

ДОВЖЕНКО ПРО СВІТОВЕ КІНО

В Україні досить ретельно відстежували і продовжують відстежувати, що пишуть про творчість Олександра Довженка за рубежом, де з'явилося чимало статей і книг, йому присвячених. До 90-річчя славного кінорежисера в Україні навіть вийшло спеціальне видання «Довженко і світ», де упорядники Сергій Плачинда і Леонід Череватенко вмістили зарубіжні тексти про Довженка – ті, що писали за його життя і вже в другій половині ХХ століття французи Леон Муссінак, Жорж Садуль, Анрі Барбюс, Марсель Омс, Люда і Жан Шнітцери, Бартелемі Амангаль, німці Рольф Гебнер, Альфред Крауц, американці Джей Лейда, А. Найт, Д. Вульф, італійці Роберто Манетті, Карло Лідзани, Массімо Міда, Уго Казігарі, японець Тадасі Хандзіма, дослідники з Польщі (Регіна Дрейер), Угорщини (Іштван Немешкюрті), Чехословаччини (Ян Кучера, Володимир Влчек, Любомир Лінгаря). А в останні десятиріччя побачили світ англomовні праці Реймона Джона Узвишина («Між українським кіно та модернізмом: німа трилогія Олександра Довженка») та Джильберта Переса («Довженко: фольклорні традиції і революція»). Остання – зовсім свіжа – 2011 року.

А як О. Довженко – тонкий поціновувач мистецтва – ставився до зарубіжного кіно? Досі на цьому питанні ніхто не зосереджувався, хоча воно заслуговує на увагу. У тяжкі для нього 40-ві роки після погрому на сталінському політбюро його «Україні в огні», страждаючи від штучної ізоляції, він писав у «Щоденнику», що не Хрущову належить, а належить Україні і світові. 1946 року, залишившись майже без засобів до існування – його зарплата була така сама, як у його гримера, – він пише з гіркою іронією: «Это ли не жизнь “художника с мировым именем”!» [1, с. 402].

У «Щоденниках» Довженка і численних спогадах про нього є безліч фактів, як чиновники різних рангів ігнорували і принижували опального митця, але, незважаючи на це, усвідомлення світового

масштабу власної творчості в нього було незмінним. Як усвідомлення з перших кроків у кіно своєрідності обраного ним шляху: «Очевидно, мої фільми ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів. Я почуваю, що дивлюся на речі по-іншому, по-іншому у собі я їх переосмислюю» [2, с. 325].

Тож із таких позицій – значного масштабу і своєрідного таланту – він оцінював світове кіно. Право на власну думку і на її оприлюднення він заслужив. І якщо Довженко не залишив спеціальних досліджень про видатні фільми і кінематографістів-класиків, то багато висловлювань, думок, суджень з цього приводу розсипані в його статтях, виступах, лекціях, щоденниках. Довженко був ерудований, мав широкий кругозір, відкидав ізоляціонізм, замкнутість, був відкритий світові.

