим 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. Боротьба за українське національне кіно мала місце і в середовищі кінематографістів: про це свідчать доповідні записки каральних органів, що зберігаються в архівах. Зокрема, про це йдеться в детальному донесенні співробітника ГПУ Леплевського від 12 жовтня 1927 року, з якого наведемо лише короткий фрагмент. «Не исключается и то, что другой причиной антагонизма является и узкий национализм, проявляемый некоторой частью украинцев, которые склонны ко всем неукраинцам и неукраинскому относятся 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 самоуничтожением”. <...> Для украинцев, работающих на кино-фабрике, нами намечены к обработке и вербовке еще два работника (украинцы)...» [2, с. 28–31]. Як бачимо, коли на Одеській кінофабриці українці роблять спроби відстояти свою гідність і свої права, каральні органи розцінюють це як націоналізм і розпалювання антагонізму між українцями та росіянами.

Берлінські враження

У відстоюванні своїх політичних позицій Довженко часто використовував памфлет, сатиру, карикатуру. Шаржі й карикатура були його роботою до приходу в кіно: він виконував їх для газети «Вісті ВУЦВК» (Харків). Мрія стати художником не полишала його в найважчі часи Визвольних змагань, незважаючи на затяжні військові дії, він навчався за найменшої нагоди, зокрема 1918 року в організованій тоді в Києві Академії мистецтв.

«З Берліна він привіз спокійні манери великого міста», – писав Юрій Яновський про Олександра Довженка, спостерігаючи за ним, коли той малював, розмовляв, мислив. Це письменник зафіксував у своєму оповіданні «В листопаді», яке датується 1925 роком. 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 у Німеччині, а коли в липні 1922 року його хотіли відкликати з Берліна, він надіслав до ЦК КП(б)У заяву, попросивши залишити його в Німеччині ще на рік 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 Миколою Глущенком, тоді студентом Берлінської академії мистецтв. Художник 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 Гросс. 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. 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, жадоба 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 індивідуальності»².

Німецький кінознавець Ганс-Йоахім Шлегель досліджував цей маловідомий період у житті Довженка, стверджуючи, що «на його творчість, безумовно, вплинули імпульси, отримані у берлінський період, що, між іншим, не

² Спогади М. Глущенка записані авторами під час особистої бесіди [13, с. 14].

в останню чергу стосується графічних і образотворчих структур і мотивів його ранніх фільмів» [14, с. 46].

Навчання Довженко почав, як стверджує Шлегель, у Ганса 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 Гроссом, з яким вони особливо потоваришували й іноді разом малювали. Епізод "Арсеналу" з німецьким солдатом під впливом "розважального газу" нагадує про Георга Гросса» [14, с. 46]. Гросс 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. Одягнений 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. Тим часом як робітник поспішає на роботу, з-за рогу крадькома визирає чорний біржовик, справжній таємний розпорядник «свята» злиденного життя. Довженко цінував у Гросса конкретну, стисло виражену соціальну характеристику, і ця риса художньої творчості з особливою виразністю проявиться в його «Звенигорі» й «Арсеналі».

У німецький світ кіно, де відбувалися 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 заприятелював з акторами Емілем Яннінгсом і Паулем Вегенером, з Полою Негрі та Астою Нільсен (він бував у її салоні, адже Нільсен тоді жила із Довженковим земляком – актором Григорієм Хмарою). Нерідко Довженко 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 маси» [3, с. 871]. 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 (цю тезу підтверджує, зокрема, гіркий досвід Леся Курбаса в кіно – йому нав'язували саме сценарії-агітки).

Змінений сценарій

Отже, з 22 червня 1926-го Олександр Довженко – на Одеській кінофабриці. Його «Сумку дипкур'єра» прийняли схвально, але цей твір ніяк не обіцяв «Звенигори» – зухвалої і новаторської. «Керівників кінофабрики дивувало, що Довженко після "Сумки дипкур'єра" погодився взяти для постановки казковий сценарій М. Йогансена і Ю. Тютюнника, який здавався неактуальним та ідейно незначним» [15, с. 552]. 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 трансформував фольклорні дієства та історичні події. «"Звенигора" в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якимось 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» [16, с. 30–31].

