

Ім'я Олександра Довженка в Польщі добре відоме. Творча діяльність цього найвидатнішого українського режисера безпосередньо пов'язана з найяскравішим періодом у розвитку радянського кіно — авангардного — двадцятих і тридцятих років. Однак більший інтерес у кінознавців та кінокритиків викликає все-таки спадщина Сергія Ейзенштейна й Всеволода Пудовкіна, ніж останнього з «великої трійці» — Олександра Довженка.<sup>1</sup> Цікаво замислитися над причинами такої «ієрархічності» у підході до здобутків трьох режисерів.



# СПРИЙНЯТТЯ КІНОТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ПОЛЬЩІ

Доброхна Даберт

Переклала з польської Юлія Булаховська

## Слабка обізнаність з фільмами Довженка

Однією з таких причин буде, безперечно, слабка обізнаність у Польщі з довженківським кіно.

У міжвоєнний період відомості про здобутки радянських кінорежисерів, у тому числі й Олександра Довженка, швидко доходили до Польщі, викликаючи жваву зацікавленість. Варшавські прем'єри радянських фільмів відбувалися у найбільших кінотеатрах Варшави. Фільми переглядалися й оцінювалися, зокрема у колах теоретиків і «лівої» художньої інтелігенції, що гуртувалася навколо Товариства любителів художнього фільму або Львівського Авангарду. Однак після війни єдиним фільмом, що з'явився на польських кіноекранах, був «Мічурін»<sup>2</sup> (1947).<sup>3</sup> Польські глядачі знають кінотвори українського режисера тільки з нечисленних, до того ж «елітарних», переглядів «навчального» кіно та дискусійних кіноклубів. Перелік демонстраційних показів радянської класики — дивовижно скромний. Дивує також порівняно обмежена кількість репрезентованих фільмів. З доробку знаменитого Ейзенштейна — «Броненосець «Потьомкін»», «Олександр Невський», «Іван Грозний» і «Страйк», Пудовкіна — «Мати», а Довженка — «Земля».

Після війни одна з ретроспектив радянської кінокласики відбулася у Познані 1959 року. Тоді показували фільми Вертова, Ейзенштейна, Пудовкіна, Довженка. У вересні 1984 року 90-у річницю з дня народження Довженка польська фільмотека відзначила організацією перегляду його творчості. Тільки на початку XXI століття відродилося зацікавлення творчістю радянських авангардистів. У 2001 році в Гданську відбувся ретроспективний показ ра-

дянського кіно. Серед інших фігурували й фільми Ейзенштейна, Параджанова і «Земля» Довженка. Роком пізніше, на виразне замовлення гданських глядачів під час того перегляду під назвою «Майстри радянського кіно», представлено було й фільми Довженка «Звенигора», «Арсенал» і «Земля». У листопаді 2004 року варшавський театр «Люзіон» при Національній фільмотеці організував перегляд кіно — радянського й російського. У межах ретроспекції представлено було лише «Землю» Довженка. Перегляд згодом повторено у Гданську й Любліні.

## Польські публікації літературних текстів Довженка

Якщо певні труднощі становило практичне знайомство у Польщі з фільмами Довженка (це спричинилося до меншої зацікавленості статтю українського режисера), то ситуацію до певної міри рятувала відносно «оприлюднена» у нас його спадщина — літературна й теоретична. Сценарії фільмів, літературні твори, висловлювання естетичні й політичні час від часу публікувалися в наших художніх та культурологічних виданнях.

Найраніше (всього через три роки після реалізації фільму) було перекладено й надруковано «Чарівника садів» — сценарій фільму, присвяченого ботанікові Мічуріну.<sup>4</sup> Ще за кілька років «Kino» знову опублікувало фрагмент сценарію «Чарівника садів».<sup>5</sup> Літературний кварталник «Regiony» опублікував кіноповість «Земля», що була літературним відтворенням фільму і походила з повного київського видання творів Довженка 1966 року.<sup>6</sup> Роком пізніше у місячнику «Dialog» з'явився сценарій «Арсеналу»<sup>7</sup> у перекладі Станіслава-Едварда Бурого. У тому ж

<sup>1</sup> Дуже важливими й плідними надалі в розрізі теоретичному були й здобутки радянських дослідників: Дзиги Вертова і Льва Кулешова.

