

так і минулого, що передбачає щоразу нові прочитання, оскільки до змісту суб'єктивного творення залучаються все нові і нові контексти. Водночас кожна інтерпретація є гранично суб'єктивним актом співтворчості, адже зміст її є водночас розкритим і вигаданим дешифратором. Безкінечна кількість дешифрацій Тесту передбачає встановлення взаємовідношень між смисловими і знаковими системами з урахуванням різних контекстів, традиційних та нових прочитань.

1. Евлампиев И.И. Два измерения интерпретации // Метафизические исследования. Вып.1. Понимание. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. – 1997. – С. 138.
2. Жижек С. Альфред Хичкок, или форма и ее историческое опосредование // «То, что вы всегда хотели знать про Лакана, но боялись спросить у Хичкока». – М.: Логос, 2004. – С. 9 – 10.
3. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. – СПб.: Невский простор, 2002. – С. 376.
4. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодернизм? // На путях постмодернизма – М., 1995 – С. 182–183.
5. Эко У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия Эпохи. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 62.
6. Рикер П. Конфликт интерпретаций. – М.: МЕДИУМ, 1995. – С. 254.
7. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991 – С. 79.
8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 417.
9. Эйзенштейн С. Мемуары. – М.: Музей кино, 1997. – Т. 2. – С. 36.
10. Фернандес Д. Эйзенштейн: психоаналитический этюд. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1996.
11. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 206.

Олександр БЕЗРУЧКО,
кандидат мистецтвознавства

ІГОР АНДРІЙОВИЧ САВЧЕНКО: ШЛЯХ МАЙСТРА

Видатний майстер екрана, актор, кінорежисер Ігор Андрійович Савченко прославився не лише своїми фільмами, а, мабуть, насамперед своєю педагогічною діяльністю, своєю майстернею, своїми учнями.

Він заслужив почесне звання першовідкривача талантів, вихователя творчих кадрів, мав багато учнів, талант яких плекав і вирощував. Ігор Савченко виховав цілу плеяду майстрів екрана, яким прищепив любов і повагу до актора як повноправного співавтора фільму, самостійного творця художнього образу.

На Сході розповідь про будь-якого Майстра, Вчителя починають із згадування всіх людей, завдяки яким він досяг вершин своєї майстерності – його Вчителів.

Першим учителем Ігоря Савченка була його мати – музикант, яка відкрила синові чарівний світ мистецтва. Порушуючи хронологію життя, але прямуючи в фарватері важливості – наступним учителем Савченка став відомий театральний режисер, актор та педагог – Леонід Сергійович Вів'єн. Слід відзначити, що деякі моменти біографії учня і вчителя збігаються.

Леонід Вів'єн навчався в Петербурзькому театральному училищі, з першого року навчання виступаючи на сцені Олександрійського театру. Після закінчення семирічки в 1921 році, Ігор Савченко вступив до театральної студії досить відомої провінційної актриси Арди – Світлової, де навчався дикції, танців та драматичного мистецтва і одночасно пішов працювати до театру, в якому він був і бутафором, і режисером, і навіть художником.

Після закінчення училища Л. Вів'єн був зарахований до трупи Олександрійського театру (тепер Ленінградський академічний театр драми імені О.С. Пушкіна). І. Савченко, блискуче зігравши

Бальзамінова у випускному спектаклі «Святковий сон до обіду», закінчив навчання у студії і був зарахований до Вінницького театру як актор. Хоча ці обставини схожі на долю більшості акторів, та ні Вівьєну, ні Савченку не хотілося бути лише акторами: Вівьєн був «організатором і керівником цілої низки театральних колективів. У 1919 році ним були створені дві пересувні трупи для обслуговування фронтів громадянської війни» [1, с. 942].

У 1925 році разом зі своїм однолітком, теж майбутнім кінорежисером Віктором Ейсмонтом, дев'ятнадцятирічний Ігор Савченко організував модну в ті часи «живу газету» – пересувний робітничий театр «Червона краватка», який був відомий далеко за межами Вінниці.

Обидва митці працювали акторами і режисерами. Обласний простір був замалим для Савченка – у 1926 році із шістьма рублями в кишені, але сповнений ентузіазму і сподівань на щасливе майбутнє, Ігор разом з майбутньою дружиною Тетяною їде до Ленінграда вступати в театральний інститут, який до реорганізації був Петроградською Школою театральної майстерності, організованою 1918 року саме Вівьєном.

Фізика, хімія, математика були настільки нецікавими для Ігоря Савченка, що через них вступні іспити в Інститут сценічних мистецтв він майже провалив. Втім, справжнім фурором, підкріпленням оплесками, став для Ігоря Савченка іспит з майстерності, після якого, незважаючи на погані оцінки з загальноосвітніх дисциплін, він був зарахований до Ленінградського інституту сценічних мистецтв у майстерню Леоніда Сергійовича Вівьєна, який не стримував потяг своїх студентів до всього нового, що тоді вільно кипіло в мистецькому котлі.

Стипендії, певна річ, не вистачало, тому Ігор Савченко багато працював аби вижити: мив посуд, перебирав овочі, проте майже кожного дня ходив до театрів, музеїв і навіть зібрав невеличку бібліотеку.

Л. Вівьєн помітив наполегливого і здібного студента, якому вже на третьому курсі доручив поставити у філіалі Олександринського театру виставу «Справа №...».

Вистава, сповнена цікавої суміші традиційної школи Олександринки з новаторськими експериментами «Синьої блузи», мала успіх і молодому режисерові було запропоновано після закінчення інституту залишитися в театрі.

У «Театральній енциклопедії» серед учнів Леоніда Вівьєна не згадується Ігор Савченко. Зрозуміти цей парадокс допоможе той факт, що Савченко навесні 1929 року поїхав до Баку на переддипломну практику в Театр Робітничої Молоді (ТРАМ) і не повернувся до Ленінграда. Двадцятидворічний Ігор Савченко, який так і не закінчив навчання у Вівьєна, став актором і художнім керівником Бакинського ТРАМу, в якому за три роки поставив п'ять чи шість нерівноцінних спектаклів, в яких, однак, уже відчувався своєрідний почерк.

І. Савченко завжди шукав нові шляхи в мистецтві – ще на початку своєї творчої кар'єри, у Бакинському ТРАМі, вразив усіх своєю постановою «Нафти», в якій, окрім великої кількості новаторських введень, були використані кадри режисера Олександра Маковського і оператора Манакіна, в яких герої біжать на пожежу «догори ногами».

Олександра Маковського можна назвати, хоча й з великою часткою умовності, першим учителем Ігоря Савченка в кінематографії. О. Маковський познайомив Ігоря Савченка з завідувачем кіновиробництва Бакинської кіностудії Григорієм Арустановим, і 1930 року тандем двох режисерів розпочав зйомку за сценарієм «Микита Іванович і соціалізм», який, як і вистава «Нафта», був зроблений у новаторському дусі, з порушенням багатьох канонів кінематографа. Роль одного з «кулаків» зіграв сам Ігор Савченко.