Павло Нечеса, директор Одеської кінофабрики, згадував 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...» [17, с. 196].

Автором ідеї і першого варіанта сценарію «Звенигора» був Юрко Тютюнник (Юртик), колишній генерал-хорунжий армії УНР, родом із села Будище на Черкащині, співорганізатор Звенигородського коша Вільного Козацтва. Повернувшись (напівдобровільно) 1923 року з родиною із Польщі в Україну, він кілька років працював редактором ВУФКУ [18, с. 18–22]. Після затвердження сценарію до роботи над ним долучився письменник і перекладач Майк Йогансен.

На початку 1960-х, коли твори Розстріляного Відродження, зокрема й «Звенигору», обережно реабілітували, історик українського кіно Георгій Журов писав: «Поява “Звенигори” була несподіваною. <...> Але Довженко побачив можливість реалізації власних задумів. Він зберіг у 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 сценарієм» [15, с. 552].

Г. Журов не пояснює, про які саме зміни йдеться, – в радянські часи про це не заведено було говорити, – а просто констатує, що фільм відійшов від сценарію. Щоправда, літературного сценарію ніхто не читав, можливо, він зберігається в архівах НКВС, адже обох авторів було репресовано. Однак ретельними пошуками ніхто не займався. Проте сучасні дослідники визначили оту розбіжність: «...Змінений і поставлений Олександром Довженком зі зміщенням концептуально-символічного навантаження у бік класового розбрату українського народу» [19, с. 17].

Та французький історик кіно Любомир Госейко сумнівається: чи справді автори сценарію зняли свої прізвища? На його думку, через те, що Тютюнника розстріляли у 1930 році, а Йогансена в 1937-му, а отже, їхні імена було заборонено, редактори змушені були вдаватися до фальсифікацій у виданнях, присвячених автобіографії та фільмографії Довженка [20, с. 47]. 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 погоджувався» [21, с. 73].

Власне, про зміни писав і 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 письменниками» [16, с. 30]. 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’явилася низка статей з критикою і викриттям її «націоналістичних позицій», і вона самоліквідувалась.

Національний фільм

«Звенигора» – своєрідний, глибоко 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 легко 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, багатом 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 майбутнім» [22, с. 145–146].

Але історія, зображена у фільмі, далека від конкретних історичних подій і сюжетів, вона метафорична, узагальнена. І 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 тривалий 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 насолоджуватися цінним мистецьким фільмом?» [23]. Так він ставив питання і говорив як митець, свідомий своєї місії і місії мистецтва загалом.

«У мене своя лінія, – пояснював Олександр Довженко своєму другу 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 я їх переосмислюю» [24, с. 325]. Відчувається, писав Бажан, що Довженко прийшов до кіно від малярства. Його кіно – музичне малярство, просторинь, 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 (у 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. Одним із центральних образів фільму є Вічний Дід (актор Микола Надемський). Живе він зі своїми онуками – Павлом і Тимошем. Він розповідає про давно захований скарб, і його розповідь розгортається в історичній ретроспективі – легенда про нашестя варягів і Роксану. А починається фільм із сутички козаків з польськими магнатами. Саме козакам Дід розповідає про скарб, чим, звісно, їх заінтриговує. 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 страхотливого чоловіка, який, вийшовши з підземелля, насувається на них (такими загадковими,

загрозливими персонажами на початку 1920-х повнілися фільми німецького експресіонізму).

Треба віддати належне винахідливості режисера – у фільмі бачимо ефект, так би мовити, подвійного дзеркала. Тобто автор своє бачення минулого делегує персонажеві, котрий розповідає, а він, автор, фіксує цю розповідь. І тут претензій до автора не може бути – він безсторонньо пропонує чиясь розповідь. До такого прийому в першій половині ХХ століття вдавалися письменники, роблячи це іноді віртуозно.