<sup>2</sup> Польська прем'єра фільму відбулася 1 січня 1949 року.

<sup>3</sup> Фільм демонструвався на польських кіноекранах під назвою «Чарівник садків».

<sup>4</sup> Aleksander Dowzenko, Czarodziej sadow. Scenariusz filmowy.

Przelozył z ros. Grzegorz Zaleski, Warszawa 1952. (Biblioteka Scenariuszy Filmowych).

<sup>5</sup> Aleksander Dowzenko, Czarodziej sadow, «Kino» 1969 nr 1.

<sup>6</sup> Aleksander Dowzenko, Ziemia, «Regiony» 1975 nr 2.

<sup>7</sup> Aleksander Dowzenko, Arsenal, «Dialog» 1976 nr 11.

<sup>8</sup> Grigorij Kozincew, Kijow, Mardzanow, Dowzenko. Przel. Antoni Drazek, «Dialog» 1976 nr 11.

номері журналу друкувалися й спогади Григорія Козінцева, між іншим, і про Довженка.<sup>8</sup>

Текст самого Довженка, присвячений аналізу ролі літератури й фільму в суспільному житті, відкривав перший номер журналу про мистецтво кіно — «Кіно у світі».<sup>9</sup> Зокрема, думки Довженка з приводу кіносценаріїв та їх кіновтілення (у «космічному» фільмі) опублікував 1960 року «Екран».<sup>10</sup> Стаття про значення «слова» в фільмі з'явилася на сторінках «Кіно у світі» 1963 року.<sup>11</sup> В «Ілюзіоні»<sup>12</sup> — кварталнику Національної фільмотеки — було опубліковано статтю-спогад, де характеризувався загалом весь кінодоробок митця, а також його висловлювання: естетичні, образотворчі й літературні замальовки. Фрагменти «Щоденників» 1944 — 1954 років вмістив журнал «Кіно у світі» у номері 1982 року, присвяченому творчості українського митця.

У 1963 році «Листи дружині» (в перекладі Гжегожа Вишневського) подало до друку «Кіно».<sup>13</sup> Щодо доробку літературного, то було опубліковано лише оповідання «Капітан Ус» (у перекладі Миколая Купльовського).<sup>14</sup>

Найбільша польська публікація, котра репрезентує творчість Довженка, — це збірка його творів 1976 року під назвою «Зачарована Десна» та інші кіноповіді». Треба зазначити, що чотиритомне видання «Зібрання творів Довженка»<sup>15</sup> вже у 60-х роках було доступне для польського читача у польських наукових бібліотеках.

### Кінотворчість Довженка в оцінці польських кіноісториків

Немає сумнівів у високій художній вартості фільмів Олександра Довженка, зокрема «Землі». Такою була й залишається спільна думка усіх польських істориків кіно, незалежно від часу, коли ці оцінки робилися, та індивідуальних смаків. Наголошується на «великій персональній обдарованості українського режисера навіть на тлі його знаменитих сучасників: Пудовкіна й Ейзенштейна».<sup>16</sup> Регіна Дрейер-Сфард вказувала, зокрема, на ренесанс естетичної думки Довженка на початку 60-х років: «Багато що зі спадщини Довженка і зараз виглядає не тільки актуальним, а привертає увагу своєю свіжістю й оригінальністю». Та ж сама дослідниця вказувала і на меншу популярність фільмів Довженка порівняно з художньою спадщиною автора «Броненосця «Потьомкіна»»: «Найбільшу роль тут відігравали часто друковані у всіх майже періодичних кіновиданнях статті з теоретичної спадщини Ейзенштейна».<sup>17</sup> Однак проблема фільмової «розповідності», фільмової «нарації» — одне з ключових питань теорії кіно — була великою мірою підказана саме Довженком: радянська критика, ми знаємо, дуже по-різному ставиться до питань