Незважаючи на те, що фільм був неоднозначно сприйнятий кінознавцями, Ігор Савченко наступного року пише сценарій агітаційно-пропагандистського фільму «Люди без рук» і 1931 року самостійно його екранізує. Оператором був, як і в попередньому фільмі, М. Фрідолін.

Наступним учителем Ігоря Савченка стає Микола Шенгелая, який запросив Савченка грати у фільмі «Двадцять шість бакинських комісарів», в якому він знявся як актор в одній з головних ролей – лідера есерів.

У 1932 році Бакинський ТРАМ був запрошений на гастролі до Москви, після чого Ігор Савченко

перейшов до центрального ТРАМу в якості художнього керівника, де попрацював із Судаковим, Хмелевим та іншими мхатівцями, що брали, за тогочасною модою, шефство над робітничим театром.

У цей час справжнім учителем для Ігоря Савченка, як і для Сергія Ейзенштейна, стає Всеволод Мейєрхольд. Як згадував Михайло Жаров, І. Савченко ледве не розірвав на ньому одяг, вимагаючи дати почитати йому конспекти, які М. Жаров вів на лекціях В. Мейєрхольда [2, с. 41].

Наступним учителем Ігоря Савченка став Олександр Довженко, який, за словами Суламифь Цибульник, 1938 року запросив його до Київської кінофабрики знімати «Вершники» (за однойменним романом Юрія Яновського). Асистентом режисера в цій картині став нещодавній випускник кінорежисерського факультету Київського державного інституту кінематографії (КДІКу) Тимофій Левчук, якого дивувала колосальна енергія І. Савченка, а також любов до пісні: «Спів був однією з найбільших пристрастей самого Ігоря Андрійовича: де б нам не доводилося бути, завжди робочий день закінчувався його проханням: «Тимоше, анумо, давай затягнемо» [3, с. 73].

«Вершники» не стали в один ряд з найкращими фільмами тих часів – вони залишилися в тіні довженківського «Щорса», що вийшов майже одночасно, проте Довженків вибір був вдалим: в Україні почав працювати перспективний режисер-українець.

Наприкінці 1930-х років О. Довженко хотів змінити ситуацію, коли «українською культурою боялися займатися» [4].

Шляхами відродження українського кінематографа О. Довженко вважав:

1. Створення українських за духом фільмів («Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Доля поета», «Борислав сміється» та ін.), які б допомогли зростанню національної самосвідомості українців.

2. Створення цих фільмів не «заїжджими гастролерами з Москви», а, переважно, українськими режисерами, сценаристами, операторами і акторами.

3. Відновлення системи виховання українських митців-режисерів, акторів: «Нам треба створювати кадри української кінематографії» [5, с. 287].

Завдяки Довженковій системі «українізації» Київської кіностудії художніх фільмів, український кінорежисер Ігор Савченко, який, «як і Олександр Довженко, ввібрав у себе і щедро передавав у своїй творчості багатство народного життя, його душу, його мрії і сподівання» [6, с. 7], 1941 року зняв український за духом фільм «Богдан Хмельницький» (за однойменною п'єсою Олександра Корнійчука). За цей фільм режисер Ігор Савченко отримав першу зі своїх трьох Сталінських (державних) премій.

Підтримавши О. Довженка у двох пунктах програми «українізації», І. Савченко не міг принаймні не ознайомитися із третім пунктом – Довженковими методами виховання кінорежисерів та шляхами відновлення української кіноосвіти, адже «Ігор Андрійович любив людей рішучих, сміливих, для яких правда і сила мистецтва над усе. А тому завжди оточував себе молоддю, покладаючи на неї великі надії» [7, с. 7].

На одній з перших лекцій у ВДІКу Ігор Савченко сформулював один із постулатів своєї педагогічної доктрини: «Я нічого не можу навчити вас. Мистецтва навчити неможливо... Я лише намагаюсь допомогти вам зрозуміти, що таке кіно і кінорежисура» [8, с. 27]. Ці слова, як і пріоритет практичного навчання, Ігоря Савченка співзвучні з педагогічною методикою Олександра Довженка, запровадженою під час викладання у режисерській лабораторії (РЛККФ).

Зважаючи на розформування художнього відділу КДІКу, О. Довженко домовився восени 1941 року відкрити при Київському державному театральному інституті (КДТІ) власну майстерню режисерів кіно, студенти якої були б асистентами на новій грандіозній постановці «Тараса Бульби»: «Олександр Петрович пропонував організувати при Київському театральному інституті кафедру кінорежисури, свою майстерню. Уже було підібрано молодих режисерів, та почалася війна» [9].

Наступним кроком Довженкового задуму ренесансу української кіноосвіти було об'єднання кінофакультету КДТІ з Школою кіноакторів при Київській кіностудії (ШКККС) у Кіноакадемію: «Напередодні війни Довженко розмовляв особисто із Хрущовим про відкриття в Києві української кіноакадемії» [10, с. 75].

Якби не фактичне знищення під маскою реорганізації наприкінці 1930-х років художнього фа-

культету КДІКу та якби не початок Великої Вітчизняної війни, педагогічна діяльність Ігоря Савченка розпочалася б набагато раніше, і не в Москві, а в Києві.

О. Довженко та І. Савченко, які на той час були в дуже гарних людських і творчих стосунках, не могли не обговорювати кризову ситуацію в мистецькій кіноосвіті в Україні і шляхи виходу з неї. Підтвердженням цього постулату може слугувати стаття Ігоря Савченка «Більше уваги молодим кадрам», надрукована в студійній газеті «За більшовицький фільм» 1939 року.

У цій статті І. Савченко підтримав педагогічний експеримент О. Довженка, який «вніс пропозицію давати асистентам самостійно ставити один з епізодів фільму, зрозуміло, домовившись з дирекцією. Цілком ймовірно, що цей варіант доведеться знімати заново. Але це дасть можливість визначити здатність асистента до самостійної творчої роботи. Треба також перейняти досвід інших студій, які організували у себе творче навчання асистентів і що практикують висування молодих кадрів під відповідальність майстра, що їх виховував.

Зробити гарний фільм для студії – дуже радісно, виховати ж режисера, який на фабриці зробить кілька гарних фільмів, це – ще більш радісне і почесне завдання» [11].

Після прем'єри «Богдана Хмельницького» відбувся розрив між Ігорем Савченком та Олександром Довженком, котрий готувався до зйомок «Тараса Бульби», поставити який завадила війна. Продовженням конфлікту стало зміщення на початку Великої Вітчизняної війни О. Довженка з посту художнього керівника Київської кіностудії в евакуації та звільнення зі штату студії Довженкової команди, включно з дружиною митця Ю. Солнцевою.

Після розгляду конфлікту на найвищому партійному рівні частину команди О. Довженка було поновлено на роботі, але художнім керівником Київської кіностудії став І. Савченко. З того часу Савченко і Довженко не спілкувалися, хоча й цікавилися творчістю один одного.

