

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО

УДК 791.071.1+791.01(477)

Брюховецька Л. І.

«АЛЕ СВІТ ПРИЙДЕ НА ЕКРАН...» О. ДОВЖЕНКО: ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПОЕТИКИ КІНО

Олександр Довженко відомий як кінорежисер, письменник, публіцист і художник. У статті йдеться про його теоретичні погляди на мистецтво кіно, а саме: про його естетичні критерії, його розуміння кіно як високого мистецтва, про перевагу зображення над словом, особливості кольору в кіно, характер акторської майстерності та, зрештою, про сценарій.

Як відомо, кожен кінорежисер має свої методи роботи і набуті досвідом теоретичні засади. Лукіно Вісконті, наприклад, перед зніманням ретельно продумував найтонші нюанси, чітко все планував; йому під силу були масштабні картини з минулого Італії та Німеччини, які потребували від творців не тільки ґрунтовних знань відповідної епохи, але й твердої волі та залізної дисципліни. Свій метод роботи над фільмом був і в Довженка: свідченням цього є його записи: «Я йшов на зйомку не готовившись, не маючи в цьому потреби. В мене все ставало ясним з початку створення сценарію. Я просто повторював процес. Я міг знімати коли завгодно, з якими завгодно артистами, ніколи не ганявся за великими іменами», - записав він у Щоденнику 23 березня 1948 року [1]. А 1954 року в ґрунтовній статті «Слово у сценарії художнього фільму» він підтвердив цю думку: «...створити добрий сценарій - це перш за все означає побудувати фільм за авторським столом на папері увесь до єдиного метра» [2]. Сценаристів Довженко називав «головними проектувальниками фільму на папері». Тут можна виявити симптоми теорії «залізного сценарію», теорії амбівалентної, оскільки це можна трактувати як наслідок впливу на кіно тоталітарного суспільства, де творчість кінематографістів була під суворим контролем, і тому майбутній фільм повинен бути чітко викладений на стадії сценарію. З іншого боку, без чіткого кваліфікованого сценарію, особливо режисерського, де «все прономеровано, прошну-

ровано і скріплено сургучною печаткою», неможливо створити фільму.

Довженко не займався теорією кіно спеціально, але з того, що він писав як публіцист і аналітик, можна виокремити творчі засади, якими він керувався на практиці і якими ділився з читачами та студентами.

Творчі засади

1) Довженко вважав, що режисер в кіно не повинен обмежуватись лише професійною діяльністю. Він був мислителем, який переймався найрізноманітнішими аспектами життя, і не розділяв у собі мислителя і режисера. Так він розумів творчість взагалі. «Вміти творити - це не означає вміти лише добре малювати чи добре ліпити. Я думаю, що вміти творити - це означає бути також мислителем своєї епохи» [3].

2) Довженко поважав глядача, закликав колег «поважати у глядачеві його розум». Готуючись до фільму, передбачав у ньому багатошаровість, полісемантичність для того, щоб кожен із глядачів міг взяти з нього те, що йому близьке і доступне: «...нехай мій твір буде, мов та рясна яблуня, з якої кожен може струсити по мірі сил своїх. Кажуть, що справжній мистецький твір має в собі не один, а кілька смислів, і вірним завжди лишається той, який людина для себе вибирає,» - записав він у Щоденнику 26 квітня 1946 р. [4]. Ця декларація свідчить про потребу комунікації з глядачем, але в жодному разі не про запобігання перед ним.

3) Режисер трактував кіно як високе мистецтво, здатне жити довгий час, на відміну від комерційних фільмів-одноденок. «Створити фільм, що примусить глядача дивитись його не один раз, а дивитися його кілька разів. Якщо ми можемо багато разів насолоджуватися образами Рафаеля чи Рембранта; якщо ми можемо читати Байрона чи Гете, або слухати музику Бетховена, чи слідкувати за думками Шекспіра, - то чому не можна також кілька разів насолоджуватися цінним мистецьким фільмом?» [5]. Щось подібне він висловив і своєму другові Івану Соколянському перед початком роботи над фільмом «Арсенал»: «Ах, Іван, коли б ти знав, які страшні й прекрасні образи і сцени уже придумано і написано у перших частинах. Хтось казав: коли я читаю «Іліаду» Гомера - людство починає здаватися мені на кілька голів вище» [6]. Він прозирав уперед на століття, тому його цікавила суть, а не другорядні речі: «Мікельанджело, - казав він, - на зауваження папи, що статуя Медичі не схожа на оригінал, відповідав: через п'ятсот років нікому не буде цікаво, схожа вона чи не схожа». [7].