«вільної розповідності», яку вона називає «дедраматизацією» (...), методом переплетення і накладання часів. Вона має в СРСР давню традицію і походить від старих фільмів Довженка».<sup>18</sup> Єжи Плажевський характеризує оригінальність як невід'ємну рису саме довженківських фільмів: «Можна безкінечно дорікати Довженкові за відсутність внутрішньої суворості послідовності у концепції його фільмів, за нестійку, «гнучку» і дещо «надуману» фабулу, лише відповідно «притягнуту»; знакові символи реалістичних описів. Все це — не режисерські помилки, а просто риси його світобачення, риси своєрідного й художнього екранного ліризму».<sup>19</sup> Найчисленніші й водночас найзмістовніші дослідження, присвячені творчості Довженка, з'явилися ще в перші післявоєнні роки. Дослідження радянського кіномистецтва вважалося тоді пріоритетним. Дійсно, вплив політики й ідеології на дослідницьку діяльність був тоді значним, проте у багатьох текстах, написаних із виразною політично-пропагандистською метою, можна віднайти багато цінних роздумів і в галузі самого кіномистецтва. Отже, послухаймо найважливіші польські голоси про творчість Олександра Довженка.

### Про фільми Довженка

Після стрічок-спроб, якими стали фільми Довженка «Вася-реформатор» (1926), «Ягідка кохання» (1926), «Сумка диплом'єра» (1927), епопею «Звенигора» (1928) вважають важливим кроком у творчості українського режисера. Її трактують як певний етап вияву творчих можливостей українського режисера. «Твір цей ще недосконалий, — твердить Регіна Дрейер, — з наявними недоліками конструкції, однак, незважаючи на все це, фільм як в окремих епізодах, так і у всій своїй цілісності, пропонує художність і поезію; такий заряд думки, що є, безперечно, значним кроком вперед у формуванні творчої індивідуальності автора. Риси індивідуального стилю виявляються у зніманні пейзажів, у ліриці твору, в його філософському синтезі. Клімат фільму — виразно романтичний. А своє конкретне втілення він знаходить у масштабності народно-суспільної теми: він просякнутий вірою у досягнення людських мрій, а також у самому методі окреслення фабули й дійових осіб».<sup>20</sup> Саме цей фільм уже продемонстрував такі характерні риси «стилю Довженка», як смілива широка епічність у трактуванні теми; глибока простота у трактуванні конфліктів; напівказкова стилізація; суворая народна моралістика; глибока любов до природи і, нарешті, прекрасне, «наскрізне» розуміння всіх людських справ — народження й смерті, любові й ненависті — у нерозлучному єднанні з ритмом життя всієї природи (засівання й обжинків, чотирьох пір року,

<sup>9</sup> Aleksander Dowzenko, Pisarz a film w swietle wymagan wspolczesnosci, «Film na swiecie» 1956 nr 1.

<sup>10</sup> Aleksander Dowzenko, W otchłani kosmosu. Opracowanie i tłumaczenie z j. ros. Ryszard Badowski, «Ecran» 1960 nr 8.

<sup>11</sup> Aleksander Dowzenko, O znaczeniu słowa w filmie (fragm.), «Film na swiecie» 1963 nr 12.

<sup>12</sup> «Iluzjon» 1984 nr 3.

<sup>13</sup> Aleksander Dowzenko, Listy do zony, «Kino» 1985 nr 5.

<sup>14</sup> Aleksander Dowzenko, Kapitan Us, «Zycie Literackie» 1963 nr 16.

<sup>15</sup> Wydane w Moskwie w latach 1966 — 1969.

<sup>16</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, W: Materiały wydane z okazji konfer-

encji poświęconej twórczości radzieckiego reżysera filmowego Aleksandra Dowzenki. Zarząd Główny TPPR, Warszawa 1959, s. 5.

<sup>17</sup> Regina Dreyer-Sfard, Niektóre zagadnienia współczesnej radzieckiej teorii filmu, «Kwartalnik Filmowy» 1964 nr 3, s. 3.

<sup>18</sup> Regina Dreyer-Sfard, Niektóre zagadnienia..., op. cit., s. 9.

<sup>19</sup> Jerzy Plazewski, Historia filmu dla każdego, Warszawa 1986 s. 49.

<sup>20</sup> Regina Dreyer, Aleksander Dowzenko, Warszawa 1957, s. 5-6.

<sup>21</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, W: Materiały wydane z okazji konferencji poświęconej twórczości radzieckiego reżysera filmowego Aleksandra Dowzenki. Zarząd Główny TPPR, Warszawa 1959, s. 6-7.