Незважаючи на багаторічну неприязнь, Ігор Савченко у власній педагогічній діяльності втілював багато положень, розроблених О. Довженком у РЛККФ (режисерській лабораторії на Київській кінофабриці), а саме: максимальна інтеграція учнів у реальне кіновиробництво, передача досвіду на знімальному майданчику, майстер-класи в монтажній кімнаті тощо. Учень Савченкової майстерні Сергій Параджанов казав, що «після смерті І. Савченка майстернею керував О. Довженко» [12, с. 20]. Потрібно уточнити, що О. Довженко не керував майстернею І. Савченка у ВДІКу, а опікувався творчою долею його учнів, зокрема дипломною роботою С. Параджанова.

«Ця коротенька стрічка – «Молдавська казка» – єдина з моїх минулих робіт, недосконалості якої я не соромлюся, – згадував С. Параджанов. – На захисті диплома Р. Юренєв дорікнув мені в тому, що я наслідую Довженка, його «Звенигору». Довженко відразу заступився за мене. Зовсім точно угадавши, що я «ніколи не бачив його картини». Я подивився її пізніше і побачив, що в чомусь справді повторюю Довженка. Але ця схожість не засмутила мене – як не засмучує нас повтор фольклорних мотивів. Мені, скоріш за все, пощастило доторкнутися до того ж джерела, з якого черпав великий поет.

А потім, за порадою Довженка, я поїхав на Київську студію, щоб зняти на тому ж матеріалі новий фільм. Ним став «Андрієш» – семичастинна дитяча картина, яка яскраво виразила відсутність досвіду, майстерності і гарного смаку» [13, с. 30].

Навіть під час війни О. Довженко не переставав піклуватися про майбутнє української кінематографії і кінопедагогіки. «Після визволення Києва, – згадував учень Олександра Довженка Віктор Іванов, – Олександр Петрович розгорнув переді мною плани створення нової великої української кінематографії та кіноінституту в Києві» [14].

Проте О. Довженку не дозволили не тільки відновити діяльність художнього факультету КДІКу, а й викладати у ВДІКу. Під час війни О. Довженко пережив страшний розгром свого сценарію «Україна в огні» [15]. Після цього йому заборонили не лише знімати фільми та друкуватися, але й займатися педагогічною справою (як це, наприклад, було і з І. Савченком).

Ігор Андрійович Савченко 1945 року набирає у ВДІКу режисерську майстерню, яку називали «конгломератом войовничих індивідуальностей» [16, с. 26].

«Індивідуальність для Савченка була головною цінністю в будь-якій справі... Саме тому на його

єдиному курсі у ВДІКу навчалися... люди, зовсім не схожі одне на одного. Ми робили і робимо абсолютно різні фільми, у чому величезна заслуга нашого майстра. Його мета була в тому, щоб розкрити в кожному тільки йому властиве» [17, с. 161].

Серед учнів Ігоря Савченка: Олександр Алов (справжнє прізвище Лапскер), Володимир Наумов, Марлен Хуциєв, Фелікс Миронер, Юрій Озеров, Генріх Габай, Микола Фігуровський, Юрій Вишинський, Олексій Коренєв, Григорій Меліс-Авакян, Латиф Файзієв, Дамир В'янич-Бережних, Олександр Данилов, Микола Фігуровський...

Майже два десятиріччя, після трагічного квітня 1974 року, серед учнів Ігоря Андрійовича Савченка було заборонено згадувати Сергія Параджанова, і лише після розвалу Радянського Союзу у фаховій літературі можна знайти, що С. Параджанов «вступив до Всесоюзного державного інституту кінематографії в майстерню Ігоря Савченка» [12, с. 19].

«Хто навчався в майстерні Ігоря Андрійовича Савченка, – казали учні майстра, – ніколи не забуде творчої атмосфери, яка панувала там» [6, с. 7]. Зокрема, Фелікс Миронер і Марлен Хуциєв згадували, що вони, начитавшись товстих книжок, очікували методичного і послідовного курсу лекцій, готувалися сумлінно студіювати усі етапи роботи над фільмом – від сценарію до монтажу, а І. Савченко замість цього розпочав серію незрозумілих завдань. Набагато пізніше студенти збагнули важливість такого методу навчання. «Величезним педагогічним відкриттям І. Савченка я вважаю саме «Гру в асоціації». Він, наприклад, називав слово, а ми починали «асоціювати». Завдання полягало в тому, щоб наше слово було якнайдалі від первісного, а наша асоціація виникла парадоксальним чином, аби мотивування виникнення того чи іншого образу було цікаве й оригінальне [17, с. 161], – вважав Володимир Наумов.

Спочатку була гра на асоціації, в якій майстер намагався відучити студентів думати штампами. Ця гра була розбита на «дванадцять кіл», після опанування яких студенти пішли до Трет'яковської галереї розшукувати за його завданням полотна кольору «яєчні з цибулею».

Як згадували Савченкові учні, прочинялися двері, – «спочатку йдуть брови» – шуткували між собою студенти, і лише потім входив керівник майстерні і з порогу починав: «Самовари випиті, рушники вологі. На веранді власного будинку сидів купець першої гільдії... Як звали купця? Якого він зросту? Як виглядає? Скільки йому років? Чим торгує?» [18, с. 28].

«Приблизно таку саму мету мали заняття, на яких Ігор Андрійович давав нам вправи, що розвивають почуття стилю, – згадував В. Наумов. – Називалися вони «продовження розповіді». Він починав історію, а кожен з нас її продовжував. Нерідко у свою розповідь Савченко вкладав іронічний зміст, який ми не схоплювали і кидалися зовсім в інший бік – починали хоробро закручувати сюжет. Часом він розвивався незвичайно, цікаво, гостро, але нашого майстра це не задовольняло. «Ви ж не оповідачі сюжетів», – казав він. Савченко привчав нас до того, що Шекспір назвав «поцупити з п'їтми», тобто знайти те, що невідвласне нормальному, стандартному баченню. І в учнях він найбільше цінував фантазію і спостережливість» [17, с. 161].

І. Савченко постійно підживлював свою творчість суміжними мистецтвами: театром, живописом, літературою, музикою тощо, намагався прищепити це й своїм учням, тому що, як і Олександр Довженко, бажав побачити своїх учнів розвиненими особистостями: «Готуючись стати кінематографістами, ви не в праві вивчати тільки кінематографію. Вивчивши, власне, усе, що стосується кінематографа, ви все-таки не станете кінорежисерами. Треба знати і розуміти також те, що лежить за межами кінематографа... Тому ви повинні розуміти живопис, і архітектуру, уміти розбиратися в літературі, суспільних подіях, словом, бути сучасною людиною в повному розумінні слова. Тоді вам усе буде вдаватися» [19, с. 26].

Саме тому студенти Савченкової майстерні в літературних архівах збирали матеріали про кохання Олександра Пушкіна та Анни Керн, сиділи на концертах в консерваторії, готуючи експлікацію «Моцарта і Сальєрі».