Про національну гідність

Завершивши фільм «Земля», Довженко чотири з половиною місяці (з квітня по жовтень 1930 року) їздить Європою, показуючи свій фільм у Берліні, Парижі, Празі, Лондоні та інших столицях. Знайомиться і спілкується з багатьма кінематографістами, освоює технічні засоби звукового кіно, виступає з лекціями, дає інтерв'ю. Ганс Ріхтер, один із німецьких кінематографістів, зафіксував цікаві факти, пов'язані з Довженком, «геніальним творцем "Землі"», як він його називає. Йдеться про їхній спільний перегляд фільму Абе-ля Ганса «Наполеон». Фільм цей для свого часу був сенсацією. «Наполеон» Абе-ля Ганса став прикладом монументалізації історично-го героя. Режисер побачив у Наполеоні героя, який все присвятив одній справі – величчю Франції, яку врятував з хаосу революції. Фільм був твором гігантським, проекція його оригінальної версії тривала вісім годин. Ліва кінокритика Франції гостро атакувала спосіб тлумачення Наполеона. Історична оцінка цієї постаті була предметом суперечок – коли одні глядачі у великому корсіканці бачили рятівника Франції, інші трактували його як узурпатора, тирана і винуватця національних нещасть. Але особливо цінною є форма фільму, створеного надзвичайно креативною людиною, генієм щодо практичних і технічних новинок. На думку дослідників, у цьому гігантському видовищі співіснує три виміри: вимір думок і слів, що в іншій формі повертає французьку революцію у її правдивий ре-альності; вимір образів, які її реконструюють відповідно до бачення режисера, спираючись на тогочасні гравюри, транспонуючи її; вимір музичної оправи, осучасненої, яка в 1932, 1955, 1981 і 1983 ро-ках давала змогу твір черговий раз відновлювати. У фільмі є кілька на той час актуальних ідей: культ вождя, ворожість до політичних організацій.

Ріхтер пише: «На трьох натягнутих в ряд екранах одночасно в трьох різних місцях розігрувалися події, пов'язані між собою історичними фактами. Це не тільки давало можливість побачити більше – це був новий вимір сучасності, введений в кіномистецтво. Ми були водночас глядачами, критиками, учасниками подій, що забивали дух. Це не був нинішній широкий екран, на якому речі горизонтально розтягуються в ширину. Тут екран виконував нову функцію – він дозволяв подіям розіграватися як разом один з одним, так і проти один одного. [...]»

Довженко, людина за натурою надзвичайно стримана, зовні спокійна, був захоплений можливостями кіно, які відкрив Ганс. [...] Щоб виразити свій захват, він змусив мене просперечатися з ним цілу ніч. Вранці в нього був готовий новий проект. “Що б я хотів зробити? Фільм серед снігу і льоду, але не тільки на трьох екранах попереду, на сцені, а в проекції всюди. На стелі, по боках і навіть за спиною у публіки. Глядачі повинні бути звідусюди оточені подіями. Повинні мерзнути разом з героєм і разом з ним грітися біля вогнища, тоді як трохи далі, але все наближаючись, будуть кружляти голодні вовки. [...] Публіка дрижатиме, мерзнутиме, потім отямиться і, майже замерзла, відчує себе героєм”» [3].

Але чому «серед снігу і льоду»? У той час уяву багатьох людей хвилювали неймовірні досягнення Руаля Амундсена, норвезького полярного мандрівника, який перший досягнув Північного полюса, робив експедиції й до Південного полюса й загинув, рятуючи італійську експедицію. Довженко також ним захопився, і багато уява вже переносила його в найдальші куточки планети. Уже згодом він писав про Антарктиду (сценарій «Антарктида» датований 1952 роком, в основі його були записки Ф. Беллінсгаузена «Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане»), про польоти в космос. А тоді, 1930 року, він горів своїм задумом фільму про Руаля Амундсена.

У «Щоденниках» і статтях Довженка кінця 1940–1950-х років є чимало наскрізних мотивів, й один із них стосується американського кіно. Дух торгашества в кіно, розуміння фільму як товару були чужими Довженку. А тим часом американська експансія у повоєнний час була реальним фактом, і його це турбувало. Звісно, не слід скидати з рахунку клімат «холодної війни» між двома наддержавами світу – СРСР та США, який формував у громадян «найпередовішої країни світу» антиамериканські настрої. Але ставлення до американського кіно не було для Довженка чимось голослівним: він чудово орієнтувався у світовому процесі, проникливо оцінював його тенденції. Незважаючи на залізну завісу та

його персонально-штучну ізоляцію, він спілкувався з європейськими кінематографістами, які говорили йому про свою стурбованість тією експансією.