<sup>22</sup> Regina Dreyer, Aleksander Dowzenko, op. cit.

ночі і дня, дощу й сонця, сприйняття землі як джерела всього, що діється на Землі».<sup>21</sup>

На думку Регіни Дрейер, «Арсенал» треба розглядати як продовження «Звенигори».<sup>22</sup> Такої ж позиції дотримувався і Єжи Тепліц — автор фундаментальної «Історії мистецтва кіно»: «Новий фільм Довженка був подальшим кроком у митцевому вдосконаленні, твором довершеним і перспективнішим, ніж «Звенигора».<sup>23</sup> Кінокритик Анджей-Віктор Піотровський зазначав, що «Довженко тут свідомо надто заглиблюється у конкретну публіцистику, однак провідні риси його стилю збережено й тут».<sup>24</sup>

У 90-х роках минулого століття з радіорозмов журналістів і кінознавців, що проводилися на хвилях «Радіо Katowice», виникла нова історія фільму, авторська історія, представлена різними голосами. Дослідники й кінокритики зосередили свою увагу на найвидатніших досягненнях світового кіно. Серед згаданих майстрів фігурував і український режисер. Тадеуш Мічка підкреслив специфічність і відмінність фільмів Довженка від іншої «політичної класики»: «Арсенал», хоч і свідчив про революцію і був дуже «бойовим», все одно українському режисерові пощастило при цьому створити щось ліричне, повне народної поетичності».<sup>25</sup>

## «Земля»

Відповідно до спільної оцінки польських дослідників, найвидатнішим фільмом Довженка є «Земля». Найімовірніше, вже у 30-х роках дивилась його досить значна група людей із середовища кінознавців та літературознавців на кінодемонстраціях, влаштованих радянським економічним і дипломатичним представництвом, писав знавець міжнародного кіно Владислав Євщевіцький.<sup>26</sup> Єжи Тепліц найвище оцінив саме цей фільм. На його думку, мало є фільмів саме серед «німих», які б пережили свій час і сьогодні ще промовляли до глядача, як «Земля» Довженка (...). «Тепер, з перспективи часу, — писав майже 50 років тому великий знавець кіно, — навіть легше оцінити безсмертні, класичні якості «Землі» (...). «Земля» Довженка чарувала глядача красою; демонструвала йому чарівність радянської землі (...). Фільм стверджував красу світу й внутрішню красу людини; був схвальним гімном поета екрана на честь радянської Вітчизни й радянського життя. Він не агітував безпосередньо, але виховував глядача, розвивав його почуття патріотизму, зміцнював соціалістичний світогляд, формував естетичний смак».<sup>27</sup> Регіна Дрейер звернула увагу на те, що «суто літературний переказ фабули «Землі» не здатен передати жодною мірою клімат фільму: «Цей клімат створив елементи позафабульні:

філософські роздуми автора; ритміку монтажу і підтекст, якщо текстом вважати кадровий плин твору»<sup>28</sup>. Найцікавішим, з точки зору Дрейер, є «розміщення людей революції у Всесвіті і вміння автора показати на тому тлі красу самого фільму».<sup>29</sup> Анджей-Віктор Піотровський побачив у «Землі» спробу полеміки з ейзенштейнівським «Старим і новим»: «З теорією інтелектуального кіно полемізувала простота і якість фільму Довженка з її «вразливим» сенсаційним монтажем — повільним, величним ритмом образів «Землі».<sup>30</sup> Єжи Плажевський — автор «Історії світового кіно» — визнав як незаперечний факт — здобуток Довженка «опоетизування епіки революції».<sup>31</sup> Рафаль Маршалек, розглядаючи присутність на екрані ідеї Великої Революції у творчості радянських класиків, звернув увагу на те, що фільми Довженка теж присвячені тим подіям, служать при цьому, перш за все, «інтеріоризації» спільного досвіду; це «поетична присяга Новому» (...). Вони не надають певної інформації про революційні події, навіть не вкладаються в канони історичних знань. Вони базуються на іншому. Подвиги «піонерів», насамперед, апелюють до сприйняття емоційного. Вони усвідомлюють причини історичного струсу, загострюють класову свідомість, сприяють єднанню глядачів навколо комуністичної ідеї».<sup>32</sup> Суспільна інтеграція досягає своєї мети за допомогою всеохоплюючого переживання історії. На думку Маршалека, «авторське прагнення до відтворення емоційного ствердження «відбирача», як правило, було пов'язане зі «стилем високим» (...). Тому Довженко вдавався до крайніх проявів експресії»<sup>33</sup>. На громадянську «відвагу» Довженка, пов'язану з ідеєю «пантеїстичної» атмосфери плодоносності української землі, що відповідало сміливим сценам еротичним»<sup>34</sup>, звернув увагу ще у 80-і роки Єжи Плажевський. Наприкінці минулого століття ці «сміливі сцени» згадує і Тадеуш Мічка (католицький кінознавець), котрий ставив інтригуюче запитання: «Намагаюся упоратися з «голою бабою» (у «Землі»), яку так ненавидів Ейзенштейн, з якою не знали що робити радянські цензори, та й ми зараз маємо певний клопіт, бо треба ж зрозуміти: як саме «образно» функціонує вона у тому агітаційному фільмі і якою мірою могла вона бути виявом революційності Довженка?»<sup>35</sup>