Колишній студент, а нині викладач ВДІКу Володимир Наумов вважав неповторність педагогічного методу свого вчителя в перетворенні занять на неповторну гру: «У ВДІКу в той час викладали майже усі провідні майстри кіно. Ніяких методик навчання, природно, не було. Кожен шукав і зна-

ходив свій шлях у педагогіці. Нашого майстра Ігоря Андрійовича Савченка цікавили насамперед не стільки наші пізнання в галузі кіно, літератури, живопису, скільки наші здібності до асоціативного мислення, що він вважав основою будь-якої художньої творчості. Усі його заняття тому нагадували забаву, гру, що було надзвичайно цікаво» [17, с. 160–161].

Схожа педагогічна метода була й у Олександра Довженка, який вважав, що ґрунтовне вивчення живопису допомагає розвитку у молодих режисерів монтажного мислення: «У чому полягає основна робота монтажу, до чого вона повинна звестися? Тут доведеться згадати (інші) мистецтва. Найбільш наочним щодо цього (прикладом) є, на мою думку, живопис» [20].

Олександр Довженко, який отримав чудову малярську освіту в Німеччині, а в кінематограф прийшов з живопису вже у зрілому віці, не тільки не розлучався з мольбертом, а й будував свої бесіди-лекції з молодими режисерами, а згодом і навчальний процес у РЛККФ; режисерській академії при ВДІКу; на так званому «індивідуальному навчанні», на ґрунтовному ознайомленні своїх учнів із кращими здобутками майстрів пензля, законами композиції тощо.

Однак, незважаючи на багато спільних рис, майстри відрізнялися в головному: якщо Олександра Довженка можна назвати «режисером-полководцем», то Ігор Савченко, за твердженням Михайла Кузнецова – «режисером-товаришем»: «Є різні визначення режисера. Режисер-полководець. Режисер-вождь. Режисер-учитель тощо. Я б назвав Савченка: режисер-товариш» [21, с. 61].

Підтвердженням цього є спогади асистента художника на «Третьюму ударі» і «Тарасі Шевченку» Анатолія Пономаренка, який вважав себе учнем І. Савченка: «Савченко з усіма поводився як з рівними. Для нього не було ні лауреатів, ні рядових, і сам він не ставав на п'єдестал «метра». Просто і рішуче сходився з людьми, розуміючи їх з півслова. Цінував людину лише за їх працю. Не любив зайвої балаканини і визнавав одну лише розмову – про творчість» [22, с. 7].

Студенти підмітили, якщо Савченко ледве кивав, не розтулюючи зубів:

– «С-сте» – вчитель незадоволений, якщо ж обіймав за плечі і називав «пташкою», значить сьогодні він задоволений цим студентом.

Таке навчання було несподіваним, проте дуже цікавим і захоплюючим, інколи навіть несерйозним – веселими витівками майстра, який вирішив пограти в чудернацьку гру, що була настільки захоплюючою, що учні, не розуміючи її змісту, захоплювалися нею.

Прихований зміст цього навчання став зрозумілим пізніше – Майстер намагався розбудити фантазію, він намагався розпочати навчання не з теорії, а з творчості. «Захопити духом творчості завжди було його головною метою» [18, с. 28], – вважали Фелікс Миронер і Марлен Хуциєв.

Ігор Андрійович Савченко зміг пояснити учням, що творчість – це не тільки радість від польоту фантазії, а й велика відповідальність, коли наприкінці першого року навчання весь час стимулюючи студентську фантазію, раптово зробив розгром питаннями: «В ім'я чого? Про що? Який в цьому сенс? Що це?» З приводу однієї курсової роботи Савченко сказав: «Мистецтво повинне бути палким – або його немає» [16, с. 26].

Головним недоліком Ігор Андрійович вважав у студентів відсутність думки – до цього майстер привчав з перших днів навчання. І. Савченко був надзвичайно харизматичним учителем. За словами Олександра Данилова, кожен, хто спілкувався з Савченком, починав краще розмірковувати про справжню цінність і характеризувати власне життя.

Разом з вивченням режисури й акторської майстерності, Ігор Савченко приділяв велику увагу сценарному мистецтву, тому що вважав, що режисер, який не знає законів драматургії – поганий режисер. Цей постулат ідентичний Довженковому баченню взаємовідносин режисера і сценариста. У РЛККФ О. Довженко планував «основу викладання будувати навколо сценарію» [23, с. 190]: «Тому я на сьогоднішній день вважав потрібним для себе навчати молодих своїх студійців сценарної справи. Я не вважав обов'язковим виховувати сценаристів, але мені потрібно виховувати таких людей, ... які разом із письменником могли б робити сценарії» [24].

«У вас в Ташкенті мало сценаристів, – казав Ігор Андрійович Савченко Латифу Файзиєву. – Навряд чи Габрилович напише тобі сценарій – доведеться працювати з недосвідченими письменниками – початківцями. Якщо ти не в змозі будеш допомогти драматургу – буде дуже важко» [25, с. 32].

Певна річ, Ігор Савченко не намагався виховати сценаристів, але, вважаючи авторський кінематограф найбільш прийнятним, його студенти на першому курсі писали невеличкі оповідання, за якими ставили курсові роботи; на другому вже були повнометражні сценарії, а дипломні роботи майже всі його студенти ставили за власними сценаріями. Така педагогічна метода існувала у режисера тому, вважав Л. Файзієв, що «Савченко не відділяв теорії від практики. З другого курсу ми всі були на виробництві. І оцінки нам ставив Ігор Андрійович не лише за теоретичну відповідь, а й за кінострічку, зняту самостійно» [6, с. 7].

І. Савченко, як і О. Довженко, виховував учнів бути, в першу чергу, особистостями в мистецтві: «Якщо у вас немає свого, того, що хвилює і що ви бажаєте сказати людям – ви не кінорежисер» [18, с. 29].

Водночас І. Савченко намагався власним прикладом привчити молодих режисерів залучати до творчої співпраці всіх членів знімальної групи – наприклад, досить молодого Левана Шенгелію, який тільки закінчив перший курс у ВДІКу, Ігор Савченко, незважаючи на скандал з оголеною фігурою, яку Леван виставив на ВДІКівську курсову виставку, запросив працювати художником у кінокартину «Третій удар»: «Нічого, всі з чогось починали, зможеш, а будуть складнощі – допоможу, я теж художник» [26, с. 35].

І це була щира правда – свого часу у Вінниці Ігор Савченко працював художником у театрі, потім студентом у Ленінграді малював плакати, вся московська квартира майстра була завішана картинами, серед яких були етюди Коровіна, полотна Дейнеки тощо.