У «Звенигорі» далеке минуле бачить у своїй уяві чи пам'яті Дід. У зображенні історичної давнини проявилась вигадливість і фантазія Олександра Довженка. За його вказівкою оператор знімає за допомогою прийомів напливу, подвійних експозицій. Сам характер зображення розмитий, адже йдеться про сиву давнину. А далі – знову звичайне зображення, і ми бачимо Діда з Павлом за цілком прозаїчним заняттям: вони розкопують пагорб у пошуках скарбу, виносять корзинами землю і висипають її. І оту сцену Довженко монтує з іншим епізодом, який вже самою композицією набуває символічного значення: генерал російської царської армії височіє над пагорбом, де Дід з онуком шукають скарб.

Скарб той відсилає нас до архетипного мотиву, що до нього вдавався і Тарас Шевченко в знаменитій містерії «Розрита могила». Той скарб увібрав у себе духовний спадок минулих поколінь, славного козацтва, що боролось за волю й незалежність України. Але якщо у творі Шевченка могилу розривали загарбники, а мотив прийдешньої помсти мав досить розпливчастий характер, то в Довженка історичне минуле через образи Діда та двох його онуків переходить у сучасні події, які в історичному контексті набирають більшої значущості. Тобто історія України у «Звенигорі» розгорнута в епізодах з різних епох, і завершувалась вона подіями жовтневої революції, яку Довженко розцінював як звільнення українців від багатоговікового царського визискування, яке уособлював пузатий генерал, що височів над шукачами скарбу (кадр цілком у дусі 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 – історична симфонія, що рівної їй немає в світовому кіно. Це зафільмована лірика, епос і філософія, виявлена в образах такої глибини і значимості, що багатством не сила 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 століть» [25, с. 37].

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

Творче завдання

Отже, українські письменники, колеги Довженка з літературного цеху не прийняли фільм через його концепцію, що гротескно подає борців за незалежність України від більшовиків 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» Володимира 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 в тому компромісі нагадує героя повісті «Смерть» Горбенка, який теж був за «неньку»-Україну, але вирішив убити не іншу людину, а українця в самому собі, поповнити національне самогубство [26, с. 101–104].

Натомість у кінематографічних колах фільм сприйняли як нове слово в кіно, насамперед оцінивши художню форму. За десять років до «Звенигори» німецький режисер і дослідник кіно Пауль Вегенер твердив: «Ми повинні усвідомити, що фільм треба створювати з кінематографічних елементів, відкинувши театральні й літературні. Справжнім письменником у кіно повинна стати кінокамера. Треба пам’ятати про можливість постійної зміни її точки зору» [цит. за: 29, с. 131]. Постулат про зображальну силу кіно, сформульований теоретиками, режисери утверджували на практиці, інтуїтивно шукаючи шляхи, як опанувати цю зображальну силу. «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. Про це засвідчують відгуки Сергія Ейзенштейна й Леона Муссінака. Кінокамера була у фільмі справді оригінальним письменником, і в цьому заслуга виключно Довженка. У своїх спогадах помічник режисера Лазар Бодик наводить слова досвідченого 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 хоче» [28, с. 259].

Уявлення про композицію кадру Довженко мав своє, не забуваймо, що, займаючись живописом, він 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 багатьох кінематографістів. Особливість Довженкового бачення 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 не вабили історичні сюжети як такі, його вабив сконденсований образ історичної долі України. Долі в тому значенні, як її розуміє Освальд Шпенглер: «Це слово для внутрішньої достовірності, що не піддається описові. Ідею долі можна висловити тільки будучи художником. Ці речі невловимі, на які відгукується тільки могутня інтуїція, чуття художника» [22].

Отже, Довженко мобілізував свою творчу фантазію, фантастичні сторони уяви, його сновидне мислення, як висловлювався К. Юнг, «рухається в ретроградній манері до сирого матеріалу пам’яті» [цит. за: 29, с. 131].