Під кінець 90-х років все частіше стали з'являтися голоси, що вказували на пропагандистський характер «Землі». Ян Левандовський сформулював свою позицію відверто: «Спрямованість («Землі») — безпосередньо пропагандистська, оскільки український режисер пропагував створення колгоспів».<sup>36</sup>

Єжи Плажевський у виданні «Історія кіно» за 2001 рік підтвердив свою думку: «Так. Це правда, що «Земля» є

<sup>23</sup> Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, T. II, 1918 — 1928, Warszawa 1956, s. 170.

<sup>24</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, op. cit., s. 7.

<sup>25</sup> Beata Kasztelaniec, Jan F. Lewandowski, Tadeusz Miczka, *Stuletnia kronika kina. Rozmowy radiowe*, Katowice 1997, s. 52.

<sup>26</sup> Zob. Władysław Jewsiewicki, *Radzieckie filmy na ekranach polskich kin w latach międzywojennych (1926 — 1936)*, W: *Piecdziesiąt lat radzieckiej kinematografii*, Warszawa 1977.

<sup>27</sup> Jerzy Toeplitz: *Historia sztuki filmowej*, t. II, 1918 — 1928, Warszawa 1956, s. 171-172.

<sup>28</sup> Regina Dreyer, Aleksander Dowzenko, op. cit., s. 11.

<sup>29</sup> Regina Dreyer, *Ibidem*, s. 14.

<sup>30</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, *Ibidem*, s. 7.

<sup>31</sup> Jerzy Plazewski: *Historia filmu dla każdego*, op. cit., s. 49.

<sup>32</sup> Rafal Marszalek: *Filmowa pop-historia*, Krakow 1984, s. 245.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 246.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Beata Kasztelaniec, Jan F. Lewandowski, Tadeusz Miczka, *Stuletnia kronika kina. Rozmowy radiowe*, Katowice 1997, s. 63.

<sup>36</sup> Beata Kasztelaniec, Jan F. Lewandowski, Tadeusz Miczka, *Stuletnia kronika kina...*, s.62.

<sup>37</sup> Jerzy Plazewski: *Historia filmu 1895-2000*, Warszawa 2001, s. 70.

втіленням ідеологічної підготовки до смертоносної колективізації села, особливо жорстокої на Україні».<sup>37</sup> Однак, подібні констатації не змушують дослідників перекреслити невмирущу, позачасову цінність фільму. «Земля» і надалі визнається і Адамом Гарбічем, і Яцеком Кліновським — видатними краківськими кінокритиками — останнім шедевром «німого» кіно, найзначнішим твором Довженка, бо «ніколи на екрані не були представлені такі близькі зв'язки з природою (навіть у шведській кінематографії)— ідеальний симбіоз природи й людини»,— пишуть автори. «Український поет екрана» розумів природу як явище доброзичливе до людини, наказував шанувати її, дивуватися їй; жити в гармонії з нею, а не робити її своєю рабою».<sup>38</sup> Такої ж думки Тадеуш Мічка: «Важко бути байдужим щодо образної краси Довженка. Йому вдається, зокрема, дуже зворушлива сцена зі старою людиною, що помирає серед яблук. А селянське життя проходить на екрані відповідно до пір року».<sup>39</sup>