4) Митець мав чітко визначені естетичні погляди. Був апологетом краси, неодноразово вдавався до тлумачення цього слова. «З чого складається краса? З того, з чого й життя, й перемога. З осердеченого любовного поєднання всіх його явищ». Це Довженко записав у «Щоденник» 23 вересня 1945 р., коли тяжко переживав свою ізоляцію від творчості, від суспільства, після того, як на початку 1944 р. за кіноповість «Україна в огні» влада звинуватила його в націоналізмі. Як контраст до холодної байдужості та зверхності офіціозу, які постійно відчував, він вжив слова «осердечене, любовне поєднання». Іван Дзюба поставив естетику О. Довженка у світовий контекст і пояснював потребу в цьому: «Довженко - як письменник, поет слова і кадру, віртуоз монтажу, міфотворець, мислитель, теоретик - творив на тих висотах духу, де зустрічаються не лише великі сучасники, але й великі всіх часів. І не лише сусіди по художньому цеху, а й майстри всієї світової робітні мистецтва. (...) Його міфопоетика, що виросла з української національної міфотворчості й збагачувала світову кіномову еманациями української психіки, потужним складом образного мовлення, простодушною епічністю і драматизмом народної думи (унікального жанру українського фольклору) та цнотливим ліризмом народної пісні, неповторним ритмом душевних порухів, що диктує таку ж неповторну пластику вираження, - ця його міфопоетика водночас співвідноситься і з міфотворчістю європейського модернізму початку

XX століття» [8]. Життя людське різне - в ньому і високі поривання, і ниці помисли. Довженко ж волів говорити про красу.

5) Довженко постійно декларував принцип дотримання правди на екрані, хоча усвідомлював, наскільки відносним є це поняття, наскільки різний зміст кожен у нього вкладає. Тому важливими є конкретні факти, на які він спирався для того, щоб пояснити своє розуміння правди на екрані. Аналізуючи 1953 р. фільми італійського неореалізму, Довженко зауважує: «Дія майже ніде не ізольована від зовнішнього середовища. Скрізь своє життя - на третьому, на четвертому плані, скрізь своя атмосфера і вірність реальній дійсності» [9]. Але правда для нього не означала натуралістичності. Саме в цьому він докоряє неореалістам: «Іноді - щоправда, у незначній мірі - захоплення деталями і здібненість показу приводить до натуралізму, як, наприклад, в кадрах, де ми бачимо дівчат з покаліченими руками й ногами на обвалених сходах у чудовому, сповненому викривальній сили фільмі «Рим, об одинадцятій годині» [10].

Існує відомий вислів Довженка про мідаки дрібних побутових правд і щире золоту правди, тобто протиставлення творчості приземленому побутописанню. Він варіював цей вислів, зокрема, у вуста одному з персонажів фільму «Щорс» вклав слова: «Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, їжею та іншою грою з речами!»

В останні роки життя Довженко декларує потребу того, що є протилежним натуралізму та побутовізму: прояву на екрані пристрастей, узагальнень. Він переконує себе в тому, що не слід цього боятися (і це можна побачити, зокрема, у фільмі «Мічурін»). На його думку, слід «боятися тільки брехні і утрировки» (Щоденник. 12 листопада 1955 р.).

6) Режисер вважав, що для кіно зображення важливіше за слова і відстоював цю його специфіку. «На нас діє літературна інерція, і ми забуваємо, які барви втрачають наші діалоги у фільмах, позбавлених тиші, позбавлених мови речей, зорових метафор, метонімії та інших засобів несловесного вираження, які завжди викликають у глядача вдовolenня і те, що я називаю вдячністю за віру у його розум» [11].