Тут доречним буде короткий відступ в історію кіно, аби нагадати про безперервну боротьбу кінематографістів європейських країн з американізацією. Узяти Велику Британію: ще до Другої світової війни у цій країні двічі запроваджували квоти на власні фільми у прокаті. Наскільки важливими були ці проблеми для британців, зафіксовано на сторінках періодики. Зокрема, «Таймс» 1929 року писала: «Англійська кінопромисловість є не що інше, як бідна родичка американської кіноіндустрії. І їй, цій бідній родичці, ще дуже далеко до можливості працювати, спираючись на власні засоби. В такому разі кінопромисловості в наступному десятилітті доведеться користуватися підтримкою держави. Проте проблему державної дотації британському кіновиробництву не можна розглядати під тим же кутом зору, як, скажімо, дотацію вітчизняному цукроварінню, бо зарубіжний цукор не викликає суттєвих змін в англійському шлунку, тоді як іноземні фільми належать до таких факторів, які роблять вирішальний вплив на громадську думку. Отже, хоча державна дотація на виробництво фільмів з комерційної точки зору не витримує жодної критики, з точки зору культури вона є незаперечною необхідністю» [4, с. 128–129]. У подоланні чергової кризи британського кіно вже у 1950-х роках важливу роль відіграла боротьба громадськості проти засилля Голлівуду.

Після Другої світової війни своє власне кіно обстоювала і Франція, де було укладено сумнозвісну «Угоду Блюм-Бірс», за якою французькі фільми у Франції мали право на демонстрацію тільки протягом 16 тижнів на рік проти 36, які були надані Голлівуду. Але французькі кінематографісти, спираючись на громадськість, організували «Комітет захисту французького кіно», під тиском якого уряд в 1948 році прийняв «Закон про допомогу», й країна успішно впоралась з американською експансією. Франція і нині обстоює принцип культурної винятковості, трактуючи його як захист національних надбань.

2 червня 1946 року Довженко, роздумуючи над суттю американського кіно, фіксує концептуально важливе спостереження про кіновиробництво і життя країни та їхню схожість: «Я думаю, що в американській кінематографії, в її природі і в процесі створення картин відбивається цілковито вся Америка» [1, с. 414].

Коли 1949 року Довженкові дозволили викладати кінодраматургію у ВДКУ, в лекціях, попри ідеологічно забарвлену риторику, стероризований митець висловлює думки, які тоді не були актуальними, але стали такими сьогодні в Україні. Він говорить про

експансію американського кіно в повоєнній Європі. «Сьогодні задихається в лещатах обмежень кінематографія Англії, Франції, Італії. [...] Реакційна американська кінематографія стала на шлях гальмування розвитку, а то й знищення кіномистецтва в маршалізованих країнах і взагалі в країнах, які мають кінематографію. Вона оволоділа їх прокатом, затопила екрани потоком розтліваючої космополітичної пошлости» [5, с. 291].

Сказано немов про нинішню українську ситуацію, коли вже двадцять років у прокаті маємо той безперервний потік пошлости (американці інвестували свої кошти в будівництво нових кінотеатрів у значних містах України). Тільки на відміну від Британії та Франції, Україна – і як держава, і як спільнота – жодного спротиву не чинить і своє власне кіно не обстоює.

У тій самій лекції 11 жовтня 1949 року Довженко, який досить критично ставився до радянської кінематографії, заступається за неї, знаходить її суттєві переваги саме на тлі кіно американського, на відміну від якого, вона «не захаращувала ні своїх, ні чужих екранів щорічно сотнями низькопробної целулоїдної макулатури заради наживи; не давала юнацтву наочних уроків грабунку, не навчала бандитизму і вульгарного егоцентризму; не розбещувала молодь сценами, що розвивали б у неї хворобливу сексуальність, не одурманювала, не прищеплювала глупоти своєму народові і ніколи в світі не вдавалася до сюжетів, що сприяли б вихованню з людей легкодумних мрійників і мрійниць» [5, с. 292–293].