І. Савченко навчав на знімальному майданчику не лише своїх учнів, майбутніх режисерів, а й асистентів художника, які навіть вважали його своїм учителем у кінематографі. «Асистент головного художника картини «Третій удар», я думав, – згадував Анатолій Пономаренко, – що виконуватимуть незначні, другорядні роботи, але все склалося по-іншому. Ігор Андрійович доручив мені підготувати інтер'єри кремлівських кімнат, де обговорювали справи на Південному фронті. Він поїхав зі мною в Москву, докладно розповів, як і де треба зібрати і вивчити матеріал. Протягом цілого місяця він приїздив з Києва або з Криму до нас, у Москву, цікавився, як іде робота..., перевіряв зроблене, підказував, як треба вирішувати окремі деталі інтер'єру, а інколи й сам малював те, що уявлялося йому на екрані» [22, с. 7].

Під час роботи над «Тарасом Шевченком» Савченко багато розповідав своїм учням про колір і про колірну композицію. Він вважав, що при творчому застосуванні колір принесе в кінематограф стільки ж, скільки приніс свого часу і звук. На жаль, реалізувати цікаву колірну композицію «Тараса Шевченка» Савченкові так і не вдалося з технічних причин – ера кольорового радянського кінематографа лише розпочиналася.

Савченківське намагання допомогти своїм учням «зрозуміти, що таке кіно і кінорежисура» [18, с. 27] було цікавим і досить неординарним. Прикладом хитрого залучення до співпраці є знамените і улюблене Савченкове «не знаю». Майстер відповідав на численні запитання членів знімальної групи цим «не знаю» іноді різко, даючи зрозуміти, що розмова закінчена; інколи засмучено, а частіше – з ледь помітною посмішкою – сам знаю, але вам нічого не скажу.

Спочатку його студенти були досить неприємно вражені – визнаний майстер, режисер, який усе повинен знати, і раптом нічого не знає. Невдовзі І. Савченко розкрив таємницю своїм учням: певна річ, він усе знає і на все у нього є готова відповідь, але таким чином він бажає розкрити творчий потенціал кожного учасника знімального процесу.

Кінематограф – мистецтво колективне і велика кількість творчих працівників можуть збагатити майбутній фільм своїм творчим потенціалом, майстерністю. Іноді буває, що бачення оператора, художника чи актора краще, ніж режисерське, тоді навіщо гасити полум'я творчого горіння – якщо пропозиція буде краще режисерської, то вона приймається, якщо ні – вступає в дію режисерський задум.

І. Савченко приділяв велику увагу першому враженню творчих працівників, ніколи не нав'язував власної точки зору. Проте Савченко, розмовляючи на відстороненні теми, підкидав якісь думки, ідеї, провокуючи вибух фантазії у співрозмовника.

Прямим підтвердженням «всезнайства» Савченка є розповідь про фантастичну пам'ять май-

стра – інколи він пропонував написати на довгому аркуші папера будь-які слова кількістю до ста, пробігав аркуш очима, і потім міг відтворити їх в будь-якій послідовності.

Така пам'ять дозволяла монтувати, не тримаючи плівку в руках, не дивлячись на екран, коли продивившись в переглядовому залі дублі, Ігор Андрійович диктував з точністю до кадрика незмінному монтажеру – Варварі Федорівні Бондіній увесь монтажний ряд. Таке видовище було надзвичайним подразником для творчого зростання Савченкових учнів.

Хоча, як загадував один із студентів, «власне уроків монтажу в нас не було. Савченко розповідав про життя, про те, які предмети, фарби, кольори, звуки сполучаться в природі, які – ні. Звичайно, це мало відношення до формальної логіки монтажу. Суті ж його ми навчалися на самих фільмах майстра. Він любив не плавний монтаж, а монтаж зіткнень. Іноді це виходило в нього наївно, особливо за нинішніми мірками, іноді – дуже виразно. Він завжди казав: «Існують склейки і є монтаж. Це різні речі. Просто з'єднати два епізоди може і монтажник. Режисер же повинен витягти зміст із зіткнення. Один епізод обов'язково повинен відбитися в іншому». Він мріяв зняти фільм, де не буде ні однієї формальної склейки. Кожна – зі змістом: емоційним, тональним, світловим, колірним, змістовним» [17, с. 162].

Суламифь Цибульник вважала, що однією з головних засад педагогічного методу І. Савченка була максимальна відкритість навчального процесу: «Ігор Андрійович не перетворював свою творчу лабораторію в таїństwo, не робив з неї алхімії, він творив на очах в усіх. І в цьому теж була школа Савченка» [27, с. 105].

Підтвердження цього можна знайти в спогадах одного із «конгломерату войовничих індивідуальностей» Л. Файзиева: «Здавалося, не було таємниць у мистецтві, яких не розкрив би нам вчитель. Слухати його завжди було цікаво, бо Ігор Андрійович, викладаючи режисуру, вчив і як писати сценарії, і як грати ролі» [6, с. 7].

Непрямим підтвердженням «всезнайства» є так звана «вранішня зарядка» Ігоря Савченка: кожного ранку перед зйомкою вже визнаний режисер обов'язково перечитував сценарій фільму, над яким працював. Студентам майстер розтлумачив «вранішню зарядку» тим, що фільм знімається короткими, часто не пов'язаними між собою фрагментами, і для того, щоб утримувати всю картину в цілому – потрібно перечитувати сценарій, це і стало для нього звичкою, яку потрібно засвоїти молодим режисерам.

Крім того, І. Савченко привчав своїх учнів оволодівати усім масивом матеріалу фільму, що інколи призводило навіть до курйозів. Одного разу під час зйомок «Тараса Шевченка» студент Латиф Файзиев зустрів оператора А. Кольчатого похмурим. На запитання, що трапилось – той відповів, що після того, як він запитав І. Савченка про роль Момбеллі, був змушений вислухати тригодинну історію Момбеллі – від прабабусь до правнуків.

Гарною рисою характеру Ігоря Савченка була радість за чужі знахідки, досягнення, він ніколи не замовчував їх, а навпаки, завжди називав справжнього винуватця хоч і маленької, але перемоги, що дозволяло молодому фахівцеві повірити в себе.

І. Савченко поділяв думку О. Довженка, що «набагато легше навчатися, якщо кімната, у якій ви перебуваєте, є переглядовою залю, а не звичайною аудиторією. Ось де був би встановлений екран, а ті двері вели б в ательє. Тоді будь-яка лекція могла б будуватися на практичному матеріалі. Ми переглядали б шматки фільму, аналізували б їх. Захочеться якийсь кадр розглянути докладніше – зупинимо його на екрані, а потім доведемо, чому він повинен бути на півтора метра більшим чи меншим. Ми могли б проаналізувати весь ритм фільму» [19, с. 24].