Кіно - це необмежені можливості для митця, саме тому Довженко у віці 32 років і обрав це мистецтво, хоча з юних років мріяв стати художником і чимало часу витратив для того, щоб втілити цю мрію (навчання в Київській Академії мистецтв з квітня по грудень 1918 р.; навчання у Берліні з вересня 1922 р. по вересень 1923 р.,

де перед тим чотири місяці працював секретарем консульства УРСР, а звільнившись, отримав з Наркомосу УРСР стипендію в розмірі 40 доларів на місяць і вступив до художнього приватного навчального закладу; зрештою, практика карикатуриста в газеті «Вісті ВУЦВК» в Харкові). Коли у 1927 р. він приїхав на Одеську кінофабрику, кіно було ще молодим мистецтвом, але вже мало свої помітні досягнення. На схилі літ він, щоправда, сказав історикові кіно Жоржу Садулю, що до початку своєї кінокар'єри майже не бачив жодного фільму. Німецький кінознавець Ганс Йоган Шлегель стверджує, що Довженко, проживаючи в Берліні, активно спілкувався з німецькими кінематографістами: «Берлінські заняття мистецтвом, а також його зустрічі з художниками і кінематографістами остаточно обумовили його справжнє покликання. (...) У берлінський світ кіно Довженка ввів Ернст Любич, який познайомив його з багатьма, в тому числі з Фріцом Лангом, Георгом Вільгельмом Пабстом і Фрідріхом Вільгельмом Мурнау» [12].

У 1928 р. виходить фільм «Звенигора», що вразив багатьох фахівців і змусив кіногромадськість заявити про появу майстра кіно (див. «Народження майстра» Сергія Ейзенштейна).

На початку своєї творчості в кіно Довженко творив натхненно, можна сказати, стихійно. «Звенигору», за його словами, він проспівав, як пісню, на одному подиху. З роками, а особливо в періоди вимушених простоїв, вимушеної ізоляції, він ґрунтовніше осмислює особливості форми в кіно.

Форма в кіно

Середовище дії - важливий чинник для фільму. Довженкові випадало знімати в різних місцях, і не лише в Україні. Події «Аерограду», наприклад, розгортаються в тайзі. Лісова гушавина - не найкраще місце для знімання, тому доводилося боротись за можливість руху з кінокамерою. Саме в таких випадках змушені були змінювати природу. «Розчищати тайгу треба було для знімання майже кожного кадру. Природу доводилося підправляти і для композиції кадру, і для світла. Одне слово, треба було надати їй тієї сили виразності, яку вона має завжди в цілому і далеко не завжди в окремих своїх частинах. Треба робити підбір потрібного з безлічі деталей тайгової природи», - записав О. Довженко 10 грудня 1934 р. [13].

З кожною новою роботою доводилося вирішувати нові композиційні завдання. Працюючи над сценарієм «Поема про море», 26 грудня 1934 р. Довженко записав у Щоденнику: «Зро-

бити у фільмі один-два великих епізоди, цілком побудованих на стрімкому рухові. Без жодного слова. На якійсь одній стрімкій ноті».

Тоді ж він сформулював таке поняття, як простір, спираючись на свій досвід роботи в кіно. Адже якщо в «Аерограді» для того, щоб зняти кадр у тайзі, змушені були її розчищати, то підготовка до створення штучного моря на півдні України і будівництво Каховського каналу вимагало іншого: «Треба зробити так, щоб у картині не було тісно. І щоб вона була не рвана. Не фрагментарна. Треба дію, що відбувається на великому просторі будівництва, правильно розташувати і об'єднати на загальному тлі».

А що він розумів під тлом? «Для всього фільму пам'ятати: тло ніколи не повинно бути порожнім. На другому, третьому і навіть на четвертому плані завжди повинно відбуватись щось побутове, гранично правдиве».

У повоєнні роки актуалізується проблема кольору на екрані. Довженко підкреслює відмінність кольору в кіно від кольору в живопису. «Організація кольору в русі - це те нове, що принесла у світ кольорова кінематографія».

29 березня 1947 р., під час роботи над фільмом «Мічурін», Довженко записав у Щоденнику: «Весь час на різних художніх радах порівнюють кольорове кіно з малярством. Невірно, поверхове порівняння. Малярство статичне. Колір в кіно процесуальний, динамічний. Він існує в стані невпинного руху.

Отже, колір ближче до музики, ніж до малярства.

Він є - зорова музика» [14].