### «Щорс»

З точки зору Рафаля Маршалека, однією з найвидатніших рис фільмів Довженка є ідея піднесеної стилізації. «У «Щорсі» в уста головного героя режисер вклав піднесене Слово на честь безсмертної доби (...). Довженко прагнув підготувати атмосферу фільму з джерел закликів і захоплення. Велич історичної доби допомогла фільмовій ідеалізації».<sup>40</sup> Такої ж думки дотримується і Анджей-Віктор Піотровський: «Щорс» — це повернення давнього Довженка».<sup>41</sup> Його творчість дає приклади зображення Революції і Керманича шляхом пафосу й гіперболізації. Пізніші твори Довженка «Іван» (1932) і «Аероград» (1935) вже не досягають вершин «Землі»<sup>42</sup>,— твердять польські історики. Як зазначає Плажевський, «звуковий» фільм Довженка «Іван» його розчарував».<sup>43</sup> «Мабуть, відхід від власного стилю і спроба сягати чужих для нього ділянок не сприяла його творчому зростанню»<sup>44</sup>,— писала Дрейер.— «Чарівник садів» не вийшов за межі вправної посередності».<sup>45</sup>

### Документальна творчість Довженка

Анджей-Віктор Піотровський зазначав: «Під час війни Довженко боровся із загарбниками разом з усім народом. Боровся власною зброєю, якою володів майстерно. У 1940—1945рр. він реалізував три документальних фільми, всі

пов'язані з Україною, намагаючись передати в них «відбиття» тих страшних часів, які переживала його рідна земля. Тяжкі технічні умови, в яких поставали фільми такого типу, не завадили Довженкові досягнути в них високого мистецького рівня, далекого від простої, сухої документальної фотографічності».<sup>46</sup> Дрейер зосередила увагу на документальності «Битви за нашу Радянську Україну», підкресливши, що і тут дався взнаки стиль саме Довженка: «Фільм виконав не тільки свою політичну роль в останню фазу війни з фашизмом, але й став вагомим внеском до всього мистецького фонду СРСР».<sup>47</sup> Єжи Плажевський пише: «Довженко, який міг евакуюватися до Середньої Азії, обрав, однак, мундир військового кореспондента. Його документальний сценарій «Україна в огні» не було дозволено реалізувати як дуже бруталний у своїх зіставленнях щасливого передвоєнного буття з жертвами тортур і замерзлими трупами. Там відчулося щось, подібне до докору на адресу армії, яка таку значну частину України залишила ворогові. Було дозволено режисерові, однак, реалізувати «Битву за нашу Радянську Україну», а роком пізніше — і «Перемогу на Правобережній Україні». Крім «катюш» в дії, Довженко завжди знаходив місце і для садів під тягарем дозрілих яблук, і для квітучих соняшників».<sup>48</sup>

Войцех Вежевський у статті, присвяченій радянському кіно з часів війни і до 60-х років, згадує лише два фільми Довженка: «Битву за нашу Радянську Україну» і «Перемогу на Правобережній Україні».<sup>49</sup>

Полякам важко оцінити документальну діяльність Олександра Довженка, зокрема його фільм «Визволення» 1940 року, повна назва якого (не вживана у польській критиці)<sup>50</sup> — «Визволення білоруських та українських земель від утисків польського панства і возз'єднання братніх народів в одній державі». Фільм було поставлено у співпраці з Юлією Солнцевою, дружиною Довженка. Це явно антипольський документ.<sup>51</sup> Згаданий фільм обґрунтував напад на Польщу Радянського Союзу 18 вересня 1939 року. Фільм був продемонстрований польським Державним телебаченням у 90-х роках у циклі «Тоталітарне кіно».<sup>52</sup>

Фільм не згадує Єжи Теплиць у своїй багатотомній «Історії кіномистецтва». Так само і Єжи Плажевський, говорячи про документалістику Довженка часів Другої світової війни, не затримує своєї уваги на «Визволенні». Можна лише припускати, що до 1989 року з причин політичних не дозволялося критикувати або навіть коментувати фільми, тематично болючі («невралгічні») для польсько-радянських відносин. Але проблема все ж залишається в

<sup>38</sup> Adam Garbicz, Jacek Klinowski, Kino — wehikul magiczny, 1913-1949, Krakow 1981, s. 167.