Цікава тенденція спостерігалася наприкінці 1920-х років, коли німе кіно досягло найвищого розквіту, почали з’являтися фільми національно пізнавані: у німців таким був «Берлін – симфонія великого міста» Вальтера Рутмана, у французів – «Наполеон» Абея Ганса, «Страсті Жанни д’Арк» Карла Теодора Дрейєра. Ці країни прагнули мати кіноваріант своєї історії. Очевидно, й Довженкові цього хотілося. А може, хотілося втілити український варіант «Нібелунгів»

німецького режисера Фріца Ланга, фільму, який вийшов на екрани 1924 року і здобув широке світове визнання. Фільму, де з великим розмахом були втілені середньовічні легенди, німецький епос, вагнерівські герої³.

У «Звенигорі» також панували легенди, хоча, в порівнянні із 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 літератури 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, Новалиса, 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 «Звенигору» можна вважати новим вибухом романтизму.

У зв'язку з характером зображення, який значною мірою залежить від роботи художника-постановника (а ним у «Звенигорі» був відомий художник, засновник українського модерну в архітектурі, дослідник українського мистецтва Василь Кричевський), ще раз напрошується порівняння «Звенигори» з «Нібелунгами». Тут доречно скористатися враженнями очевидця. У статті про творчість Василя Кричевського Микола Бажан наголошував, що Василь Кричевський, працюючи на Одеській кінофабриці, навчав кінематографістів такої суттєвій для кіно, особливо для історичних фільмів, речі, як автентичність. Фільми за його участю саме з цього огляду дістали високу оцінку. У «Звенигорі», як пише Бажан, Василь Кричевський дав ті взірці нереалістичних декорацій у 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

³ Думка про оперу на сюжет германського національного епосу – сказання про Зигфрида і Нібелунгів – зародилася у Вагнера восени 1848 року, а остаточного вигляду лібрето тетралогії «Кільце Нібелунга» набуло 1863 року. Музику композитор завершив 1874 року. Постановка всієї тетралогії у спеціально спорудженому для цього оперному театрі в Байройті (Баварія) вилася у велику мистецьку подію світового масштабу. У стародавніх переказах Вагнер побачив актуальний, сучасний зміст: сонячний Зигфрид, що не знав страху, був для нього людиною майбутнього.

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 заповнює» [10, 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, зокрема й над собою. І цей талант знайшов застосування: три роки Довженко працював художником-карикатуристом у газеті «Вісті ВУЦВК», і його карикатури, вміщені в цьому та інших виданнях, завжди викликали сміх. Якось Василь Блакитний показав зошит з карикатурами Остапу Вишні, гуморист на це зреагував так: «Я довго дивився на одну з тих карикатур, а потім упав на канапу і почав сміятись.

– Хто це? – питаю.

– Сашко!

– От сукин син! (Найвищий в українців вияв захоплення ким-небудь)» [30, с. 83].

На Одеську кінофабрику Довженко прийшов з наміром ставити комедії. І його перший сценарій «Вася-реформатор» належав до цього жанру.

«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 насолодою» [16, с. 29–30]. 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 неадекватністю не має.

А яку витончену самоіронію й почуття гумору бачимо в його кіноповісті «Зачарована Десна», в його авторських самостереженнях!

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 холодне, 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 коней» [31, 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 уперед на тому залізному коні.

Незрозумілий фільм

Уперше «Звенигору» було показано у вересні 1927 року в Києві. Як уже згадувалось, картину Олександра Довженка переглянув тоді французький критик і теоретик кіно, керівник

мистецького відділу «Юманіте» Леон Муссінак. Він 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 вмів кінематографічно думати й будувати свій твір» [32, с. 4]. 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 березня 1928 року в Паризькому торгпредстві СРСР, 7 березня в Паризькому кіноклубі «Трибуна» (очолював кіноклуб Шарль Леже), а наприкінці березня в Сорбонні, в Залі Декарта. 18 квітня «Звенигору» демонстрували в 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 й 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.

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...» [33, с. 24]. 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 піснею, з гармонією... Боже мій, що почалося! Жінки плачуть, діти на руках плачуть... Одна стара жінка, прізвисьце 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 обертається» [34, с. 5].

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 фільм» [33, 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 злет розкріпаченої, не стиснутої ніякими законами творчої душі. Коли творив, забував про те, чи зрозуміють фільм, чи ні. Поспішав, немовби відчував, що більше в житті такої нагоди не буде. «Картину я не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонної розповіді

і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень» [16, с. 31].