Саме тому в педагогічному арсеналі І. Савченка були уроки для студентів у переглядовій залі. Іноді незаплановані, але дуже змістовні і корисні для молодих режисерів. Наприклад, під час перегляду кіномеханік невірною зарадив у проєкційний апарат зображення і фонограму вже змонтованого епізоду, тому звук йшов асинхронно з «картинкою». Хтось із студентів хотів зупинити перегляд, але майстер попросив у такому ж режимі показати ще раз, а потім у цьому ж залі розпочав невеличку лекцію з монтажу: про можливості емоційного і філософського зіткнення епізодів, про монтаж кольору і звуку, ритм картини. «Ритм. Це... серце мистецтва... надзвичайно важлива річ у кіно, – казав

І. Савченко на лекції з монтажу. – Створюється ритм на зйомці, але значною мірою – а в німих епізодах майже повністю – за монтажним столом. Ви самі знаєте, як часто за монтажним столом епізод створюється зовсім по-іншому, не так, як знятий. На підставі цих передумов я вважаю за необхідне стверджувати, що монтаж – це мистецтво, а не технічна робота» [28, с. 26]. Після лекції Ігор Савченко пішов до монтажної і невдовзі разом зі студентами переглядав уже по-новому перемонтований епізод.

Наведений метод навчання І. Савченка ідентичний Довженковому методу, задекларованому в другій половині 1930-х років: «Одна кімната вирішує усе в Кіно-Академії. Це переглядовий зал. Викладання у Кіно-Академії – є викладання у переглядовому залі... Повинний мати відповідну проєкцію й обов'язково апарат Джеккі, який можна довільно зупиняти, і тоді я можу студентам композицію даного кадру... Скільки можливостей для творчої роботи отут розкриваються перед керівником і студентами!» [29].

Латиф Файзієв захоплювався Савченковим поєднанням гарного знання матеріалу, «анатомуванням» усіх аспектів теми з невичерпною фантазією. Сценарій І. Савченко знав досконало, творче вирішення було відомо задовго до зйомок, але кожен знімальний день починався з імпровізації, що часто дратувало дирекцію фільму.

І. Савченко навчав студентів кінематографічних засобів майстерності легко, здавалось, недбало, не надаючи цьому великого значення. Навпаки, з вражаючим запозяттям він намагався активізувати в студентських душах таємничий процес творчого горіння. Фелікс Миронер і Марлен Хуциєв стверджували, що головною метою їхнього вчителя було завжди «захопити духом творчості» [18, с. 28].

Усі студенти Ігоря Андрійовича були підготовлені до самостійної роботи, тому що він та другий педагог С. Скворцов вели заняття в майстерні за програмою, яка пізніше стане основою навчального плану для студентів режисерського факультету ВДІКу і, через певний час, кінофакультету КДІТМ.

У чому ж, за словами Латифа Файзієва, була своєрідність методу І. Савченка? У ті часи, коли штатні робітники сиділи без роботи, не кожен директор кіностудії бажав взяти на роботу велику кількість студентів, але Ігор Савченко наполіг, аби «весь... курс працював у картині «Третій удар» [6, с. 7].

Савченкову ініціативу підтримав, незважаючи на сумніви багатьох педагогів у доцільності відриву від навчального процесу на цілих вісім місяців усього курсу, тодішній директор ВДІКу А. Головня і директор Київської кіностудії А. Горський – і ось уже вся майстерня І. Савченка зарахована асистентами режисера в знімальну групу.

Уперше в історії ВДІКу всі студенти режисерського курсу під керівництвом свого майстра працювали асистентами режисера від початку і до кінця на картині «Третій удар», а потім і «Тарас Шевченко», про що з теплою згадували: «Він любив бувати з нами, а ми тяглися до нього. Ігор Андрійович не розлучався з курсом навіть тоді, коли починав знімати. Він вивозив нас з собою, і ми працювали на його картинах асистентами режисера, що називається, «від» і «до». Це була справжня кінематографічна школа» [17, с. 161].

Слід відзначити, що Ігор Савченко, як і Олександр Довженко, не забував про студентів-режисерів КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого. Одним із цих молодих українських режисерів-практикантів був Володимир Небера, який згадував, що «був щасливим, коли працював у групі «Тараса Шевченка». Готував зйомку. Їздив в експедиції. Не спав ночами. Вдивлявся, як працює майстер. І поряд з практичною, часто виснажливою роботою, слухав його лекції, роздуми про специфіку кінорежисури, про образне вирішення картини. Багато уваги приділяв Ігор Андрійович культурі мислення художника, його вмінню знаходити в життєвих подіях і явищах складні психологічні і соціальні зв'язки. Він вчив творити для поколінь нинішніх і прийдешніх» [30, с. 12].

Навчання на знімальному майданчику під орудою І. Савченка допомогло в майбутній творчій і педагогічній діяльності майбутнього заслуженого діяча мистецтв УРСР, завідувача кафедри режисури кіно і телебачення КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого В. Небери.

Щодо цього педагогічний метод Савченка схожий з Довженковим, який вважав, що пріоритетом у навчанні режисерів мають бути не якісь відірвані від життя вправи, а повне занурення студентів

у справжній кінематографічний процес на знімальному майданчику, де студенти, «слухаючи теоретичні лекції, займалися б практичною роботою і навіть виконували невеликі самостійні завдання. Ви могли б, наприклад, прорепетирувати ту чи іншу сцену. Крім того, якщо навчання було б органічно поєднане з виробництвом, то ви мали б набагато більше практики» [19, с. 25].

Знімальна група «Третього удару» була розділена на декілька підгруп, які працювали паралельно: в той час, як одна знімала натуру в Криму, інша готувала павільйони студії до зйомок, третя знімала комбіновані і трюкові сцени, четвертій було доручено морські зйомки.

Студентам доручалися як акторські епізоди, так і складні режисерські завдання. Таким чином зйомки фільму перетворювалися на навчальний процес: перегляд відзнятого матеріалу – на практичне заняття з монтажу, вечірня п'ятихвилинка – на детальний аналіз знімального процесу, приймання об'єкту – на лекцію з образотворчого мистецтва. Таке поєднання теорії і практики запам'ятовувалося на все життя, давало надзвичайно плідні результати: «Те, що розповідав Савченко нам в аудиторії, тут здійснювалося на практиці. Наприклад, у роботі з актором він звертав нашу увагу на те, що режисер ще до початку зйомок повинен зрозуміти артиста як людину. Адже актор приносить із собою на знімальний майданчик свій побут – нежить, життєві незгоди, залишення дружини, безгрішшя і ще безліч проблем, що у ньому живуть і впливають на його психологічний стан. Режисер може виконавцеві пояснити, розповісти, показати, але в останній момент актор наткнеться на самого себе і не зможе нічого зробити, він буде зіштовхуватися з внутрішніми перешкодами. Щоб їх знати, режисер повинен дуже добре знати артиста. Сам Савченко ніколи не знімав акторів, яких не знав, він волів працювати з тими, хто йому був близький і кого він любив» [17, с. 161].

У 1948 році І. Савченко зняв «Третій удар», за який у 1949 році отримав другу Сталінську (державну) премію. Третя, посмертна, 1951 року була присуджена за фільм «Тарас Шевченко», який І. Савченко разом з учнями своєї режисерської майстерні зняв на Київській кіностудії.