<sup>39</sup> Beata Kasztelaniec, Jan F. Lewandowski, Tadeusz Miczka, Stuletnia kronika kina..., s. 62

<sup>40</sup> Rafał Marszałek: Filmowa pop-historia, s. 247.

<sup>41</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, op. cit., s. 8.

<sup>42</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, op. cit., s. 7.

<sup>43</sup> Jerzy Plazewski: Historia filmu 1895-2000... s. 94.

<sup>44</sup> Regina Dreyer, Aleksander Dowzenko, op. cit., s. 17.

<sup>45</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, op. cit., s. 9.

<sup>46</sup> Andrzej Wiktor Piotrowski, op. cit., s. 8.

<sup>47</sup> Regina Dreyer, Aleksander Dowzenko, op. cit., s. 17.

<sup>48</sup> Jerzy Plazewski: Historia filmu dla kazdego, op. cit., s. 121.

<sup>49</sup> Wojciech Wierzewski, Głowne tendencje w kinie radzieckim z latami

1941— 1967. W: Piecdziesiat lat kinematografii radzieckiej, Warszawa 1977.

<sup>50</sup> Найімовірніше, в Україні теж не вживали повної назви.

<sup>51</sup> Ірнеуш Дембовський згадує в тексті 1982 року «Довженкова біографія» (Ireneusz Dembowski, Dowzenkowskie curriculum vitae, «Film na Swiecie» 1982 nr 7.) про причини неприхильності Довженка до Польщі і до поляків. Режисер брав участь (свого часу) у польсько-більшовицькій війні; там був взятий у полон, ставши, мабуть, «живим щитом» польській бригаді, атакованій більшовиками, і це викликало в нього (як пише Дембовський) антипольський синдром.

<sup>52</sup> В межах цього циклу показано й фільми Лені Ріфеншталь та декілька гітлерівських хронік.

<sup>53</sup> Encyklopedia kina, red. T. Lubelski, Krakow 2003.

тому, що навіть після краху комунізму цей фільм так і не прокоментовано. Єжи Плажевський не згадує про цей фільм у своєму найновішому виданні «Історії кіно» 2001 року. Жодного слова про нього немає і в найновішій «Енциклопедії кіно» 2003 року.<sup>53</sup>

### Вплив Довженка на світове кіно

На думку польських дослідників, одним з найголовніших аргументів щодо здобутків Довженка є його вплив на інших режисерів. Єжи Теплиць побачив вплив стилю Довженка на італійського режисера Алессандро Блазетті. Його «Сонце» 1929 року, як і в українського режисера, «показує боротьбу людини з силами природи».<sup>54</sup>

Єжи Плажевський вбачає навіть явний вплив Довженкової «Землі» на творчість чеських режисерів 30-х років. Спільні з Довженком захоплення природою він знаходить у творчості Йозефа Ровенського і Мартіна Фріча у «Яносику» 1935 року. Фільми Тарковського, Шукшина, Авербаха закорінені у класиці радянського авангарду, твердить Войцех Вежевський. Саме там, з його точки зору, треба шукати таємницю знахідок нового радянського кіно. Він висуває тезу: хоча кіно Довженка трактується як третя лише позиція у «тріяді» (Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко), — його кіно дуже відрізняється від їхнього. Мистецтво Довженка походить з джерел народної творчості. Довженко ніколи не досягнув рівня прозорості й «мистецтва точності».<sup>55</sup> Вежевський вбачає роль Довженка в іншому, у, так би мовити, «мистецтві регіональному», що є, однак, чимось вищим, ніж «краса цеглу». Саме завдяки йому й могли виникнути такі фільми, як «Тіні забутих предків» Параджанова, «Благання» Тенгіза Абуладзе.