«“Звенигора” не мала великого поспіху серед так званої широкої публіки, себто тієї не означеної яскраво соціальної маси, яка заповнює зали наших театрів. Вона була надто філософським фільмом, складно й по-незвичному для загалу побудованим, щоб непідготований глядач міг її легко зрозуміти, не витрачаючи сил для думання над нею. Та й, можливо, справді – для цілковитого розуміння “Звенигори” треба було бути обізнаним з історією України, зі всім складним переплетом соціальних та національних моментів, що діяли на ній і тепер, і віки тому» [25, с. 51].

Фільм піддали критиці ті, хто вважав себе найправовірнішими слугами 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, довільно 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 перевірці» [15, с. 555].

Фільм руйнував усі кінематографічні канони. Мова його вважалася важкодоступною і складною, через що глядачі його не розуміли. Керівництво ВУФКУ звертається до Сергія Ейзенштейна і Всеволода Пудовкіна з проханням переглянути фільм і винести свій вердикт. Під час згаданого перегляду в Манежі 23 грудня 1927 року Сергія Ейзенштейна захопила своєрідна манера мислення Довженка, те «дивне переплетення реального з глибоко національною поетичною вигадкою» [1, с. 60]. 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 заввишки» [21, с. 65].

«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 минушину 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 класи, що її вірним і щирим сином є молодий режисер Довженко» [35]. Були й значно ортодоксальніші пояснення: «“Звенигора” – вісник руїни українського консерватизму, збудованого на невідомім, нікому не потрібнім скарбі старого діда», – так вважав тодішній голова правління ВУФКУ З. Сідерський [36]. 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 кордоном 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, орудує національними формами, зуміла соціальний зміст піднести на нечувану досі височінь» [37, с. 11].

Сучасні інтерпретації

Сьогодні рецепція фільму розширилася. У 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 данина ідеологічним вимогам. Сьогодні – і це природно – великий інтерес становлять образи України, що їх Довженко розгортає на початку фільму. Окремого дослідження вимагає фольклорний матеріал фільму і національна історія, яку він подавав 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 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 Гебнер [38, с. 23].

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 століття» [39, с. 799].

Але полеміка довкола Довженка триває і донині. Причини, які цю полеміку викликають, пояснив учасникам наукової конференції, присвяченої 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 пластів 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 художника» [40, с. 323].

«Великим гуманізатором великих подій» назвав Довженка американський історик кіно Девід Паркінсон. На його думку, Довженкова «схильність до стилізованих оповідей, ліричних уявлень, імпресіоністичних зображень уперше виявилася у “Звенигорі” – алегоричній подорожі через чотири періоди української історії» [41, с. 79–80].

«Метеор на обрії нашого безрадісного сторіччя»

Що ж це за великі події і чому Довженко їх «гуманізував», якщо сам перебував у вирі тих подій, а в роки визвольних змагань – у лавах не більшовицької, а в лавах армії УНР і Директорії, і 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. Тримбач⁴, 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 впродовж 1922 року перебував у колі німецьких експресіоністів і знав європейське авангардне мистецтво (див.: [14, с. 44–48]), належав до авангардистів. Віктор Петров як ретельний дослідник літературних процесів 1920-х років в Україні, стверджував, що тоді не могло бути компромісу між різними світоглядом, а тільки розмежування і конфлікт, і той конфлікт існував між народниками і революціонерами-авангардистами: «Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати роль 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...» [43, с. 211].

Звісно, вислів «саме існування народів» є наслідком шойно пережитої Другої світової війни. Але протистояння між народниками й авангардистами багато пояснює в позиції Довженка часів «Звенигори». Він був серед засновників ВАПЛІТЕ, поділяв погляди Миколи Хвильового, Миколи Куліша та інших письменників, які усвідомлювали альтернативу «Європа чи Просвіта?», й у цьому протистоянні обирали Європу. Очевидно, в цьому контексті Довженко і змальовував історичне минуле України як казку і легенду, через призму яких варто подивитися на сучасні події, зрештою,

⁴ «Разом з тим визнаємо: Довженків погляд на Україну, її долю і її майбутнє справді кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настання “золотого віку”» [цит. за: 42, с. 209–210].