До «низькопробної макулатури» Довженко повертається знову в лекції 13 лютого 1956 року. Доводить низькопробність від зворотного – спершу дорікає радянському кіно за його сірість, за побутовий жаргон, який, на його думку, виникає для того, аби в ім'я цієї маленької правди розіграти ті чи ті вчинки. І щоб подолати сірість, заохочує переглянути традиційні правила розв'язання конфліктів, побудови сюжету, а не наслідувати кіно зарубіжне. «Адже всі ці “захоплюючі” американо-європейські фільми, – говорить він, – це ж фарші з бійки, різного роду вбивств, кровопролиття тощо, це ж тухлятина, без якої старенька Західна Європа не може вже ні обідати, ні вечеряти.

Чому ці бійки, тваринна грубість, вбивство звили собі таке міцне гніздо, як сіль у страві? Не вб'єш когось у фільмі, не скинеш з поїзда – то й фільму нема?

Чи не варто зайнятися шуканням таких зображальних драматургічних засобів, які впливали б на емоційний склад глядача з не меншою, а значно більшою благороднішою силою, ніж ці криваві троглодитські атрибути, які стали вже буквально інерцією мистецтва?» [6, с. 348].

Коли ж йшлося про сценарій як основу фільму, про слово у фільмі, про значення діалогу, про тишу, яка б врівноважувала розмови, про образність і зображальну промовистість, він говорив студентам: «Я не дивуюся балаканині в американських фільмах. Там багатослів'ям прикривається духовна пустота, безприсвітна проза й бажання якнайпростіше і якнайшвидше сфабрикувати дві тисячі п'ятсот метрів. Але навіщо така балаканина нам?» [7, с. 155].

У радянські часи заведено було окреслювати опозицію «у них – у нас», але для Довженка таке протиставлення не було самоціллю чи звичною ідеологічною схемою. Йшлося про вибір шляху в мистецтві. Непохитно вірячи у виховну силу кіно, у силу його впливу, Довженко так само вірив і в позитивні якості людей. Його думок не сприймали, навіть могли закинути йому відхід від правди життя й лакування дійсності (явище, про яке заговорили в середині 1950-х). Але лакування він відкидав, стверджуючи, що можна показувати все. Треба тільки так робити фільми, порушувати в них такі питання, так проектувати долю людей і такі створювати образи, щоб глядача зачаровувало духовне багатство персонажів, багатство поривань, духовна багатогранність, висота мети і навіть глибина падінь. Тобто він говорив про світоглядну позицію, про характер бачення митця (до цієї проблеми він постійно звертався, і його вислів про те, що один бачить калюжу, а інший – зорі, які відбиваються у калюжі, навіть став крилатим). Хтось вважає це ідеалізацією. Але такою була його творча позиція, такою Довженко бачив місію мистецтва. Зрештою, ідеалізація має не менше право на існування, ніж розвінчування ідей.

Довженко після війни змушений був жити в Москві, але останні роки кілька разів на тривалий час приїздив до Каховки, де збирав матеріал для свого фільму «Поема про море». Серед його записів є згадка про зустріч з американцем Говардом, очевидно, журналістом, світовідчуття якого Довженко охарактеризував як катастрофічне. «Он критически относится ко многому в Америке, в частности, к “комиксам” и прочему чтиву, а также к фильмам, где все направлено на то, чтобы научить молодежь убивать. Его кредо: мир погибнет, земля истощится и превратится в мертвую пустыню; и в этой ее трагедии главная роль выпадает на долю человека» [1, с. 521]. Таке світовідчуття було чужим Довженкові. Чи не парадокс: благополучний американець чекав на загибель світу, а Довженко, незважаючи на пережиті моральні травми, на те, що мав багато ворогів серед чиновництва різних рангів, глибоко вірив у людину, в її високе призначення.