У сплюндрованому гітлерівцями післявоєнному Києві було важко з житлом, тому студенти, він їх називав «хлопчаки», з радістю жили на квартирі свого майстра. Ця педагогічна парадигма схожа із засадами так званого «індивідуального періоду» педагогічної діяльності О. Довженка (який у часовому проміжку майже повністю збігається), під час якого учні, зокрема В. Денисенко, жили в квартирі майстра.

Під час зйомок у Чехословаччині «Старовинного водевілю» І. Савченко купив автомобіль, на якому після зйомок охоче катав по території кіностудії своїх студентів. Незважаючи на невимість водія і незручність висіння на підніжках або лежання на радіаторі, і майстер, і студенти залишалися задоволеними.

За словами О. Алова і В. Наумова, Ігор Андрійович Савченко був, у першу чергу, другом – веселим, бешкетним, дотепним. Він завжди намагався брати участь в якихось пустоцах, посміятися над собою або над кимсь. «За калорійністю одна хвилина сміху дорівнює кілограму моркви», – любляв повторювати І. Савченко.

Підтвердженням цього аспекту педагогічного методу І. Савченка може слугувати «хлопчака» витівка з яблуками, про яку згадували О. Алов і В. Наумов. На Київській кіностудії, незважаючи на розкішний сад, який був посаджений на території за ініціативою Олександра Довженка, певний час існувала погана традиція на зйомках використовувати замість справжніх яблук лише муляжі з пап'є-маше, тирси чи заліза.

Довженківські ж яблука охороняв дідусь з рушницею, і одного дня, вірніше наглої ночі, хтось поцупив два кілограми яблук з саду. Як не намагалися знайти злодія, усі спроби були марними, але достеменно відомо, що наступного ранку під час зйомок фільму «Тарас Шевченко» були використані як «вихідний реквізит» справжні яблука.

І лише через багато років О. Алов і В. Наумов зізналися, що в інтересах фільму очолював цю операцію режисер-постановник фільму І. Савченко разом зі студентами своєї майстерні О. Аловим, В. Наумовим, Л. Файзисвим, Г. Меліс-Авакяном.

Залишається відкритим питання, чи був серед цих бешкетників ще один учень Ігоря Савченка

– Сергій Параджанов? У шостому розділі «Пап'є-маше та «пограбування» спогадів Олександра Алова і Володимира Наумова «Слово про вчителя» [31, с. 23] немає відомостей про участь С. Параджанова у цій витівці, проте, зважаючи, що ці спогади вийшли друком 1980 року, тобто лише за два роки після звільнення останнього з колонії, можна з великою часткою впевненості припустити, що будь-яке згадування про опального режисера заборонила радянська цензура.

У «Хроніці життя й творчості» Сергія Йосиповича (Овсеповича) Параджанова, підготовленій Корою Церетелі для книги «Параджанов С. Ісповедь: Киносценарии. Письма» знаходимо такі рядки: «1949. Брав участь у зйомках фільму «Тарас Шевченко». Київська кіностудія. Режисер Ігор Савченко» [12, с. 20]. То ж, зважаючи на параджанівський характер, можна вважати, що й він брав участь у цій акції.

Проте були й відмінності у специфіці навчання кінорежисерів: Ігор Савченко, на відміну від Олександра Довженка, категорично був проти акторських проб: «Вони помилкові для режисера і завжди принизливі для актора!» [32, с. 113]. Систематичних репетицій з акторами у Савченка не було, проте були численні розмови про роль, які повинні були допомогти акторові охопити образ персонажа в загальному контексті фільму. А вже конкретика гри залежала від актора при, певна річ, корегуючих зауваженнях І. Савченка.

Ігор Савченко мав і власне бачення роботи режисерської групи. Наприклад, під час зйомок «Богдана Хмельницького» режисер, який в перших роботах мав акторську практику, домовився з керівництвом Міністерства кінематографії про те, що режисерська група має право зніматися і як актори: «Для успіху роботи мені потрібно, щоб ви всі стояли не біля камери, з цим я справлюся сам, а там, серед людей, які беруть участь у зйомці» [33, с. 84].

Завдяки цьому другий режисер Борис Свешніков зіграв російського посла, старший асистент режисера Олександр Давидсон – князя Трубецького, а помічник режисера Аркадій Яковлев – ксьондза-єзуїта Леонтовського.

Цю практику залучення творчої групи безпосередньо в простір кадру Ігор Савченко продовжив і серед своїх студентів, які, окрім асистентської практики, знімалися ще й як актори.

Одним із пояснень цього аспекту педагогічного методу І. Савченка можуть слугувати спогади Л. Файзієва: «Весь наш курс працював у картині «Третій удар». Кожному з нас Савченко сміливо доручав відповідальну справу. Так, я був і асистентом режисера, і виконавцем однієї з ролей, стежив за освітленням і допомагав операторові. – Не цурайся ніякої роботи, – тільки тоді з тебе вийде справжній режисер, – казав нам завжди учитель» [6, с. 7].

Цю практику продовжували і наступні покоління українських кінорежисерів-педагогів: В. Денисенко, М. Мащенко, Ю. Ілленко та інші.

І. Савченко працював до останнього дня (він помер 14 грудня 1950 року): йшли зйомки, на столі чекав незавершений роман, у ВДІКу зі своїми етюдами, іспитами чекали студенти, які були найкращим здобутком митця.

І. Савченко, як і О. Довженко, ніколи не намагався своїм студентам нав'язати власні погляди на мистецтво: «Я не хочу робити з вас савченят. Більше сперечайтесь, не погоджуйтесь, навіть помиляйтесь, тільки, заради Бога, думайте, хоча б і криво, але самі» [31, с. 18].

Учні І. Савченка – О. Алов і В. Наумов згадували, що майстер «намагався пробудити, активізувати в наших душах той дивний, таємничий процес горіння, який визволяє особливу енергію, що зветься творчістю. Він був для нас учителем у найвищому, найбільш загальному значенні цього слова» [34, с. 14].

Як вважали студенти Ігоря Савченка, вони навчилися у майстра не тільки на інститутських заняттях і на знімальному майданчику, а й на «живих прикладах його прекрасних картин» [18, с. 30]. І. Савченко багато разів повторював учням, що неспокій і полум'яність митця, якщо вони є у нього, обов'язково перейдуть у картину, а потім передадуться і глядачу, тому й намагався максимально розкритися в кожному фільмі, віддати екрану всі свої сили без залишку.

Студентам його майстерні пощастило попрацювати з майстром на двох картинах. «Ми вчилися на другому курсі ВДІКу, коли наш педагог Ігор Савченко взяв усю групу для участі в своєму фільмі

«Третій удар», – згадували О. Алов і В. Наумов. – Студенти були асистентами, помрежами, акторами. Митець неабиякого таланту, керівник майстерні майбутніх режисерів, він вбачав сенс роботи з учнями в прищепленні їм практичних навичок. На третьому-четвертому курсах ми працювали у нього асистентами у картині «Тарас Шевченко», а після смерті І.А.Савченка закінчували її» [35, с. 13].