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 у руці й, повільно ступаючи, пильно дивиться в камеру. Дивний, містичний епізод. А що він означає? Якщо виходить 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 воюючого ріг, очевидно, з отрутою, душить його.

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 мчить 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? У жодному разі.

«Звенигора» стала полігоном, де Довженко, набувши професійного досвіду і відчувши впевненість як режисер, уперше 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 в 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 Подорожнім, 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. У 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 оператора 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 зумовлена 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 фільмів» [44, с. 478].

На Заході поступово розширюється інформація про сталінські репресії в Україні. А тому так важливо нагадати висловлювання, в якому міститься таке знання і розуміння трагедії геніального митця. 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 до 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 своїй 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, уроженець чарівної закутини української землі, промчав метеором на обрії нашого безрадісного сторіччя» [45, с. 865].

Список літератури

1. Ейзенштейн С. Народження майстра / С. Ейзенштейн // Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 58–62.
2. Марочко В. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка / В. Марочко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 286 с.
3. Довженко О. До проблеми образотворчого мистецтва / О. Довженко // Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933 / Юрій Лавріненко. – Paris: Instytut Literacki, 1959. – С. 867–876.
4. Хвильовий М. Московські задрипанки / М. Хвильовий // Твори : в 5 т. / М. Хвильовий. – Т. 4. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1983.
5. Курбас Л. Заключне слово на диспуті «Про шляхи сучасного українського театру» / Л. Курбас // Леся Курбас. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – С. 283–289.
6. Курбас Л. Про закордонне театральне життя / Л. Курбас // Леся Курбас. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – С. 287–289.
7. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? / М. Хвильовий // Твори: у 2 т. / М. Хвильовий. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1991. – С. 576–621.
8. Гіряк Й. Загибель – у приреченості (роздуми після фестивалю довженківських фільмів) / Й. Гіряк // Шудря М. Геній найширшої проби / М. Шудря. – К.: Юніверс, 2005. – С. 225–227.
9. Яновский Ю. Его история / Ю. Яновский // Довженко в воспоминаниях современников / сост. Л. Пажитнова, Ю. Солнцева. – М.: Искусство, 1982. – С. 71–74.
10. Бажан М. Творець у кіно: (до 30-річного ювілею В. Г. Кричевського) / М. Бажан // Кіно. – 1928. – № 2 (38), лют. – С. 6–7.
11. Черняк С. Проти національної обмеженості. З приводу демонстрування японського фільму / С. Черняк // Кіно. – 1929. – № 12. – С. 12.
12. Бажан М. Про Жовтень / М. Бажан // Кіно. – 1926. – № 11. – С. 1–4.
13. Золотоверхова І. Довженко-художник / І. Золотоверхова, Г. Коновалов. – К.: Мистецтво, 1968. – 186 с.
14. Шлегель Г.-Й. Олександр Довженко в Берліні / Ганс-Йоахім Шлегель; пер. з нім. // Кіно-Театр. – 2001. – № 2. – С. 46.
15. Украинское кино // История советского кино 1917–1967: в 4 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1969. – С. 543–601.
16. Довженко О. Автобіографія / О. Довженко // Твори: в 5 т. / О. Довженко. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1964. – С. 20–35.
17. Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! / П. Нечеса // Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. – К.: Мистецтво, 1970. – С. 196.
18. Брюховецька Л. Генерал-хорунжий як сценарист / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2012 – № 12. – С. 18–22.
19. Мельників Р. Людина з химерним ім'ям / Р. Мельників // Йогансен М. Вибрані твори / М. Йогансен. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 5–30.
20. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко; пер. з фр. – К.: Кіно-Коло, 2005. – 464 с.
21. Бодик Л. Це було в серпні 1927 року... / Л. Бодик // Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 73.
22. Шпенглер О. Закат Європы: в 2 т. / О. Шпенглер. – Т. 1. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 528 с. – (Библиотека истории и культуры).
23. Довженко О. Моя метода / О. Довженко // Experimental Cinema. – 1934. – № 5. – Цит. за: Берест Б. О. Довженко / Б. Берест. – Нью-Йорк: [б. в.], 1961. – 126 с.
24. Довженко О. Лист до І. О. Соколянського. Берлін, 1930 р. / О. Довженко // Твори: в 5 т. / О. Довженко. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1966. – С. 325–326.
25. Бажан М. О. Довженко / М. Бажан // Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 35–55.