Два роки раніше він написав статтю «Колір прийшов», де цю проблему розкрив на прикладах невдалого, невмілого використання кольору в кіно. Колір - це новий зображальний засіб, з яким кіно дістало «багатющі можливості живописної культури». Завдяки приходу кольору, на його думку, кіно «вступило в найвідрадніший період свого розвитку».

Довженко вважає, що станковістам немає підстав хвилюватися, навпаки, кольорові фільми збагатять їхнє світосприймання: «пропонуючи їх увазі, крім реального світу, весь відтворений кольоровий світ, кольорове кіно збагатить їх творчу думку, збагачуючись, у свою чергу, досвідом багатовікових досягнень живопису. Кольорове кіно - не заміна живопису, отже, і не загроза йому». І, завершуючи паралель між живописом і кольоровим кіно, резюмує: «Як би не ріднила їх фарба, кольоровий фільм - це новий шлях, пробитий у природу, а не в позолочену раму твору станкового живопису. А люди з тон-

кою музикальністю, можливо, скажуть, що колір чимось наблизив кінематографію до музики. Мабуть, і це буде вірно. Таким чином, творча боротьба за завоювання вершин кольорового кіно піде своїм кінематографічним шляхом» [15].

Довженко свідомий того, що повноцінне використання кольору на екрані залежить від технічних можливостей, зокрема від того, наскільки якісно буде надруковано копію фільму. «Уявімо собі, - пише він, - що в першокласному музеї живопису, де містяться твори кращих майстрів, хтось чудом наполовину знизив кольорову тональність картин. Мертві страховища будуть тоді визирати з рам. Тому опанування кольорового кінематографа передусім зводиться до опанування кольорового друку, адекватного задумові твору».

Але не меншою мірою естетика кольорового фільму залежить від рівня смаку режисера. Тому - і від цих двох обставин - художнього смаку і якісного друку зшієжить, чи принесе фільм глибоку насолоду, чи псуватиме смак.

Довженко не сумнівається, що з часом освоєння кольору в кіно вирівняється. І «коли ми навчимося міцно тримати в руках палітру, розмови про те, більше чи менше потрібно кольору у фільмі, природним чи відповідно підправленим повинен бути колір предметів, чи кольорові фільми повинні являти собою ідеальної чистоти вікно у видимий світ, чи, навпаки, - бути чарівними вікнами, крізь які видніється зовсім інший світ, - всі ці розмови припиняться або вірніше сказати, переключаться в іншу площину» [16].

Потрібно було розібратися і з кольором як чинником драматургії. «Пейзаж мусить мати драматургічну цінність: тільки тоді він необхідний у кольоровому фільмі. Він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним. І багатьом нашим режисерам доведеться розпрощатися з нехтуванням пейзажу. Я не бачив ще, на жаль, пейзажів активних. Не бачив кольорових бур, пожеж, грізних хмар, смерчів, не бачив широких і тихих степів під блакитним небом, ні прекрасного сходу сонця, ні його заходу.

Світ ще не розкрився в кольоровому кіно. Його безмежні красоти відступають ще на кольоровому екрані на задній план перед кольоровими спідницями і губною помадою американських благополучних дам, яким досі ще не набридло посміхатись.

Але світ прийде на екран, і я хотів би бути серед тих, що несуть його» [17]. Активний пейзаж він запропонував у фільмі «Мічурін», оскільки герой нерозривно пов'язаний з природою і вона реагувала на драматичні події в його житті.

Актор у кіно

З перших кроків у кіно Довженко, за висловом Сергія Герасимова, «немов би розгримовував своїх акторів, з якими життя звело його...». І пояснив: «Я кажу про той грим професії, який із незвичайною легкістю накладається актором на свою свідомість, на свою душу в ім'я швидкого перевтілення і який у справжньому мистецтві нестерпний. Це було необхідно Довженкові».

Довженко у своїх фільмах знімав і професійних і непрофесійних акторів. Степан Шкурат, який вперше знявся у «Землі», до цього працював пічником. У випадку, коли Довженко працював з неакторами, які не знали технічних засобів, він створював тип ситуації, в якій неактор забував, що він грає перед камерою; іншими словами, створював ситуацію, коли актор не грає, а працює. Тоді й режисер, за словами Довженка, забуває свою роль як режисера і впливає на неактора як людина на людину. Іноді, якщо важко пояснити ситуацію, режисер вдається до провокативних методів, змушуючи неактора зробити певний вираз обличчя або рух.