За збереження національної культури

На початку 1950-х років на екранах Радянського Союзу з'явилися фільми Роберто Росселіні, Вітторіо Де Сіки, Лукіно Вісконті, П'єтро Джермі. Італійці увірвалися у світове кіно неочікувано і захопили і глядачів, і кінематографістів зображенням правдивої, неприкрашеної дійсності. 6 грудня 1953 року Довженко написав статтю «Прогресивне кіно Італії». У ній нагадує, що італійці робили свої фільми майже на голому місці, в умовах фінансової блокади і відсутності технічних засобів, але здолали всі перешкоди. На відміну від американських фільмів з розкішними палацами й модними убраннями, в італійських зображено вбогі житла, бідняків, безробітних, водіїв машин, шахтарів, фермерів, ремісничий люд. Показано це сміливо і пристрасно. Талановиті актори у цих фільмах працювали поруч з неакторами (до речі, точнісінько, як у «Землі» самого Довженка) – і на екрані постав італійський народ. Як великий плюс Довженко відзначає, що дія майже ніде не ізольована від зовнішнього середовища. Скрізь своє життя – на третьому, на четвертому плані, скрізь своя атмосфера. Але зауважує, що багатство деталей усе ж часто наводить на думку про їх певну естетизацію, про здрібненість, про недостатність прийомів узагальнення [8, с. 129–134].

Італійське кіно доби неореалізму, безперечно, вплинуло на молодих кінематографістів, які прийшли в кіно уже після Довженка. А італійські режисери своєю чергою стверджували, що на них, на утвердження правди, на характер світовідчуття вплинули фільми Довженка.

Довженко і Чаплін

Те, що Чарлі Чаплін у 1920-х роках був найпопулярнішою зіркою світового кіно, всім добре відомо. Менше відомо, який резонанс він мав у нашій країні, як вплинув на наших кінематографістів.

Чаплін був у полі зору Довженка (у частих виступах у 1930 р.), був він також аргументом для підкріплення власних суджень. Тож не варто дивуватися, що аж два своїх задуми Довженко хотів передати Чапліну, мріяв побувати у США, аби зустрітися з цим актором, улюбленцем публіки.

«Переключаючись на роботу в кіно, – писав О. Довженко у своїй автобіографії, – я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів. [...] І перша моя режисерська проба

на п'ятсот метрів "Ягідки кохання" за власним сценарієм, написаним мною протягом трьох днів, теж була в цьому жанрі» [9, с. 29–30]. Справді, цей короткометражний режисерський дебют Довженка був наслідувальним і наслідував саме комедії Чарлі Чапліна. Герой стрічки Довженка – перукар Жан Ковбасюк, якого зіграв Мар'ян Крушельницький, як і Чаплін, невисокого росту, навіть своєю ходою трохи нагадував американську знаменитість. Сюжет цієї комедії положень обертався довкола немовляти, яке молода мати хитрістю залишає батькові – тому самому перукареві, – небажану дитину. Той своєю чергою також намагається його позбутися, підкидає то в чужі коляски, то залишає в магазині дитячих іграшок як ніби-то ляльку. Комедія весела, але за неї дебютанту влетіло від директора Одеської кінофабрики Павла Нечеси.

У згаданій автобіографії Довженко пояснює, що в цьому жанрі були задумані й інші постановки, в тому числі «Загублений Чаплін» – про життя Чапліна на безлюдному острові. Детальніше цей задум зафіксував з розповідей Довженка один із його учнів – чеський режисер Володимир Влчек: «Згодом Довженко розповідав мені про сценарій, який він написав для Чапліна. Людину повезли на безлюдний острів, де вона багато років живе життям пустельника. Вона забуває мову. Спить на деревах. Власне, героєм сценарію був сам Чаплін. Одного разу через багато років пустельнику сниться його роль у кіно. Він прокидається, відчуваючи сум за людським товариством. Але з жахом бачить, що не вміє говорити і не вміє грати. Тільки тоді він усвідомлює, що коли людина одна, вона не може перемогти природу, а навпаки, природа перемагає її» [10, с. 203–204].