26. Кошелівець І. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії / І. Кошелівець. – Мюнхен : Сучасність, 1980. – 428 с.
27. Теплиц Е. История киноискусства 1895–1927 / Е. Теплиц ; пер. польск. – Т. 1–2. – М. : Прогресс, 1968. – 335 с.
28. Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки / Л. Бодик // Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970.
29. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе ; пер. с англ. – М. : АСТ, 2003. – 528 с.
30. Вишня О. Олександр Довженко / О. Вишня // Твори : у 5 т. / Остап Вишня. – Т. 3. – К. : Дніпро, 1975. – С. 83–85.
31. Довженко О. Зачарована Десна / О. Довженко // Твори : у 5 т. / О. Довженко. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1964. – С. 37–86.
32. Драгоманов С. Леон Мусяк у Києві / С. Драгоманов // Кіно. – 1927. – № 19/20. – С. 4.
33. Довженко О. Про свій фільм / О. Довженко // Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 23–24.
34. Вайсфельд І. Ще про невичерпного Довженка / І. Вайсфельд // Новини кіноекрана. – 1988. – № 9. – С. 5.
35. Бузько Д. Про боротьбу й про «Звенигору» / Д. Бузько // Кіно. – 1927. – № 18.
36. Сідерський З. Новий етап / З. Сідерський // Кіно. – 1927. – № 23–24.
37. Кларк Д. Нью-Йорк, Україна, «Звенигора» / Д. Кларк // Кіно. – 1928. – № 2. – С. 11.
38. Гебнер Р. Його художній метод / Р. Гебнер // Довженко і світ: творчість О. П. Довженка в контексті світової культури : зб. – К. : Радянський письменник, 1984. – С. 18–30.
39. Дзюба І. Світовий контекст естетики Довженка / І. Дзюба // З криниці літ / Іван Дзюба. – Т. 2. – К. : Обереги : Гелікон, 2001. – С. 97–814.
40. Козлов Л. «Земля» Довженко и творческий опыт Эйзенштейна / Л. Козлов // Произведение во времени : статьи, исследования, беседы / Л. Козлов. – М. : Эйзенштейн-центр, 2005.
41. Паркинсон Д. Кино / Д. Паркинсон ; пер. с англ. – М. : Росмэн, 1996. – 680 с.
42. Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – 800 с.
43. Петров В. Проблеми літературознавства за останні 25-ліття (1920–1945) / В. Петров // Розвідки : у 3 т. / В. Петров. – Т. 2. – К. : Темпора, 2013. – С. 800–809.
44. Кузякіна Н. Архівні сторінки / Н. Кузякіна // Траскторії доль / Наталя Кузякіна. – К. : Темпора, 2010. – С. 450–546.
45. Лавріненко Ю. Олександр Довженко / Ю. Лавріненко // Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933 / Юрій Лавріненко. – Paris : Instytut Literacki, 1959. – С. 853–866.

L. Bryukhovetska

“ZVENYHORA”: AN ACQUIREMENT OF HISTORICAL TIME

This article is dedicated to the one of the most famous Ukrainian film of “Executed Renaissance” (Rozstrilyane Vidrozzennya) epoch – “Zvenyhora” (1927). Historical-cultural context of the film creation, critical reception in the periodicals of 1920th were reconstructed in this research; author explores variety of questions, related to O. Dovzhenko’s art and fate of artist in the totalitarian epoch.

Keywords: Oleksandr Dovzhenko, Zvenyhora, Ukrainian Cinema, Executed Renaissance.

Матеріал надійшов 20.09.2014