Це мистецтво, яке, звертаючись до народного коріння, пропонує й філософську рефлексію. Вежевський звертає увагу на «витонченість» цього мистецтва, сповненого фольклорної метафорики: «Радянське кіно знайшло в особі Довженка не лише оригінального кіномитця, котрий почав зовсім іншою мовою говорити про революційні зміни і в майбутньому, яке наближається (...). Довженко нагадував і про джерело інспірації, те, з якого і будуть черпати після нього цілі покоління художників, починаючи від грузинських митців на чолі з Чіаурелі, покоління Медведкіна й Пир'єва, аж до наймолодшого покоління — із славетними Абуладзе, Чхеїдзе, Параджановим, Дербеньовим чи Ілленком. Регіональна спрямованість — не єдина, зрештою, риса довженківської спадщини. Його поетичні метафори живуть і в найкращих творах останніх років: нагадують про них і сни Івана в «Івановому дитинстві» Тарковського; певні відгуки є і в атмосфері «Прощай, Гюльсари!» Кончаловського. Однак, творець «Землі» й «Арсеналу» справив великий вплив і на світове кіно — поетичність його образності живе у свідомості багатьох митців і дала про себе знати несподіваним чином, хоча б у роботах Еллі Казана, який відверто говорив про своє захоплення Довженком».<sup>56</sup>

На думку Владислава Євшевіцького<sup>57</sup>, навіть польські кінотворці багато що брали від митців радянських, зокрема з творчості Довженка. Впливи його відчутні й у самій майстерності творців — вони застосовували, наприклад, подібний до його часоплинний монтаж; специфічну динаміку зйомок; подання природи у фільмі — фольклорне. Перед війною у творчості Юзефа Лейтеса (фільм «Дикі поля» 1932 року) можна спостерігати виразне захоплення поетикою кіно Довженка, у фільмі, поставленому під впливом Довженка (драматичної й драматургічної ролі природи). Наявні інспірації Довженка помітні також у творчості Вацлава Рудницького з Львівського Авангарду, у фільмі «Глухі шляхи» (1933), котрий був поетичним, емоційним «відгуком» Полісся, витриманим у стилі великого українського поета екрана.

Впливовою виявилось подання драми воєнної, що нагадує довженківську поетику, можна побачити у «кіноплачі» Мацея Сенського «Рго memoга» («Пам'ятай!») 1968 року. Фільм присвячено радянським воїнам, які полягли на польських землях. Радянського бійця показано в шатах лазаретів, в оточенні бруду й крові, так, як це зробив у 1944 році класик радянського кіно Олександр Довженко.



■ Олександр Довженко.

Сучасні польські кінодослідники підкреслюють художні здобутки й новаторство фільмів Довженка, не обходячи при цьому й зауважень з приводу того, що твори його були явно «пропагандистськими», а це знижує їх здобутки. Це знайшло свій вияв і в «конкурсній» анкеті «Квартальника кіно»<sup>58</sup> — у престижному журналі Інституту польського мистецтва Польської Академії наук, тобто анкеті до століття кінематографії. Звідти зверталися до кінокритиків, кінознавців, режисерів, а також до деяких письменників та культурологів з проханням назвати серед інших 20 шедеврів світового кіномистецтва, які оцінюються ними щонайвище, і 20 авторів-кіномитців, яких вони вважають за найбільш індивідуальності в історії кіно. Серед 100 найкращих фільмів не згадано жодного фільму Довженка.<sup>59</sup> У переліку найвидатніших творців український режисер посів 102 місце.<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Jerzy Toeplitz, op.cit., s. 313.

<sup>55</sup> Wojciech Wierzewski: Miedzy klasyka a nowym kinem, Warszawa 1981, s. 28.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>57</sup> Wladyslaw Jewsiewicki: Z dziejow polsko-radzieckiej wspolpracy filmowej, op. cit.

<sup>58</sup> «Kwartalnik Filmowy» 1995/96 nr 12-13.

<sup>59</sup> Перше місце посів «Громадянин Кейн» Орсона Велеса; на 10-му опинився «Броненосець «Потьомкін»» Ейзенштейна; «Іван Грозний» — на 48-му. Жоден з фільмів Пудовкіна не фігурував у першій сотні.

<sup>60</sup> За анкетною, найвидатнішим режисером століття визнали Федеріко Фелліні. Ейзенштейн посів 7 місце; Пудовкін — 67.