Звідки такий задум у 1926 році? Не виключено, що виник він під враженням від «Золотої лихоманки», яка побачила світ 1925 року й залишилась неперевершеним за майстерністю фільмом Чапліна*. Сюжет цього фільму був підказаний нещастям на перевалі Доннера, коли група золотодобувачів виявилася у сніговому поліні в горах. У своїй «Автобіографії» Чаплін написав: «З 160 першопроходців вижили тільки 18; більшість з них померли від голоду й холоду. Деякі вдалися до канібалізму, поїдаючи померлих, інші, щоб заглушити голод, варили свої мокасини». Справді, у фільмі є епізод, коли бідолаха Чарлі їсть зварений черевик, – запам'ятовується те, як він вишукано це робить.

Але комедій знімати Довженкові більше не судилося. Певною мірою свій талант карикатуриста (до кіно він був карикатуристом у газеті «Вісті ВУЦВК») він реалізував у фільмах «Звенигора»

* 1958 року на Брюссельській виставці, коли 117 істориків кіно з різних країн визначать 12 кращих фільмів усіх часів і народів, до цього числа увійде «Золота лихоманка» Чапліна і «Земля» О. Довженка.

і «Арсенал», спрямовуючи свій гротеск проти колишніх унерівнів, які зазнали поразки від більшовиків.

Перебуваючи за кордоном, Довженко пише листи Сергію Ейзенштейну, котрий тоді разом з Е. Тіссе і Г. Александровим жив у США, і ділиться своїм задумом зробити звуковий фільм: «Думаю я крутить эту историю с треугольником Нобиле–Малырем, Красин–Чухновский. Хочется очень поработать на северной натуре. Кстати, здесь будет законная возможность смешать в фильме три языка, чтоб не было никому обидно» [11, с. 331]. На жаль, задумане втілити не вдалося.

«Повернувшись із відрядження, – пише Довженко в автобіографії, – я запропонував в усній формі керівництву Українфільму визрілий в моїй уяві сценарій про наших героїв в Арктиці на матеріалі трагедії Нобиле і загибелі Р. Амундсена. Задум було відхилено керівництвом, яке поставило вимогу, щоб я спішно написав “що-небудь таке” про сучасне наше життя на Україні, а не в Арктиці. Я негайно витіснив з своєї свідомості Амундсена і за дванадцять днів написав невдалий сценарій “Іван” і розпочав зйомку» [9, с. 32].

Цікаво, що у тому ж листі до Ейзенштейна Довженко згадує Чапліна. Спершу висловлює прохання, аби Ейзенштейн посприяв його поїздки на стажування до США, а далі він пише, що хотів запропонувати Чапліну «один мой сценарий. Я очень много над ним работал и очень долго. Если он ему и не подойдет, то во всяком случае он мог бы найти в нем для себя несколько нужных вещей. Сейчас у нас его ставить нельзя. Он пацифистичен по содержанию, и никакой Бляхин этого пацифизма выправить не в силах» [11, с. 332]. Довженко розповідає про чоловіка, з якого війна не вибила жодної штатської ознаки. Але коли його призначили охороняти військовополонених, він починає нахабніти. Повернувшись до села, наганняє жах на односельців. Побивши черговий раз тих, хто хотів його приструнити, він заплакав через те, що його всі бояться. Закінчилося тим, що в нього вкрали костюм і хрести. Він одягнувся у штатський одяг і відразу став таким, яким був до війни.

Не варто гадати, чи Ейзенштейн передав Чапліну задум Довженка, хоча задум справді глибокий. Але саме прохання Довженка засвідчує, як цікавив і приваблював його великий комедіограф Чарлі Чаплін, як прагнув український режиссер увійти в контакт з ним. Прагненню цьому не судилося здійснитися. Політичний вітер у країні Рад перемінився, і після 1930-го року подорожі Довженкові стелилися не на Захід, а на Далекий Схід.