Коли І. Савченко розпочинав роботу над «Третім ударом», студенти почули від майстра: «Це буде моя найкраща картина»; потім це саме у фільмі про Тараса Шевченка. Усі свої сили, всього себе І. Савченко віддавав кожній новій роботі. Та все-таки найкращими фільмами для керівника майстерні є вдалі фільми його учнів. І. Савченко встиг побачити лише перші кадри дипломних робіт своїх студентів, а майбутні фільми його учнів – то і є той останній, незавершений, найкращий фільм Ігоря Андрійовича Савченка.

«Ми всі любили і любимо свого майстра, – казав багато років потому один із учнів І. Савченка. – Кожен з нас, хто вважає себе учнем Савченка, і особливо ті, які працювали в Україні, не можуть не бачити невмирущість його традицій» [36, с. 12].

В Україні розпочинали творчу діяльність такі учні І. Савченка: О. Алов, Ф. Миронер, В. Наумов, М. Хуциев, М. Фігуровський, С. Параджанов.

Сергій Параджанов – народний артист України (1990) – був асистентом І. Савченка у фільмах «Третій удар» (1949), «Тарас Шевченко» (1951). Поставив на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка фільми: «Андрієш» (1952, у співавторстві), «Перший хлопець» (1956), «Думка», «Наталя Ужвій», «Золоті руки», «Українська рапсодія», «Тіні забутих предків» (1964), Автор сценаріїв: «Київські фрески», «Інтермецо», «Бахчисарайський фонтан», «Етюди про Врубеля», «Лебедине озеро. Зона».

Олександр Алов і Володимир Наумов – народні артисти СРСР, постановники таких відомих стрічок, як «Вітер», «Мир тому, хто входить», «Біг», «Легенда про Тіля», «Тегеран-43», «Берег». Працювали в Україні як практиканти у фільмі І. Савченка «Третій удар» (1949), завершували 1951 року фільм «Тарас Шевченко». Поставили на Київській кіностудії картини «Тривожна молодість» (1954), «Павло Корчагін» (1956). Автори сценарію «Як гартувалася сталь» (1972).

Микола Фігуровський – заслужений діяч мистецтв Білорусі, кінорежисер, сценарист. Автор сценаріїв українських фільмів: «Ракети не повинні злетіти», «Десятий крок».

Марлен Хуциев – народний артист СРСР, кінорежисер. На Одеській кіностудії поставив фільми «Весна на Зарічній вулиці» (у співавторстві), «Два Федори». Автор сценарію фільмів «Вулиці молодості» (у співавторстві). У 1960 році перейшов на «Мосфільм», де створив стрічки «Мені двадцять років», «Липневий дощ», «Був місяць травень».

Фелікс Миронер – режисер, сценарист, з 1955 по 1960 – постановник на Одеській кіностудії. Створив кінокартини разом із М. Хуциєвим «Весна на Зарічній вулиці», «Вулиці молодості». Автор сценаріїв «Був місяць травень» і «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо».

Савченкові традиції продовжуються не лише у фільмах його студентів, а й в їхній педагогічній практиці. Як згадував Володимир Наумов: «Так трапилось, що ми з Аловим згодом теж прийшли у ВДІК викладати. Прийшли давно, і я тепер не можу з точністю сказати, що ми в роботі зі студентами взяли від Савченка, а що придумали самі. Ми немов зрослись з нашим учителем пуповиною ще тоді, у ранній юності» [17, с. 161].

«Всім, що досі зробив, я завдячую своєму вчителю – великому митцеві, людині високих і благородних ідеалів» [6, с. 7], – до слів Латифа Файзієва приєднався б кожен із учнів Ігоря Андрійовича Савченка.

1. Театральная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1961. – Т. 1.

2. Жаров Михаил. Режиссер – актер – узы дружбы // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.

3. Левчук Тимофей. Творческое воодушевление и поиск // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.

4. Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркому Внутрішніх Справ СРСР Л.П. Берії

про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс». – Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 1196. – Оп. 2. – Спр. 7. – Арк. 5.

5. Корогодський Р. Довженко в полоні. – К.: Гелікон, 2000.
6. Файзієв Латиф. Незабутній учитель // Новини кіноекрана. – № 10. – 1966.
7. Пономаренко Анатолій. Друг і наставник // Новини кіноекрана. – № 10. – 1966.
8. Миронер Феликс, Хуциев Марлен. Наш педагог, наш друг // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
9. Иванов В. Спогади про О.П. Довженка, 12 верес. 1954 р. – Музей Нац. кіностудії худож. фільмів ім. Олександра Довженка. – Ф. Иванов Віктор Михайлович. – Арк. 8.
10. Шудря М. Геній найщирішої проби: Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. публ. – К.: Юніверс, 2005.
11. Савченко І. Більше уваги молодим кадрам // За більшовицький фільм. – 1939. – 28 квіт.
12. Параджанов С. Исповедь: Киносценарии. Письма. – СПб.: Азбука, 2001.
13. Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. – № 12. – 2001.
14. Иванов В. Спогади про О.П. Довженка, 12 верес. 1954 р. – Музей Нац. кіностудії худож. фільмів ім. Олександра Довженка. – Ф. Иванов Віктор Михайлович. – Арк. 10.
15. Центральный державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 1. – Оп. 70. – Спр. 282 – Арк. 203.
16. Данилов Александр Педагог – человек – художник // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
17. Наумов Владимир. Савченко был «Кутузовым» // Искусство кино. – № 8. – 1996.
18. Миронер Феликс, Хуциев Марлен. Наш педагог, наш друг // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
19. Довженко А.П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. – М.: АН СССР, 1959. – Вып. 2.
20. ЦДАМЛМ України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 101. – Арк. 41–42.
21. Кузнецов Михаил. Режиссер – товарищ // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
22. Пономаренко Анатолій. Друг і наставник // Новини кіноекрана. – № 10. – 1966.
23. Галицкий В. Вернувшись в прошлое // Уроки Александра Довженко. – К.: Мистецтво, 1982.
24. ЦДАМЛМ України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 75. – Арк. 3.
25. Файзієв Латиф. Полноводная река // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
26. Шенгелая Леван. Всегда с молодым // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
27. Цибульник Суламифь. Возвращение в молодость // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
28. Савченко Игорь. О монтаже // Искусство кино. – № 12. – 2001.
29. ЦДАМЛМ України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 82. – Арк. 10.
30. Небера Володимир. Перша зустріч // Новини кіноекрана. – № 10. – 1981.
31. Алов Александр, Наумов Владимир. Слово об учителе // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
32. Переверзев Иван. Добрый взгляд на мир // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
33. Окрент Ян. Доброта, принципиальность, честность // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980.
34. Слободян В.Р. Кіноактор і сучасність. – К.: Мистецтво. 1987. – 283 с.
35. Алов Александр, Наумов Владимир. Спогади // Новини кіноекрана. – № 12. – 1972.
36. Файзієв Латиф. Виступ на вечорі, присвяченому 25-річчю створення фільму І. Савченка «Третій удар» // Новини кіноекрана. – № 10. – 1981.