Особистість - це те, що для Довженка завжди було визначальним у виборі актора. Наприклад, пошуки актора на роль Мічуріна: у цьому випадку від актора вимагалась, як пише Довженко, не лише зовнішня схожість, а й «проникнення в душу великого вченого, розуміння суті його світогляду і наукових принципів, точного уявлення про історичну роль основоположника нової, матеріалістичної біології» [18]. Тоді довелося переглянути більше десятка акторів, але все марно. Один із членів знімальної групи, який добре знав трупу Ярославського драматичного театру, порадив на роль Мічуріна актора цього театру Григорія Белова. Перше враження, яке він справив, - зовсім не актор, а провінційний лікар, педагог або агроном. Був скромним, стриманим, привітним, тихим. У його манерах не було нічого специфічно акторського. Досі цей актор не знімався, він «вперше став перед кіноапаратом, де гра повинна бути доведена до простоти і переконливості звичайної людської поведінки». Довженко пише, що «...допомагав йому майже непомітно, з усією обережністю і тактовністю, на яку я був здатний, відкинути те зайве, що заступало Мічуріна від самого Белова. Ми з ним більше розмовляли про самого Мічуріна, ніж про роль. Говорили про науку, про царизм, про революцію, про велику роль Мічуріна в розвитку біології. Непомітно я привів актора до мого зовнішнього рисунка ролі і порадив йому для початку, не лякаючись наслідування, піти від цього

рисунка» [19]. Головним для Довженка-режисера було те, що актор у фільмі мав не просто вдосконалювати майстерність, а відповідати ролі як особистість. Актори це відчували - вони любили Довженка, тому що, як сказав один із письменників, «він шукає в них людей і знаходить їх».

Хоча видатний кінорежисер, письменник і публіцист Олександр Довженко спеціально і не писав теоретичних досліджень, у його щоденниках, лекціях і статтях можна знайти багато суттєвих для кіно теоретичних положень, які залишаються актуальними і сьогодні.

1. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник - К.: Веселка, 1995.- С. 462-463.
2. Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1965.- Т. 4.- С.154.
3. Довженко О. Про художнє виховання дітей // Там само.- С. 14.
4. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник,- К.: Веселка, 1995,- С 444.
5. Довженко О. Моя метода. Experimental Cinema, № 5, 1934 I Цитується за виданням Берест Б. О. Довженко. Нью-Йорк, 1961.
6. Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1966.- Т. 5.- С. 325.
7. Из истории кино: Материалы и доклады.- М.. 1959.- С. 22.
8. Дзюба І. Світовий контекст естетики Довженка. З крилиці літ,- К.: Обереги. Гелікон, 2001.-Т. 2.- С. 799.
9. Довженко О. Прогресивне кіно Італії II Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1966.- Т. 5.- С. 133.
10. Там само.- С. 134.
11. Довженко О. Слово у сценарії художнього фільму // Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1965.- Т. 4.- С. 155-156.
12. Шлегель Г. И. Олександр Довженко в Берліні // «Кіно-Театр»,- 2001.- № 2.- С. 46.
13. Довженко О. Як ми працювали I Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1965.- Т. 4.- С. 115.
14. Там само.- С. 455.
15. Там само.- С. 122.
16. Там само,- С. 122-123.
17. Довженко О. Колір прийшов. 1945 II Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1966.- Т. 5,- С. 125.
18. Довженко О. Шлях до образу II Довженко О. Твори: В 5-ти т.- К.: Дніпро, 1966.- Т. 5.- С. 126.
19. Там само.- С. 127.

L. Brjuhovetska

**«BUT LIGHT WILL COME ONTO THE SCREEN...»
O. DOVZHENKO: THEORETICAL UNDERSTANDING
OF CINEMA POETICS**

Olexander Dovzhenko is known as film director, writer, publicist and an artist. In the paper author observes his theoretical views on cinema art, such as: his aesthetical criteria, his understanding of cinema as a fine art, the domination of image over word, peculiarities of color in cinema, nature of actor's skill, and finally, what really script as itself is.