Під час тої зарубіжної поїздки статті О. Довженка друкувалися у німецьких виданнях. Одну з них Довженко присвятив проблемі

авторства фільму і згадав Чапліна, аби проілюструвати казус кіно, коли режисера – автора фільму затіняє актор. «Кінорежисера, чия індивідуальність повинна виражатися в кожній монтажній фразі, в кожному кадрі, заступає його власний матеріал – матеріал, що нерідко персоніфікується в образі окремої зірки: [...] незчисленні дублі Чарлі Чапліна – конкурси з преміями за кращу копію Чапліна, де сам Чаплін, як розповідають, змушений був посісти одного разу чи не останнє місце» [12, с. 59].

26 квітня 1944 року О. Довженко записав у «Щоденнику»: «Учора у Воксі шанували творчість Чапліна [...] Потім дивилися “Золоту лихорадку” – чудесну молоду картину Чапліна. Я сміявся, як давно не сміявся» [1, с. 324].

Минули роки. Довженко запише у «Щоденнику»: «Сьогодні я чомусь згадав про виступ Чарлі Чапліна у пресі чи в промові. Зі слів Андрія Малишка, Чаплін заявив, що слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного митця, мислителя і поета. Він назвав моє ім'я, від чого очевидно українська частина нашої делегації діячів культури ніяково опустила очі, не знаючи, як реагувати» [1, с. 809]. Щоправда, упорядники «Щоденників» у примітках вказали, що встановити, про який виступ Чапліна йдеться, не вдалося. А Малишка давно немає в живих, аби міг підтвердити свої слова.

Довженко розмежовував цінності справжні і фальшиві, нагадуючи, що запобігання перед чужинцями призводить до втрати національної гідності. Він застерігав майбутніх кінорежисерів від наслідування будь-кому, радив шукати свій самобутній шлях у мистецтві. Розцінюючи кіно як мистецтво, бачив його мистецтвом національним. Навіть якщо італійські чи французькі фільми мають у глядачів більший попит, він нагадував: «Не шукайте порівнянь, не прагніть до двобою на італійських і французьких полях. Це нікому не потрібно, і нічого з цього не вийде. [...] Більш цікаві і потрібні світові сьогодні ми» [6, с. 347]. На жаль, до порад Майстра тоді не дуже прислухалися. І тільки на початку 1960-х, в часи мистецького ренесансу, частина українських кінематографістів підхопила його настанову йти в кіно своїм шляхом – так виникли «Тіні забутих предків» та інші шедеври українського поетичного кіно.

Література

1. Довженко Олександр. Щоденникові записи. – Х.: Фоліо, 2013.
2. Довженко Олександр. Лист 1928 року до І. О. Соколянского // Довженко Олександр. Твори в п'ятьох томах. – К.: Дніпро, 1966. – Том V.
3. Hans Pichter. Kopfe und Hinterkopfe. – Zurich: Arche Verlag, 1967. Цит. за: Киноведческие записки. – 2002. – С. 207–208.

4. Теплиц Ежи. История киноискусства. 1934–1939: Пер. с польск. – М.: Прогресс, 1973.
5. Довженко Олександр. Лекція 11 жовтня 1949 року // Довженко Олександр. Твори в п'ятих томах. – К.: Дніпро, 1965. – Том VI.
6. Довженко Олександр. Лекція 13 лютого 1956 року // Там само.
7. Довженко Олександр. Слово у сценарії художнього фільму // Там само.
8. Довженко Олександр. Прогресивне кіно Італії // Там само.
9. Довженко Олександр. Автобіографія // Там само. – К.: Дніпро, 1964. – Том I.
10. Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця / Упорядкування Олега Бабишкіна. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
11. Довженко О. Лист до С. М. Ейзенштейна // Довженко Олександр. Твори в п'ятих томах. – К.: Дніпро, 1966. – Том V.
12. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / Упор. С. Плачинда. – К.: Радянський письменник, 1984.